

**Mandinga Dondéb:  
oralidades e visualidades de um Grupo de Mandingas de São Vicente,  
uma experimentação etnográfica**

**Trabalho de Projeto de Mestrado em Antropologia: Culturas Visuais**

**Novembro de 2018**

**Mandinga Dondeb:  
oralidades e visualidades de um Grupo de Mandingas de São Vicente,  
uma experimentação etnográfica**

**Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos  
requisitos necessários à obtenção de grau de Mestre em  
Antropologia: Culturas Visuais realizado sob a orientação científica  
da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Alves Costa**

**Novembro de 2018**

# MANDINGA DONDEB: ORALIDADES E VISUALIDADES DE UM GRUPO DE MANDINGAS DE SÃO VICENTE, UMA EXPERIMENTAÇÃO ETNOGRÁFICA

MARIA ARIEL ROQUE PINHEIRO

## RESUMO

**PALAVRAS CHAVE:** Mandingas; Cabo Verde; Antropologia e Arte; Etnografia Sensorial; Visualidade; Oralidade.

*Mandinga Dondeb: visualidades e oralidades de um grupo de Mandingas de São Vicente, uma experimentação etnográfica* é a memória de um projeto que foi desenvolvido em torno dos Mandingas de São Vicente, em Cabo Verde.

Do cruzamento de práticas etnográficas e abordagens artísticas conectei-me com a complexidade envolvida nesta prática carnavalesca. Considerando que os Mandingas surgiram num contexto colonial, são questionadas as representações dualistas e lineares que se perpetuam até aos dias de hoje. Focando-me nos Mandingas de Ribeira Bote, recolhi discursos orais oriundos de várias gerações e contextos sociais, que constroem a trama de memórias e imaginários sobre a qual os Mandingas se vão recriando ao longo dos anos.

Durante o trabalho de campo apercebi-me do elevado cariz visual desta prática, mas foi nas suas saias de corda que encontrei valiosos elementos simbólicos que, simultaneamente, unificam e diferenciam a identidade dos Mandingas. Através da compreensão experiencial do trabalho de campo e num movimento de devolução, a exposição *Mandinga Dondeb* (que significa, Mandinga onde estás) tentou aproximar discursos e questionar narrativas apreendidos ao longo de todo este processo.

# MANDINGA DONDEB: ORALITY AND VISUALITY IN A MANDINGA'S GROUP FROM SÃO VICENTE, ETHNOGRAPHIC EXPERIMENT

MARIA ARIEL ROQUE PINHEIRO

## ABSTRACT

**KEYWORDS:** Mandingas; Cape Verde; Anthropology e Art; Sensory Ethnography; Visuality; Orality.

*Mandinga Dondeb: orality and visuality in a Mandinga's group from São Vicente, ethnographic experiment* is the memory of a project that was developed around the Mandingas of São Vicente in Cape Verde.

Crossing ethnographic practices and artistic approaches I connected with the complexity involved in this carnival practice. Considering that the Mandingas arose in a colonial context, the dualistic and linear representations that continue to this day are examined in this work. Focusing on the Mandingas of Ribeira Bote, I collected oral discourses from various generations and social contexts that build up the web of memories and lore over which Mandingas have been recreating over the years.

During the field work I recognized the high visual aspect of this practice, but it was in their rope skirts that I found valuable symbolic elements which simultaneously unify and differentiate the identity of the Mandingas. Through the experiential understanding of the fieldwork, the *Mandinga Dondeb* (which means, where are you Mandinga) is an exhibition that endeavors to approach discourses and question narratives seized throughout this process.

# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>1. Lisboa, de Junho a Dezembro de 2017 .....</b>	<b>4</b>
1.1. Considerações sobre Antropologia Visual e Arte .....	4
1.2. Breve contato com São Vicente e os seus Mandingas.....	10
1.3. Resumo do projeto inicial.....	15
<b>2. São Vicente, Janeiro e Fevereiro de 2018 .....</b>	<b>19</b>
2.1. Primeiras Impressões .....	19
2.2. Discursos orais .....	33
2.3. Narrativas Visuais .....	44
<b>3. Lisboa, Março e Abril de 2018 .....</b>	<b>52</b>
3.1. Entre o material Recolhido e a Experiência Vívda .....	52
3.2. Entre o Som e a Imagem.....	55
<b>4. Mindelo, Maio de 2018 .....</b>	<b>60</b>
4.1. A exposição Mandinga Dondeb .....	60
<b>Conclusão.....</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>70</b>

## Introdução

O apelidado *domingos dos Mandinga* é uma prática carnavalesca que envolve os bairros da periferia da cidade do Mindelo, em Cabo Verde. De modo geral, os Mandingas tingem a sua pele de negro, vestem saias de corda e colocam adereços de diversos materiais, desde a madeira ao osso. Atualmente, dezenas de Mandingas desfilam pelas ruas da cidade, todos os domingos, desde o primeiro do ano até ao após o carnaval, onde a eles, milhares de pessoas se juntam, formando uma festa ambulante cheia de folia. Os Mandingas dançam nas ruas ao som de uma batucada, alguns instrumentos de sopro e da voz da multidão que vai cantando um conjunto de músicas associadas com esta festa.

A presente memória de projeto dá conta de um processo de investigação acerca dos Mandingas de São Vicente. Reunindo conhecimentos científicos na área da Antropologia Visual, o projeto consiste num encadeamento de experimentações e vivências etnográficas com o objetivo de perceber a complexidade e a ambiguidade envolvidas tanto nos discursos emitidos e como nas visualidades construídas sobre os Mandingas

Este projeto teve também o objetivo de perceber como o conceito de crioulidade atua nesta prática cultural carnavalesca e de que forma os valores do período colonial condicionam ainda hoje o modo como os mindelenses constroem os seus discursos a respeito dos Mandingas. Desta forma, para além de analisar alguns conceitos implantados neste território social, foi importante considerar os múltiplos pontos de vista que decorrem nas várias zonas da cidade do Mindelo, do centro à periferia, ou melhor, da periferia ao centro.

Considerando o envolvimento das práticas visuais na pesquisa etnográfica foi importante começar por questionar metodologias de trabalho de campo, onde a antropologia e a arte se cruzam e contribuem para novos métodos e ferramentas. A pesquisa bibliográfica influenciou a direção do projeto, mas a convivência e o material recolhido ao longo dos dois meses de trabalho de campo foram decisivos na redefinição do recorte do projeto. Os capítulos são organizados cronologicamente, sendo que as referências e informações vão sendo introduzidas ao longo do texto, reproduzindo o

esquema orgânico do trabalho de campo, onde o conhecimento vai sendo aprofundado por camadas heterogêneas de informação. Apesar deste processo levantar mais questões do que oferecer respostas, o projeto reúne várias linhas de possíveis investigações futuras.

O primeiro capítulo refere-se à preparação para o trabalho de campo; nele são enumeradas algumas questões que nascem do contato entre a Antropologia Visual e a Arte. Autores são colocados em diálogo, tentando refletir sobre o contacto entre a arte e antropologia e em que medida a colaboração entre as duas áreas pode ultrapassar as relações de poder entre observador e observado, representador e representado. De seguida é enunciada a questão da ambivalência identitária em Cabo Verde e apresentada a prática cultural a ser estudada com breve alusão a práticas idênticas noutras comunidades crioulas. O capítulo é concluído com a apresentação do projeto inicial, tendo em conta o conhecimento adquirido através da pesquisa bibliográfica.

Ao longo do segundo capítulo é apresentado o processo de todo o trabalho de campo, desde as primeiras impressões à captação de som e imagem. Numa tentativa de entender a complexidade de relações envolventes no processo de observação e representação, neste capítulo são levantadas tanto questões decorrentes do contato com o contexto dos mandingas como inquietações acerca do próprio trabalho etnográfico. Neste sentido, conceitos como fragmento, polifonia e identidade são inseridos como orientadores do projeto. No subcapítulo *Discursos Oraís*, a oralidade é encontrada como ponto central, a partir do qual o projeto é confrontado com a diversidade de perspetivas sobre o mesmo assunto. Os discursos vão convergindo e divergindo criando uma trama polifónica que descreve o contexto sobre o qual a prática carnavalesca se desenvolve. Através do subcapítulo *Narrativas Visuais* são analisadas as imagens e os pensamentos implícitos projetados na figura do mandinga onde ambivalência identitária é transposta para a visualidade.

O terceiro capítulo aborda o processo de reflexão sobre a clivagem entre material recolhido e experiência vivida no trabalho de campo. A etnografia sensorial revela-se o elo capaz de agregar o material à experiência considerando a recolha sensorial. Neste capítulo é descrito também o processo que partiu da análise do material

sonoro para gerar a instalação sonora e de que forma é que o som condicionou a edição das imagens.

Tirando partido da poética dos materiais, o último capítulo descreve os processos de construção do material recolhido, analisado, editado e devolvido à comunidade mindelense sob forma de exposição. Ao longo de todo o projeto foi importante o constante exercício de colocação, sem o qual os processos de apreensão e síntese sensorial não teriam sido possíveis. Partindo do som foram elaborados três objetos que expõem as conclusões que entendi serem as mais pertinentes dada a minha experiência com os Mandingas e a própria cidade de São Vicente.

## 1. Lisboa, de Junho a Dezembro de 2017

### 1.1. Considerações sobre Antropologia Visual e Arte

Considerando o campo etnográfico como lugar de experimentação, este projeto problematiza algumas questões relacionadas com a visualidade, a percepção e a sensibilidade que constrói o universo dos Mandingas. Num processo de busca pelas relações íntimas que envolvem esta prática, foi importante incorporar algumas premissas teóricas que cruzam os territórios da arte, da antropologia e do visual.

Até à década de 1960 a Antropologia e Arte parecem ter existido em mundos paralelos sem terem muito contato entre elas. Os *novos movimentos sociais* dos anos 60 pretendiam ultrapassar as divisões políticas ou sociais para apelar para as dimensões mais pessoais das identidades (Fernandes Dias 2001, p.115). Já nos anos 90, houve uma onda de práticas, produções e eventos artísticos que evidenciaram as semelhanças entre a Arte e a pesquisa etnográfica, tanto a nível teórico como prático (Rutten 2013, p.459). No entanto, ainda que para fins diferentes, alguns artistas anteciparam os movimentos epistemológicos e pragmáticos da Antropologia. Por outro lado, a *arte quase-antropológica* dos anos 90 vê o espetador como um sujeito social composto por várias diferenças étnicas, sexuais, raciais; partindo da aceitação dos meios de comunicação de massa e da arte como continuidade cultural, o discurso da arte adota outras práticas, instituições e comunidades (Fernandes Dias 2001, p.117).

Hall Foster (1996) em *O artista como etnógrafo* faz um comentário crítico perspicaz afirmando que o trabalho de campo do etnógrafo torna-se o local da transformação artística e também um local potencial de transformação política. Desta forma, Foster colocou a *revolução etnográfica* da arte contemporânea no topo da agenda dos estudos culturais. O autor aponta ainda limitações à *apropriação artística da antropologia* pelo facto de os artistas não seguirem os princípios da observação participante. Schneider, pelo seu lado, reconhecendo que a profundidade e a sistematização das práticas artísticas são geralmente menores, valoriza o *método etnográfico artístico* como possibilidade de aumentar o conhecimento antropológico (Fernandes Dias, 2001, p.117). Schneider avança também com o conceito de *registos de evidência* para designar as práticas artísticas que adaptam alguns métodos usados pela

antropologia, tais como o método etnográfico ou a recolha, classificação e exposição museológicas (ibidem). No entanto, o principal problema indicado no que toca à apropriação de alguns métodos antropológicos por parte dos artistas, reside no facto de estes implicarem procedimentos idiossincráticos e não padronizados, resultando num menor grau, profundidade e sistematização adotados no contato com outras culturas. Por outro lado (e ao contrário de muitos antropólogos) a maioria dos artistas permanece mais tempo nos locais e quase sempre conhece a língua da cultura de acolhimento (Schneider, 1996, p.192).

Desta forma, a colaboração do artista com o antropólogo é muitas vezes considerada como uma opção equilibrada. No entanto, tanto o artista como o antropólogo, embora vejam o trabalho de campo como uma fase crucial do seu trabalho, encaram-no e trabalham-no de maneiras completamente diferentes. Para o antropólogo, a recolha de dados está carregada da teoria que orienta parte do seu pensamento. No entanto, para um artista, é durante o trabalho de campo que são tomadas decisões que incorporam as teorias antropológicas. Podem-se distinguir também as diferentes abordagens pelo seu objetivo: o método antropológico como modo de representação e método artístico como preparação da ação propriamente dita. Outro ponto que distingue as duas abordagens é que enquanto, geralmente, o trabalho artístico desafia ou destabiliza as fronteiras de distinção e exclusão, o trabalho antropológico tem precisamente como objeto de estudo a análise dessas fronteiras. O trabalho de campo é, portanto, um tempo altamente crítico para o artista. Assim, alguns dos problemas da colaboração antropólogo-artista não decorrem apenas de conceções diferentes, mas também de diferentes noções de trabalho de campo. Um dos interesses de Schneider é justamente a análise antropológica das propostas artísticas. Por outro lado, Fernandes Dias reconhece que “o conhecimento de trabalhos antropológicos sobre a cultura contemporânea pode ser importante para o trabalho artístico” (Fernandes Dias 2001,p.119).

Visto que os limites entre disciplinas se esbatem juntas, a Arte e a Antropologia, começam a fornecer novos e desafiadores argumentos tanto ao nível da prática de campo como representação. A partir de uma problematização das diferentes formas possíveis de comunicar descobertas etnográficas, a Antropologia tem-se também

interessado pela arte contemporânea (Rutten 2013, p.460). Por outro lado, autores como Arnd Schneider e Chris Wright (2006) defendem que a restrição ao modelo de expressão baseado somente no texto precisa de ser superada tanto através de um envolvimento crítico, como de uma variedade de práticas materiais e sensoriais que as artes possibilitam. Sarah Pink em *Doing Sensory Ethnography* acrescenta ainda:

*The possibility that bringing together ethnographic, artistic and media representations might create a sense of intimacy sufficiently powerful to invite empathetic understandings and communicate experiential knowing to audiences has been suggested across practices and media. (Pink, 2015, p.165)*

Por outro lado, Rutten (2013, p.471) defende que Arte e Antropologia sejam vistas como zonas de contato, um terceiro espaço, uma fronteira onde é possível problematizar representações e redefinir os objetos de estudo. Torna-se importante, assim, criar a tal zona de contato, reunindo diferentes perspectivas disciplinares, a fim de problematizar a Arte Contemporânea e a Antropologia e criando uma discussão para estimular este diálogo de forma mais contínua (Rutten 2013, p.471). Desta forma, podemos introduzir a questão da incorporação dos meios visuais de representação na pesquisa antropológica:

*Instead of campaigning for the creation of a mature visual anthropology, with its anthropological principles all in place, we would be wise to look at the principles that emerge when fieldworks actually try to rethinking anthropology through use of visual medium. This may lead in directions we would never have predicted from the comparative safety of theory. (Macdougall, 1997, p.293)*

Apesar da Arte ser capaz de gerar declarações complexas, esta premissa parece depender da capacidade do artista de encarnar o mundo. Este tipo de arte só pode existir quando os artistas encaram o seu trabalho como mais do que uma transmissão de conhecimentos ou um mero relatório sobre o encontro cultural. É através do significado e interpretação, que as obras de arte contribuem elas próprias para a representação das culturas não-ocidentais. Em vez de estarem claramente separadas, os trabalhos dos artistas visuais inserem-se eles mesmos num discurso mais amplo de representação antropológica do *outro* através de práticas visuais (Schneider 1996, p.185). Por terem consequências sobre as representações, interferindo tanto com o representador como com o representado e no final até mesmo com a percepção do espetador, parece importante avaliar as questões que se levantam da relação entre os antropólogos/artistas e a comunidade.

*(...) in ethnography, "our" culture assumes the task of representing theirs. The appropriateness of these tasks, though sometimes given a historical context, remains, for the most part, an assumption, responsibility, or power conferred by dint of membership in the interpreting community rather than through negotiation with the interpreted community. (Nichols, 2006, p.210)*

A Antropologia e a Arte são áreas que, por tradição, têm como objetivo refletir sobre um sujeito (seja ele coletivo ou individual). Se o trabalho artístico é considerado um processo de investigação, artistas e antropólogos encontram-se frequentemente a realizar um ato de equilíbrio entre a sua responsabilidade ética entre a comunidade, o próprio artista/antropólogo e o espectador. Desenvolver um senso de respeito ético torna-se uma parte vital do profissionalismo. A ética faz-nos sentir incomodados, parece exigir um código rígido do certo e do errado, mas o certo e o errado podem ser culturalmente, contextualmente, pessoalmente e profissionalmente relativos. Nichols (1991) inserindo a complexidade que os processos subjetivos podem gerar, acrescenta ainda: "(...) cada tonalidade ou impressão do compromisso subjetivo entre o artista e o mundo implica um código de ética diferente, e estes por sua vez, legitimam a continuidade do processo artístico" (Nichols 1991, p.82).

"Anthropology is a discipline devoted to the encounter with others. Historically we are the children of rationalism, caught in hierarchy and duality, handmaidens of colonialism, trappers of romantic illusion". (Devereaux , 1995, p.60) Neste contexto, o *eu* e o *outro* parecem ser ideias inseparáveis uma da outra. Quando nos deparamos com o *outro* estamos propensos a projetar neles os nossos desejos mais assustadores dentro dos desejos do *outro*. Assim o encontro com o *outro* é também o encontro com o *eu*. Apenas o autoconhecimento pode retirar as suas projeções e deixar o outro livre. O autoconhecimento torna-se a condição para conhecer o *outro*, não é um estado alcançável, mas um processo dentro do ato de percepção e de conhecer, um processo que se realiza ele mesmo através do encontro com o *outro*. (Devereaux, 1995, p.60). Por outro lado, abraçando o paradigma da complexidade em detrimento do cartesiano, Minh-ha (1997) tenta entender a representação para além dualidade reducionista do racionalismo colonial:

*O que é apresentado como evidência permanece evidência, quer o olho observador se qualifique como subjetivo quer como objetivo. No cerne de tal raciocínio reside, intocada, a divisão cartesiana entre sujeito e objeto, que perpetua a visão de mundo dualista dentro-versus-fora, mente-versus-matéria. (Minh-ha, 1997, p.35)*

Através do afastamento destas visões cartesianas, as distinções como *eu* e *outro* começaram a esbater-se nas áreas das ciências sociais. Esta mudança de perspectiva complexificou a interpretação multifacetada das relações culturais. Consequentemente, influenciaram as questões relacionadas com poder, criticando o reducionismo que a própria ciência adotou nas representações lineares que separavam noções como signo e significado, observador e observado. Desta forma, a representação “does not exist as something separate to be observed; it is inseparable from its conditions of existence and thus needs to be considered together with them” (Willis, 1995,p.92). Neste sentido, Crehan questionando o conceito de comunidade, abre pistas de como desenvolver um trabalho colaborativo “*with them*”.

*But who or what is the ‘community’ here? As long as the term ‘community’ is used merely rhetorically, as it is in the pronouncements of so many politicians and planners, it is not necessary to worry about this, but, for those, like the Free Form artists, trying to carry out projects with real people, this issue is inescapable. A crucial part of the task they had set themselves was establishing the relationships of trust essential if there was to be genuine collaboration between artists and local people. (Crehan 2011, p.xvii)*

Numa tentativa de alcançar a representação para além do seu ponto de vista, tendo em conta a representação dos interesses da comunidade, a relação que o artista estabelece com a comunidade torna-se de extrema importância. Apesar de combinar métodos etnográficos tradicionais (entrevistas, observação participante e pesquisa arquivística), o principal método que Degarrod usou para aprender sobre a experiência interna dos exilados foi a arte colaborativa (Degarrod 2013, p.324). Utilizando o método colaborativo para criar imagens, a pesquisadora conseguiu desenvolver uma componente importante na pesquisa etnográfica: a empatia. Desta forma, a componente colaborativa torna-se um aspeto vital tanto na observação participante, como no relacionamento com os colaboradores (Degarrod 2013, p.328).

A empatia tem sido definida como a compreensão experiencial da perspectiva de outra pessoa; como um compromisso emocional e imaginativo (*ressonância*) que vai para além das palavras e que requer um diálogo contínuo para ser efetivo (Degarrod 2013, p.328). Tal como Rose Hikiji, no seu projeto *Pulso: Um vídeo com Alessandra*, onde reflete: “(...) o processo me deu a ver a construção de um olhar e de uma escuta para o

mundo, intersecções entre o movimento de apreensão do cinema por parte de Alessandra, e a sua sensibilidade adquirida na prática musical” (Hikiji, 2009, p.156).

Tanto o trabalho artístico como o trabalho antropológico encaram este problema: como criar uma representação comensurável com a magnitude do real? Como é que alguma representação consegue aproximar-se do que cada um conhece? Neste sentido, Nichols acrescenta ainda “A questão que se coloca não é que tipo de mundo imaginário o artista criou, mas como o artista o criou. Onde é que o artista fica? Que espaço é que ele ocupa e que política ou ética se juntam a ele?” (Nichols 1991, p.79).

Para Degarrod, o processo colaborativo de fazer imagens envolve o mesmo estágio emotivo, imaginativo e cognitivo que os que são envolvidos no processo empático. As próprias imagens tornam-se pontos para verificar o entendimento mútuo entre antropólogo/artista e comunidade. À medida que as imagens são criadas e revisitadas elas mesmas tornam-se a base da partilha da imaginação e das emoções (Degarrod 2013, 323). Através de um processo que contribuiu para o desenvolvimento da empatia, Degarrod projetou *geografias da imaginação* para compreender mundos internos através da criação de arte colaborativa. A participação ativa no processo colaborativo de criação de imagens proporcionou a Degarrod observar enquanto participava na partilha de memórias, imagens e reflexões (Degarrod 2013, p.324).

Concluindo, importa repensar a Antropologia integrando o envolvimento sensorial de modo a afastar as representações cartesianas lineares e reducionistas e desafiar as fronteiras eurocêntricas do pensamento colonial. Neste sentido, parece imperativo criar a intimidade e a empatia capaz de compreender e comunicar conhecimento experiencial, incorporando a complexidade que juntas, Antropologia e Arte, podem gerar.

## 1.2. Breve contato com São Vicente e os seus Mandingas

As ilhas cabo-verdianas foram ocupadas pelos portugueses a partir de 1460. A situação geográfica do arquipélago promoveu a ocupação e utilização do território como base propulsora das antigas rotas transatlânticas do tráfico negreiro. A primeira ilha a ser povoada foi Santiago a última foi São Vicente já em 1838. Cabo Verde viveu como colônia portuguesa até 5 de Julho de 1975, data da sua independência.

*(...) esse «encontro» entre povos e culturas europeias e africanas iniciado no século XV no solo cabo-verdiano, foi narrada a partir do ponto de vista colonial. Onde o impulso aventureiro de homens brancos europeus sobrepôs-se à suposta passividade de mulheres escravas negras africanas. Tal narração reforçou a memória da expansão europeia e da história colonial, silenciando múltiplas violências imperiais. (...). Assim, tal como o racismo colonial, também o sexismo colonial se concebia como mecanismo de dominação. (Monteiro, 2016, p.984)*

Remontando ao período colonial português, valores e visões contemporâneas são reatualizadas nos discursos e nas práticas de intelectuais e políticos que acabam por se disseminar pelo tecido social cabo-verdiano. É logo na génese das ilhas cabo-verdianas que começa a demarcação social e identitária em relação aos escravos e negros da parte continental da África, tornando implícita, que a condição “branca” significaria civilizado, conseqüentemente europeu. A condição de “branco da terra” associada à do europeu/colono opunha-se assim à negatividade da condição do negro e escravo, associado ao africano.

É de frisar que vários trabalhos de Amílcar Cabral ressaltam a africanidade de Cabo Verde, assumindo-a como sendo um vetor importante da cultura cabo-verdiana e um fator imprescindível de mobilização para a luta pela independência. No entanto, hoje em dia a aprendizagem da história e da cultura africanas ainda está ausente, dando uma clara primazia ao estudo da história ocidental, impondo aos estudantes, pela presença e pela omissão, uma visão eurocêntrica do mundo e da formação da sociedade cabo-verdiana (Furtado, 2013, p.10).

Mas até aos dias de hoje a ambivalência identitária permanece. Se por um lado, Cabo Verde reivindica uma especificidade sociocultural e identitária cabo-verdiana traduzida na criouldade e na génese mestiça (e não africana) da cultura cabo-verdiana; por outro lado, afirma a pertença negro-africana, situando Cabo Verde e os cabo-verdianos na geografia e cultura africanas (Furtado, 2013, p.2).

A ambivalência identitária presente nas narrativas dos cabo-verdianos pode, igualmente, ser percebida ao nível das práticas sociais quotidianas, seja pelas relações tensas e preconceituosas entre *sampadjudus* (oriundos das ilhas de Barlavento que se aproximam mais da cultura europeia) e *badius* (oriundos das ilhas de Sotavento, que se aproximam mais da cultura africana), seja entre os cabo-verdianos e os imigrantes provenientes dos países continentais africanos, com particular realce os oriundos dos países da costa ocidental (Furtado, 2013, p.8).

*Pode-se, de certa forma, sublinhar que o contato mais próximo e permanente com o outro, no caso, os negro-africanos continentais, funciona, para os cabo-verdianos, como espelho, mas cuja imagem refletida é, no entanto, sistematicamente recusada, recusando o outro e a si próprio.* (Furtado, 2013, p.9)

Nas ilhas de Barlavento, curiosamente é onde se pode identificar maior afinidade com a cultura europeia (afinidade bem marcada na música dessas ilhas: *Morna, Coladeira, Mazurca...*). Especificamente, a ilha de São Vicente (última ilha a ser povoada) é uma ilha bem marcada pelo cosmopolitismo europeu, onde vários barcos atracavam e era por lá que os marinheiros faziam as suas noites boémias, deixando marcas culturais e fenotípicas nas gerações de cabo-verdianos que foram nascendo.

Reconhece-se que a cidade do Mindelo sofreu influências de várias culturas, tornando o seu povo bastante recetivo em relação às práticas culturais. Por outro lado, é notável a ambivalência cultural e identitária; colocando-se entre África e a Europa (nem sempre equidistante), São Vicente reivindica a sua génese crioula. É nesta ilha, que surge uma expressão cultural carnavalesca que me interessa particularmente: os *Mandingas*. No entanto, sendo São Vicente uma das ilhas mais marcadas pela cultura europeia, que significado tem esta expressão cultural? Miguel Vale de Almeida (2004, p.5), aponta que, tendo ocorrido num quadro de desigualdade de raça, classe e género, a miscigenação e a emergência de formas de cultura mista foram efeitos colaterais.

*Soncent é especial,  
Ca tem ote igual,  
Pa bem ou pa mal,  
Ô pov criative – oi*

*Mindel é assim,  
Marcod pa se gente  
Tem ou ca tem  
Nô ta ba ta quentá*

*Mês de Fevver: Carnaval  
Dming d’mandinga é um abolde  
Diversão e tradição: é um  
sabura chei d’emoção  
Diversão e tradição: é um  
sabura nacional*

*Ariah, Ariah  
É um sabura nacional  
Ariah, Ariah  
Só pa quem tem bom cabdal*

São Vicente é especial,  
Não existe outro igual,  
Para o bem ou para o mal,  
Óh povo criativo!

Mindelo é assim,  
Marcado pela sua gente  
Tendo ou não tendo,  
Nos vamos aguentando

Mês de Fevereiro: Carnaval  
Domingo de Mandinga é uma confusão  
Diversão e tradição: é um sabura Cheio  
de emoção  
Diversão e tradição: é um sabura  
nacional

Ariah, Ariah  
É sabura nacional  
Ariah, Ariah  
Só para quem tem bom cabedal

#### *Jenifer Solidade e Hernani Almeida*

Esta é a letra de uma música que saiu em 2016 poucos dias depois de ter voltado da minha primeira visita a São Vicente. Já em Portugal, ouvi-a repetidamente relembro aquela tarde em que a Vandy e a Suely me levaram para um *Dmingue d’Mandinga de Rbera Bote*<sup>1</sup>. Nesse dia, não vi muito os mandingas, era difícil aproximarmo-nos para conseguir vê-los, pois havia muita gente entre eles e pouco espaço para os ver dançar. Durante essa tarde, a Vandy<sup>2</sup> desviou-me de potenciais desacatos, ela é que conhecia as zonas a evitar e os atalhos a percorrer para manter a “estrangeira” salva e tranquila. Saltei, dancei, ri e deixei-me levar pela multidão, o clima da alegre euforia ficou-me marcado, mas foi aquele ritmo que me consumiu e não me saiu da cabeça nos dias seguintes.

No final desse domingo, quando cheguei a casa, questionei alguns familiares e percebi que os *Mandingas* mobilizam cada vez mais a população da cidade. Cobrindo os seus corpos com uma pasta preta e brilhante, vestem as suas saias de rafia e adornam-

---

<sup>1</sup> Domingo de Mandinga de Ribeira Bote

<sup>2</sup> Amiga que me ajudou e acompanhou em todos os *Domingos de Mandinga*

se com acessórios de madeira, osso ou outros materiais. Todos os domingos, desde o Ano Novo até ao Carnaval saem dançando e a eles juntam-se músicos, entusiastas e curiosos possuídos pela folia dos Mandingas que, formando uma multidão de milhares de pessoas saltam, cantam e dançam durante toda a tarde. Existem *Mandingas* de vários bairros, mas os mais populares são os do bairro de Ribeira Bote.

Já em Portugal comecei a questionar-me acerca do sentido desta prática existir no Mindelo. Apesar de toda a energia envolvida, que significado tem um africano tingir-se de negro, enfeitar-se e apresentar-se da mesma forma que se representavam os ditos “povos primitivos” no início do século passado? Será uma forma de reivindicação ou ridicularização? Como surgiu e porquê? Como evoluiu? Que relações pode esta prática estabelecer com o seu universo espaço-temporal? O facto de os Mandingas existirem apenas na ilha de São Vicente não é um fenómeno aleatório e, neste caso, a génese dos Mandingas cruzar-se com a génese da ilha, das suas gentes e consequentemente com a do próprio país, Cabo Verde e com o país colonizador, Portugal.

Várias ex-colónias europeias mantêm tradições carnavalescas ligadas à “negritude” com a intenção de recordar os seus antepassados escravizados pelo poder colonial europeu. Existem práticas semelhantes noutros territórios *crioulos* e colonizados tais como o Brasil, Trinidad ou Haiti. Segundo Vieira Filho (2015, p.51), os Cãos de Jacobina, no Brasil são “uma manifestação cultural promovida desde a década de 1940, por um grupo de homens simples que se autodenominam de “Os Cãos”. “Eles pintam seus corpos, geralmente utilizam somente uma bermuda, saem às ruas com seus tridentes e trejeitos, assustando os transeuntes e fazendo uma espécie de auto(…)” (Vieira Filho, 2015, p.51). Relativamente ao carnaval de Trinidad, Harris descreve performances sugestivas a demónios, onde escravos libertos retratam o inferno de ser escravizado e as semelhanças entre demónios e colonos brancos. “The Devils moved through the crowd, creating their own playing spaces and then demanding money from spectators by thrusting their painted faces into those of villagers and visitors alike and jabbing a single finger in the air” (Harris, 1988, p.109).

Gordon, no seu artigo *Kanaval: Vodou, Politics, and Revolution in the Streets of Haiti*, para além de nos apresentar imagens que poderiam retratar facilmente o carnaval do Mindelo, transcreve várias entrevistas de vários elementos do carnaval do Haiti:

*The cords we carry are the cords that were used to bind us. We are always sullen and menacing and we never smile. The blackness of our skin is made with crushed charcoal, pot black, klerin (cane spirit), and cane syrup mixed with a little water in a bucket. Although we know that slaves never wore horns, this is about the revolt of the slaves, and we wear the horns to give us more power and to look even more frightening. (Gordon, 2013,173)<sup>3</sup>*

Existe pouca bibliografia disponível sobre os Mandingas; alguns artigos de jornal e leves passagens em artigos científicos, muitas histórias e teorias especulativas, mas nada de muito profundo e sustentado.

Procurei investigadores que tivessem alguma informação. Indo de boca em boca, foi-me dado o contato de Carmo Daun e Lorena que estava a acabar a tese de doutoramento sobre o carnaval de São Vicente. Encontrei-me com a Carmo e conversámos um pouco sobre a sua pesquisa, a escrita etnográfica, a falta de bibliografia. Contou-me também que a sua tese tinha um capítulo dedicado aos Mandingas. Avisou-me que iria entrar em terreno movediço e para não me esquecer que “a busca de uma origem, pode abafar as polifonias”: foi o conselho que mais prevaleceu durante toda esta pesquisa. O encontro terminou com a promessa do envio de um exemplar da sua tese o mais breve possível.

A escassez de bibliografia referente a esta prática cultural Mindelense fez com que marcasse viagem para São Vicente para uma estadia de dois meses. No entanto, que representação irei eu tentar construir?

---

<sup>3</sup> apresentação da documentação em anexo 1

### **1.3. Resumo do projeto inicial**

*What they were looking for were different ways of using their expertise: ways of creating art that would bring art's transformative power into the lives of working class people. The question was how to put this into practice? (Crehan 2011, p.3)*

Com base em metodologias que cruzam antropologia e arte, desenvolvi um projeto que tinha como objetivo construir uma etnografia colaborativa acerca desta prática relativamente recente e ainda por entender: os Mandingas. Para isso, considerei importante desconstruir conceitos implantados; abrir portas às múltiplas possibilidades de pensamento e aos pontos de vista que decorrem nas periferias da cidade do Mindelo. O projeto teria como objetivo perceber também como é que o conceito de criouldade atua na construção da cultura mindelense e de que forma os valores e as visões do período colonial são encaradas nos dias de hoje.

Neste sentido, propus uma investigação exploratória com vista a analisar algumas questões relacionadas com o universo dos Mandingas. Mas se os Mandingas existem apenas no Mindelo entendi, portanto, que é com os mindelezes que se deve refletir, de modo a não perpetuar visões coloniais e exotizadas que ainda hoje são repetidamente reproduzidas.

Sob forma de oficinas, pretendia desenvolver um processo de criação conjunta num grupo de pessoas de São Vicente de várias idades, provenientes de diferentes bairros e que tivessem interesse na criação visual.

As oficinas não pressupunham ser um lugar para a transmissão unidirecional de conhecimentos, mas sim um espaço de experimentação, partilha e descoberta. Levantando questões, tencionar-se-ia trabalhar sobre os sistemas de representação e autorrepresentação visual de forma a explorar as relações deste complexo universo que é o dos Mandingas.

Com o objetivo de refletir sobre diferentes realidades e novas perspetivas, considerei importante partilhar com os colaboradores, alguns instrumentos utilizados tanto pela Antropologia como pela Arte. Seria imperativo perceber que as imagens são instrumentos poderosos de representação, com influência sobre a cultura e a sociedade. Entende-se que as imagens poderão ter um papel importante no futuro do património

cultural de Cabo Verde, quando usadas não só como registo de um passado, mas como plataforma para o desenvolvimento de novos conhecimentos.

Neste sentido, a experimentação através de práticas visuais tornar-se-ia um ponto importante não só por desafiarem as fronteiras de distinção e exclusão, mas também por conseguirem gerar entendimentos complexos. Ao mesmo tempo que se transformariam na base da partilha da imaginação, as imagens poderiam também ser uma parte importante tanto do processo empático como do entendimento mútuo entre os colaboradores.

Seria essencial desenvolver a discussão de questões relacionadas com o Colonialismo, o Pós-colonialismo, a Africanidade, a Crioulidade e a Representação Visual. Questões essas que atravessam e enriquecem o discurso que seria desenvolvido sobre os Mandingas e que abriam portas a novas questões e inquietações. Considerava também fundamental refletir sobre a construção e a desconstrução das lógicas visuais de modo a que a recolha pudesse despoletar leituras abertas e descomprometidas dos sentidos comuns de representação.

As oficinas funcionariam duas a três vezes por semana. Iniciaríamos com a discussão das questões-chave relacionadas com os Mandingas: o que interessa pensar, como pensar e porquê pensar. Só depois se definiria o plano de ação: que conceitos são relevantes e quais os melhores suportes para os pensar; que material recolher e como recolher. Seria importante perceber que os conceitos implicam o desenvolvimento através de uma forma e um conteúdo que se mantêm inseparáveis, funcionando como um todo.

No final de cada oficina resultaria uma conclusão, sob forma de *objetos-conclusão* que se iriam acumulando no decorrer das oficinas. Visto que a construção de conhecimento pressupõe uma construção e desconstrução continua, estes *objetos-conclusão* não seriam fechados e poderiam, ou não, sofrer alterações ao longo do projeto. Num movimento de reciprocidade, a recolha de material realizar-se-ia também em modo vaivém e cada etapa incentiva, alimenta e influencia a seguinte (recolha – análise e reflexão - nova recolha - nova análise e reflexão...).

Seriam utilizados métodos de recolha e reflexão que a Arte e a Antropologia contemporânea têm vindo a desenvolver. Desde a pesquisa e análise de material de arquivo, recolha de entrevistas junto de várias gerações e bairros; observação participante nos domingos dos Mandingas; registos em diversos meios (desenho, fotografia, vídeo...).

Através de oficinas semanais, pretendia-se trabalhar as questões em colaboração com os jovens no Mindelo. Considera-se que os jovens são um fator relevante na futura projeção da história e cultura. Para isso é importante entender a complexidade do passado que se espelha em costumes presentes.

Partindo do princípio que a arte em conjunto com a antropologia é capaz de gerar declarações complexas, mas não totalitárias, este projeto não procurava ser uma transmissão de conhecimentos ou um relatório sobre um encontro cultural, mas um processo que questiona os princípios totalitários da representação e abre espaço para a experimentação de práticas instrumentais, materiais e sensoriais. Dado que os sistemas visuais são poderosos instrumentos de raciocínio e intervenção social, pretendia-se incentivar a produção de conhecimento sobre Cabo Verde por cabo-verdianos. Neste sentido o trabalho colaborativo ganharia importância, na medida em que através dele seria possível promover tanto o espírito de união e proximidade com a história e cultura cabo-verdiana como o trabalho em equipa, tão importante na contemporaneidade laboral.

Ao longo do projeto, os colaboradores conheceriam e poriam em prática um conjunto de instrumentos e teorias tanto antropológicas como artísticas. No entanto, criariam também o seu próprio sistema de investigação e de produção de conhecimento que poderia ser aplicado em outros projetos e práticas culturais, contribuindo assim não só para uma melhor compreensão da cultura cabo-verdiana como para a sua promoção e projeção pelas gerações futuras.

Como os Mandingas são uma prática dos bairros periféricos do Mindelo e não do centro da cidade, entende-se que estes são processos que têm que ir também ao encontro da população que ocupa esses espaços, num movimento de empoderamento e descentralização da expressão e da cultura, contribuindo assim para a democratização do conhecimento.

O projeto teria um número certo de colaboradores nucleares (entre 10 a 15), no entanto cada colaborador trabalharia com vários elementos da população de modo a aumentar o alcance do projeto à comunidade.

Para envolver o projeto na população e a população no projeto, deveriam ser também incluídas intervenções periódicas no espaço público tais como tertúlias, projeção de filmes, oficinas em escolas, performances, instalações ou outras atividades que o grupo entenderia ser pertinentes no decorrer do projeto, incentivando assim a participação da comunidade na reflexão sobre a própria cultura.

O projeto terminaria com a exposição dos objetos resultantes das experimentações realizadas ao longo do projeto. Num movimento de retorno à comunidade, a exposição pretendia reconhecer o envolvimento dos colaboradores e valorizar o pensamento do próprio povo cabo-verdiano. Considera-se que a exposição é um elemento importante tanto para o diálogo e contaminação de ideias a um público mais alargado, como para a promoção da própria história e cultura de Cabo Verde.

Durante meses tentei fazer chegar este projeto a várias instituições do Mindelo sem grande sucesso a nível de respostas positivas. Ao final de vários meses a Direção Geral das Artes do Ministério da Cultura e Industrias Criativas de Cabo Verde aceitou, finalmente acolher o projeto e indicou o Centro Cultural do Mindelo como instituição-base para desenvolver esta investigação.

## 2. São Vicente, Janeiro e Fevereiro de 2018

### 2.1. Primeiras Impressões

Quando cheguei a São Vicente encontrei-me com o responsável do Centro Cultural do Mindelo, que me apresentou o espaço. Percebi que a instituição passava por um período de transições tanto a nível conceptual, como operativo e que precisavam de ajuda a nível da comunicação. Disponibilizei-me para ajudar a estagiária e deixei o meu material de captação à disposição do Centro. Deste modo, durante a maior parte do tempo, as minhas manhãs foram passadas neste espaço e as tardes pelas ruas do Mindelo.

Passei os primeiros dias a tentar perceber como poderia adaptar o projeto a nível de espaço, tempo, recursos e colaboradores, visto que todos eles eram escassos. Tive reuniões com a responsável da Universidade de Cabo Verde e da M\_EIA com o intuito de angariar colaboradores e informações sobre os mandingas. A Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Inês Alves da M\_EIA sugeriu uma reunião com os alunos que pudessem estar interessados. Na reunião compareceram dois alunos; nenhum deles era grande amante dos Mandingas, apesar de um deles ter feito um trabalho com base nos mandingas (ficou de procurar esse trabalho para mo mostrar mais tarde, mas nunca chegou a acontecer).

É de salientar a minha posição privilegiada pelo facto de ter sido acolhida por uma família de Vila Nova<sup>4</sup>. Morar nos arredores da cidade do Mindelo e com uma família cabo-verdiana tornou-se uma vantagem pois deu-me acesso a conversas, notícias e dinâmicas que nunca viria a conhecer se estivesse a morar sozinha no centro da cidade.

Para além de falar crioulo, o estatuto de mulher casada com um cabo-verdiano amenizou a minha condição de investigadora portuguesa. (...) “se é verdade que falar crioulo demonstra um comprometimento pessoal e cultural, essa virtude não apaga a condição de “estrangeiro” ou “branco”. (Daun e Lorena, 2015, p.799) O facto de ser mulher, branca e portuguesa era algo que me preocupava, a minha presença oscilava entre o poder e a vulnerabilidade. Se fui bem acolhida pela população masculina, a população feminina manteve-se mais distante, especialmente a mais jovem. Se muitas

---

<sup>4</sup> Zona adjacente a três bairros que possuem Mandingas: Ribeira Bote, Fonte Filipe e Espia.

vezes mostrei o meu lado mais amável, outras tive que afirmar-me com firmeza e resiliência, especialmente junto de elementos masculinos que detinham o poder.

*O facto de ser mulher, por exemplo, condiciona em muito o meu raio de ação. Numa sociedade tão sexista, em que as mulheres são frequentemente alvo de assédio, torna-se complicado estabelecer uma relação, ou mesmo uma simples conversa, que não seja filtrada por esse intuito.* (Daun e Lorena, 2015, p.800)

Enquanto tentava angariar colaboradores tentei aproximar-me dos mandingas. Consegui falar com o responsável dos mandingas de Ribeira Bote, Tau, que se mostrou disponível para me ajudar no que fosse preciso. Combinei duas vezes um encontro com o responsável dos mandingas de Fonte Felipe, mas nenhum aconteceu e acabei por desistir de falar com ele. Disseram-me que os mandingas de *Ribeirinha* estavam com alguns problemas e não se sabia se sairiam alguma vez nesse carnaval. Restavam os mandingas de *Espia*, *Pedreira*, e *Fernando Pó* mas como na altura não conhecia ninguém que mos pudesse introduzir, foquei-me nos Mandingas de Ribeira Bote que se mostraram mais abertos à minha presença.

Se antigamente apenas meia dúzia de pessoas das periferias se vestia de mandinga, hoje em dia são milhares que vêm tanto das zonas mais centrais como das mais afastadas ou até de outras ilhas ou de outros países. A população que acompanha esta festa, para além de ser densa e numerosa, é constituída maioritariamente por jovens. Uma multidão de jovens empolgados pelo efeito da música, da dança, mas também pelo álcool e drogas. Porquê a tamanha adesão por parte dos jovens? Como mudou em tão pouco tempo de uma prática marginal para um dos eventos mais populosos e populares do ano.

Ao longo deste crescimento populacional nos domingos de mandinga, foi crescendo também a criminalidade conotada com este evento. Se por um lado, é um momento propício para furtos é também a altura em que os *gangs* aproveitam para realizar alguns *ajustes de contas*. Nos últimos anos, mandingas foi sinónimo de criminalidade. Se por um lado a minha família de acolhimento me aconselhava, acompanhava e indicava pessoas e lugares, por outro era ultra-protetora; mesmo tendo crescido em Ribeira Bote, Bidja e Paris (os meus pais de acolhimento) eram bastante receosos em relação aos Mandingas, ao bairro da Ilha de Madeira e à ideia de eu andar sozinha nessas zonas.

Por esta razão, nos primeiros tempos não fui muito audaz nas minhas deslocações e procuras no *terreno*. Para além da minha família, que me aconselhava a andar sempre acompanhada, quando cheguei a São Vicente o clima era de grande tensão: apesar de os *gangs* estarem em paz há mais de um ano, houve uma sequência de acontecimentos violentos na época da passagem de ano que culminaram na morte de um jovem de Ribeira Bote. Desta forma, os Mandingas de Ribeira Bote não saíram no primeiro domingo do ano como seria suposto. Uns diziam que era por razões de luto, outros diziam que por indicação da polícia, outros diziam que era por medo e receio.

Ainda na primeira semana de Janeiro combinei preparar uma conversa com os estudantes universitários de educação artística de António Tavares<sup>5</sup>. A intenção era discutir visualidades e perceber as afinidades que o grupo mantinha com os Mandingas em geral. Na primeira parte, vimos o filme a Janela da Alma de João Jardim e Walter Carvalho que se tornou um ponto de partida para discutimos o papel da visão na perceção e aceção do mundo. Na segunda parte, apresentei o meu projeto e abri uma discussão sobre os Mandingas onde cada um deu a sua opinião sobre o tema. Foi interessante constatar que, ao contrário da primeira discussão ninguém se absteve, todos tinham uma opinião ou alguma história para contar. Pude verificar que muito poucos participavam ativamente nos *Domingos de Mandinga* (nenhum deles se vestia, escassos assistiam assiduamente); uma minoria não se identificava com a prática, desprezando-a e conotando-a com *gente ignorante e porca que suja as pessoas*; uma parte indicavam os Mandingas como uma manifestação perigosa devido à quantidade de roubos e o consumo de álcool e drogas; alguns sentiam-se atraídos, mas não se aproximavam por já terem tido experiências violentas. O que encontrei de mais interessante nos relatos destes estudantes foi a forma como alguns descreviam a atração pela performance dos mandingas: assim que ouviam a batucada eram atraídos de tal forma que não conseguiam controlar o desejo voyeurista de os ir *espreitar*, mesmo com receio.

Quando chegou o segundo domingo de 2018, os Mandingas de Ribeira Bote saíram audazes pelas ruas do Mindelo. No entanto, o medo e o receio era tanto que a população que os acompanhou era significativamente reduzida. O que para mim não

---

<sup>5</sup> Bailarino, coreógrafo, professor e atual diretor do Centro Cultural do Mindelo

me pareceu um acontecimento desagradável, ter espaço para dançar e respirar; para a organização dos Mandingas de Ribeira Bote foi um pouco uma decepção, pois um bom *domingue d'mandinga*<sup>6</sup> tem que ter *tcholda*<sup>7</sup>. Segundo várias vozes, este ano de 2018 foi o primeiro em que não houve grandes confusões, foi também o primeiro ano que a organização dos Mandingas de Ribeira Bote colaborou rigorosamente com as forças policiais.

Ao longo das duas primeiras semanas, apesar de ter assistido apenas a um *domingue d'mandinga* com os Mandingas de Ribeira Bote, apercebi-me de várias questões importantes que redirecionaram o trabalho de campo. Os Mandingas de São Vicente são um universo muito mais complexo do que o que o meu enunciado declarava. Percebi que as minhas premissas eram tipicamente europeias e ocidentais. No decurso da minha pesquisa, deparei-me com vários jornalistas e documentaristas estrangeiros que traziam a ideia pré-concebida de uma ligação entre o “fenómeno” dos Mandingas e a ligação ao continente africano que parece ter sido apagada em São Vicente; desta forma, estes estrangeiros aproximavam-se dos Mandingas, não tanto para questionar, mas sim para confirmar ou ilustrar as suas teorias.

Apesar da origem e da razão porque surgiram os Mandingas ser dúbia, parece ser claro que antigamente só existiam “Mandingas-homem”. Também ao contrário de antigamente, as crianças têm sido envolvidas nas organizações dos Mandinga de Ribeira Bote. Djalô<sup>8</sup> organiza um desfile na *morada* só com crianças vestidas de Mandinga; crianças mais velhas (que já aguentam as cerca de três horas de caminhada dançante) vestem-se a rigor e são também incorporadas dentro da corda de segurança nas saídas dos Mandingas<sup>9</sup>. Este ano, quando a “época dos mandingas terminou” foi até organizado um lanche para crianças da Ilha da Madeira.

Esta *ligação a África*, sob forma de encenação, não atrai somente investigadores, mas também estrangeiros e cabo-verdianos emigrados. T-shirts e saias são vendidas como “*bilhete de entrada*” para a experiência de ser Mandinga. É frequente também chamarem Mandingas para dançarem para turistas que chegam nos cruzeiros ou que

---

<sup>6</sup> Domingo de Mandinga

<sup>7</sup> folia

<sup>8</sup> famoso Mandinga de Ribeira Bote, apelidado de “Mendinga-Chefe da Ilha da Madeira”

<sup>9</sup> apresentação da documentação em anexo 6

visitam Ribeira Bote com os guias turísticos. Dentro dos Mandingas de Ribeira Bote, encontram-se pessoas que vivem em outras zonas de São Vicente e vêm até Ribeira Bote só para se vestirem de Mandinga. O mesmo acontece com pessoas de outras ilhas, emigrantes e turistas que pagam uma T-shirt para entrarem dentro do “cordão de segurança” dos Mandinga. Existe também o caso de pessoas que pagam para lhes fazerem a saia e os adereços em corda para poderem vestir-se e sair com os Mandingas de Ribeira Bote. Como uma prática marginal se massificou de tal maneira que se tornou na grande atração do carnaval do Mindelo? O que faz com que um estrangeiro/emigrante se queira vestir de Mandinga?

Sendo atracção turística, a forma como os Mandingas atuam vai-se adaptando às circunstâncias. A folclorização da performance e a comercialização de objetos e experiências que lhe estão associadas são só uma consequência da forma como os mandingas começaram a ser encarados. Existe, conseqüentemente, uma face mais obscura de negócios que envolvem apoios e patrocínios que, para além de gerarem conflitos, questionam o futuro dos Mandingas.

Assim, a massificação e o turismo alteraram o modo como se comportam e como os Mandingas são vistos, a forma como estes existem. Muito ouvi dizer que ser Mandinga “não é só vestir; é preciso dançar e atuar”. Existe um sentido performativo inerente a esta actividade e conseqüentemente uma encarnação de um certo tipo de personagem, de um imaginário. Mas que personagem ou imaginário é esse?

Algumas personalidades pertencentes às elites intelectuais do Mindelo partilham a opinião de que o Mandinga “já não é o que era”, que se tornou comercial e perdeu todo o seu valor. Ouvi declarações de desprezo como “já não tem conteúdo ou tornou-se comercial: eles vendem até t-shirts”. É certo que a prática mudou drasticamente nos últimos anos. Houve uma altura em que os Mandingas deixaram de se ver no Mindelo. Morreram, envelheceram ou emigraram os que existiam e não houve jovens para transmitir o conteúdo da prática. Anos mais tarde da dita extinção, quando quiseram *ressuscitar* os Mandingas, foi reproduzida a forma e a aparência e adaptado o conteúdo. É claro que os Mandingas da primeira geração (fala-se de Capote, “Dmingue

Sapater”, Djunga ou até Tchecók<sup>10</sup>) diferem dos atuais Mandingas de Ribeira Bote, assim como diferem dos Mandingas de outras zonas. Por várias vezes formulações, no local, que tentam ir de encontro à origem desta prática. Adaptações de outras histórias, outros mitos adaptados à realidade mindelense: uns mais *africanistas*, outros mais *claridosos*, outros simplesmente criativos.

Das *peessoas da morada*<sup>11</sup> e dos bairros mais afortunados ouvia falar em *Mandinga*, das *peessoas das fraldas*<sup>12</sup> ouvia *Mendinga*. Como passei muito tempo com estes últimos habituei-me a dizer *Mendinga*. Um dia fui corrigida, não é *mendinga* como muitos dizem, é *Mandinga*. A palavra nada tem a ver com *mendingo*, mas sim com os guerreiros Mandingas que eram cavaleiros nobres. Com o tempo percebi que era como a questão da galinha vs *guelinha* ou da Laginha vs *Leguinha*, que se prende com crioulo da ilha de Santo Antão que é menosprezados e muitas vezes gozado. Ainda hoje, se perpetuam relações de poder herdadas desde o tempo colonial que se revelam na forma como cada um fala o crioulo, onde o crioulo de *Sintanton*<sup>13</sup> é conotado com as pessoas humildes e inocentes que vinham das zonas rurais de Santo Antão para São Vicente em busca de uma vida melhor. Fixando-se na periferia do Mindelo, estas pessoas eram mais suscetíveis a serem enganadas por não estarem familiarizadas com as dinâmicas mais “malandras” da cidade.

Ouvi também palavras como ritual, tradição, transe, mantra. Mas pode considerar-se que existe um ritual de *vestir* de *Mandinga*? Obviamente que não pode ser comparado com os rituais daquilo que no passado se considerava serem as *tribos* do continente africano, rituais esses largamente estudados pela antropologia clássica. O ritual de *vestir* dos Mandingas é adaptado por cada um e mudado a cada ano. Sendo uma prática de carnaval, o espírito é *vestir* para *passa sabe* onde o grau de espiritualidade é questionável na maior parte dos casos. No entanto, há sem dúvida uma preparação dos objetos e um modo específico de colocar tinta. Quanto ao consumo de substâncias como álcool e drogas aliado ao ritmo da música, pode-se falar de uma

---

<sup>10</sup> Famosos Mandingas das gerações anteriores

<sup>11</sup> Centro da cidade

<sup>12</sup> Periferia

<sup>13</sup> Santo Antão

espécie de êxtase, num *transe* como ouvi mais que uma vez, mas que não pode ser generalizado.

Se é certo que existe uma exotização por parte dos estrangeiros, é também verdade que a própria visão do *africano* dos próprios Mandingas é de certa forma estereotipada segundo os antigos conceitos do africano *tribal* ou *primitivo*. Perante o desconhecimento, os Mandingas mistificam também a representação de africano criando mitos e imagens com base em ideias e imaginários exotizados que lhes chegam.

Outro aspeto impressionante é a visibilidade desta prática, o número de câmaras apontadas para este evento. De facto, logo na segunda saída estavam 3 câmaras profissionais a filmar, mais 3 a fotografar e um *drone* a sobrevoar. Muita gente a registar o momento, mas o que dizem essas imagens? O que acrescentam? Porquê fotografar? Vaidade do fotógrafo, a busca para obter uma imagem *vistosa* ou *exótica*? Muitos estrangeiros usam as imagens para ilustrar as suas ideias pré-concebidas de conceitos como criouldade ou africanidade. Porque atraem os Mandingas tantos captadores de imagem?

Mas será que se pode dizer que existe um papel ativo do representado? Se por um lado o fotógrafo é que tem o poder de representação sobre o outro, o fotografado ganha poder ao assumir uma pose e com isso a *última palavra* torna-se a do Mandinga. Através da fotografia, o corpo ganha (mais) visibilidade e a pose torna-se um ato de poder e decisão final: *eu quero ser representado assim*.

Para além de cantarem, os Mandingas vão gritando *Ariah* especialmente enquanto executam as suas poses em direção aos múltiplos aparelhos de captação de imagem que se vão cruzando ao longo do seu percurso. Conta-se que o tão gritado *Ariah* provem do *Hurry Up*, conectando-o com a comunidade inglesa que habitava São Vicente. Foi também referida a relação com o cinema e com a própria escravatura através de uma outra personagem do carnaval de São Vicente que já não existe: o Chimy-Boi. Os Mandingas de hoje em dia lembram-se de ouvirem Djunga a dizer Rotitá, como forma de afastar as pessoas.

Tal como a origem e evolução dos Mandingas de São Vicente, conta-se e ouve-se dizer, mas provas ou referências físicas são poucas, tornando um terreno fértil para

criação de histórias por esse mundo fora, porque cabo-verdianos existem pelo mundo inteiro e para onde vão, os mindelenses levam os Mandingas. Há Mandingas em Santo Antão, no Sal, na Boavista. O governo tentou levar Mandingas para Santiago mas não teve sucesso. Existe Mandingas também em Lisboa e Amesterdão.

Antigamente os Mandingas não eram acompanhados de batucada, apenas instrumentos de corda e sopro. A percussão vinha do ferrinho e dos búzios que chocalhavam nos pés dos Mandingas. A batucada é também uma das consequências da massificação e da tentativa de aproximação aos grupos de carnaval. No enterro a multidão é tanta que a batucada não chega. Existe o chamado *trio elétrico* em cima de um camião: são mais que um trio, pelo menos dois trios de músicos e várias colunas que espalham o som pela multidão.

*É mom pretinha, É mom pretinha que cria nos tud!*<sup>14</sup>

Esta é a letra de uma das *músicas de Mandinga* mais conhecidas e refere-se à panela como criadora, tanto por dar alimento como por dar o carvão que junto com óleo alimentar era colocado na pele dos Mandingas antigamente. Hoje em dia são poucos os Mandingas de Ribeira Bote que recorrem, para colocação no corpo dando um tom de pele negro, ao pó do carvão de panela (Djalô foi o único que conheci). Há mais de 10 anos que começaram a usar pólvora de pilha, um processo que envolve *catar* pilhas na lixeira, *pla* (pilar) as pilhas para retirar o pó do invólucro, peneirar e secar o pó ao sol<sup>15</sup>. Para além de moroso, é um método altamente prejudicial para a saúde, vários foram os relatos de pessoas que ficaram com a pele queimada ou os olhos irritados devido ao pó de pilha. Este ano, os Mandingas de Ribeira Bote conseguiram importar do Brasil uns largos quilos de pigmento preto, próprio para o corpo humano. Apesar de mais caro e de não adquirir um tom tão brilhante, esta opção é mais segura e demora menos tempo a retirar do corpo. Note-se que em Janeiro e Fevereiro, tomar *banho de caneca* ou água fria de noite é algo pouco agradável, tanto que, alguns admitem só conseguir retirar melhor a tinta com o segundo banho tomado no dia seguinte e que mesmo assim não sai por completo. Acontece que, este ano usaram a tinta importada por duas vezes e

---

<sup>14</sup> É esta panela que nos criou a todos!

<sup>15</sup> Apresentação da documentação em anexo 5

não mais porque foi roubada do armazém dos instrumentos o que gerou bastante polémica e intriga.

Moacyr Rodrigues<sup>16</sup> frisa um aspeto interessante da tinta preta como camuflagem e dissolução de identidade pessoal em prol de uma identidade comum. “Deixar de ser quem é, para ser ninguém identificável”. Neste sentido, pode-se também pensar a tinta preta como uma uniformização de cor, numa terra cheia de diferentes tonalidades e conotações associadas: uma só cor, a preta.

Hoje em dia, há casos de Mandingas a cobrir a pele de outras cores, como os Mandingas de areia branca, os Mandingas azuis... Ou como ocorreu este ano, que mediante um pagamento, os Mandingas de Ribeira Bote que pintaram um certo número de Mandingas de laranja para fazer publicidade a uma empresa de telecomunicações.

O facto de os Mandingas cobrirem os seus corpos de negro foi o que me atraiu inicialmente nesta prática. A verdade é que não sou a única: como referi antes, ao longo do meu trabalho de campo cruzei-me com várias equipas televisivas/cinematográficas/académicas que viam esta prática como a ligação ao continente africano que parece estar “apagada” na ilha de São Vicente e desta forma uma prática que levanta questões raciais, identitárias e consequentemente e invariavelmente com a tão aclamada criouliidade. Normalmente são as pessoas exteriores aos Mandingas que mencionam esta relação. Muitos dos Mandingas assumem o orgulho de ser africano, sim, mas para muitos Mandingas é mais um lugar de *passa sabe*<sup>17</sup> do que uma reivindicação de origens. Com vista a analisar estes aspetos, foi necessário recorrer a trabalhos anteriores. Existe um capítulo inteiramente dedicado aos Mandingas na tese de doutoramento de Carmo Daun e Lorena: *Classe, memória e identidade em Cabo Verde: uma etnografia do carnaval de São Vicente*. Ler este capítulo foi importante para este projeto, uma vez que não só me deu uma noção do contexto em que se inserem os Mandingas, como clarificou algumas questões que tinha pressentido. Infelizmente, apenas tive acesso a este quando já me encontrava em Cabo Verde, mas foi a ajuda preciosa ao longo do resto do processo. A passagem seguinte

---

<sup>16</sup> em conversa com Moacyr Rodrigues a 15 de janeiro de 2018

<sup>17</sup> Divertir-se

revela o pensamento acerca das questões mais recorrentes levantadas acerca dos Mandingas.

*A tentação de ler esta figura como uma manifestação performativa relativa a África, seja de valorização ou depreciação, é grande e não deve ser descartada mas tem de ser ponderada, pois pode impedir-nos de ver para além disso e restringir demasiado a análise. Até porque, per se, é uma leitura redutora, senão mesmo deturpada. As “raízes africanas”, o “empowerment”, as teorias da resistência e da história incorporada, e até a pretensão de superioridade – leia-se civilidade – dos cabo-verdianos, são chaves interpretativas muito apelativas, mas devem ser contrabalançadas com as razões que os próprios Mandingas dão sobre os seus motivos, que podem nada ter a ver com tudo isso. (Daun e Lorena, 2018, p.106)*

A minha perceção dos Mandingas mudou completamente comparando com a primeira vez que os vi. As circunstâncias eram diferentes, desta vez houve uma preparação bibliográfica e uma pré-disposição. Se por um lado cheguei a São Vicente carregada de teorias e avisos, por outro cheguei pronta a receber o que fosse chegando, numa tentativa de ver, ouvir e tentar perceber um pouco mais do que se passa neste universo complexo dos Mandingas do São Vicente.

Enquanto que, de modo geral, os discursos das *elites culturais* são racionais e organizados, mas distantes e pouco vivenciados; já nos discursos da *malta das fraldas* sentia-se uma proximidade e um conhecimento de causa, apesar de serem discursos menos elaborados e com um carácter sensorial mais forte. Cruzei-me bastantes vezes com a expressão *muit sabe*<sup>18</sup>, que normalmente concluía as questões, evitando o aprofundamento ou desenvolvimento da conversa. *Muit sabe* era resposta para questões como *porque se vestem de Mandingas* ou *porque acompanham os domingos de Mandinga*. De que modo devo entender a expressão *muit sabe*, visto que possui uma longa lista de sensações implícitas?

É certo que não se consegue aceder diretamente às memórias, experiências ou imaginários do outro (individual ou coletivo) no entanto, pode-se tentar sintonizar corpos, ritmos, gostos numa tentativa de envolvimento e aproximação das sensorialidades e materialidades dos seus mundos. (Massey, 2005)

*If place is central to our way of being in the world and we are thus always participating in places, the task of the reflexive ethnographer would be to consider how she or he is emplaced, or entangled, and her or his role in the constitution of*

---

<sup>18</sup> muito bom

*that place (...) A sensory ethnography approach invites us to use our own experiences to seek to imagine how other people “feel” their futures, and image their futures through their bodies, as much as the ways in which they talk about them. (Pink, 2015, p.47)*

Nas primeiras semanas de trabalho de campo apercebi-me da complexidade que envolve toda a dinâmica dos Mandingas de São Vicente. A ideia inicial de envolver a população jovem no desenvolvimento do projeto, desde a recolha, tratamento e produção de imagens foi descartada por não ter encontrado colaboradores interessados. Desta forma, em vez de condicionar a pesquisa às questões dos colaboradores, encontros e desencontros assim como a empatia que foi estabelecida com cada pessoa foram fatores determinantes na orientação da pesquisa. O primeiro encontro determinante para a pesquisa foi com Carmo Daun e Lorena, ainda em Lisboa. Este encontro contribuiu para o desenvolvimento de uma predisposição para ouvir e considerar as narrativas que decorrem das periferias do Mindelo e um estado de alerta especial para encarar as polifonias que constituem o emaranhado de teorias sobre os mandigas.

*Scholarly writing remains a central medium in which ethnographic research through and about the senses is described, evoked and theoretically debated. Yet conventional scholarly practice is limited in its capacity to communicate about the directness of the sensory and affective elements of emplaced experience. Alternative routes to representing sensory knowing have been developed in arts and media practice and there are opportunities for these practices to both inform and be developed collaboratively with sensory approaches to ethnographic representation. (Pink, 2015, p.163)*

Daun e Lorena lembrou-me que a pesquisa bibliográfica é importante, mas no trabalho de campo é essencial confiar na sensibilidade e nos instintos. Desta forma, pude encarar a pesquisa de forma mais liberta de teorias que fui lendo, valorizando também os pensamentos que decorressem da recolha de dados mais sensoriais.

Outra circunstância que condicionou o recorte da pesquisa foram os encontros mal-sucedidos com os responsáveis de outros grupos de Mandingas. Os Mandingas de outras zonas (Fonte Filipe, Pedreira, Espia, Ribeirinha e Fernando Pó) têm fama de terem uma “tradição” que se assemelha mais à praticada antigamente, mas dada a complexidade do tema, o pouco tempo e a necessidade de envolvimento com as pessoas tive que escolher fixar-me num só grupo de Mandingas. Mais uma vez, o facto de o encontro com Tau ter sido bem-sucedido e de existir o referido clima de

insegurança, fez com que escolhesse o grupo de Mandingas de Ribeira Bote como base de desenvolvimento da pesquisa. Apesar de ouvir dizer que eram o grupo “mais forte”, ouvia também que não era o “mais genuíno”, decidi tomar esse facto como parte do meu objeto de estudo e incorporá-lo na minha pesquisa. Por outro lado, Ribeira Bote é uma zona antiga e com fama de rebeldia, do passado ecoam histórias da “zona libertada” e do “Capitão Ambrósio”; do presente circulam histórias de tráfico de droga, decadência e má fama.

Passei alguns dias para perceber como me iria apresentar. Pretendia construir um ambiente o mais informal possível para ir, aos poucos ganhando a confiança, mas não podia deixar o profissionalismo de lado para não dar asas a comentários maldosos que poderiam complicar-lhes a vida. Parece um equilíbrio óbvio de se enunciar, mas é complicado de se implementar. Lembro-me que na altura, o meu maior medo (ou pavor até) era ser encarada como intrusa, não ser aceite e fugirem de mim.

Quando ganhei coragem para me dirigir sozinha à zona mal-afamada, introduzir-me e informar quais seriam as minhas intenções, optei por me decidir pela “recolha sobre os Mandingas” e que gostaria simplesmente de passar algum tempo com eles. Ao contrário dos meus pesadelos, todos foram afirmativos, desconfiados, mas abertos. Ouvi muitas respostas com a seguinte pergunta: “sim, ma bo ê crioula?”<sup>19</sup> Apesar de falar crioulo, a minha aparência era algo que, infelizmente, não me deixava passar despercebida e a minha origem parecia ser uma questão importante.

Para além de falar a língua e partilhar refeições, a comunicação não verbal, como o contacto visual e a dança, foram instrumentos de abordagem inicial preciosos no primeiro contato com Mandingas no primeiro domingo. Apesar de toda a preocupação em “integrar-me”, a presença regular na Ilha de Madeira foi importante. Passava regularmente pela zona, apesar de não ver Mandingas, sentava-me e conversava um pouco, apesar de não estar a falar diretamente sobre os Mandingas, foi construída uma confiança. Muitos Mandingas e colaboradores já não moram em Ribeira Bote e por isso apenas se encontram nas reuniões de Mandinga ou nos próprios domingos de Mandinga. Para me integrar no grupo, comecei a ajudar com o fornecimento de água

---

<sup>19</sup> Sim, mas tu és crioula/cabo-verdiana?

durante as saídas dos Mandingas. Desta forma, ao mesmo tempo que ajudava e saciava a sede de dezenas de pessoas, consegui também ganhar o respeito tanto dos Mandingas como da população da Ilha da Madeira. Dada a visibilidade dos Mandingas em São Vicente, logo desde a primeira vez que acompanhei um domingo de Mandinga fui identificada e mesmo durante a semana, as pessoas reconheciam-me e conectavam-me com os Mandingas. Mas foi desde que comecei a “dar água” que começaram a olhar-me com um carinho especial ganhando desta forma uma espécie de proteção, desde a Ilha da Madeira ao Mercado de Peixe passei a ter amigos com quem trocava sempre dois dedos de conversa.

Com o tempo percebi que havia um discurso uniformizado e repetitivo sobre os Mandingas. Uma das soluções que encontrei foi a convivência, sentar-me “na ponta” e estar ali simplesmente, conversando e ouvindo conversas, notícias e opiniões entre terceiros. Desta forma tive acesso a uma perspetiva mais íntima e pessoal que nunca teria se estivesse a ter uma entrevista ou uma conversa direta sobre os Mandingas.

Numa segunda fase, parte da observação participante passou por ajudar a montar e a desfiar as saias que Djalô vendia a emigrantes ou doava a crianças. A ajuda com as saias foi importante na relação que estabeleci especificamente com Djalô, a sua família, amigos e vizinhos. Se por um lado pude conversar mais calmamente e sem pressões, por outro lado pude também ouvir histórias e conversas entre Djalô e as pessoas que iam passando. Desta forma, fui conhecendo melhor tanto a dinâmica da zona como a forma como as pessoas se relacionava com Djalô.

Djalô foi o Mandinga de quem ouvi falar primeiro: “o que dança melhor” ou “o que ainda é fiel a tradição” eram frases que ouvia a seu respeito. Percebi com o tempo que, embora faça parte do grupo de Mandingas de Ribeira Bote, é visto com algum desdém pelo grupo, por não seguir os costumes mais contemporâneos dos Mandingas. Apesar dos seus títulos de “Mendinga-chefe d’Ilha d’Madeira”, de “melhor dançarino” e ídolo das crianças, Djalô é visto com alguma marginalidade.

Djalô é um homem nascido e criado na Ilha da Madeira, filho de Nha Mimina, uma das senhoras mais antigas desta zona. Djalô vive numa casinha de tambor, não possui trabalho fixo e é o Mandinga mais adorado pelas crianças. Djalô é o único

Mandinga que dança descalço, se pinta com carvão de panela e se veste fora da altura do carnaval (SanJon, dia da criança...).

As crianças da Ilha da Madeira, em geral, têm um fascínio especial pelo Djalô, convidam-no para as suas festas de aniversário, sonham ser Mandingas como Djalô, os mais pequenos querem até vestir as saias o ano inteiro. Durante os meses de Janeiro e Fevereiro que estive em São Vicente, era comum ver as crianças na Ilha da Madeira com saias de Mandinga todos os dias.

Foi à porta de Djalô que conheci os seus companheiros Mandingas: Lela e Val. Lela é pescador, amante do mar e da pesca. Val é amanhador no *pelourin de pexe*<sup>20</sup>. Ambos foram criados em Ribeira Bote, mas vivem agora nas “casas para todos”<sup>21</sup> longe da zona onde cresceram. Val passa frequentemente na Ilha da Madeira e Lela aparece também de vez em quando. Djalô, Lela e Val não se vestem dentro do estaleiro, preferem vestir-se à porta da sua casa.

No entanto, Djalô acabou por ser a pessoa com quem passei mais tempo, ajudei-o a desfiar saias, acompanhei-o a apresentações em escolas, a sessões fotográficas ou até a aulas de dança tradicional cabo-verdiana que deu ocasionalmente a estrangeiros. Vi-o a vestir-se na rua e assisti ao “tirar tinta” à luz da vela, dentro da sua casa.

O trabalho de campo foi sendo construído à medida dos encontros, entrevistas, pistas, novas informações, novos informantes. As primeiras impressões possibilitaram ajustar o projeto à realidade e às possibilidades existentes. Apesar dos Mandingas de Ribeira Bote contruírem uma trama complexa de relações das quais se poderiam discutir inúmeras questões, decidi, porém, concentrar-me na variedade de discursos orais e em algumas narrativas visuais decorrentes dos Mandingas de Ribeira Bote.

---

<sup>20</sup> Mercado de Peixe

<sup>21</sup> Habitação social nas zonas periféricas

## 2.2. Discursos orais

A oralidade é base da comunicação em São Vicente; é através da oralidade que as notícias se transmitem, dando aso a que o interlocutor acrescente um pouco da sua criatividade, afinal, *quem conta um conto, acrescenta um ponto*. Por outro lado, o próprio desenvolvimento da língua crioula é baseado na oralidade, tornando-se solo fértil para a criação de novas palavras e formas de falar. Há sempre palavras novas a serem inventadas ou modificadas. Mesmo nas casas ou estabelecimentos mais humildes é comum ouvir-se uma telefonia emitindo notícias ou música. Os eventos com o mínimo de organização e produção são publicitados através dos altifalantes de um carro que percorre o Mindelo de uma ponta à outra.

A oralidade foi, portanto, a base da pesquisa; para além de permitir um variado leque de discursos, através das diferentes vozes consegue-se ter acesso a muito mais informações do que o *texto dito*. Existe toda uma materialidade no que se ouve que se pode transformar em informação preciosa para um estudo etnográfico.

No entanto, para se conseguir captar toda essa materialidade sonora é necessária uma libertação de ideias pré-estabelecidas que invalidam os discursos fragmentados, esquecidos, multidirecionais.

*A fragmentação do observado é indício da impossibilidade de salvar o sujeito, mas também de uma conceção do mundo como campo de poder construído, onde os símbolos, como as partes do corpo, adquirem sentido através de uma articulação constante entre a autonomia perdida do indivíduo e a conquistada individualidade das coisas.* (Capelo Gil, 2011, p.112)

Concordando com Daun e Lorena o poder e o pensamento unidirecional criado pela história e pela busca de uma única teoria oculta as polifonias. Os discursos estereis da história impõem-se como verdades intocáveis e inquestionáveis. No contexto de crítica ao materialismo histórico, Walter Benjamin incita a libertação do passado através do encontro entre as gerações para que, o invisível se manifeste e a história perca o seu cruel juízo final. Ricoeur (2000, p.392) defende que a história deve questionar os rastros do passado e encará-los como uma restituição de possibilidades escondidas.

*É preciso que o invisível se manifeste para que a história perca o seu direito à última palavra, necessariamente injusta para a subjetividade, inevitavelmente cruel (...) mas a manifestação do invisível não poderá significar a passagem do invisível ao estatuto do visível.* (Lévinas, 1980, p.221)

Procurar o passado dos Mandingas significa também capturar o presente abrindo assim a possibilidade de restituir sentido ao passado, numa reconciliação entre a lembrança e o esquecimento onde o precário e o fragmentário poderão alcançar a sua dignidade. O presente torna-se um elemento importante na medida em que proporciona a fundação de uma configuração orgânica do passado, glorificando o princípio do instante e redimindo o aparato do poder instaurador da história.

A cada ano que passa, novas histórias e memórias se vão acumulando e com elas novas práticas vão surgindo. Sem que as pessoas que se “vestiram” de Mandingas pela primeira vez estejam vivas e sem registos suficientes que comprovem uma origem concreta acerca do surgimento desta prática, existe um terreno fértil para a criação e recriação de histórias e teorias. Desta forma, tentei incorporar esta variedade e plasticidade de narrativas para uma melhor compreensão do universo dos Mandingas. A dimensão sonora pareceu-me essencial para o seguimento da minha pesquisa.

*Soundscape composition as ethnographic representation is a complex process and requires a specialist skills and sensitivities.* (Pink, 2015 p.175)

Os instrumentos de captação foram, deste modo, sendo introduzidos de forma gradual e como passei alguns dias sem eles, houve muitos aspetos que captei apenas na minha cabeça, sendo que alguns foram registados no diário de campo, outros não. Notei (e foi-me confirmado) que a minha presença condicionava o comportamento dos que me rodeavam e só com o tempo é que a minha presença se tornou “mais tolerável”. Quando percebi que estavam mais “à vontade” introduzi o gravador, que usava ao pescoço de forma a captar o som ambiente e as conversas sem apontá-lo para ninguém, desta forma deixava o meu corpo e atenção livres para interagir mais livremente com as pessoas. Fui também marcando algumas entrevistas para as quais levava o gravador e registava o som. Interessava-me, nesse sentido, a produção de sentidos e imaginários através de categorias sensoriais específicas.

*Thus we might understand the potential for more ethnographic representation to harness existing culturally specific sensory categories as contexts through which to produce meanings, imaginaries and memories.* (Pink, 2015 p.186)

Como a questão dos Mandingas colocava diversas interrogações, tornou-se claro que não poderia abordar todas. Partindo da variedade de narrativas que orbitam em

redor dos Mandingas, tentei fazer um levantamento das várias memórias e mitos imaginados acerca deste tema a partir do terreno.

*Ethnographers rely on both memory and imagination (and indeed the distinction between the two can become blurred) to create what we might call ethnographic places. (Pink, 2015, p.44)*

Tentando mapear um espaço sonoro coletivo através das memórias e teorias que envolvem os Mandingas, imaginário tornou-se uma questão muito presente, quer quando nos questionamos acerca da origem da prática no passado, quer quando indagamos as formas como é praticada nos dias de hoje.

*Talvez, então, uma imaginação que vá em direção à textura da realidade seja capaz de brincar com a ilusão em questão e com o poder que ela exerce. A produção de uma irrealidade sobre outra e o jogo do nonsense (que não é a mera falta de significado) com o significado pode, então, ajudar a liberar o referente básico de sua ocupação, pois a situação atual da investigação crítica parece muito menos a de atacar a ilusão da realidade do que a de deslocar e esvaziar o estabelecimento de uma totalidade. (Minh-ha, 1997, 51)*

Contudo, é impossível ter acesso direto a este imaginário. Como esse universo imaginado é sentido por um indivíduo ou como pode ser partilhado? Um conjunto de testemunhos pode construir um objeto sensorial, um espaço etnográfico sonoro, mas a uniformidade não reside na imaginação, mas sim nos discursos materiais que os inspiram. Geralmente o que resultava com um conjunto de informantes, não resultava com outro. Mas aos poucos consegui perceber, através de uma conversa descomprometida e informal, como é que é imaginado o Mandinga do seu ponto de vista. Noutros casos, para além de ter que discernir os discursos padronizados (criados para os estrangeiros que os questionam frequentemente acerca dos Mandingas), por várias vezes a entrevista não se desenvolvia para além do “muito sabe”; mesmo em crioulo, foi difícil ter acesso a discursos mais íntimos. Coloquei a hipótese de não me estar a fazer entender através do meu crioulo ou que as minhas perguntas não seriam as melhores para o conteúdo que pretendia abordar.

*Quando confrontada com a memória oral, as ambivalências identitárias são também facilmente identificáveis. Seja a respeito de pessoas ou acontecimentos de outrora, seja sobre o posicionamento face a marcos históricos do passado, deparo-me com o desconfortável pressentimento de que os meus interlocutores podem (e fá-lo-ão em muitos casos) adaptar o seu discurso àquilo que acham que eu sou ou quero ouvir. (Daun e Lorena, 2015, p.801)*

Para além de partilhar o mesmo pressentimento, questionei-me também acerca da pertinência das perguntas que fazia. O que seria pertinente para mim, talvez não seria para o “outro”. Ou seriam as questões demasiado dispersas? Porque razão obtenho respostas superficiais? Como ter acesso a um nível mais profundo e pessoal? Ou será que esta prática se tornou assim tão superficial? Durante as conversas ou entrevistas levantava questões como as seguintes:

*O que é ser Mandinga?*

*Porquê é que se pintam de preto e vestem saias? Porque Mandinga tem cada vez mais gente? Porque tem tanta gente a fotografar e a filmar?*

*Porque e como fazem enterro? Porque e como fazem missa?*

*Mandinga é daqui? De onde vem esta tradição? A tradição mudou?*

*Como é que começou Mandinga? Porque gritam Ariah!?*

*(Quando foi a primeira vez que vestiste e porque? Porque é que te vestes todos os anos? Como é que danças? Como é que te sentes quando danças? Donde vem a dança? Quem é que dança melhor? Encarnas alguma personagem ou pensas em alguém?)*

*Como é que era Djunga de nha Liquinha?*

*Qual é a tua musica preferida e porque? As musicas de Mandinga são diferentes das outras de carnaval?*

*Mandinga tem cheiro?*

*Diz-me um lugar ou objeto que te faça lembrar Mandinga.*

*(Caderno de Campo, Janeiro de 2018)*

Com o tempo, percebi que não indo direta ao assunto e falando sobre outras questões (mesmo não estando diretamente relacionados com os Mandingas) conseguia aceder a universos mais vastos o que tornava todo o envolvimento mais pessoal e fluído. Depois das primeiras entrevistas o trabalho de observação tornou-se mais atento à linguagem não-verbal, às dinâmicas interpessoais e as conversas cruzadas passaram a ter bastante importância nos dias passados na Ilha da Madeira. Coloquei a hipótese de começar a ligar a câmara e deixar as imagens falarem por elas. Mas isso implicaria saber para onde, para quem e em que circunstâncias direcionar a câmara. Implicaria também saber que tipo de representação pretendia e procedimentos e resultados decorreriam desse *olhar*. Na altura, senti que ainda não estava pronta para começar esse tipo de procedimentos e continuei a busca no âmbito oral.

Os discursos iam variando conforme o espaço e a geração de cada pessoa. Os mais velhos apresentavam-se mais confusos, os mais novos mais especulativos relativamente a acontecimentos passados.

De forma geral, pessoas com mais contacto com as vivências da periferia tinham mais conhecimento de causa e apresentavam discursos mais vividos das relações que envolvem os *Mendingas* hoje em dia. As elites culturais mostravam discursos enquadrados por várias áreas de conhecimento e por outras geografias, especulando mais sobre o passado e o futuro dos Mandingas desinteressando-se até pela presente forma.

A forma como cada um concebe a figura do Mandinga pode variar em diversos pontos, mas existem teorias que à medida que vão sendo disseminadas pela comunicação social, vão sendo tidas como dados assentes. É o exemplo da teoria dos bailarinos de Bijagós de Moacyr Rodrigues que vai sendo cada vez mais considerada e disseminada. Ouvi-a várias vezes, tanto através do próprio como através de Mandingas ou entusiastas que através dos seus “resumos históricos” recontavam a teoria de Moacyr Rodrigues (2011, p.99), dando o seu toque especial, acrescentando ou generalizando algum dado. Moacyr Rodrigues e Tambla Almeida<sup>22</sup> sublinham o papel do cinema *Éden* como grande fonte de inspiração no desenvolvimento não só dos Mandinga como de todo o *carnaval espontâneo* de São Vicente.

*Não se sabe ao certo a origem inspiradora destes mascarados mas a tese mais provável e verosímil é a que situa o seu aparecimento no carnaval mindelense após a passagem em 1940 de um grupo de guineenses pelo arquipélago, rumo à Exposição do Mundo Português em Lisboa. (...) Moacyr Rodrigues defende ainda que esses guineenses seriam bijagós e não Mandingas, embora não tenha apresentado as fontes desta afirmação. (Daun e Lorena, 2018, p.100)*

Sendo os bailarinos de Bijagós, as personagens de cinema ou outra inspiração é uma questão sem fim e com poucas provas para eleger a mais correta. Outra questão interessante e polémica relativamente à origem dos Mandingas é saber quem teve a ideia, na origem, de se vestir daquela forma e porque lhe deram esse nome. Nha Mimina<sup>23</sup> afirma que foi Capote.

---

<sup>22</sup> professor, realizador e diretor do Festival de Cinema Oiá

<sup>23</sup> Mãe de Djaló

*Ouvem-se várias versões. A mais comum nomeia Capote (José Moreno, 1916-1985) como o pioneiro, o primeiro Mandinga do carnaval mindelense. Esta ideia ganhou lacre de verdade com o selo comemorativo que os Correios de Cabo Verde emitiram. Juntando outras informações, que nos ajudam a coser esta manta de retalhos, vislumbram-se outros cenários. Contaram-me também que os Mandingas foram criados, no início da década de 1940, por Dmingue Sapatêr e que, na verdade, o grupo intitulava-se “Djangolê”. Quando passavam, corriam com as crianças e demais espectadores gritando “Arredá! Arredá!” – de que terá derivado o actual “Ariá! Ariá!” – e o apodo de Mandingas foi-lhes dado por terceiros, por quem passava e assistia. (Daun e Lorena, 2018, p.101)*

Até o grito *Ariah* dá azo a várias géneses; para além do *Arredá* e do *Rotitá*, Moacyr Rodrigues e António Tavares colocam a sua proveniência do inglês *Hurry Up*, como um grito de orgulho e reivindicação do poder. Moacyr enfatiza o papel do carnaval na afirmação do contra-poder e o facto da figura do Mandinga se relacionar com o homem livre. Neste sentido, é interessante a afirmação de Djalô, quando questionado sobre o sentimento que o invade quando se veste de Mandinga, aponta: “estar feliz, estar livre” e acrescenta ainda que não concorda com a corda que começaram a colocar em redor dos Mandingas como forma de segurança, que dentro dela “sente-se preso como um escravo”. A corda foi introduzida há dois anos para garantir que os Mandingas têm espaço para dançar e não sejam importunados pelos não-Mandingas, mas Djalô defende que o espaço para dançar se arranja dançando, tal como vira Djunga de Nha Liquinha fazer de espada em punho, gritando um forte *Rotitá*.

Quanto à dança, aprende-se dançando, pulando e tentando acompanhar. Nekon<sup>24</sup> defende que não há passos formados, seguindo o ritmo vai-se improvisando. Já Manu<sup>25</sup> disse que já ensinou muita gente a “dançar Mandinga”. Quando perguntei ao Djaló se me ensinava a dançar ele respondeu que eu ia apanhando aos poucos e que cada uma dança como sente: “à sua maneira”.

No entanto, com a massificação de Mandingas, o lado performativo do Mandinga parece ser menos importante. É comum ver Mandingas a vestirem-se e saírem como se de um desfile se tratasse, sem dança nem teatralização à mistura, o que é criticado tanto por alguns Mandingas como entusiastas.

---

<sup>24</sup>Mandinga de Ribeira Bote

<sup>25</sup>Mandiga (mulher) de Ribeira Bote

Tambla aponta que o lado performativo do Mandinga se está a perder; já Di Fortes<sup>26</sup> e João<sup>27</sup> acrescentam que os Mandingas de outras zonas ainda mantêm a prática performativa mais próxima do que era antigamente: sem corda, sem multidão em volta, sem Mandingas-estrangeiros. Tchitche<sup>28</sup> refere-se a Djalô como dos poucos capaz de representar a essência do que é ser Mandinga, indicando a forma como dança, como encarna a personagem e encara todo o processo de vestir e sair como uma espécie de ritual.

Ravi<sup>29</sup>, pelo seu lado, explica que é através da dança e do ritmo produzido pelos chocalhos que os Mandingas trazem nos pés que surge o ritmo das músicas de Mandinga. Hoje em dia esse ritmo é amplificado por uma batucada de surdos, *rapenique*, ferrinhos e outros instrumentos de percussão, onde os instrumentos de sopro difundem a melodia que outrora pertencera aos instrumentos de cordas. António Tavares faz uma relação com a música Mandinga de Africa Ocidental, sublinhando a ligação com o continente africano. O ritmo da música é um dos fatores mais atraentes. Ronaldo<sup>30</sup> quando questionado sobre a definição de Mandinga responde; “é um vício que te chama; algo bom que se sente e se vive”; Já António Tavares refere o carácter mântico do ritmo que torna os Mandingas numa “rave juvenil”. Ronaldo define os Mandingas como “uma brincadeira levada a sério”, já Tau reconhece que os Mandingas são a sua festa de eleição e frisa que participa nela para felicidade própria: “é uma festa para mim”.

Provocar o medo foi algo que deixou de ser cultivado pelos Mandingas. “Antigamente, Mandinga era respeito”, como refere Tau e Tchitche, são raras as pessoas que não falaram da faísca da espada de Djunga raspando no chão, afastando os curiosos que se aproximavam. Nessa altura, as crianças (adultos de hoje em dia) possuíam um misto de medo e atração. Já hoje em dia, para além das suas poses sinistras, os Mandingas já não proporcionam mais momentos assustadores. No entanto, o fascínio e a curiosidade permanecem conotados com desta figura?

---

<sup>26</sup> Actor e encenador

<sup>27</sup> Ativista e artista

<sup>28</sup> Fotógrafo

<sup>29</sup> Jovem baterista, morador de Ilha da Madeira

<sup>30</sup> Jovem Mandinga de Ribeira Bote

A propósito da tamanha adesão do público juvenil, Alexandre fala de esvaziamento em detrimento de *passa sabe*. “Mas pelo que eu percebi, os Mandingas sempre tiveram o objetivo de *passar sabe*, suponho que agora *passa sabe* implicam outras dinâmicas”. (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Sexta-feira, 19 de Fevereiro).

Mas o que difere os Mandingas das outras manifestações de carnaval de São Vicente? A acessibilidade parece ser um bom motivo, nos tempos que correm, festejar o carnaval, tornou-se cada vez mais dispendioso, grupos e bailes de carnaval são um negócio cada vez mais proveitoso e segregador. Não havendo bolso para tal, acompanhar os Mandingas são uma boa oportunidade para brincar ao carnaval e aproveitar para “*espaia corpe*”<sup>31</sup>. Neste contexto, o povo da periferia ganha o poder de ter também acesso e participar no Carnaval sem ter que passar pelas organizações pré-estabelecidas e segregadoras da festa como os bailes ou os grupos de carnaval.

Apesar de hoje em dia os Mandingas de Ribeira Bote terem uma multidão atrás deles, não quer dizer que tenham deixado de ser conotados com a marginalidade. A multidão que os Mandingas arrastam é composta por jovens, muitos deles da periferia. Existe também uma outra multidão que se coloca estrategicamente na rua só para ver passar os Mandingas. E existe outra multidão que foge e se repudia com a prática. Moacyr, quando questionado acerca das pessoas que “*não gostam*” dos Mandingas, responde: “quando não se percebe, reage-se mal”, é o desconhecimento que afasta as pessoas.

A ideia do Mandinga feio, porco e mau aleada à criminalidade envolvente são os motivos que fazem muita gente continuar a difamar esta brincadeira de carnaval. Foi Ronaldo que me falou de brincadeira, ele referiu “brincadeira levada a sério”, considerando que a partir do momento que se veste de Mandinga, assume-se a responsabilidade de representar esta figura, onde todos os seus atos serão conotados com o grupo de Mandingas; daí a responsabilidade de controlar o seu comportamento para tentar não desrespeitar nem assustar as pessoas. Como Moacyr sublinha, “pintado, perde a sua identidade e ganha a do Mandinga, (...) pintam a sua africanidade”.

---

<sup>31</sup> tradução direta de “*espalhar corpo*” que significa disfrutar, curtir, divertir.

Não foi só Moacyr que referiu a africanidade, quase todos a sugeriram espontaneamente ou quando questionados abraçaram a relação direta da valorização das suas “raízes” africanas. No entanto, por mais que uma vez ouvi a declaração “Mandinga feio, é Mandinga bonito”. Esta afirmação fixou-se e foquei-me nela por levantar algumas questões relacionadas com a ambivalência da identidade cabo-verdiana.

Neste sentido, podemos ver os Mandingas como uma concretização visual da ambivalência identitária que se vive diariamente em São Vicente. Quer pela cor da tinta que cobre a sua pele e pelos adereços que usam, quer pelos discursos que disseminam, os mindelenses não são coerentes na relação dos Mandingas com o continente Africano. Apesar de afirmarem racionalmente a sua ligação com as suas raízes Africanas, a relação que estabelecem com os emigrantes do continente africano e com os cabo-verdianos oriundos de Sotavento, aproxima-os com discursos racistas e coloniais, assumindo poderes conotados com a *branquitude*.

*Em Cabo Verde há racismo, não apenas dirigido a “brancos”, mas também a outros africanos, como os denominados mandjakus da costa ocidental africana, ou até entre cabo-verdianos, nomeadamente entre badios e sampadjudos. (...) (Daun e Lorena, 2015, 799)*

Partindo das reflexões de Grada Kilomba (2016, 6), o Mandinga pode ser visto como uma personagem sobre o qual se projetam características relacionadas com a ideia do africano como um sujeito “tribal” e “primitivo”. “(...) o sujeito Negro é uma tela na qual o “branco” projeta aquilo com que não se quer identificar: neste caso, o bandido violento, o assaltante preguiçoso e perigoso.” Nesta perspetiva, os Mandingas aproximam-se de uma ideia europeia, onde “o sujeito Negro é visto como elemento “mau” que encarna o que foi reprimido e proibido pela sociedade “branca”, nomeadamente a agressividade e a sexualidade (...) conotados com o que é ameaçador, perigoso, violento e entusiasmante, mas também com o que é sujo”.

Neste sentido, os Mandingas podem servir como um mecanismo que reforça estereótipos de repressão racial. Mohamed, um senhor do Ghana que passa os dias arranjando sapatos junto ao Polivalente de Ribeira Bote, tem uma visão privilegiada: é oriundo do continente e convive diariamente com os mindelenses. Questionado sobre

os Mandingas, definiu como uma “apropriação cultural transformada em festa”; uma aproximação à forma, a uma imagem idealizada, subvertendo e recriando o conteúdo.

Os processos de descolonização assumem um papel importante para os antigos povos “primitivos” ganharem a sua própria voz no meio internacional (Fernandes Dias 2001, 113). Neste sentido, as apropriações estão ligadas a políticas de construção identitária em regiões específicas. Buscam uma recreação de “raízes” e uma reinvenção de identidades étnicas, muitas vezes com uma revisão de uma identidade nacional vista como homogénea (Schneider 1996, p.187).

Dado que o tipo de colonização em Cabo Verde foi diferente das outras colónias portuguesas, na medida em que o território não foi usurpado a nenhuma comunidade. Desta forma, os colonos portugueses implantaram mais facilmente a sua cultura no território e conseqüentemente a impuseram às gerações crioulas que viriam a nascer mais tarde. Neste sentido, a cultura africana chegou a São Vicente já moldada e transformada por anos de repressão colonial. Inserindo-se numa ideologia crioula, foram sendo construídos novos discursos sobre a identidade africana do povo mindelense. Misturando elementos “primitivos” e narrativas europeias, os Mandingas podem ser considerados como uma apropriação cultural do continente africano tida como as suas “raízes” mas que, na verdade, são raízes adquiridas e não herdadas.

*A colonização não assentou, portanto, de raiz, na usurpação de um território ou na dicotomia colonos/indígenas, o que subverteu logo de início as formas tradicionais de estratificação colonial e terá contribuído, em certa medida, para a ambivalência de lealdades, que vemos plasmada nas várias correntes discursivas da elite intelectual, assim como nas ideias de senso comum. (Daun e Lorena, 2015, p.802) E, como nota Fernandes (2006a, p. 199), “Os ilhéus terão participado na luta mais pela sua condição política de dominados, que pela sua consciência étnica de africanos”. (Daun e Lorena,2015, p.790)*

Por outro lado, por ser uma personagem inserida no carnaval onde o contrapoder e a sátira são as palavras de ordem, os Mandingas podem ser vistos como uma apropriação cultural de crítica à própria repressão. Mas falando com os próprios Mandingas, todos eles referiram que é uma manifestação de orgulho e honra aos seus antepassados e irmãos do continente africano. Falando com alguns responsáveis culturais, o ponto de vista converge para o Mandinga como forma de representação e reivindicação da africanidade do cabo-verdiano, neste caso do mindelense, que não

tendo acesso direto a essa cultura passada, inventa e recria com os recursos que tem. No entanto, questionados sobre a razão pela qual se vestem, os Mandingas não referem qualquer origem ou ascendência, neste contexto, as palavras de ordem passam a ser “*sabura*”, “*passa sabe*” como qualquer festa carnavalesca. Racionalmente e visualmente, os Mandingas parecem estar diretamente relacionados com questões raciais e identitárias, mas emocionalmente a etnia é rapidamente esquecida em detrimento da folia do carnaval.

Um dia perguntei ao Djalô o que lhe perguntavam os pesquisadores estrangeiros. Respondeu-me que, normalmente, o questionavam sobre a relação dos Mandingas com África: porque se pintavam de preto, porque penduravam objetos nas saias e *coisas assim...* Insistindo, perguntei o que lhes respondia. Djalô disse-me que quando está com paciência descreve o que faz e afirma que tem orgulho de ser africano, mas quando querem saber pormenores diz-lhes para irem falar com outros Mandingas porque esses já têm algumas histórias decoradas e não se importam de inventar outras tantas. A questão da construção de um “outro” colocava-se cada vez mais na minha pesquisa:

*The classical humanist virtues of empathy for others and a yearning for the ideal: an ethic of tolerance, good will, and understanding; and a methodology of field work coupled to participant observation – these structures burden us with a prefabricated Other no matter how lovingly this Other is observed. (...) The challenge is to listen to what uncontained, unembalmed, self-representing others have to say; to evoke the give and take of conversation that matters as crucially to the one as to the other rather than represent, explain, describe, or interpret others in ways that matter very little to anyone but ourselves. (Nichols, 2006, p.228)*

Neste sentido, dar conta dos diferentes discursos orais que envolvem os Mandingas foi um processo de escuta atento, uma tentativa de perceber não só as questões que me interessavam à partida, mas também as que são relevantes para os próprios Mandingas. Durante este processo, o desafio deixou de ser a representação, mas sim a partilha de conversas; sejam elas mais eruditas ou empíricas, mais racionais ou emocionais, é o conjunto destes discursos ouvidos que formam o universo imaginário sobre o qual os Mandingas agem.

### 2.3. Narrativas Visuais

Como referi antes, a imagem do Mandinga que é largamente disseminada parece obedecer ao estereótipo do “Mandinga feio, é Mandinga bonito”. Neste sentido, quando uma câmara é apontada para o “personagem” Mandinga, este rapidamente adota a pose estandardizada: um pé mais avançado que outro, um braço no ar, uma “cara zangada” e o grito *Ariah*, acompanhado ou não da língua de fora. Esta é a imagem mais comum, que é reproduzida em massa, seja nas redes sociais, na comunicação social ou até exposições artísticas. Desta forma, a reprodução desta imagem, contribui também para reforçar o cânone de beleza do Mandinga e reforçar as ideias nelas implícitas.

Dado o aumento da sua popularidade, a figura do Mandinga começou a aparecer em videoclips de músicas onde, dançando ou posando, aparecem vestidos a rigor. É o caso do *Ariah*<sup>32</sup> de Jenifer Solidade ou de *Época Trublod*<sup>33</sup> de Grace Évora que, abordam especificamente a cultura dos Mandingas e o carnaval de São Vicente respetivamente. Já em *Berçu D’Oru*<sup>34</sup> de Elida Almeida que se refere a outro contexto, a outra festa, a Tabanka onde estranhamente aparece a figura do Mandinga entre tambores e búzios, elementos simbólicos desta festa popular da ilha de Santiago e do Maio. Outro tipo de imagens apreciadas são as capturadas dentro do estaleiro. Como é necessária autorização para entrar no estaleiro, são imagens mais raras. Normalmente são captadas por fotógrafos profissionais que buscam o lado “pré-Mandinga”, onde os Mandingas se entreadjudam com os preparativos, apertando saias, pintando costas e faces dos colegas.

Ao longo do trajeto percorrido pelas ruas do Mindelo, e especialmente no dia do Enterro, é notória uma espécie de “caça à imagem”<sup>35</sup>. Vários fotógrafos acompanham os Mandingas dentro da corda, tentando capturar “a fotografia”, alguns para fins diretamente comerciais, outros para fins artísticos.

---

<sup>32</sup> <https://youtu.be/7rtVwUnyavI>

<sup>33</sup> <https://youtu.be/PxOlprVUXHs>

<sup>34</sup> <https://youtu.be/3UqOwvIK3T8>

<sup>35</sup> apresentação da documentação em anexo 11

Enquanto estive em São Vicente tive a oportunidade de visitar a exposição de Tchitche Lima, apelidada de “Mandingas Lovers”<sup>36</sup> onde, segundo o autor, tentou captar a essência, a alma do Mandinga. Para Tchitche, fotografar não é só ter câmera e fotografar. Tem fotografado Mandingas ao longo de 10 anos e apesar de tentar captar a “vibração”, refere que só alguns Mandingas é que são realmente Mandingas tais como Djalô, Nekon ou Manu que possuem ainda a genuidade do Mandinga. Acrescenta ainda que os Mandingas de Ribeira Bote são os mais populares, mas não são os mais “genuínos”, os que mais se aproximam à prática dos seus antecessores Capote ou Djunga.

Pela altura da inauguração da exposição “Mandingas Lovers” houve alguns Mandingas que se revoltaram por estarem a servir de modelo gratuitamente, enquanto o fotografo recebia lucros através da venda da sua imagem. Esta revolta dos Mandingas de Ribeira Bote contra a utilização das suas imagens para fins comerciais agudizou a minha preocupação e questionamento quanto à captação de imagens no contexto dos Mandingas.

A figura do Mandinga é também fonte de inspiração para artesãos, é o caso de Djôï e Hermes que fazem pequenos modelos figurativos alusivos aos Mandingas. Hermes é um artesão que tem o seu atelier no quintal das artes e faz miniaturas de Mandingas com material reciclado, corda, madeira, que são vendidos a turistas e não só.

Djoi era um ceramista que tinha o seu atelier no polivalente de Ribeira Bote, entusiasta e amigo dos Mandingas de Ribeira Bote, vi-o várias vezes acompanhando os Mandingas. Tinha-me dito que ia fazer um casal de Mandingas em cerâmica. Mostrei interesse em vê-lo a molda-los, mas quando me chamou já os tinha feito. Imagino que perdi uma boa conversa à volta dos Mandingas e da construção da sua imagem; remediando esta falha, filmei apenas as duas peças de cerâmica e fugindo, Djôï adiou a conversa para uma próxima ocasião. Infelizmente, Djôï viria a falecer pouco depois de regressar a Portugal. Aprendi a lição: numa mais adiarei conversas<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> apresentação da documentação em anexo 2

<sup>37</sup> apresentação da documentação em anexo 3

Já em Agosto do mesmo ano, Nenass Almeida e Yuran Henrique exibem *Extratos*<sup>38</sup>, um grupo de imagens que juntam a linguagem da fotografia à da pintura. Numa vertente mais crítica da visão do futuro de Cabo Verde, os artistas interpretam várias imagens e tentam “criar a ideia dentro do conceito de Mandinga” trabalhando memórias e vivências para que se chegue a um significado.

Preocupada com os impulsos de “conhecer” e “possuir” inerentes ao ato de representar (conhecer possuindo e possuir conhecendo), questionei a hipótese de estar a criar mais uma representação de factos culturais em contexto de colonização como forma de dominação ou repressão através de imagens. Reposicionando-me e colocando-me no contexto, tornei a analisar os objetivos, interesses e metodologias de modo a evitar a perpetuação das representações redutoras ou coloniais.

*O cabo-verdiano vive, pois, uma situação ambígua dado o desencontro entre a luta anti-colonialista e a construção nacionalista cabo-verdiana. (...) Independentemente das correntes, ou dos seus protagonistas, a identidade cabo-verdiana é posicionada num acervo de categorias e representações alheias para descrever o seu próprio mundo. (Daun e Lorena, 2015, p.790)*

Organizei os meus pensamentos, fiz um “ponto de situação” e resolvi avançar com uma abordagem metodológica, que coloca as referidas questões teóricas, entre antropologia e arte. Cruzando fotografia e som, a ideia seria ir pedindo a várias pessoas que tirassem uma ou várias fotografias de um objeto ou lugar que lhes que lhes suscitasse a ideia do Mandinga. Faria uma breve entrevista, entregava uma câmara descartável e quando devolvessem a câmara perguntava o que tinham fotografado e porquê. Desta forma, estaria por um lado a aceder indiretamente à memória e ao imaginário coletivo sobre os quais a ideia de Mandinga foi(é) (re)criada e por outro lado a criar uma estrutura audiovisual multifacetada e não-hierarquizada. Simultaneamente, parecia estar a resolver algumas questões éticas que previamente me tinha colocado:

*The space between human bodies is not only physical space, culturally specified, but also moral and ethical space, to do with the nature of relations between persons. The camera, as a technology extending the eye, is a great potential violator of that space. (Devereaux, 1995, p.71)*

Pretendia assim contruir, de certo modo, mapa das relações rizomáticas onde o pensamento dos intelectuais coabitaria com o dos Mandingas e juntos construiriam um

---

<sup>38</sup> apresentação da documentação em anexo 2

pequeno esquema da complexidade das relações que envolvem os Mandingas. Outro ponto importante (o mais importante) é que seria algo feito por cabo-verdianos e não por uma “estrangeira”. O meu papel seria apenas de organização e incentivo à colaboração.

Dei as primeiras três câmeras ao Ravi (maestro da batucada), à Manu (mulher Mandinga mais popular) e ao Tau (chefe dos Mandingas de Ribeira Bote). Nos três casos, a conversa foi tranquila, entreguei uma caixa onde, para além da câmara descartável, estavam pedaços de cartão e alguns materiais riscadores para escreverem ou desenharem algo relacionado com Mandinga. Manu foi a primeira a devolver-me a câmara, tirou algumas fotos de objetos antigos que lhe faziam lembrar Mandinga e um cartão com uns adereços (brincos e pulseira) de Mandinga que ela própria fez. Ravi bastante mais tarde, desenhou dois Mandingas e transcreveu a letra de uma música antiga, Tau nunca chegou a devolver-me nada<sup>39</sup>. Percebi que esta abordagem era bastante rica, mas demorada. E tempo era algo que não tinha porque já estávamos em fevereiro. O tempo ia passando, as caixas não circulavam.

Pensei noutra abordagem que consistia em perguntar como é que queriam que eu os recordasse e como é que queriam que eu fotografasse o seu retrato. Pensei em filmar a conversa e o processo da pose e usar a fotografia como retorno em Maio. O retrato é algo muito apreciado em São Vicente.

Finalmente decidi levar a câmara de filmar para um domingo de Mandinga. Questionei-me sobre que imagens queria captar e como captá-las para não cair na visão repetitiva e exotizada da prática carnavalesca.

Questionei-me acerca do meio mais adequado: vídeo ou fotografia. Cada meio tem a sua especificidade, dependia muito da ideia que queria transmitir ou qual o raciocínio implícito nesta busca/pesquisa. Um dos constrangimentos da minha câmara é que possuía somente uma lente de 50mm. Teria que estar muito perto, no meio e não sei se captaria algo diferente das imagens que correm pela internet. Deveria eu trabalhar sobre as imagens já existentes ou captar novas imagens, outros momentos numa busca por um lado mais íntimo e pessoal.

---

<sup>39</sup> apresentação da documentação em anexo 4

Pensei em seguir um Mandinga específico, a Manu seria uma boa opção, ela tem uma boa relação com a câmera, se bem que a relação com a prática se assemelha ao do grupo de carnaval e apesar de ter sido criada na Ilha da Madeira, já não mora lá e a convivência no espaço é um aspeto importante.

*Já era noite e o Djalô continuava a fazer saias cá fora. A porta da sua casa estava aberta e lá dentro, à luz da vela podia ver o gato preto apreciando a luz quente. Cá fora, haviam sombras que lembravam silhuetas deformadas na noite. Um ou outro cão passa, mas aquele beco está tranquilo. Terminada a saia, fui com Djalô até casa da sua mãe onde comi um maravilhoso caldo de peixe. (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Sexta-feira, 9 de Fevereiro)*

Decidi falar com o Djalô que, apesar de tímido, sentia-o mais consciente que Manu. Através de Djalô poderia abordar várias questões relacionadas com os Mandingas, desde o passado ao presente; a sua família; a sua luta de vida; o seu amor pela dança; a vida na Ilha da Madeira; o grogue, o tráfico e consumo de drogas... a verdade é que tudo isso dava uma longa-metragem.

*Num dia com Djalô, consigo captar algo que represente os Mandingas, até porque tem uma atitude bastante crítica em relação ao que o grupo de Mandingas de Ribeira Bote se tornou. Djalô tenta encarnar o passado, o que o torna uma figura um tanto caricata no presente. Apesar de, num domingo de Mandinga, ficar muito do Djalô de fora, talvez através do som consiga aceder a alguns aspetos mais pessoais. Hoje contou-me um pouco da sua relação com o mar e a terra, dizendo-me: “em Santo Antão sou do mar, em São Vicente da terra”. (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Sexta-feira, 15 de Fevereiro)*

Apesar de ter desenvolvido uma relação bastante próxima com Djalô, tive receio que a presença da câmara se tornasse um constrangimento para ele. Pensei em começar por apontar a câmara para o que o rodeia e aos poucos para as suas ações, o seu corpo, o seu rosto. Decidi filmá-lo no sábado para se ir habituando à câmara e perguntar-lhe como seria o dia seguinte, de modo a perceber também um pouco a sua expectativa e organizar melhor as filmagens do dia seguinte. Como afirma Bill Nichols (2006, p.228), “as formas alternativas de representação desafiam a imaginação etnográfica”.

Djalô concordou sem problemas em ser acompanhado de perto por uma câmara durante o dia do enterro de Mandinga. Pensei em captar todo o aparato envolvente, a multidão, os empurrões, os jovens, as câmaras... que contrasta com o que “se diz” de como eram os Mandingas antigamente. Os pés dos Mandingas, as costas com o suor

que vai tirando a tinta, as saias a rodar. Contrariando as imagens que se repetem, decidi não fazer enquadramentos diretos às faces dos Mandingas.

*To look with a camera is to see with some purpose and leave a trace of that process in the resulting images.* (MacDougall, 2006, p.242)

Focando-me nos gestos e nos aspetos contextuais pretendia criar um olhar que implicasse uma atividade seletiva e uma busca intencional de significado através do ponto de vista de dentro da corda dos Mandingas. Para isso, seria importante que a duração de cada plano se prolongasse para que, mais tarde o espetador a possa contemplar e refletir e seja também ele, um agente sobre as imagens que vê.

*(...) long takes that remain in the film, allows the viewer to trust in the camera's stillness enough to look for herself, to move her eyes around the image, and to move her thoughts without fear that she will miss something, a fear which is the hallmark of the viewer's experience of mainstream cinematography.* (Devereaux, 1995, p.72)

Na véspera do enterro, encontrei-me com Djalô que estava a começar uma saia para uma senhora emigrada em Itália que iria “vestir-se” de Mandinga no dia do enterro. Fui ajudando e filmando o processo, falamos um pouco como seria o dia seguinte, fizemos alguns testes de som e concordámos que usaria o microfone ao pescoço dentro da camisola de forma a captar melhor a sua voz e protegendo-o do vento.

*Gostava tanto de conseguir captar o olhar de Djalô, doce e fraterno. Amanhã toda a gente se quer vestir de Mandinga. Mas será que é só passar sabe que buscam? Tem algo de vaidade que difere da vaidade de Djalô em ser Mandinga. (...) Devia falar de novo com Moacyr. É incrível como o nosso ponto de vista pode mudar em dois meses. Ou será que é apenas a percepção que muda?* (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Sexta-feira, 17 de Fevereiro)

As representações etnográficas envolvem obrigatoriamente tanto a percepção como as relações de poder. A percepção sensorial é indissociável das categorias culturais que usamos para dar sentido aos estímulos sensoriais. Já a cultura em si não é fixa e muda continuamente ao longo do tempo, desta forma, estamos continua e ativamente envolvidos nos processos através dos quais a cultura é experienciada. (Pink, 2015, p.32)

*The portrayal of subjective experience becomes a strategy for resituating anthropological understanding within the textual richness of a society. The goal is not simply to represent the “indigenous view”, nor to invade voyeuristically the consciousness of other individuals, but to see social behaviour, and indeed culture, as a continuous process of interpretation and reinvention.* (MacDougall, 1995, p.219)

No dia do enterro não foi fácil acompanhar Djalô porque ele desaparecia sem dar conta. Nas suas ausências aproveitava para filmar outros operadores de câmara que por lá andavam. Nesse dia, só Djalô falou com uma equipa francesa que estava a filmar um documentário e um *cameraman* alemão que andava a fazer um levantamento de imagens e entrevistas para um possível documentário. Já fotógrafos eram mais que uma dezena, num frenesim de disparos e poses e enquadramentos. Nesse dia arrependi-me de ter levado a câmara só no último dia; mas refletindo melhor, preferi estabelecer uma relação mais segura com as pessoas e sacrificar as imagens, que deveriam ser aperfeiçoadas ao longo de mais domingos e completadas com imagens durante a semana.

É claro que o dia do enterro não correu como planeado, a meio do percurso Djalô soube que um familiar tinha falecido. Ficando destroçado, apesar de ter continuado, o ambiente mudou e a festa acabou mais cedo para Djalô. Acompanhei-o na mesma até casa, terminando o ciclo com o “tirar” a tinta e guardar a saia e os adereços para serem usados na próxima vez, que se para a maioria dos Mandingas seria no próximo Carnaval, para Djalô seria já no dia da criança.

Depois do enterro existe mais uma festa relacionada com os Mandingas e só para Mandingas: a missa. Reproduzindo uma missa de sétimo dia, no domingo seguinte ao enterro, os Mandingas e os seus colaboradores, juntam-se na *praia de catchorr* (onde foi *enterrado* ou melhor, afundado o caixão) para prestar uma última homenagem. Depois dirigem-se ao estaleiro (que foi limpo e arranjado no próprio dia por vários Mandingas e colaboradores para se concretizar a missa) onde comem, bebem e confraternizam juntos<sup>40</sup>.

*(...) gostava de filmar mais dentro da casa do Djalô. Aquela luz é incrível. O som que se ouve vindo lá de fora dá a sensação de abrigo vulnerável, mas senti-me tão protegida lá dentro. (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Sexta-feira, 20 de Fevereiro)*

Antes de me ir embora, decidi mostrar algumas imagens a Djalô. Apesar de ter ficado contente, ficou meio tímido, não percebi bem se com a sua imagem no ecrã ou

---

<sup>40</sup> apresentação da documentação em anexo 13

de eu achar as imagens captadas dentro da casa de tambor bonitas, percebi que existem certos pormenores nas imagens que os incomoda serem registados.

A figura do Mandinga tornou-se um elemento simbólico cada vez mais popular através da reprodução repetitiva e massificada da sua imagem. Tendo em conta a exploração visual desta figura, tentei captar a experiência subjetiva de ser Mandinga através do corpo de Djalô, num processo contínuo de interpretação e reinvenção dos seus movimentos.

### **3. Lisboa, Março e Abril de 2018**

#### **3.1. Entre o material Recolhido e a Experiência Vivida**

Não sei dizer, talvez na dança, no ritmo? Algo que ouvi, algo que vi, algo que cheirei, algo que senti ou tudo misturado. (Caderno de Campo, Mindelo, CV, 2018. Quinta-feira, 12 de Abril)

Este meu texto tem relatado um processo de pesquisa e de questionamento, assim como acumulação de dados e material visual e sonoro. Depois do trabalho de campo, comprometi-me a fazer uma exposição para devolver as conclusões da minha pesquisa. Desta forma, analisei o material de forma a ser devolvido ao povo mindelense, pressupondo que este, através dos contactos anuais, possui já um pré-conhecimento geral acerca dos Mandingas.

Analisando os vídeos captados no dia do Enterro, as imagens pareceram-me uma repetição das imagens que se reproduzem infinitamente: não revi os dois meses de trabalho de campo naquelas imagens. Por outro lado, as imagens do tratamento das pilhas eram um apontamento com valor etnográfico por mostrar instrumentos utilizados e o modo de fazer a tinta através das pilhas. Mas perguntei-me: o que pretendo mostrar através das imagens? São para quem? Que tipo de representação albergam? E de que lugar represento, onde me coloco, qual o meu ponto de vista em relação ao que represento?

Das imagens que captei do Djalô, eram poucas as que me despertaram interesse: a tirar carvão da panela e a coloca-lo sobre o seu corpo; a tirar tinta do seu corpo com um pano; fazer a saia para a senhora que está emigrada em Itália. Considero uma imagem interessante, não só pelo seu valor estético, mas também por não ter sido captada durante a saída dos Mandingas. Ao mesmo tempo que são imagens íntimas construídas a partir de uma relação pessoal, representam acontecimentos que estão diretamente relacionados com os Mandingas, mas que não são vistos, nem registados; sendo situações ignoradas, são também situações desvalorizadas que podem ser valorizadas através da atribuição de um registo visual.

No entanto, na maior parte das imagens, tive a sensação que o material visual recolhido não correspondia às relações que tinha percecionado ao longo do trabalho de campo. Tomei consciência que o que recolhera durante os dois meses não foi só um conjunto de imagens e som, mas toda uma rede sensorial e afetiva. Deste modo,

questionei-me como poderia construir uma representação capaz de invocar dimensões sensoriais, afetivas e estéticas experienciadas ao longo de todo o trabalho de campo?

*It has moreover been anticipated that novel forms of ethnographic writing, filmmaking and using techniques from arts practice might communicate theoretically sensitive representations of the sensory embodied experiences of one group of people and/or ethnographers themselves to target audiences. (Pink, 20015, p.26)*

Sarah Pink (2015, p.164) tem pesquisado acerca da etnografia sensorial e a relação entre o campo sensorial e a produção de conhecimento académico. A relação entre etnografia sensorial e representação é também uma área onde novos projetos estão sendo desenvolvidos, onde o cinema etnográfico é reenquadrado como uma prática sensorial e não simplesmente visual. A etnografia sensorial procura representar os aspetos emocionais produzidos pelos sentidos e comunicar como determinados eventos ou lugares são vivenciados. Mas como criar uma representação sensorial capaz de produzir conhecimento académico sobre os Mandingas de São Vicente?

*Sensory ethnographers developing academic or applied interventions, who wish to situate their work within the existing trajectories of their discipline, are faced with two challenges. The first is to seek appropriate (perhaps new) ways to communicate about their own and other people's sensory knowing, emplacement and mobilizations of cultural categories, and more. The second entails involving these more experiential engagements in the production of work that is at once theoretical (in that they can make a contribution to scholarship and discussion) and substantive (in that they contribute to a body of academic knowledge about a particular theme), as well as possibly informing or serving as social interventions. (Pink, 2015, p.164)*

Foquei-me, deste modo, na minha experiência durante os dois meses que estive em São Vicente. A relação mais próxima que desenvolvi foi com Djalô. Foram durante as horas que passei a ajuda-lo a desfiar as saias que me apercebi de quem sou no meio dos Mandingas: uma portuguesa (mulher, branca, estrangeira, investigadora de presença provisória). O meu corpo representa ao mesmo tempo, o poder e a vulnerabilidade e isso condiciona tudo o que se vai passando à minha volta, desde conversas a ações e consequentemente, a minha perceção e o meu ponto de vista. Para fazer a seleção do que é importante nesta investigação, foi necessário deixar o meu ponto de vista bem claro: uma perspetiva externa a partir de um breve contacto. Apesar do movimento de aproximação, a busca pareceu-me insuficiente, um emaranhado de relações ficou retido.

Para mim, as imagens recolhidas não chegavam, pareciam curtas, superficiais, simplistas e, sem o devido enquadramento, facilmente cairiam numa perspetiva voyeurista e exotizada. Mesmo focando-me apenas no grupo de Mandingas de Ribeira Bote, a complexidade das relações envolvidas é muito mais que as saídas de domingo. Os Mandingas não podem ser resumidos a um *desfile* de um grupo de pessoas que cobre o seu corpo de negro e dança de uma determinada maneira ao som de uma determinada música.

Regressei, durante a escrita, aos meses de trabalho de campo procurando as relações íntimas que fazem uma pessoa “ser Mandinga”: sentir, incorporar, imaginar, recriar, mas essencialmente “ser” Mandinga. Recolhi histórias e especulações sobre as origens, as personagens, os acontecimentos passados e as perspetivas futuras. Ouvei o orgulho de uns, o desprezo de outros e angustiei-me com o espaço gigante que separa uns dos outros. Através do som recolhido selecionei processos narrativos onde tentei reunir sensações selecionadas, emoções, significados, descrições, argumentos e teorias. A divergência de discursos era enorme e variava claramente com o contexto de onde provem o orador, mas o mais interessante foi encontrar pontes e elos de ligação, ou mesmo zonas de ambiguidades e contradição, entre cada discurso.

Pareceu-me então urgente produzir uma síntese entre estes discursos que parecem tão díspares à primeira vista, mas que têm em comum a adoração a esta tradição. Evidenciando os cruzamentos destes discursos, foi possível destacar a riqueza de perspetivas e reconstruir a *polifonia* de que é constituída a cultura mindelense e, conseqüentemente a dos Mandingas também.

### 3.2. Entre o Som e a Imagem

A conceção dos objetos finais foi um processo, como vimos antes, que partiu do som para chegar à imagem. Pretendi com isso condicionar o tratamento das imagens ao som e não o inverso, de modo a dar primazia ao tão heterogéneo discurso oral mindelense. Através da recolha sonora consegue-se dar voz aos diferentes entrevistados, sem descrições ou interpretações/especulações externas. Tendo em consideração que a minha presença e as perguntas que escolhi nas entrevistas condicionaram, de certa forma, as respostas, a edição do som teve como guia a diversidade de discursos que se pode ouvir acerca dos Mandingas no Mindelo. Para evidenciar o contraste entre os discursos divergentes e convergentes que pontualmente se interseitam, foi importante selecionar diferentes formas e conteúdos sonoros: diferentes formas de falar, diferentes crioulos de São Vicente, diferentes perspetivas e diferentes ambientes. Com o objetivo de dar conta das texturas sonoras captadas, a edição teve em atenção não só o *texto dito*, mas também o ambiente captado à volta que insere o discurso ouvido num determinado contexto.

*Sound is inevitable in ethnography and even silences are laden with meanings. Making sounds and silences explicit in the representation of ethnographic places and experiences can be an evocative route to multisensory ways of knowing. However, this also requires some degree of educating listeners in how to hear and such how to engage in the aural ways of knowing of others, and of making embodied aural knowing meaningful in relation to scholarly understandings.* (Pink, 2015, p.176)

A peça sonora que realizei para a exposição *Mandinga Dondeb*<sup>41</sup> começa com as vozes de duas senhoras da Ilha da Madeira com mais de setenta anos: do lado direito Nha Mimina e do lado esquerdo Cuca<sup>42</sup>. Ambas falam da origem e do passado dos Mandingas orgulhosas do seu próprio envolvimento na festa. “Um tem sangue de Mendinga dent d’nha curação”<sup>43</sup> afirma Nha Mimina, nostálgica em relação ao tempo de *diasá*<sup>44</sup>, critica os Mandingas de hoje em dia conotando-os com uma casta: “Kel temp cá ta bem nunca mas, d’pôs mendinga vra mut dum casta”<sup>45</sup>. “Quem ê q’inventá mendinga ê Capote, era se nome. D’pôs el bem morrê, bem fcá Djunga de nha Liquinha.

---

<sup>41</sup> Mandinga, onde estás?

<sup>42</sup> Mãe de Manu e moradora da Ilha da Madeira

<sup>43</sup> Eu tenho sangue de Mandinga dentro do meu coração

<sup>44</sup> Antigamente

<sup>45</sup> Aquele tempo não volta nunca mais, depois Mandinga tornou-se uma casta

Dpôs Djunga bem morre, ês bem inventa mendinga li ness porta”<sup>46</sup>. Cuca por outro lado fala da celebre conotação do preto feio e bonito: “Mandinga fêi ê más bnite”<sup>47</sup>. (...) “Mendinga nunca cabá, mendinga ê de príncipe de Munde!”<sup>48</sup> “Am brica tcheu, am isdá mnine brinca, am isdá mnine besti, am cá tem esparate”<sup>49</sup>.

Esta introdução é quebrada com uma música antiga conotada com os Mandingas (*A Pombas*) tocada pelo Sr. Gusto e pelo Ravi. O Sr. Gusto, mora na Ilha da Madeira e costumava sair com os Mandingas, tocando e acompanhando Djunga no tempo em que ainda não havia batucada. Ravi é um jovem que também mora na Ilha da Madeira e neste carnaval de 2018 foi maestro da batucada dos Mandinga e tocou *rapenic*<sup>50</sup> no Samba Tropical. O encontro harmonioso entre gerações termina simbolicamente com o jovem *Ariah* de Ravi e o *Roditá* do Sr. Gusto. Esta música é quebrada com a voz de Moacyr Rodrigues do lado direito, que *Mandinga começa por não ser coisa importante (...)* gente te gosta de brinca carnaval capta e introduzil na carnaval de São Vicente<sup>51</sup>. Já do lado esquerdo podemos ouvir a voz de Djalô contando como em criança, Nha Mimina o fechava nu em casa para não seguir os Mandingas que tanto admirava. De seguida podemos ouvir discursos selecionados de António Tavares, Djalô, Sr. Gusto, Manu, Moacyr Rodrigues, Nekon, Ravi, Ronaldo, Tambla Almeida, Tau e Tchitche Lima.

A instalação sonora foi editada tendo em conta um sistema *stereo*, de duas fontes sonoras. De modo geral, do lado direito juntei os discursos de pessoas ligadas à dita cultura mindelese, do lado esquerdo coloquei os discursos de Mandingas ou moradores de Ilha da Madeira. A sequência de vozes termina com um apontamento do Sr. Gusto que diz: *Am sai algum vez ma ês, ma só que violão te rebenta tud corda, kes tambor ê mas forte*<sup>52</sup>. Concluindo com o som captado no Enterro, emitido por ambas as colunas, de forma unificadora, os diferentes pontos de vista culminam no que é vivido

---

<sup>46</sup> Quem inventou Mandinga foi Capote, era o seu nome. Depois ele morreu e ficou Djunga de Nha Liquinha, depois Djunga morreu e eles vieram inventar Mandinga aqui nesta porta.

<sup>47</sup> Mandinga feio é mais bonito.

<sup>48</sup> Mandinga nunca acabou, Mandinga é do principio do mundo.

<sup>49</sup> Já brinquei muito, já ajudei crianças a brincar, já ajudei crianças a vestir, já não tenho disparate.

<sup>50</sup> Instrumento de precursão utilizado largamente nas batucadas de carnaval

<sup>51</sup> Mandinga começou por não ser coisa importante (...) as pessoas que gostavam de ao carnaval captaram-no e introduziram-no no Carnaval de São Vidente

<sup>52</sup> Já sai algumas vezes com eles, mas só que se rebentaram todas as cordas do violão porque aqueles tambores são mais fortes.

nos dias de hoje. Apesar do emaranhado de relações, os Mandingas continuam a sair todos os anos e a fazer saltar muitas pessoas em São Vicente.

A esta instalação sonora dei o nome de *escutá cumpanher!*<sup>53</sup>, como um apelo à escuta, aos pontos de vista dos vários contextos do Mindelo, desde as elites intelectuais aos próprios Mandingas. Dando conta da diversidade de discursos, invoca-se uma ideia de partilha e incorporação de uma comunicação mais fluída entre os diferentes contextos de São Vicente, para chegar à conclusão que a distância que os separa é atenuada através do diálogo.

Enquanto ajudava Djalô a desfiar saias ouvi muitas conversas e histórias, mas foi através dessa vivência que percebi também o valor desses objetos para os Mandingas. Não sendo clara a razão da sua utilização no passado (recriação dos bailarinos de Bijagós ou da imagem de antigas tribos africanas reproduzida através do cinema), a realidade é que as saias são o objeto principal na imagem dos Mandingas ainda nos dias de hoje.

Para além de ser uma herança quase intacta, as saias são também o objeto mais querido dos Mandingas. Todos os Mandingas com quem falei confessaram que as suas saias são um objeto sagrado intocável e insubstituível. Djalô contou que certa vez uma namorada deitou as suas saias no lixo e isso foi motivo mais que suficiente para terminarem a relação. Tau afirma também que “lá em casa ninguém mexe na minha saia de Mandinga”. Pelo facto de existirem cada vez mais pessoas (de outros bairros, ilhas ou países) a vestir-se com os Mandingas de Ribeira Bote, para além de um valor simbólico, as saias são um objeto altamente comercial nos dias de hoje. Durante os meses de Janeiro e Fevereiro Djalô fez dezenas de saias. Manufaturadas e depois comercializadas, Djalô passou dias e serões à porta da sua casa desfiando cordas de sisal para as saias dos adultos e cordas de nylon dos navios para as das crianças. As saias de sisal, depois de montadas são tingidas com óleo e fuligem de panela para escurecerem. As saias de corda de nylon são pretas ou verdes e não levam nenhum acabamento. Esta últimas são facultadas por um amigo de Djalô que trabalha no cais e por isso Djalô cobra um preço simbólico por elas ou simplesmente oferece-as.

---

<sup>53</sup> Escuta companheiro!

Hoje em dia, cada Mandinga personaliza a sua saia pendurando-lhe objetos. Objetos que lhes são oferecidos, tornando-se recordações ou simplesmente coisas que lhes pareçam que fiquem bem. Alguns objetos possuem histórias ou memórias, os que não possuem são-lhe inventadas, num movimento criativo, numa busca e criação de significados e mitos.

*(...) provando de facto que os processos de racionalização estão profundamente ligados a processos de mitificação e mistificação, que reconhecem ao mito e ao fetiche o direito de se tornarem narrativas legitimadoras da cultura moderna.*

(Capelo Gil, 2011, p.,65)

Num jogo que mistura as formas do passado e alguns conteúdos contemporâneos, o futuro dos Mandingas é incerto. Para além das saias, apenas a recriação e a transformação são certas. A criatividade crioula é imparável: misturar tradição com inovação; novos conceitos e matérias surgem a cada ano que passa. Nesta nuvem infinita de relações ambivalentes, de tradições e recriações, que vem da terra e do mar e que nos catapultam para um astro de sensações e imaginações: foi este o movimento que condicionou o tratamento das imagens recolhidas. Assim, a prática etnográfica acarreta um determinado posicionamento num contexto social, material e sensorial, e desta forma, para além de exigir uma reflexão sobre esses posicionamentos, exige também uma procura de formas de comunicar a relação de significados experimentais. Neste sentido, trabalhar as imagens exigiu um permanente espírito de experimentação e de colocação para poder construir e comunicar a etnografia sensorial.

Analisei os vídeos novamente e nas imagens que captei no dia do enterro, quando segui Djalô com a minha câmara, notei na grande quantidade de saias rodopiantes que enchiam o ecrã. Escolhendo a materialidade das saias, esse símbolo de herança, foquei-me no movimento das cordas e dos pequenos objetos que nelas são pendurados. Fixei-me nos fotogramas, nessas imagens congeladas, nos movimentos de cordas arrastadas formando nuvens de pixéis interlaçados.

A saia do Mandinga, ao mesmo tempo que une, identifica e caracteriza o Mandinga, é também ela um elemento diferenciador entre Mandingas, pois cada um pendura nela diferentes objetos. São utilizados vários tipos de objetos, tais como fragmentos de ossadas de animais, tanto terrestres como marinhos, utensílios de cozinha, elementos vegetais, pedaços de bonecos, brinquedos de criança... Desta forma,

tornam-se adereços únicos, pessoais, intransmissíveis e fonte de inspiração para a criação de mais histórias: histórias que vêm da terra, histórias que vêm do mar. Se por um lado a saia possui um valor pessoal, ela é também uma herança simbólica do passado que se mantém até aos dias de hoje. Quase tudo mudou, a saia permaneceu: o conteúdo muda e permanece a forma.

Selecionei pormenores desde os pés à cabeça, passando morosamente pelas saias, escolhi enquadramentos que possuíam simultaneamente pormenores definidos e sugestivos. Através da parte focada consegue-se discernir objetos e contextualizar as imagens, enquanto que a parte arrastada e indefinida permite criar níveis de consciência reflexiva sobre a própria subjetividade sensorial, num movimento de interrogação sobre o que não é conhecido e as maneiras pelas quais o desconhecimento é experienciado; apesar de *não dito*, é sentido como uma forma de ansiedade e incerteza. A partir deste pensamento, construí *Mandinga Dondeb*, uma série de imagens que faz um paralelo com esse universo dos Mandingas indefinido, fugidio, criativo, tão presente e ao mesmo tempo carregando tanto do passado.

## 4. Mindelo, Maio de 2018

### 4.1. A exposição Mandinga Dondeb

*(...)Clara bandeira na frente  
Negra bandeira guiando  
Em mãos seguras erguidas  
Em trilhos verdeluzindo  
Luzindo a negra bandeira  
Clara bandeira na frente  
Na frente segue Ambrozio! (...)*

*Gabriel Mariano*

O Centro Cultural do Mindelo foi a instituição que acolheu este projeto e também por isso foi o espaço escolhido para mostrar a exposição. O Centro Cultural do Mindelo é um antigo edifício colonial português. Em 1934, época em que Cabo Verde passava por uma dolorosa crise, depois de uma manifestação começada em Ribeira Bote à porta da carpintaria de Nho Ambroze, o mesmo antigo edifício foi invadido. Esta revolta foi um acontecimento histórico e sendo-lhe atribuída uma grande carga simbólica. Mais tarde, Gabriel Mariano transformou Nho Ambroze num líder e num símbolo da resistência através do poema Capitão Ambrósio, onde joga também com as conotações ambivalentes do *claro* e o *negro*.

A exposição *Mandinga Dondeb* resultou da reflexão sobre o trabalho de campo realizado durante os meses de Janeiro e Fevereiro em São Vicente. Foi uma exposição pensada para o Centro Cultural do Mindelo como forma de retorno à comunidade.

Partindo da diversidade de narrativas captadas, da tensão entre passado e presente, da tradição e recriação e da ligação ao mar apresentei três peças. *Mandinga Dondeb* é uma proposta que envolve som e imagem numa análise através da figura dos Mandingas.

Os objetos foram construídos não com o propósito de apresentar ou representar, mas de questionar conceitos como *realidade, genuinidade ou verdade* criados em torno dos Mandingas. Acrescentado sempre novos detalhes, a ideia de Mandinga é recriada de boca em boca, de ano para ano.

*O real? Ou a repetida ressurreição artificial do real, uma operação cujo sucesso opressor obtido na substituição de signos visuais e verbais do real pelo real em si*

*termina por ajudar a questionar o real, intensificando assim as incertezas engendradas por toda divisão clara entre os dois?* (Minh-ha, 1997, p.35)

Assim, o desconhecido e o incerto não devem ser vistos como pontos negativos, mas envolvidos e incluídos na experimentação etnográfica, interlaçados com as trajetórias dos espectadores e dos leitores (Pink, 2015, p.166). A ideia do espectador autorreflexivo implica ter consciência que a própria subjetividade é constantemente reconstituída. Fazendo uso das suas próprias experiências, o espectador coloca-se e abre-se para as memórias e imaginações dos outros (Pink, 2015, p.171). Neste sentido, a exposição foi pensada para um público mindelense que entendesse facilmente os discursos falados em crioulo de São Vicente, que estivesse familiarizado com os Mandingas e com algumas questões sociais que os envolvem.

*(...) I suggest conceptualizing such sensory representations as ethnographic places. Ethnographic places are abstractions. (...) Ultimately, these components become involved in new place-events as they become interwoven with the trajectories of audience and readers.* (Pink, 2015, p.166)

*Escuta Cumpanher!* É uma instalação sonora que cruza diferentes discursos, desde os Mandingas até aos responsáveis culturais. Diferentes vozes e ambientes sobrepõem-se mutuamente acerca do mesmo assunto. Nesta instalação, perspetivas vão divergindo e convergindo pontualmente, num mar sonoro de diferentes crioulos de *Soncent*<sup>54</sup>. Numa tentativa de apelar à escuta atenta do outro, ouvem-se diferentes vozes e perspetivas. *Bô t'uvi?*<sup>55</sup> Estando entre as colunas é difícil distinguir cada voz. É necessário um movimento de aproximação de uma das fontes sonoras para o som deixar de ser uma confusão de vozes e se entender o que se ouve.

Esta instalação sonora funciona de forma autónoma, mas relaciona-se diretamente com as séries de cianotopias, *Mandinga Dondeb*. Cada coluna situa-se nas extremidades da série, ou seja, quando se observam as primeiras imagens ouve-se claramente o som da coluna esquerda e à medida que se avança o som da coluna direita vai-se ouvindo cada vez mais intensamente até já não se ouvir a coluna esquerda, e nesse momento já se observam as imagens finais. Apesar da exposição ter sido organizada em Lisboa, foi durante o mês de Maio, no Mindelo que adquiriu toda a sua

---

<sup>54</sup> São Vicente

<sup>55</sup> Estás a ouvir?

fisicalidade através das cianotipias *Mandinga Dondeb* e da instalação site-specific *Diazá P'Aoj*<sup>56</sup>.

*Mandinga Dondeb* é composta por uma série de 17 cianotopias que dão nome à exposição. Utilizei esta técnica fotográfica que hoje em dia é apelidada de alternativa, mas que possui mais de 150 anos. É uma técnica que possibilita um elevado grau de experimentação material, quer pelo cruzamento de vários meios, como pela fixação da imagem em suportes diferentes. Tecnicamente a cianotopia é um processo que requer apenas o negativo, o suporte com emulsão e uma fonte de luz, o que torna o sol de São Vicente um laboratório a céu aberto perfeito para a reprodução deste tipo de imagens.

Os movimentos arrastados das saias fazem uma ponte com o movimento violento do mar que rodeia a ilha. Neste sentido, a cianotopia possui outra característica importante para o projeto: é uma técnica monocromática que utiliza somente tons de azul. O facto de ser azul, insere-se perfeitamente no contexto da pesquisa, visto ser essa a cor da cidade, fazendo também alusão ao mar e às suas embarcações que tanto alimentam a população de São Vicente.

O processo de seleção e testes foi moroso: seleção e enquadramento dos fotogramas; testes de contrastes dos negativos<sup>57</sup>; testes em diferentes materiais de suporte; enquadramentos no papel; tempos de exposição: a luz solar em São Vicente é intensa, mas varia consoante as horas do dia ou a meteorologia. No modo como as imagens foram tratadas (seleção, enquadramentos, contraste...) pretendi questionar também a exploração fotográfica dos Mandingas que tem crescido exponencialmente, de forma unidirecional, repetindo e amplificando o estereótipo de representação da imagem do *africano tribal*.

*Devant une image – si ancienne soit-elle – le present ne cesse jamais de se reconfigure (...). Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigure, puisque cette image ne deviant pensable que dans une contruction de la momoire.* (Didi-Huberman, 2000, p.10)

---

<sup>56</sup> Do passado para hoje

<sup>57</sup> apresentação da documentação em anexo 14

Por outro lado, as cianotopias<sup>58</sup> foram produzidas de forma a que seja difícil localizar as imagens no tempo. Através desta anacronia, as imagens provocam múltiplas ligações com as quais é possível reconfigurar diversas temporalidades, revelando a memória que atravessa o presente. Como Didi-Huberman (2000, p.9) afirma “*toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps*”.

*Facilitating such forms of readership can moreover support scholarship that hopes to create cross-cultural understanding by producing senses of intimacy with “others”.* (Pink, 2015, p.171)

Utilizei a cianotopia com o propósito de produzir duas séries de imagens: uma dada como terminada; outra para ser completada pelos visitantes da exposição através de intervenções a carvão sobre as imagens. Fazendo alusão ao material que cobria o corpo dos Mandingas, o carvão seria um elemento simbólico que vincaria o do ponto de vista dos visitantes. Através deste processo de criação conjunta de novas imagens, esta vertente colaborativa pretendia largar a autoridade representacional e abraçar a experimentação, num movimento de apreensão e partilha de memórias e imaginários. (Degarrod 2013, 323)

*This might enable us to what Okely (1994) has referred to as to “creatively construct correspondences” between our own and others’ experiences. In doing so we should be better enabled to understand how others remember and imagine (in ways that might not be articulated verbally) through their own immediate emplaced experiences. Such an approach might also help us to develop ethnographies with a future orientation, for instance what have been called “ethnographies of possible” (Halse, 2013).* (Pink, 2015, p.47)

As cianotopias<sup>59</sup> foram expostas de modo simbólico sobre mesas negras e organizadas de modo ascendente: dos pés até à cabeça, da terra para o céu, fazendo um paralelo com a instalação site-specific *Diasá p’Aoj*. Adaptando a forma ao espaço expositivo, esta peça exposta no pátio do Centro Cultural, faz alusão à saia do Mandinga, neste caso, simbolicamente invertida e esticada em direção ao céu.

Em *Diasá p’Aoj*<sup>60</sup>, parte-se da ideia da subversão de conteúdo do passado dos Mandingas para construir uma saia invertida. Permanecendo as saias e a pele tingida de negro, Mandinga de *diasá* desvanece-se a cada ano. Muitos lamentam a sua

---

<sup>58</sup> apresentação da documentação nos anexos 15 e 16

<sup>59</sup> apresentação da documentação em anexo 17

<sup>60</sup> apresentação da documentação em anexo 18

“deterioração” e desinteressam-se pela prática, outros recriam algumas formalidades antigas, acrescentando aspetos contemporâneos de variadas influências. Utilizei os mesmos cabos que são utilizados pelos barcos, numa alusão ao mar e às saias das crianças. O cabo foi parcialmente desfiado e esticado no meio do pátio do Centro Cultural do Mindelo para que no dia da inauguração, os Mandingas trouxessem objetos para pendurar na saia. Tentando contruir uma saia coletiva gigante onde cada Mandinga estaria representado por um objeto, essa saia transformar-se-ia numa *saia-árvore* de histórias e memórias pessoais partilhadas num objeto, onde sujeito e objeto se unem num só, tal como forma e conteúdo ou presente e passado.

*Finally, a future orientation to sensory ethnography, which is implied by its association with imagination, opens up the possibility of also engaging with not knowing. Not knowing is important because our awareness of it enables us to acknowledge the gaps and voids and significantly the uncertainties that are part of the way that life is lived. For any approach to ethnography such acknowledgements are very important. (Pink, 2015, p.48)*

Deste modo, proposta a exposição foi composta por três meios: imagem fixa (*Mandinga Dondeb*), instalação sonora (*Escuta cumpanher!*), instalação site-specific (*diasá p’aoj*). Os três objetos pretendiam ter uma componente colaborativa: em *Mandinga Dondeb* incentivar-se-iam os visitantes a intervir graficamente sobre as cianotopias; em *Diasá p’Aoj* a coleção de objetos doados pelos Mandingas proporcionaria uma representação individual de cada um; já em *Escuta cumpanher!* a dimensão colaborativa era composta pelas pessoas que dariam voz aos diferentes discursos que se ouviriam no espaço.

## Conclusão

A presente memória de projeto sintetiza um processo que durou mais de um ano e meio. É através da escrita e do poder de síntese implícito no ato de escrever que me vim a aperceber que o tempo e o distanciamento ao objeto de estudo são tão importantes quanto o envolvimento e a proximidade. Quando existe uma entrega e uma imersão que envolve mundos sensoriais e emotivos, só o tempo é capaz de devolver a compreensão experiencial capaz de produzir conhecimentos complexos e equilibrados. Desta forma, foi importante incorporar tanto teorias antropológicas como novas estratégias desenvolvidas através da introdução de abordagens artísticas no campo etnográfico, transformando-o assim num local de experimentação que ultrapassa as dimensões textuais.

No início da pesquisa foi importante contextualizar os Mandingas no espaço e no tempo, tendo em conta que as práticas culturais herdadas do continente africano chegaram a São Vicente já colonizadas através dos anos de silenciamento da cultura africana em detrimento da europeia, provocando uma ambivalência identitária e cultural profunda e até perversa. É de realçar também que a ocupação tardia e as condições meteorológicas agrestes de São Vicente, promoveram o desenvolvimento da cidade, essencialmente, a partir das trocas realizadas através da zona portuária, não só a nível de emprego e bens materiais, mas também a nível cultural. O povo mindelense manteve-se com os olhos postos “lá fora” e desenvolveu uma aptidão especial para apropriar e recriar as novidades que chegavam.

Mas é de ter em conta que existem diferenças mais consideráveis entre os Mandingas de hoje e os de antigamente, especialmente os Mandingas de Ribeira Bote. Entre elas destaca-se a sua popularidade e conseqüente massificação que deu origem à introdução de elementos comerciais e à democratização do ato de vestir Mandinga, tendo como conseqüência a perda do carácter performativo por parte de muitos Mandingas. Hoje em dia a captação furtiva de imagens dos Mandingas, tornou-se repetida e uniformizada, contribuindo assim para a representação reducionista desta prática.

A ambivalência identitária estabelecida em Cabo Verde pode ser apreendida através de práticas culturais como os Mandingas de São Vicente. A expressão “Mandinga

feito, é Mandinga bonito” que parece resumir apenas uma relação estética, é o reflexo de toda uma conjuntura cultural proporcionada pelo poder colonial hierarquizado e racista português. Outras ambivalências podem ser ouvidas em relação aos Mandingas. Atenta aos discursos orais, foi possível distinguir entre dois discursos: um mais erudito, racional e especulativo; e outro mais empírico e emotivo, onde o *passa sabe* parece manter-se a razão máxima para se *vestir* de Mandinga ou simplesmente acompanhá-los nos *domingos de Mandinga*. Neste sentido, a relação dos Mandingas com as ditas “raízes africanas” parece não existir nos discursos da maioria dos Mandingas, apenas nos discursos especulativos das elites intelectuais. Procurei então, o que implica ser e sentir-se Mandinga e cruzei-me múltiplas vezes com expressões como *que sabura*, *passa sabe*, *espaia corpe* ou *tcholda*, conseqüentemente, foi necessário reorientar a minha posição de modo a captar estas sensorialidades a partir de memórias, experiências ou imaginários. No entanto, quando analisei o material captado iniciei um processo de experimentação e colocação de forma a conseguir criar níveis de consciência reflexiva onde a incerteza e desconhecido foram incorporados na forma de apreender e comunicar experiência sensorial.

Para além da diversidade sonora captada, as saias dos Mandingas foram o elemento omnipresente que acompanhou o trabalho de campo. Focando-me neste objeto tão querido dos Mandingas, percebi que a sua omnipresença se devia ao facto de se ter tornado um objeto com grande valor comercial, mas mais importante ainda, simbólico. A saia, por um lado é o objeto que une e identifica os Mandingas, adquirindo desta forma a identidade coletiva; por outro lado, pela maneira como é montada e pelos objetos que lhe são pendurados, a saia transforma-se num elemento um objeto pessoal e intransmissível, adquirindo a identidade individual do dono.

Na sequência desta análise, a exposição Mandinga Dondeb foi elaborada com o intuito de aproximar vozes, num movimento para a escuta da trama polifónica que constitui o imaginário construído à volta dos Mandingas: *Escutá Cumpanher! Através* da exploração da materialidade das saias, e fazendo uma alusão ao mar como fonte cultural, surge *Mandinga Dondeb*. Tirando partido da profundidade e a experimentação que a cianotopia permite, as manchas marítimas, questionam pela diferença a visualidade repetitiva conotada com os Mandingas. Ainda entre as saias e o mar, *Diasá p’Aoj* é uma instalação pensada para o pátio do Centro Cultural do Mindelo onde existe

uma Tambarineira. Esta saia gigante invertida relaciona-se diretamente com a árvore, não só por partilharem estrategicamente o mesmo espaço, mas pela semelhança com a sua forma ramificada. Tornando-se uma saia-árvore, evoca a temporalidade: a ancestralidade através das suas raízes, mas também o crescimento e a transformação em direção ao céu.

Devido a um imprevisto (que me gastou muito tempo em burocracias), a exposição foi inaugurada sem os elementos colaborativos que foram previamente projetados para ela. Apesar disso, o dia da inauguração foi importante para perceber como os Mandingas experienciavam os objetos construídos para exposição. Os Mandingas que apareceram e se manifestaram fizeram alguns comentários em relação às cianotopias. Mostrando-se felizes com a representação “diferente”, sublinharam a utilização do azul como uma “escolha interessante” alusiva ao mar. Alguns identificaram que eram partes do corpo de Djalô que estavam representadas nas imagens, outros mostraram o seu descontentamento por não verem as suas faces impressas diretamente nas cianotopias. Curiosamente para alguns Mandingas, a identificação da individualidade pareceu ser uma componente importante nas imagens de Mandingas.

Houve um grupo de Mandingas que apareceu e se demorou na observação das imagens, gostaram das “manchas como nuvens que dão para imaginar coisas”, ficando satisfeitos com estas imagens “mais abstratas”. Este grupo conseguiu ouvir um pouco da peça sonora e quando chegou à parte do som captado no meio dos Mandingas começaram a dançar. Nesse momento, percebi que, para além de marcar a inauguração para outro dia, deveria ter avançado com a ideia de Ravi e organizar uma espécie de “tocatina” só com “músicas de Mandinga *diasá*, tocadas como antigamente”. Desta forma, a “tocatina” para além contribuir para o encontro entre Mandingas, músicos e amantes da prática de várias gerações e contextos, seria também um bom momento para visitar e partilhar memórias e emoções.

Embora a exposição tenha concluído o trabalho de campo, não considero que tenha concluído a pesquisa. Existe um enorme número de questões para aprofundar e várias experimentações etnográficas a explorar. Todo esse tipo de pesquisa envolve tempo, disponibilidade e recursos. No entanto houve algumas que foram suscitando curiosidade ao longo deste projeto, tais como: análise das imagens dos Mandingas

difundidas pela *Internet* ou recolha e análise de imagens de Mandingas, tanto através de arquivos fotográficos públicos como privados. Este projeto despoletou também o meu interesse em trabalhar com os Mandingas de outras zonas do Mindelo ou até mesmo com os Mandingas da diáspora. Seria interessante também poder realizar tanto o projeto colaborativo que foi inicialmente pensado como os que foram surgindo durante o processo e que não chegaram a realizar-se, mas que tinham uma forte componente colaborativa. No entanto, outras ideias para futuros projetos que envolvam os Mandingas têm surgido, uns mais focados nas componentes performativas outras nas representações visuais.

Neste momento há várias questões mais imediatas, com as quais me deparo, quando penso em trazer e comunicar esta pesquisa noutros meios, tais como em outras ilhas de Cabo Verde e na Europa. A exposição *Mandinga Dondeb* foi pensada para o público mindelense como forma de retorno do seu envolvimento na pesquisa, mas como trazer as minhas conclusões para um público europeu sem subverter as condições de representação? Qual seria a apreensão da exata mesma exposição por um público europeu, sem a mínima contextualização? Neste sentido, dado que se trata de públicos diferentes, os objetivos deveriam ser transformados? Implicaria conteúdos e meios de comunicação e expressão distintos.

Termino a presente memória de projeto com o texto que escrevi para a exposição *Mandinga Dondeb*. Resumindo o processo de questionamento acerca desta prática carnavalesca que se desenvolveu ao longo dos últimos meses, tornou-se imperativo continuar a questionar e a sentir esta prática que através dos tempos se mantém conectada com a ideia de liberdade; liberdade de movimento, liberdade de ocupação; liberdade de expressão.

*Mandinga Dondeb? O que significa ser Mandinga em São Vicente? Focando-me no ser, procurei o Mandinga. Essa figura tão emblemática nos dias de hoje em São Vicente.*

*Encontrei histórias, muitas histórias. A veracidade deixou de importar e comecei a colecionar histórias, perspetivas e especulações sobre uma realidade que se complexifica a cada minuto. Narrativas convergem e divergem na oralidade de diferentes ambientes e crioulos de Soncent: “escuta cumpanher”!*

*Encontrei saias, muitas saias. Também ajudei a fazer algumas e percebi o seu valor. Não existe Mandinga sem saia, o que a torna não só num elemento*

*simbólico e identitário, mas também a grande herança que permaneceu até aos dias de hoje. Herança de uma origem, herança de um passado? Herança “diasá p’aoj”. Por outro lado, cada Mandinga personifica a sua própria saia pendurando-lhe objetos. Desta forma, tornam-se adereços únicos, pessoais, intransmissíveis e fonte de inspiração para mais histórias. Histórias que vêm do mar, histórias que vêm da terra: consoante a origem das ossadas que dançam entre as cordas.*

*Encontrei Mandingas, tantos Mandingas. No entanto, hoje em dia parece recriar-se a forma e transformar-se o conteúdo. Uma prática do passado subvertida num presente de “passa sab” e agitação de massas. Do passado, encontrei rastos, vislumbres rápidos, muito rápidos de um Mandinga que dança em fuga. Mandinga dondeb?*

## Bibliografia

Almada Dias, José. “Do arquipélago dos Bijagós a 100% Mandinga no Mindelo: 77 anos de História”, *Expresso das Ilhas* online. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2017/03/02/do-arquipelago-dos-bijagos-a-100-mandinga-no-mindelo-77-anos-de-historia/52221>

Almada Dias, José. “Identidade Crioula: O Carnaval 2015 dos Mandingas, da Economia e da Promoção Internacional”, *Expresso das Ilhas* online. Disponível em: <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniao/item/44173-identidade-crioula-o-carnaval-2015-dos-mandingas-da-economia-e-da-promocao-internacional>

Almada Dias, José. “Mandingas do Mindelo – que fenómeno é esse?”, *Expresso das Ilhas* online. Disponível em: <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniao/item/43989-mandingas-do-mindelo-%E2%80%93-que-phenomeno-e-esse>

Barbash, Ilisa; Taylor, Lucien. (1997) *Cross Cultural Filmmaking*, University of California Press, Berkeley.

Bateson, Gregory; Mead, Margaret. (1942), *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences, New York.

Benjamin, Walter. (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa:Relógio d'Água.

Bishop, Claire. (2006), “Introduction” por Claire Bishop; “Relational aesthetics” por Nicolas Borriaud em *Participation*, London, Cambridge, Massachussets, Whitechapel Gallery, The MIT Press.

Buscatto, Marrie. (2008), *L'art et la manière: ethnographies du travail artistique, Ethnologie française /1*, Tome XXXVIII, pp. 5-13.

Capeoloa Gil, Isabel. (2011), *Literacia Visual: Estudos sobre a inquietude das Imagens*, Lisboa, Edições 70.

Crehan, Kate. (2011), “Art Inside and Outside the Gallery” em *Community Art: An Anthropological Perspective*. Pp.3-25. London: Berg.

Degarrod, Lydia Nakashima. (2013), *Collaborative art and the emergence and development of ethnographic knowledge and empathy, Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27:5, pp. 322-340.

Devereaux, Leslie; Hil, Roger. (1995), *Fields of vision*. University of California Press, Berkeley.

Dias, Juliana Braz. (2016), *O Carnaval do Mindelo, Cabo Verde: reflexões sobre a festa e a cidade, PragMatizes* (11), pp.95-108.

Didi-Huberman, Georges. (2000), *Devant le Temps – Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Editions Minit.

Fernandes Dias, José A. (2001), *Arte e Antropologia no século XX: Modos de relação, Etnográfica*, Vol. V (1), CEAS/Celta, pp-103-129.

Figueira, Zizim. «Capote – um figura de carnaval mindelense», *Liberal* online. Disponível em: [http://www.islasdecabo Verde.com.ar/san\\_vicente/historias\\_mindlenses/182\\_capote\\_um\\_figura\\_de\\_carnaval\\_mindelense.htm](http://www.islasdecabo Verde.com.ar/san_vicente/historias_mindlenses/182_capote_um_figura_de_carnaval_mindelense.htm)

Figueira, Zizim. «Rosa Crucundinha – Rainha d'um dia na carnaval d'intintaçon de Mindelo», *Liberal* online. Disponível em:

[http://www.islasdecaboverde.com.ar/san\\_vicente/historias\\_mindlenses/9\\_carnaval\\_dintintacon\\_d1958\\_rainha\\_dun\\_dia.htm](http://www.islasdecaboverde.com.ar/san_vicente/historias_mindlenses/9_carnaval_dintintacon_d1958_rainha_dun_dia.htm)

Filipe Martins. (2016), *Entre projeto e convivialidade: um exercício de reflexividade etnográfica em torno da socialidade juvenil em Cabo Verde*, Etnográfica, vol. 20 (1), pp.77-100.

Foster, Hal. (1996), "The Artist as Ethnographer." in *The Return of the Real*. The MIT Press, Cambridge.

Furtado, Cláudio. (2012), *Raça, Classe e Etnia nos Estudos sobre e em Cabo Verde: as Marcas do Silêncio*, Afro-Ásia, 45, pp.143-171.

Furtado, Cláudio. (2013) *Cabo Verde: dilemas étnico-identitários num território fluido*, *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, Brasil: Universidade do Vale do Rio de Sinos 49(1), pp.2-11.

Gordon, Leah. (2013), *Kanaval: Vodou, Politics, and Revolution in the Streets of Haiti*, *Radical History Review*, Issue 115 (Winter 2013), Marho: The Radical Historians' Organization, pp.169-183.

Harris, Max. (1988), *The Impotence of Dragons: Playing Devil in the Trinidad Carnival*. JSTOR, pp.108-123.

Lévinas, Emmanuel. (1980), *Totalidade e Infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa:Edições 70.

Lorena, Carmo Daun e. (2009), *Turismo em Cabo Verde: um estudo exploratório*. Tese de mestrado. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Lorena, Carmo Daun e. (2015), *Ambivalências identitárias em Cabo Verde: da história à etnografia*. *Análise Social* L(217), pp.784-808.

Lorena, Carmo Daun e. (2018), *Classe Memória e Identidade em Cabo Verde: uma etnografia do carnaval de São Vicente*. Tese de Doutorado. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

MacDougall, David. (1995), "Ethnographic Film" em *Fields of vision*. University of California Press, Berkeley.

Macdougall, David. (1997), "The Visual in Anthropology" em *Rethinking Visual anthropology*, New Haven & London: Yale University Press, pp.276-295.

Macdougall, David. (1998) *Transcultural Cinema*. Princeton University Press, Princeton.

Macdougall, David. (2006) *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*. Princeton University Press, Princeton.

Mariano, Gabriel, (1956) *Capitção Ambrósio*. Edição da Casa de Cabo Verde, Lisboa.

Minh-ha, Trinh. (2015), "Não pare no escuro" e "A busca totalizante do significado" em *O cinema de Trinh T. Minh-ha*, Caixa Cultural RJ, pp.29-50.

Moacyr Rodrigues, Gabriel. (1998), *Carnaval – Mindelo de Cabo Verde*. Mindelo: Calavedotche.

Moacyr Rodrigues, Gabriel. (2011), *O Carnaval do Mindelo. Formas de reinvenção da festa e da Sociedade. Representações Mentais e Materiais na Cultura Mindelense*. Edição do Autor.

Monteiro, Eurícede. (2016), *Crioulidade, Colonialidade e Género: as Representações de cabo Verde*, *Estudos Feministas*, Florianópolis, 24(3):398, Setembro/Dezembro, pp.983-996.

Neves, Maria dos Anjos. (2018), *Artes, Tradições e Educação em Cabo Verde. Mandingas do Mindelo – Estórias da História*. Tese de mestrado. Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo.

- Nichols, Bill. (1991), *Representing reality*. Indiana University Press, Bloomington.
- Pinheiro, Ariel Roque. (2014), *Moira Cristal: entre o dever de memória e a cristalização*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
- Pink, Sarah. (2015), *Doing Sensory Ethnography*, London: Sage.
- Rancière, Jacques. (2010), *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.
- Ricoeur, Paul. (2000), *La Memoire, L'Histoire, L'Obli*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rutten, Kris et all. (2013), "Revisiting the ethnographic turn in contemporary art", *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 27:5, pp. 459-473.
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher. (eds.). (2006) "Appropriations" em *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, New York, Berg.
- Schneider, Arnd; Wright, Christopher. (2010) *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Berg Publishers, New York.
- Schneider, Arnd. (1996), *Uneasy relationship: Contemporary artists and Anthropology*, *Journal of Material Culture*, 1 (2), pp.183-210.
- Schneider, Arnd. (2006) *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, Palgrave Macmillan.
- Vasconcelos, João. (2007) *Espíritos Atlânticos: Um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde*. Tese de doutoramento. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Vieira Filho, Raphael (2015), *Fragmentos de reminiscências identitárias nos dois lados do Atlântico: os mandigas de Mindelo e os cães de Jacobina*, *Revista África(s)*, v. 2, n. 3, jan./jun., 13-57.
- Willis, Anne-Marie. (1995), "Photography and Film" em *Fields of vision*. University of California Press, Berkeley.
- Hikiji, Rose (2009), "Vídeo, música e antropologia compartilhada: Uma experiencia subjectiva" em *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*, Campinas, SP, Papirus, pp.143-158.
- Kilomba, Grada. *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2008.

## Anexo 1

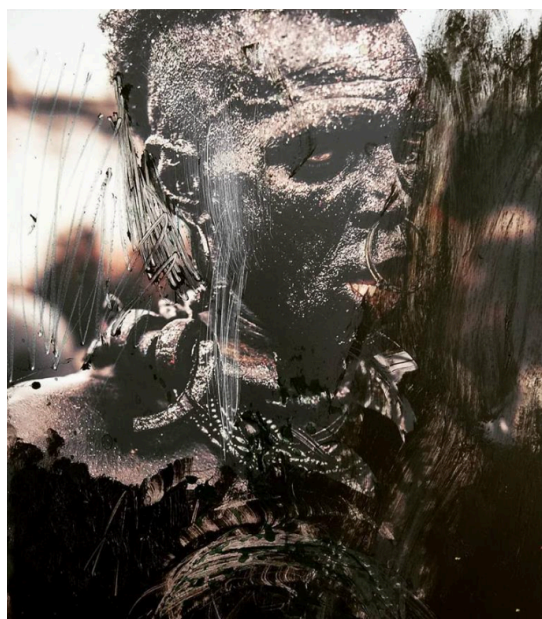


Lansè Kòd (The Rope Throwers), Haiti, 1996  
(Gordon 2013, p181)

## Anexo 2



Mandinga Lovers, Cabo Verde, 2018  
(Tchitche Lima)



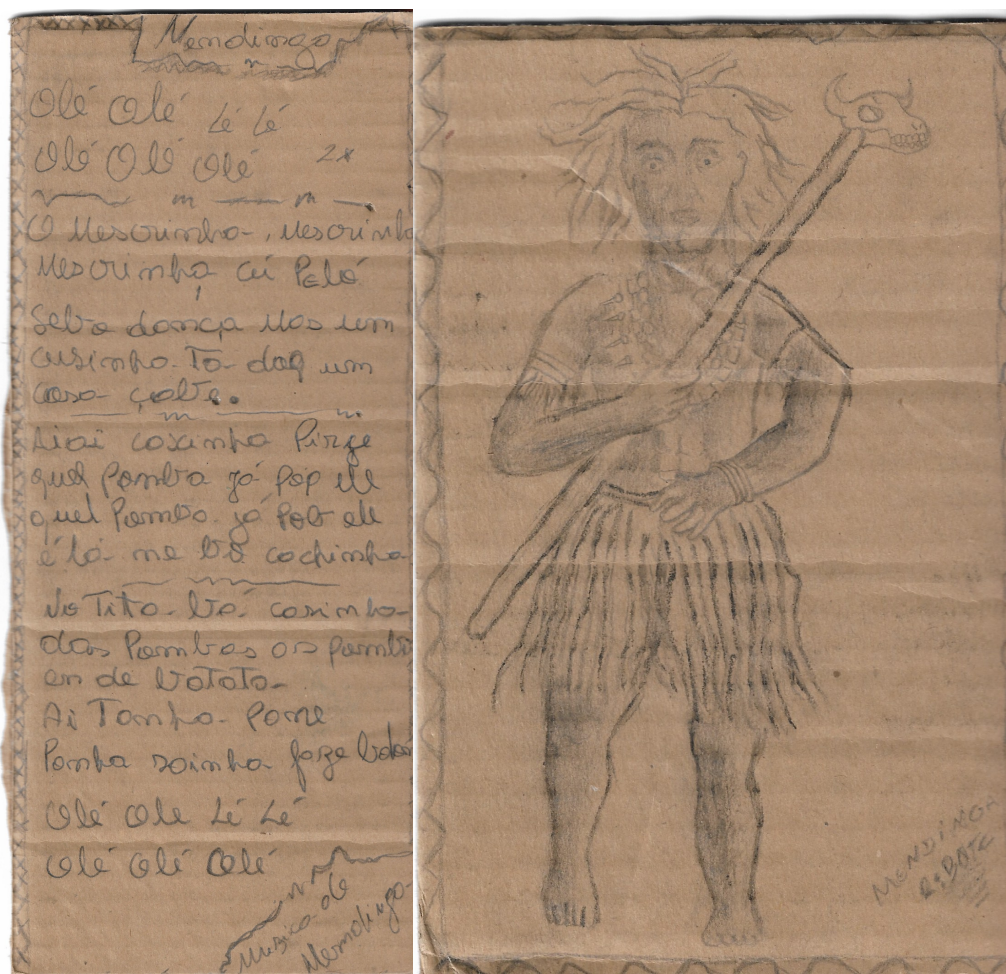
Extratos, Cabo Verde, 2018  
(Nenass Almeida e Yuran Henrique)

### Anexo 3



Casal Mandinga em cerâmica, Cabo Verde, 2018  
(Djôï)

#### Anexo 4



Experiência com caixas, Cabo Verde, 2018  
Letra de uma música e desenho de um Mandinga  
(Ravi)



Experiência com caixas, Cabo Verde, 2018  
Ravi: dois desenhos e uma canção  
Manu: dois brincos, uma pulseira e uma baçadeira

## Anexo 5



Extração da pólvora de pilha,  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 6



Preparação do desfile de Mandingas das crianças  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 7



Djalô a construir uma saia na véspera do dia do enterro de Mandinga  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)



Djalô pousando com uma criança, Djalô pintando-se rodeado de crianças  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 8

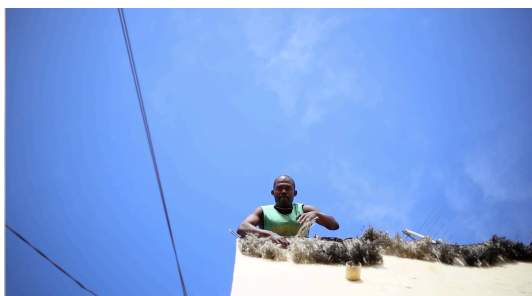


Djalô a colocar o carvão no corpo  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)



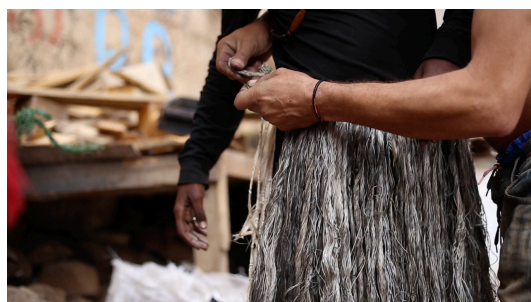
Djalô e Lela a vestirem-se de Mandinga à porta de sua casa  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 9



Preparação dos Mandingas antes de saírem  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 10



Preparação dos Mandingas dentro do estaleiro  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)



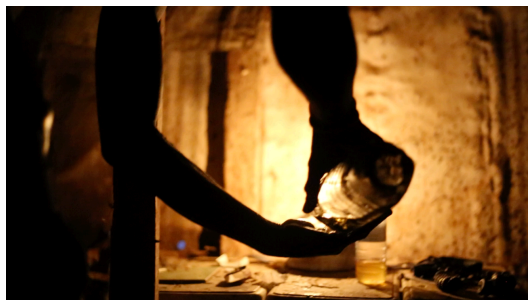
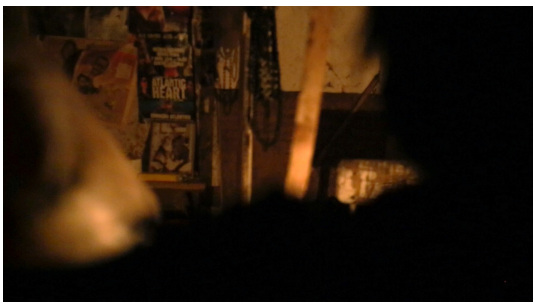
Público e a corda de segurança  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 11



Captadores de imagens  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 12



Djalô a tirar o carvão do corpo  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 13



Inscrições alusivas aos Mandingas na Ilha da Madeira  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)



Missa dos Mandingas de Ribeira Bote  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Fotogramas de vídeos de Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 14

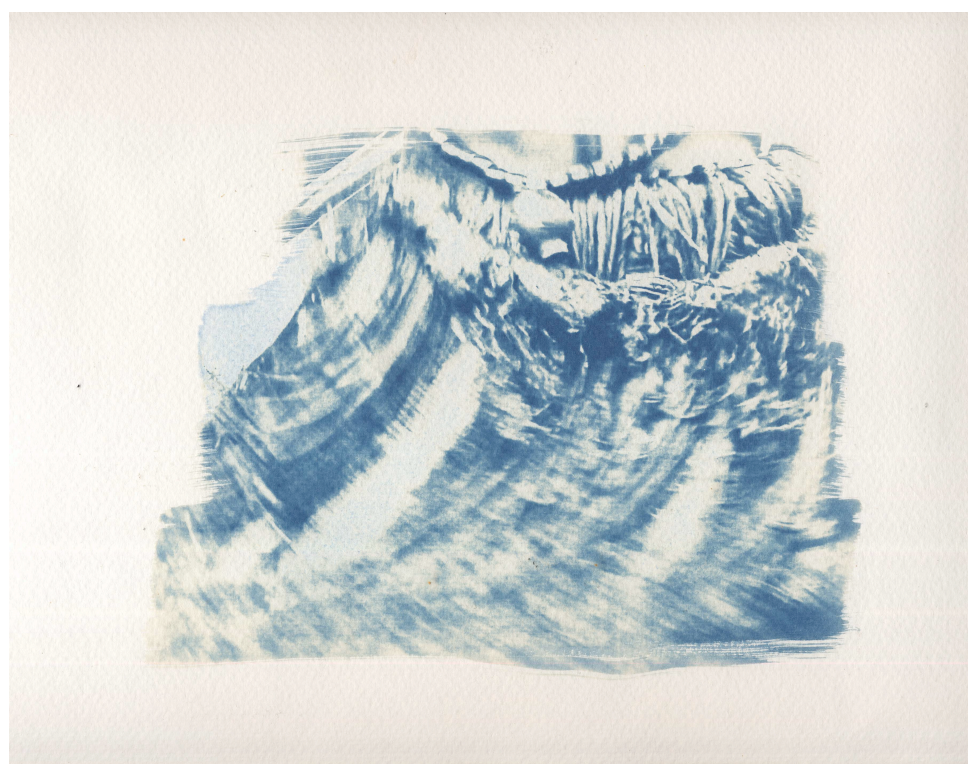


Estudos para vertente colaborativa  
São Vicente, Cabo Verde, 2018



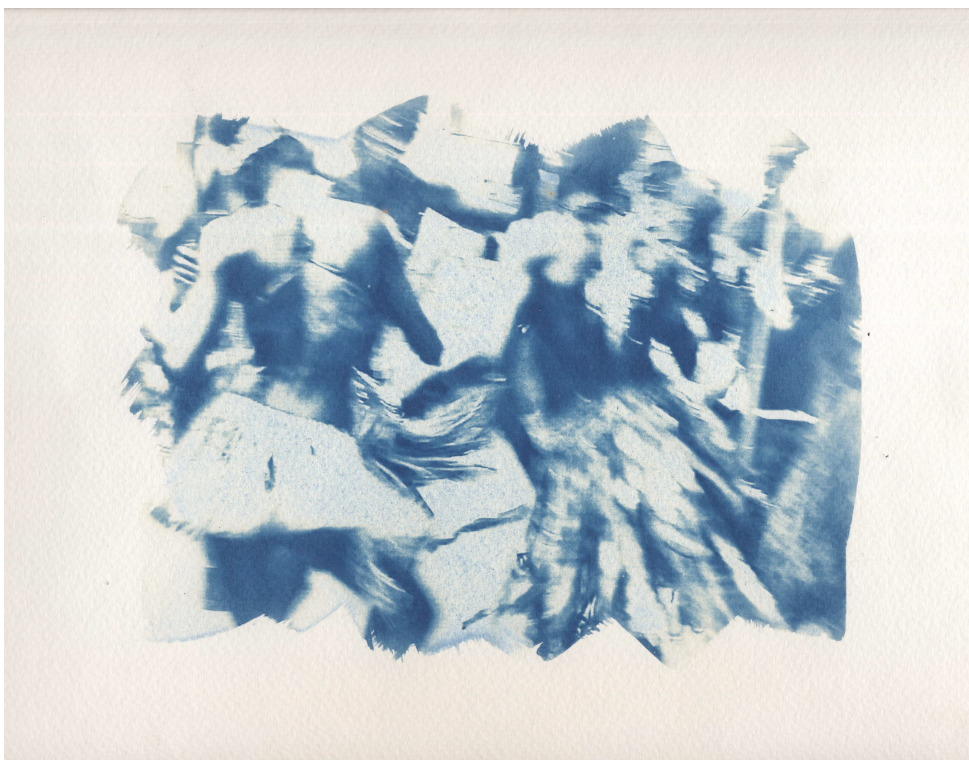
Negativos  
São Vicente, Cabo Verde, 2018

Anexo 15



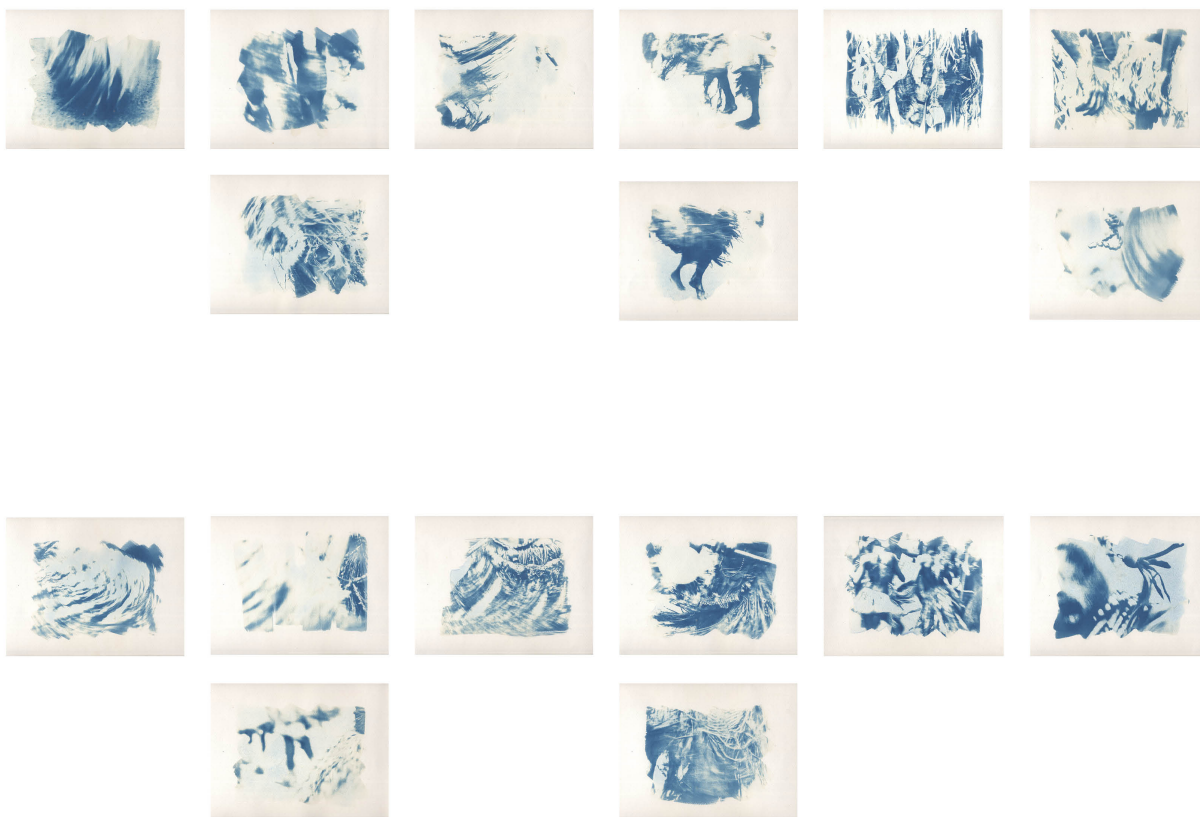
Cianotopias *Mandinga Dondéb*  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Ariel Roque Pinheiro)

Anexo 16



*Cianotopias Mandinga Dondéb*  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Ariel Roque Pinheiro)

Anexo 17



Modo expositivo de *Mandinga Dondeb*  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 18



Diasá p'Aoj (site-specific)  
São Vicente, Cabo Verde, 2018  
(Ariel Roque Pinheiro)

## Anexo 19

É na acumulação dos azuis, sacados na orla da primeira onda da praia de “catchor” que Ariel Roque Pinheiro, revela este olhar banhado sobre os Mandingas de São Vicente.

Detalhes recortados à luz do sol, milimetricamente captados, dentro das profundezas desta manifestação que hoje se transforma numa marca de registo, a cadência da juventude desta cidade-ilha.

“Hurry up” ou levanta-te negro, toma sentido. De pé que és Mandinga, nobre povo... Grito lançado aos ventos, posição de ataque... Com o roçar da dança dos tempos, o brado gravado acabou por perder sílabas, mas ganha novos contornos vindos da grande voz do povo. Nos versos populares, Arian é Mandinga, é liberdade... Como Arian, Mandinga é quase culto, quase ritual, é celebração...

Mandinga convida todos hoje para uma “Rave” andante e dançante. Chocalhos e ferrinho tomam corpo, formam grupo. Passam pelos bairros nos arredores do centro e acumulam mais grupos, gentes que entram para dançar sem parar.

São os primeiros a sair para rua a anteceder o carnaval e os últimos a encerra. Com a última marcha, o celebre enterro no mar. Na mesma praia de “catchor” onde Ariel Roque Pinheiro hoje nos sintetiza como num ciclo espiral que nasce, cresce e morre; como na própria vida, repetidamente minimalista; como as parcelas por ela reproduzidas em exposição.

*António Tavares*

Texto de apresentação da exposição *Mandinga Dondeb* escrito pelo representante da instituição que acolheu este projeto