



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL  
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA  
INSTITUTO DE HUMANIDADE E LETRAS DOS MALÊS  
LICENCIATURA EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**FILIPE BUBA N' HADA**

**FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA: COBIANA DJAZZ E A  
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GUINEENSE (1960 – 1980)**

**SÃO FRANCISCO DO CONDE**

**2021**

**FILIFE BUBA N'HADA**

**FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA: COBIANA DJAZZ E A  
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GUINEENSE (1960 – 1980)**

Monografia apresentada à Universidade da Integração  
Internacional da Lusofonia Afro-brasileira como requisito  
para a obtenção do título de Licenciado em Ciências  
Sociais.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gomes de Souza.

**SÃO FRANCISCO DO CONDE**

**2021**

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

N479f

N'hada, Filipe Buba.

Função social da música : Cobiana Djazz e a construção da identidade guineense (1960 – 1980) / Filipe Buba N'hada. - 2021.

55 f. : il. (algumas color.).

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2021.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gomes de Souza.

1. Identidade social - Guiné-Bissau. 2. Música - Sociedades, etc. - Guiné-Bissau. 3. Guiné-Bissau - História - Movimentos de autonomia e independência. I. Cobiana Djazz (Conjunto musical) - Estudos de caso. II. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 306.48409665

**FILIPE BUBA N' HADA**

**FUNÇÃO SOCIAL DA MÚSICA: COBIANA DJAZZ E A  
CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GUINEENSE (1960 – 1980)**

Monografia apresentada à Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Ciências Sociais.

Data: 19/08/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia Gomes de Souza (Orientadora)**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Santos Souza**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB

**Prof. Dr. Paulo Gomes Vaz**

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB

Dedico este trabalho,

A meu pai, Buba N'hada,

Nhanha Francisco Mango, minha mãe (*in memoriam*)

A Piquinina Oliveira,

minha companheira

Para Ernesto Dabo

E os membros

Da Cobiana Djazz

Em geral

a arte tem que ser um acelerador qualificado  
[pro] nosso processo de desenvolvimento, e de  
consciência cultural e identitária

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram de forma direta ou indireta com o desenrolar desse trabalho. Começando pelas minhas orientadoras, professora Cristiane Souza Santos e Ana Cláudia Gomes de Souza, que estiveram comigo desde o começo desse trabalho, me mandando textos, me sugerindo bibliografias, e muito mais. Agradeço imensamente ao Ernesto Dabo, um dos pais e fundador da música moderna guineense, que esteve ativamente me ajudando com detalhes fundamentais para um bom andamento do meu trabalho. Sendo ele uma das principais personagens da minha monografia, foi muito importante a sua participação. Por isso, agradeço a todos os membros da Cobiana Djazz. Não posso deixar de agradecer a Ramiro Naka, o autor da música *Tchom tchomam*, que me respondia todas as vezes que eu o chamava, que esteve sempre me incentivando a não desistir deste tema. Estendo o meu agradecimento a Guto Pires, que tirou uma hora do seu tempo para conversar comigo, e ao Thon Nascimento, músico e acadêmico brasileiro, que me falou da importância da música africana no ensino brasileiro, do que representa a função da música africana no resgate à ancestralidade africana. Fecho agradecendo a Piquinina Oliveira, a minha companheira, a pessoa com que dividia as minhas ideias, que completava o meu raciocínio, enfim, que me ajudou ativamente a dar sentido ao meu trabalho.

## RESUMO

Tendo em conta o impacto que as músicas de Cobiana Djazz causam nas pessoas, até para os não guineenses, surgiu-se a necessidade de pesquisar a função Social da Música, a fim de analisar o papel social da música no processo da unidade nacional e a produção cultural do grupo musical Cobiana Djazz no processo das lutas políticas pela independência e na formação da identidade guineense, entre os anos de (1960-1980). Para tanto, fez-se necessário traçar uma relação entre a oralidade guineense (crioulo) e as composições musicais produzidas durante a luta e pós luta pró-independência, e interpretar as composições musicais dos anos 60 a 80 em Guiné-Bissau e o seu alcance social. Para isso, tornou-se fundamental fazer uma pesquisa qualitativa e exploratória. Diante disso, verifica-se que composições musicais do grupo Cobiana Djazz desempenharam um papel central na luta contra a opressão colonial e na formação da identidade guineense, o que nos levou a constatar que por meio dos conteúdos das mensagens presentes nas letras das músicas, formava-se e informava-se os cidadãos guineenses, e supõem-se que ainda forma e informa, pelo que tudo indica até nos nossos dias.

**Palavras-chaves:** Cobiana Djazz (Conjunto musical) - Estudos de caso. Identidade social - Guiné-Bissau. Música - Sociedades, etc. - Guiné-Bissau. Guiné-Bissau - História - Movimentos de autonomia e independência.



## ABSTRACT

Bearing in mind the impact that Cobiana Djazz's songs have on people, even for non-Guineans, the need arose to research the Social Function of Music, in order to analyze the social role of music in the process of national unity and the cultural production of the musical group Cobiana Djazz in the process of political struggles for independence and in the formation of Guinean identity, between the years (1960-1980). Therefore, it was necessary to draw a relationship between Guinean orality (Creole) and the musical compositions produced during the pro-independence struggle and post struggle, and to interpret the musical compositions of the 60's to 80's in Guinea-Bissau and its reach. Social. For this, it became essential to carry out a qualitative and exploratory research. In view of this, it appears that musical compositions by the group Cobiana Djazz played a central role in the fight against colonial oppression and in the formation of Guinean identity, which led us to verify that through the contents of the messages present in the lyrics of the songs, it formed Guinean citizens were informed and informed, and it is supposed that it still forms and informs, from what everything indicates even today.

**Keywords:** Cobiana Djazz (Musical Ensemble) - Case studies. Guinea-Bissau - History - Movements of autonomy and independence. Music - Societies, etc. - Guinea Bissau. Social identity - Guinea-Bissau.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>2</b>	<b>CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GUINEENSE COM ÊNFASE NOS FATORES IDENTITÁRIOS DA MÚSICA E DA LÍNGUA</b>	17
2.1	AS MANJUANDADES COMO EXPRESSÃO DA MÚSICA GUINEENSE	19
2.2	OS MISTÉRIOS DA MÚSICA	23
2.3	A MÚSICA E O CRIOULO GUINEENSE	26
<b>3</b>	<b>COBIANA DJAZZ E O CANTO DE PROTESTO NA GUINÉ-BISSAU NOS ANOS 60/80: LUTA PELA INDEPENDÊNCIA POLÍTICA E CULTURAL</b>	28
3.1	O SURGIMENTO DO NACIONALISMO	28
3.2	O PAPEL DA ARTE NA LUTA	29
<b>4</b>	<b>“COBIANIZANDO” A REVOLUÇÃO</b>	35
4.1	QUANDO TUDO COMEÇOU	35
4.2	A REVOLUÇÃO MUSICADA (COBIANIZADA)	45
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	49
	<b>REFERÊNCIAS</b>	51
	<b>APÊNDICE</b>	54

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho discute a função social da música no processo de luta pela independência de Guiné-Bissau, pois como afirma W. Soyinka “(...) ela é que permite, melhor do que qualquer outra forma de expressão artística, apreender imediatamente a realidade cultural viva” (SOYINKA, 1991, p. 545). Enquanto fenômeno social integrado, a música não deve ser interpretada historicamente de forma isolada, no caso particular das lutas políticas ocorridas no continente africano na década de 70 do século XX, havia uma forte conjunção entre a oratória política e esta expressão artística. Para entendermos o processo de unidade entre diferentes grupos étnicos no período da luta pela libertação, especificamente em Guiné-Bissau, não podemos eleger a oratória política como meio privilegiado de comunicação social.

Antes de mais nada, é bom destacar que Guiné-Bissau, o país no qual o nosso trabalho tem como foco, constitui uma pequena região situada na costa ocidental da África, com uma área total de 36.125 km<sup>2</sup>, localizado entre as Repúblicas do Senegal ao norte e ao leste, e da Guiné Conacri, ao sul. Este país se livrou da opressão e do jugo colonial em setembro de 1973, depois de séculos da dominação colonial portuguesa, mediante uma luta armada de libertação nacional que durou mais de onze anos.

Administrativamente, Guiné-Bissau hoje está dividida em oito regiões - Bafatá, Biombo, Bolama, Cacheu, Gabú, Oio, Quinara e Tombali e mais o setor autônomo de Bissau, a capital do país. As regiões são dirigidas pelos governadores regionais, sob tutela do ministério da administração territorial. Guiné-Bissau (até o último censo<sup>1</sup> realizado em 2009) conta com uma população de 1.442.227 habitantes, entre os quais 48,4% são homens e 51,6% mulheres, segundo o Instituto Nacional de Estatística (2010). Ressalta-se também que Guiné-Bissau foi uma das primeiras regiões da África a ser invadida por Portugal na expansão marítima, em 1446.

A música em África foi por muito tempo símbolo de coesão social em momentos de conflito, pensando a música como mecanismo político e cultural. Grande parte da história da África nos foi transmitida pelo canto, nos afirma Soyinka (1991, p.556), por meio dos *griôs* sendo eles, depositários da tradição oral africana. Por isso, nessa monografia, destaca-se entre os atores sociais envolvidos no processo de luta de libertação nacional o papel da música,

---

<sup>1</sup> INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. Recenseamento geral da população e habitação 2008. Bissau, 2009, p. 92, disponível em: [http://www.statguinebissau.com/publicacao/caracteristicas\\_socio-cultural.pdf](http://www.statguinebissau.com/publicacao/caracteristicas_socio-cultural.pdf). Acesso em: 5 de julho de 2017.

através dos grupos musicais e de seus compositores, por vezes ausentes, ou marginalizados nas interpretações históricas. Os cantos como a oralidade, em geral, desempenham um papel muito importante na sociedade africana, como afirma Cavacas (1991, p. 229), “oralidade é um dos pilares e glórias de qualquer cultura africana”, partindo do pressuposto de que “(...) é bem provável que uma das facetas mais importantes da cultura guineense (e da africana em geral) seja a música, com tudo o que a rodeia como, por exemplo, o ritmo, a dança, os bailes, os instrumentos etc.” (CAVACAS, 2010, p. 209).

Essa afirmação é compartilhada por Hampaté Bâ (2010, p.173), quando este traça o mistério e o valor da palavra e da fala, ao mesmo tempo que demonstra a presença de elementos comuns entre a oralidade e a música. Segundo ele:

(...) a fala produz um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência.

Junto com a fala, a memória coletiva desempenha um papel importante na construção dos fatos. De acordo com Halbwachs (1990), “a nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de evocação será maior”. Dessa forma, a pesquisa tomou a experiência do grupo musical guineense Cobiana Djazz como referência para refletir sobre a relação existente entre produção musical e sua função social, considerando enquanto recorte temporal a atuação da banda no final das décadas de 60 a 70, e que coincide com o mesmo período das lutas da revolução pela libertação.

### **As lembranças que me motivaram a escolha do tema ...**

Eu tinha apenas oito anos de idade, quando a guerra civil se abateu sobre nós. Em 7 de junho de 1998 estava começando uma outra luta armada, que viria assombrar os guineenses por mais alguns anos. Foi um “junho” assombrado, como diz o poeta Francisco Conduto de Pina. Uns anos atrás estávamos lutando pela independência total do país e muitos que viveram aquela triste guerra, se viram em uma outra guerra que mesmo sem durar tanto parecia ser mais pesada emocionalmente do que a outra. A sensação de ver muitos que até ontem estavam dispostos a morrer para defender os seus irmãos e que hoje estão dispostos a morrer pelos seus caprichos sem se importar com a vida destes mesmos irmãos, foi difícil para todos, para

muitos foi uma decepção, uma espécie de *flema di corson* (Dor no coração), música de José Carlos Schwarz, um dos membro grupo Cobiana Djazz.

Não sei se podemos dizer que foi uma profecia, ou, uma previsão. Uns anos atrás, antes da guerra civil, José Carlos dizia que se o líder da casa é um bêbado, facilmente os filhos serão alcoólatras (*si garandi di casa ta tchmi, fidjus tudu ta norinori*). Percebe-se que nesta música além de lamentar a má conduta de alguns camaradas, ele alertava que se os mais velhos não seguissem pelo bom caminho, poderiam afetar o juízo dos mais jovens. Este aparente desvio de caráter dos principais membros do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) (como afirma Ernesto Dabo, outro Membro de Cobiana Djazz), visto depois da luta pela libertação nacional, me leva a deduzir que eram indícios de que poderia acontecer o que aconteceu em 1998, o que o poeta Francisco Conduto de Pina descreve em tom de lamentação, desejando banir do calendário o junho daquele ano:

### **Junho nasce no fim**

Junho nasce no fim  
na memória encostada  
na solidão e na morte  
alternando-se na imaginação adormecida  
dum dia feito e desfeito do ano invivido

Junho, é apenas lembrança...  
dor lucilante com lunações abruptas

Junho criança,  
suspense no calendário  
e no olhar embuçado e dos sobreviventes

Junho,  
levas no coração retesado do poeta  
recorre de maneira inequívoca

Este lamento transcrito pelo poeta, este “junho” que causou esta dor “lucilante com lunações abruptas”, ficou na memória de todos, incluindo uma criança de oito anos, como eu tinha naquela época. Durante toda a guerra, as únicas músicas que passava num pequeno rádio

que tínhamos em casa, eram as músicas de conscientização, às vezes passava em sequência as músicas do grupo Cobiana Djazz, passava outras músicas também como as da orquestra Mama Djombo, entre outras. Mas todas expressavam o mesmo sentimento, o sentimento visto na poesia acima. Foi bem cedo que aprendi a cantar algumas músicas como *Ke ku mininu na tchora*, e várias outras. Mas só depois de chegar ao Brasil, e aprender a tocar violão, que pude resgatar este “junho” que para Conduto de Pina seria “apenas lembrança”. Aprendi a tocar violão com estas músicas, pois são fáceis de tocar e de cantar, porque são músicas do povo para o povo. São músicas feitas para que todos pudessem cantá-las. As letras são poesias curtas e concretas, fáceis de serem assimiladas, porque esse era o objetivo, “*Cobianizar as pessoas*” (como disse Ernesto Dabo, em entrevista). Todas as vezes que cantava, transmitia e traduzia os lamentos presentes nessas músicas, poderia observar no semblante das pessoas a mesma lamentação escrita pelo Conduto e cantada pelo José Carlos. Estas músicas sempre me levavam de volta para o ano de 1998, e levava todos os ouvintes comigo.

Em 2018, depois de ter cantado a música “*Mindjeris di panu pretu*” em um evento Internacional de Música (Ethno Bahia), senti a necessidade de falar da música, já que era num idioma desconhecido para muitos que estavam ali. E ao falar da música tive que trazer o contexto em que a música foi feita. Um dos líderes do evento que não sabia falar português, nem guineense, falou para mim que a música mexeu com ele mesmo sem entender o que dizia a letra. Além dele, muitos me falaram a mesma coisa. Pude perceber naquele dia, quão forte eram os lamentos interiorizados naquelas músicas.

**Foto 1** - Apresentação no Etno Bahia



Foto: Elzinha de Abreu

Vendo o que as músicas do Cobiana Djazz causavam nas pessoas, até para os não guineenses, surgiu a necessidade de analisar e externar os efeitos da função social da música,

de maneira a atualizar as músicas feitas no período da luta pela independência da Guiné-Bissau e de analisar de que forma se constituíram em músicas de cunho político. A minha participação no projeto de extensão sobre música, o GIMU (Grupo de Integração Musical da UNILAB), também colaborou para essa aproximação com o tema.

### **Os caminhos teórico-metodológicos percorridos**

O referencial teórico utilizado na monografia perpassa pela produção interdisciplinar das ciências sociais, história, literatura e um pouco de etnomusicologia. Para o desenrolar do nosso trabalho fez-se necessário esta viagem, pois como se sabe, a música muitas vezes é tomada apenas como uma mera criação artística, o que nos levou a estabelecer uma conexão entre a arte, a história e a ciências sociais. As experiências de formação que tive no Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades da UNILAB, passando pela licenciatura em Ciências Sociais e agora também pelo Programa de Pós-Graduação em estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN), na Universidade Estadual da Bahia (UNEB), me possibilitaram conhecer a literatura utilizada pela via de vários autores e autoras. Assim, considero relevante ressaltar as interlocuções que realizei através de nomes como Artemisa Condé Monteiro, Moema Augel, Maria Odete Semedo, Fernando Cavacas, Daniel Cassama e Miguel de Barros.

Esta monografia foi elaborada a partir de uma investigação qualitativa, pois trabalhou com um universo de significados, valores e interpretações, sustentado por uma pesquisa bibliográfica, documental (a exemplo de matérias de jornais e revistas do período e letras de música), levantamento e produção de relatos coletados por meio de entrevistas. Com a intenção de se constituir um diálogo com os atores sociais envolvidos nesse rico cenário musical, desse período histórico da Guiné-Bissau. O caráter da pesquisa acabou por obedecer aos estudos do campo qualitativo que, conforme Dalfovo & Silveira (2008, p. 5):

a pesquisa qualitativa é aquela que trabalha predominantemente com dados qualitativos, isto é, a informação coletada pelo pesquisador não é expressa em números, ou então os números e as conclusões neles baseadas representam um papel menor na análise.

Por outro lado, este trabalho também se constitui numa pesquisa exploratória, de modo que permitiu acomodar maior familiaridade do investigador com o problema de pesquisa, e

em tornar mais fácil a construção das hipóteses (GIL, 2002, p. 41), visto que ao penetrar no universo pesquisado, passei a me dar conta das complexidades a serem abordadas, da rede de significados que necessitava desvendar a partir dos diversos atores e dimensões que compõem a problemática que se constituiu o recorte da pesquisa. Partindo deste ponto, nos apropriaremos desta exploração para analisar e descrever com o intuito de compreender os processos da constituição e composição musical em meio às lutas pela independência em Guiné-Bissau, sabendo-se de que, de antemão, as reflexões iniciadas no presente artigo são o prelúdio de possibilidades de aprofundamento sobre o tema.

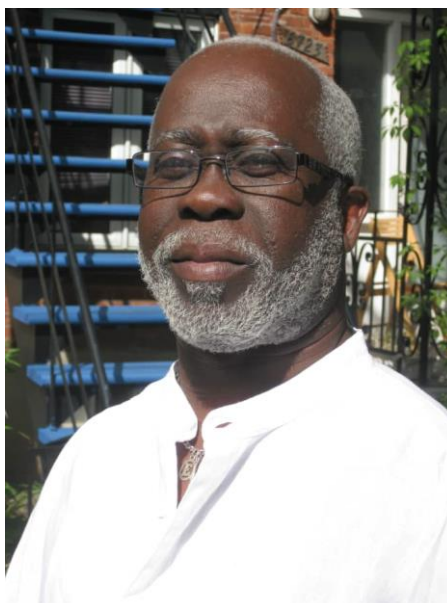
A primeira etapa deste trabalho, ou os procedimentos de levantamento e coleta de dados, foi feita a partir da pesquisa bibliográfica. Vale ressaltar que a pandemia do Coronavírus, que passamos a vivenciar desde 2020, atrapalhou um pouco o desenrolar da pesquisa. A proposta inicial era fazer um estudo de campo. Indo ao encontro das pessoas, mas por causa do distanciamento social imposto pela pandemia, não foi possível fazer tais deslocamentos. Mas alguns diálogos foram mantidos (seguindo roteiros semiestruturados), e que foram muito proveitosos, por meio das novas tecnologias (Facebook, WhatsApp, Instagram, Google Meet), e outras ferramentas como o endereço de e-mail.

Uma outra dificuldade foi o tempo que os entrevistados levaram para nos responder, não sabíamos o motivo da demora, e não queríamos incomodar por estarmos num período difícil para todos(as). Por não me conhecerem, e talvez também por questões geracionais, e por ser via internet, muitos nem me responderam. Para alguns precisei dos intermediários para ganhar um “Olá”, o que acabou dificultando um pouco o andamento das entrevistas. Contudo, consegui falar com alguns membros do Cobia Djazz, grupo musical que nos ajudará por meio das suas músicas a entender o desenrolar da luta pela independência em Guiné-Bissau.

Dois dos principais interlocutores da pesquisa foi o músico, poeta, advogado e ex-integrante da banda, Ernesto Dabo, que colaborou de maneira significativa. Remna Schwarz, músico e filho de José Carlos Hans Schwarz, que muito me ajudou a compreender os percursos do seu pai na música e no movimento de revolução.



Foto 2 - Ernesto Dabo



Fonte: Arquivo pessoal (Ernesto Dabo)

Em 2020, com a suspensão das atividades presenciais, resolvemos realizar algumas lives pelo Instagram para proporcionar conversas sobre música guineense e debate sobre o papel social da música. Foram realizadas três lives, cujos convidados foram os estimados músicos da Guiné-Bissau Ramiro Naka e Guto Pires, e o músico e etnusicólogo brasileiro Thon Nascimento, e que muito contribuíram para as reflexões aqui propostas.

Vale lembrar, que o acesso a fontes primárias e aos acervos da discografia tendo como base as composições musicais do Cobiaba Djazz, notícias e documentários sobre o universo deste grupo, no período estudado (1960 a 1980), foram fundamentais para construção dessa monografia. Entre as composições, foram utilizadas:

- José Carlos Hans Schwarz (Cobiaba Djazz). **Keku mininu na djora. djiu di galinha.**

**Flema di korson. N'na nega bedju.** Face B. Nova Iorque/EUA. LP Djiu di Galinha.

Gravada em 1976 e editada em 1978

- Cobiaba Djazz. **Bu djubim. Si bu sta diante na luta. Sukuru. Na kolonia. Depus ke e lebal. Pintcha kamion.** Vol. I. Face 1: SACEM, Paris, 1978, SONAFRIC

- Cobiaba Djazz. **Bu djubim. Mindjeris di panu pretu. Pintcha Kamion. Po Ka ta bida lagarto. Tiu Bernal. Lua kata kema.** Vol. II. SACEM, Paris, 1978, SONAFRIC.

A presente monografia está estruturada em uma introdução, três capítulos e considerações finais, que juntos tem a intenção de problematizar de maneira panorâmica a função social da música em Guiné-Bissau, conduzida a partir do acompanhamento do

percurso político e artístico do grupo Cobiaza Djazz, entre os anos de 1960 a 1980. No primeiro capítulo a **Construção da Identidade Guineense com Ênfase nos Fatores Identitários da Música e da Língua** apresento como elementos presentes na música refletem a identidade guineense. No segundo capítulo, intitulado **Cobiaza Djazz e o Canto de Protesto na Guiné-Bissau nos Anos 60/80: Luta pela Independência Política e Cultural**, discuto o surgimento do nacionalismo e o papel da arte na luta no período da revolução. No terceiro e último capítulo, **“Cobianizando” a Revolução** analiso a participação no Grupo Musical Cobiaza Djazz e seus desdobramentos e contribuição para o cenário musical e identitário da Guiné-Bissau.

## 2 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE GUINEENSE COM ÊNFASE NOS FATORES IDENTITÁRIOS DA MÚSICA E DA LÍNGUA

Segundo Hildo Honório do Couto e Filomena Embaló (2010), a música figura como um dos eventos mais importantes na cultura guineense. Muitas cerimônias são feitas de início ao fim de forma cantada, os conselhos, as curas, as profecias, e muitas outras manifestações, costumam ser passadas musicalmente, ou seja, entoadas ritmicamente como aponta Hampaté Bâ. Por exemplo, as cantigas de *manjuandade*, são consideradas as manifestações da oratura guineense, que retratam o cotidiano, atravessando os temas como casamento, e outras manifestações, sobretudo, das zonas urbanas. Pegando como exemplo a música “*Nha munturus*” (o meu mentiroso/A minha mentirosa), que retrata um pouco desse dia-a-dia que muitas vezes são cantadas, como podemos ver a seguir:

### **NHA MUNTURUS**

N'sai ianda,  
n'ba kudji ki minino, ki minino  
ku parci papé.  
Ai munturus (oh)!  
Ah munturus burgunho, munturus.  
Nha munturus burgunho. Ai munturus oh!  
Nha munturus burgunhu,  
Munturus (oh)  
Ai nha minino  
ku parci pape oh.  
Nha minino ku parci pape.

### **O MEU MENTIROSO (A MINHA MENTIROSA) (tradução)**

Fui dar uma volta  
Fui escolher aquele menino, aquele menino  
que é parecido com o pai.  
Ai, mentiroso (oh)! Olhem aqui um  
mentiroso envergonhado  
O meu mentiroso ficou envergonhado. Ai,  
mentiroso!  
O meu mentiroso ficou envergonhado, O  
mentiroso (oh).  
O meu menino  
tão parecido com o pai.  
O meu menino é tão parecido com o pai

A letra apresentada acima refere-se a um *Bota ditu*<sup>2</sup> (dito), que trata de uma esposa caluniada pelo *muntrus* (mentiroso/mentirosa). E este dito dirige-se ao falastrão que contou ao marido que ela o tinha traído. O pior é que não foi somente o falso testemunho, ela estava grávida no momento. Narra-se que o marido furioso queria colocá-la para fora de casa, mas *mindjeris garandis*<sup>3</sup>, aconselharam-no a não fazer isso, caso contrário, poderia ao menos esperar quando a criança nascer. Depois poderia decidir se a mandava embora ou não.

Como prova da calúnia que sofrera, o menino nasceu bem parecido com o pai, que era o marido da mulher. E a mulher brava “*bota o dito*”, nesta música ao seu/sua *muntrus* (mentirosa ou mentiroso). Começou, contando o que tinha acontecido com ela: saiu, para dar uma volta, e achou um menino, que era parecido com o seu marido, por acaso. Nota-se que, nesta primeira parte da música ela ironizou a situação que a colocou em conflito com o marido, ela canta dizendo que seu filho apareceu do nada, ou seja, não foi gerado. Na segunda parte da música, ela chamou a pessoa que a caluniou de mentirosa (*muntrus*), e afirmou que aquela estava envergonhada, porque o menino era “a cara do pai” (que é o seu marido).

Assim como em outras culturas, as músicas refletem as ideologias e sistemas de valores vigentes em determinada sociedade. Como podemos ver na letra apresentada, traz uma problemática que sempre está presente nas relações pessoais das comunidades, que tem a ver, neste caso, com questões relacionadas a infidelidade e de como o coletivo reage a possíveis supostos de infidelidade ao “levantarem falso” sobre uma determinada pessoa. Por outro lado, é possível também verificar que a letra expressa um fundo moral, ou moralizante, no que diz respeito à mensagem subjacente, que de forma sutil, indica que equívocos no julgamento da suposta conduta infiel também acontecem. De certa forma, as canções de *manjuandade* girarão em torno de temas como este.

---

<sup>2</sup> *Bota ditu* – Lançar indireta. Esta é a frase que explica bem o sentido dessa frase guineense.

<sup>3</sup> *Mindjeris garandi* – numa tradução direta de guineense para português significa mulheres grandes, e numa tradução literal, quer dizer “idosas”. É normalmente usado para referir as mulheres mais experientes, o fator idade também conta. É um nome atribuído às mulheres responsáveis.

## 2.1 AS MANJUANDADES COMO EXPRESSÃO DA MÚSICA GUINEENSE

**Foto 3** - Tia Maria Nank dançando



Fonte: Odete Semedo.

Couto e Embaló apresentam diferentes tipos de *Kantigas* que ilustram as diferentes formas tradicionais de fazer música em Guiné-Bissau, que são: as *kantiga di manjuandadi*<sup>4</sup>, as *kantiga di ditu*, as *kantiga di tina* etc. Segundo estes autores, numa das entrevistas sobre as *kantiga di mandjuandadi* concedida a Odete Semedo, pesquisadora das tradições guineenses, Tia Antera debruça a respeito de diferentes *kantigas*:

Uma delas é “Iaian”, uma das mais antigas, para noivas. Há também para amigo(a)s, *kantigas di ditu* (para os inimigos), para namorados, maridos que se comportam bem, para os que se comportam mal, *kantiga* para apaziguar etc. “Lope i Balancia”, da esposa para a cunhada e o marido, é resposta a um maldizer. *Kantiga* pode ser bem curta, como esta para Nhu Amâncio, amigo de Tia Antera: “Lope di kordon / Rodian kordon” (“Lope de cordão / enrole em mim cordão”). A *kantiga* deve ter duplo sentido, um ar de mistério. (COUTO; EMBALÓ, 2010, p. 210-11).

*Manjuandade*, do termo *manjua* – que significa coletividade organizada pelas pessoas da mesma faixa etária. Segundo Maria Odete da Costa Soares Semedo, as *mandjuandades* sempre existiram como grupo de pessoas da mesma geração que se organizam para realizar trabalhos nas aldeias e nas zonas urbanas, atividades essas que consistem em preparação do campo agrícola, a colheita, a cobertura de casas, as cerimônias de *tchur*<sup>5</sup> e as cerimônias festivas, Odete Semedo (2010, p. 124).

---

<sup>5</sup> Toka-Tchur é uma cerimônia de homenagem à morte uma pessoa mais velha, como uma missa da alma do idoso ou idosa, realizada pelos balantas e outros grupos da Guiné-Bissau.

Entre as *manjuas*, verifica-se solidariedade interna. Em caso de falecimento de algum familiar de um dos membros do grupo, todos os elementos do grupo participam com alguma quantia determinada pela “*Rainha da manjuandade*”, e ao longo dos dias em que decorrem as cerimônias de *tchur*, “os elementos da coletividade estarão sempre ao lado da sua ou do seu *manjua*” (CAVACAS, 1991, p. 230). Conforme mostra Odete Semedo, e reforçado pelo Cavacas, a primeira *manjuandade* teve o seu início há mais de um século. Depois dela, foram surgindo outras *manjuandades*, especialmente nas cidades de Bissau, Cacheu, Bolama e Mansoa. Faz-se necessário destacar que uma *manjuandade* é formada por um rei, uma rainha, um meirinho, uma meirinha, um cordeiro e um grupo de soldados.

A Rainha destaca-se por ser dinamizadora do grupo. Ela é quem determina em caso de cerimônia de casamento, e outras cerimônias, o montante a ser pago pelos membros do grupo. Contudo, a contribuição da Rainha e do Rei costuma dobrar a quantia paga por outros membros. Porém, tem mais privilégio que outros elementos. Eles ganham uma comida especial, e a quantidade de bebida costuma ser em dobro, e “durante as cerimônias de casamento ou de choro, têm um lugar, "um banco", num local de destaque” Cavacas (1991, p. 231). Quando a Rainha ou o Rei dançam numa festa, os soldados têm que ficar de joelhos e a bater palmas. Percebe-se que a Rainha e o Rei contribuem mais, para merecer um tratamento diferenciado.

As meirinhas são coordenadoras das tarefas propostas pela Rainha e acompanham de perto o desenvolvimento destas atividades. Geralmente são pessoas bem dinâmicas, que servem para dar vida às cantigas de *manjuandade*. Por isso são orientadas a conhecer os segredos das cantigas, para poder animar a dança nos dias de festa. Elas assumem todas as responsabilidades da Rainha, quando da ausência desta. o Cordeiro é o porta-voz do grupo, ele é responsável pela área da comunicação do grupo. Ao passo que os soldados são as personagens sem funções estabelecidas, que no caso de algum desfalque, costumam ser acionados, o que não diminui a importância deles na coletividade. São uma espécie de membros estratégicos do grupo. Muitas vezes desempenham a função do cordeiro, algumas vezes de meirinhas.

O Rei e o meirinho não tinham funções nos grupos de *manjuandade*. Mas pagam as quotas e assistem às festividades ou cerimônias de *tchur*. Atualmente, observa-se uma realidade diferente, em várias *manjuandades* atualmente, os Reis e os meirinhos participam ativamente das atividades.

Mesmo depois de quase um século e meio da existência, muitas *manjuandades* procuram preservar a essência e a proposta deixada pelos seus antecessores. Muitos grupos de

*manjuandades*, podem ser vistos como os guardiões do espírito de *guinendade*, aquilo que simboliza a unidade nacional. A *tina* raiz, aquela tina sem nenhuma interferência de instrumentos melódicos, aquela entoada apenas com os instrumentos percussivos, são feitas nesses grupos de *manjuandades*. Faz-se necessário ressaltar que as *manjuandades* são formadas por pessoas de diferentes grupos “étnicos” da Guiné-Bissau, e a língua guineense (crioulo) é um dos principais elos entre estas pessoas.

## 2.2 OS MISTÉRIOS DA MÚSICA

No que tange a música, é imprescindível destacar que uma importante fonte de análise sobre o discurso e a ideologia que a música imprime está nas suas letras, sendo possível percorrer a narrativa e as suas subjetividades ao analisá-las, como podemos verificar na cantiga “Otcha mundu i era mel pa mi / Quando o mundo era mel para mim”, apresentada a seguir:

### **Otcha mundu i era mel pa mi / Quando o mundo era mel para mim**

Otcha mundi i era mel pa mi, n'nega di tudu guintis, guintis garanti.

Otcha mundi i era mel pa mi, n'nega di tudu guintis, guintis garanti.

Cada quim cu tchomam pa considjam, n'ta randja barmdju cu eL, n'pul di parti.

Tia Ana tchomam i falam cu ma és mundu cu bu na odja sim i cata bedju,

pa li'toma sintidu cu nobreça, randja fama mancebundadi.

Pabia si ca sim na bim fica tràs oh, tràs oh suma limaria.

Ma suma gossi n'ca tene nada, n'bim catene difassi ninguim.

N'djubi tràs n'ca odja nha camarada, n'codja nha amigus, nha cumpanheris.

Naquiladu cun ta passa é ta tcholonam tudu cala, cala-cala quiguintis cu ta n'gabamba tudu murri.

Ma ali gossi n'jica tràs oh, tràs oh suma limaria.

Ma ali gossi n'jica tràs oh, tràs oh suma limaria.

### **Quando o mundo era mel para mim, não dei ouvidos às pessoas, às pessoas mais velhas (tradução)**

Quando o mundo era mel para mim, não dei ouvidos às pessoas, às pessoas mais velhas.

Cada pessoa que me chamava para me dar um conselho, eu brigava com ela, punha-a de parte.

A tia Ana chamou-me e disse-me: "este mundo que estás a ver nunca envelhece", para que eu me cuidasse da minha juventude, arranjasse fama e sedução. Porque, se não for assim, poderei vir a ficar para trás, para trás como um animal. Mas agora não tenho nada, nem para mim quanto mais para dar a alguém. Voltei para trás, olhei e não vi nenhum camarada, não vi nenhum amigo nem companheiros. Nos sítios onde, quando eu passava, era chamado, todos estão calados, está tudo em silêncio, estão todos calados aqueles que me bajulavam, morreram todos. E agora fiquei mesmo para trás, para trás como um animal. E agora fiquei mesmo para trás, para trás como um animal.

Esta é uma *kantiga di manjuandade* de todos os tempos, porque em todos os tempos isto acontece, segundo afirma Cavacas (1991, p. 237). O autor da música reforça que não se deve esquecer o conselho da tia Ana: "Este mundo que estás a ver nunca envelhece". Em Guiné-Bissau acredita-se que os velhos são prudentes e ajuizados, agem com precaução e são bons conselheiros. Como se sabe, o mundo não envelhece, e nem dá conselhos a ninguém.

Percebe-se que o personagem da cantiga não deu ouvidos nem à tia Ana, nem a ninguém que o aconselhava a ser prudente, a não gastar tudo o que tinha com mordomia. Por seu turno "colocou de parte qualquer um que tentasse falar da vida que levava", não queria ouvir o que considerava uma bobagem. "Cheio de remorsos, de arrependimento e de tristeza, o autor canta a sua má sorte, pois a vida que levava teve de acabar porque o dinheiro acabou" (CAVACAS, 1991, p. 235). De bolsos vazios, aqueles que o "bajulavam morreram todos", ou seja, fingem não o conhecer. Nas ruas onde passava e o chamavam, ninguém mais o chama. Porém apenas silêncio, um silêncio destruidor, que o fez cair em si e reconhecer que se deixou "ficar para trás como um animal".

Esta cantiga é mais que um lamento, é um alerta para aquelas pessoas que quando se sentem "com os bolsos cheios", transformam-se completamente, mudam de comportamento e arranjam uma nova amizade. E quando não estão mais "novo rico", sendo habituados a lidarem com tanta fortuna deixa-se levar facilmente pelos falsos amigos, o que pode conduzi-los a uma situação muito desagradável: perdem "os amigos" novos, e às vezes, são os antigos amigos, os quais ele tinha abandonado, que o apoiam. Se no acaso acharem que ele merece a lição.

É importante destacar que a moralidade da cantiga está ligada a uma velha crença guineense: o conselho dos mais velhos é coisa sagrada. Quem o rejeitar corre o risco de "*panha praga*", de ficar amaldiçoado e ser perseguido pela má sorte. Aqui podemos perceber



mais uma vez a música como vetor para a tradução de crenças, valores e ideologias que são, no caso, próprios da sociedade guineense.

E são nestes mistérios que esconde o espírito de *guinendade*, que é aquilo que Odete Semedo vai taxar de “tradição oral”. Maria Odete da Costa Soares Semedo sustenta que a tradição é um “lugar de preservação da memória coletiva que tem o seu espaço na história dos povos, um espaço que evolui, mas que conserva sua essência” (2010, p. 76-77).

Para esta pesquisadora, entende-se a tradição, por tradição oral, que segundo Hampaté Bâ (1982), é a “herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos”. E ele ainda reforça que a oralidade, é uma herança que “ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer *são* a memória viva da África” (2010, p. 167).

E esta tradição apontada pela Odete Semedo e Hampaté Bâ não ficou apenas nas *Kantigas*. Junto com o crioulo e a evolução dos instrumentos musicais, elas compõem o que se conhece hoje em Guiné-Bissau como música moderna guineense. Couto e Embaló, afirmam que,

a primeira gravação guineense foi um disco de 45 rotações de 1973, do grupo Djóron, produzido por José Carlos Schwarz, com as músicas “N ba Bolama” (eu fui a Bolama) e “Nna” (mamãe), a segunda escrita por Armando Salvaterra, sendo as músicas interpretadas por Ernesto Dabó, que acabara de deixar o conjunto Os Nauticos, da marinha portuguesa. O segundo disco, um LP do Cobiana Djazz (cujo mentor é José Carlos Schwarz) saiu também em Portugal, em 1977, com 18 músicas, exaltando a liberdade e a unidade em torno do partido (COUTO; EMBALÓ, 2012, p.210).

Segundo estes mesmos autores, esta formação do Cobiana Djazz “foi não só a fundadora da música moderna guineense como também a maior orquestra de todos os tempos do país”(2010, p. 209), e Augel (1997) reforça que o grupo musical Cobiana Djazz por um bom tempo foi porta-voz do principal partido em Guiné-Bissau, o PAIGC que se fez frente ao imperialismo português dos anos de 1964 a 1973. Como já apontado acima, as *manjuandades* falam dos acontecimentos que permeiam o cotidiano, o que nos leva a deduzir que não foram indiferentes com as atrocidades da colonização, ou seja, cantar os acontecimentos recentes, por isso serviram de inspiração para vários grupos musicais modernos, como Cobiana Djazz.

### 2.3 A MÚSICA E O CRIOULO GUINEENSE

Mas se estamos falando sobre música em Guiné-Bissau, é quase inevitável falar de música guineense e não mencionar a língua que a precede, que é o crioulo de Guiné-Bissau, ou, simplesmente guineense. Fernando Cavacas (1991, p. 227) afirma que,

O crioulo guineense tem uma função social característica de língua veicular, sendo utilizado por milhares de locutores de línguas vernáculas. Esta característica veicular foi reforçada durante a luta de libertação nacional, pois o crioulo tornou-se um elemento de unidade, o portador da mensagem política do PAIGC e, mais tarde, o detentor sociolinguístico do conceito de independência.

Segundo António E. Duarte Silva (2006, p. 15), o alargamento da atividade comercial e a penetração progressiva do litoral "animista" pelo Leste "islamizado", fez o crioulo alargar-se como língua "franca" e com isso formando uma sociedade civil rural. Segundo ele, isso coincidiu com a transferência da capital de Bolama para Bissau, em dezembro de 1941, o que fez com que as diferentes formações sociais guineenses começassem a ser notadas.

No livro "Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau: um país da CPLP", Couto e Embaló (2010) citam uma entrevista onde um dos membros de Cobiana Djazz, Aliu Bari, afirma que Malam Camaleon é o "primeiro a cantar em crioulo, de 1945 a 1950". E sustentaram que alguns deles ficaram famosos na Guiné-Bissau, e que além de Camaleon, tinha também Djafalu, Maundé, Amizade Gomes e Malé. Ernesto Dabo<sup>6</sup> destaca a importância e a necessidade de cantar em guineense (crioulo) naquela altura. Ele afirma dizendo:

Quando a gente começou a cantar em guineense<sup>7</sup>, a mensagem chegou a todos, porque o instrumento de comunicação era nosso e a temática que estava sendo divulgada era relativamente a nossa. Mas isso não me leva a conflitualidade com a língua portuguesa, por exemplo, é um património nosso também. (Ernesto Dabo, entrevista 11/07/2021)

De uma forma sucinta, o "guineense" (ou se preferir, crioulo), é uma língua derivada do português e das línguas nacionais. Mesmo com a maioria das palavras derivadas do português, o crioulo apresenta uma estrutura gramatical tipicamente africana. Entretanto, na "fonética, o crioulo não manteve nenhum dos fonemas pertencentes exclusivamente a uma etnia" (CAVACAS, 1991, p. 228). Mesmo assim, o peso dele como língua nacional da Guiné-

---

<sup>6</sup> Ernesto tem diversos livros publicados, e hoje mora entre Portugal e Guiné-Bissau.

<sup>7</sup> Existe atualmente uma tentativa por parte de alguns críticos de chamar língua nacional guineense de "guineense" e não de crioulo, como ainda se chama.

Bissau tem-se alargado com mais força. E é importante destacar que mesmo sendo a língua mais falada no território nacional, o português ainda figura como a única língua oficial da Guiné-Bissau. No terceiro capítulo voltaremos a tratar da relação entre música e língua.

### **3 COBIANA DJAZZ E O CANTO DE PROTESTO NA GUINÉ-BISSAU NOS ANOS 60/80: LUTA PELA INDEPENDÊNCIA POLÍTICA E CULTURAL**

#### **3.1 O SURGIMENTO DO NACIONALISMO**

Como se sabe, a luta pela independência se deve ao fato da necessidade da conquista da autonomia política e da autodeterminação, e o total rompimento com o projeto colonial, objetivos cada vez mais presentes nas nações africanas, após a segunda guerra mundial. Segundo Peter Karibe Mendy (1994, p.327), até 1945 os “protestos, as denúncias e exigências das elites coloniais” na altura, poderiam ser caracterizadas como “protonacionalismo”, ou seja, as exigências não eram feitas com o propósito de atingir o governo vigente, mas sim, eram para exigir o “melhoramento e maior participação na administração colonial. E com a volta de principais personagens do pan-africanismo para seus respectivos países de origem, a exemplo de Kwame Nkrumah à Costa do Ouro (atual Gana) e Nnamdi Azikiwe à Nigéria, após à conferência pan-africanista de Manchester (na Inglaterra) em 1945, segundo Mendy, iniciou-se a corrida para a tomada de independência, pelo menos, para África Ocidental Britânica. Porque na África Ocidental Francesa, ativistas políticos africanos ainda se apresentavam como “nacionalistas incipientes”, destaca Mendy. Por outras palavras, procuravam o seu lugar no governo colonial, não falavam ainda em um autogoverno. Na mesma linha, a África ocidental portuguesa, particularmente, em Guiné-Bissau, surgiram algumas

manifestações de contestação ao domínio colonial e a favor da democratização (nem sequer se punha a questão da independência ou «autodeterminação»), entre as quais a fundação, em 2 de Abril de 1947, de um Partido Socialista da Guiné, que, porém, não conseguiu desenvolver qualquer ação relevante. (SILVA, 2006, p. 5).

Apenas em 1956, no ano de fundação do PAIGC, como afirma Mendy (1994, p. 328), que o espírito nacionalista começou a ganhar espaço nos debates em África “Portuguesa”. Como se sabe, o nacionalismo guineense não foi bem acolhido pelos portugueses “até aos massacres de *Pidjiguiti*, em agosto de 1959” (MENDY, 1994), fato que aflorou a decisão do PAIGC de lutar contra o colonialismo português, por todos os meios, incluindo a guerra.

Mas para que a luta acontecesse, fez-se necessário o surgimento de movimentos nacionalistas de reivindicação para a independência política e econômica, da então Guiné portuguesa (que depois se fez Guiné-Bissau), e considerada por alguns de resistências

secundárias (como veremos a seguir). Segundo Artemisa Candé Monteiro (2013, p. 113), diferentes indivíduos participaram deste processo. Os hierarquicamente denominados como “assimilados (civilizados, grumetes, mestiços)”, funcionários administrativos e pequenos comerciantes, entre outros privilegiados pelo colonialismo português, que colaboravam direta ou indiretamente com o empreendimento colonial. Reivindicavam também uma inserção e uma participação mais ativa na sociedade e na política colonial (o que não deu muito certo). Desejavam também o fim dos abusos e injustiças e a viabilização da independência política, pois almejavam uma independência total.

Nesse contexto, segundo destaca Candé Monteiro, uma pequena “elite intelectual” que assumiu a frente dessa luta “buscando autonomia, liberdade, soberania e independência dos filhos da Guiné-Bissau”, montou diferentes grupos secretos a partir da década de 1950, com o objetivo de discutir o projeto de nação e “promover a articulação política (tanto a nível interno quanto externo) para garantir a legitimidade das ações contra a ocupação portuguesa” (CANDÉ MONTEIRO, 2013, p. 14). Candé Monteiro (2013, p. 114) destaca que os movimentos considerados na cultura política como secundários, tais como associações de bairro, grupos musicais, clubes esportivos, foram também fundamentais nesse processo de luta internacional. É necessário compreender que as micro-políticas das lutas, tais como as ações contra o racismo cotidiano, os conflitos resultantes das discriminações raciais nos serviços públicos coloniais, as resistências às más condições de trabalho, aos salários baixos, as queixas contra o limitado número de escolas, as reivindicação de diferentes grupos culturais, foram ganhando forças e se juntaram às lutas mais amplas pela independência.

### 3.2 O PAPEL DA ARTE NA LUTA

Nota-se ainda uma limitada produção histórica voltada para a análise daqueles que usaram as suas vozes, como literalmente fizeram vários artistas e músicos desse período, e suas criatividades poéticas como arma para combater a opressão e a dominação colonial portuguesa na Guiné-Bissau. Mesmo quando se fala da expansão da língua guineense (crioula) como língua da unidade nacional, é pouco citado a forma como a música, um dos veículos da tradição oral, e tão importante para a cultura do país, contribuiu nesse alargamento e afirmação da identidade guineense. António Soares Lopes (2015, p. 38) nos mostra que entre “(...) anos 60 e 70 os artistas locais passaram a cantar em crioulo o que conferiu uma nova dimensão a esta língua cada vez mais utilizada por uns e outros na informação e na música”.

Até a presente data, a música se fez como um dos meios de informação mais fortes no processo comunicacional, em Guiné-Bissau. As pessoas conseguem saber se a situação está tensa, ou não, por meio das músicas transmitidas na rádio. A Rádio Nacional, que se chamava Rádio Libertação, é a principal emissora do país, até o começo do ano 2000.

Lembrando-se que esta emissora desempenhou um papel importante na luta contra a colonização em Guiné-Bissau. António Soares Lopes (2015, p. 38) relata que em 9 de Outubro de 1946 o governo colonial instalou uma emissora de rádio em Bissau, chamada de Emissora da Guiné, que “limitava-se a retransmitir os programas produzidos por Lisboa e com temas que versavam assuntos da então metrópole”, reforçando assim a colonização. E com o passar do tempo, os membros do PAIGC, em 1964, um ano após o início da guerra da libertação, por outro lado, criaram uma outra emissora, onde transmitiam em línguas locais, com o intuito de atingir o povo. E a chamavam de Rádio Libertação, nesta se passavam informações, como também músicas em crioulo, o que não acontecia na Emissora da Guiné.

Nos primeiros anos da emissora Rádio Libertação, localizada em Guiné Conacri, eram apresentados programas como “África em foco”, “Colóquio”, “Tua terra é notícia”, “Sete dias em foco” (LOPES, 2015, p. 40).

E apresentavam também as músicas como *Ke ki mininu na tchora* “Porque é que o menino chora?” chorava porque os “Caçadores desconhecidos (...)” “(...) abriram fogo queimaram as nossas casas e os nossos alimentos”, eram músicas que chamavam para a luta, e incentivava o orgulho patriótico, denunciando e informando os fatos perturbadores dos colonizadores. Como podemos ver na letra:

**KE KI MININU NA TCHORA? (J.C Schwarz)**

I dur na si kurpu  
Ke ki mininu na tchora?  
I sangui ki kansa odja  
Pastru garandi bin  
Ku si ovus di fugu  
Pastru garandi bin  
Ku si ovus di matansa  
Montiaduris ki ka kunsidu  
E iara e fuguia na tabanka  
Montiaduris pretus suma nos  
E iara e fuguia na bulanha  
Matu kema  
Kasa kema  
Dur, dur, dur na no alma

**PORQUE É QUE O MENINO CHORA? (tradução)**

É a dor em o seu corpo  
Porque é que o menino chora?  
Está farto de ver sangue  
O pássaro grande veio  
Com os seus ovos de fogo  
O pássaro grande veio  
Com os seus ovos de matança  
  
Caçadores desconhecidos vieram  
Erraram, e abriram fogo na aldeia  
Caçadores pretos como nós  
Erraram, e abriram fogo na nossa horta  
A casa queimou  
O mato queimou  
Dor, dor, dor na nossa alma)

Nota-se que nessa música o autor não apenas chamava para a luta ou denunciava as atrocidades dos invasores portugueses, mas também citou os traidores, o que ele chamou de “caçadores pretos como nós”. Augel (1997, p. 20) sustenta que o espírito principal das canções de José Carlos Schwarz, que é o autor deste poema, é de incentivar, entretanto, a construção nacional, “nos seus mais diferentes aspetos”, e várias vezes, “acusa e denuncia” e a tirania do colonizador, como podemos perceber nesta canção. “Por que é que o menino chora? (Ke ki mininu na tchora?) É a dor em o seu corpo”, será que bateram nele? Não. Chora porque a bomba está matando os pais e os irmãos. Chora porque a bomba está queimando as casas, as matas, está queimando tudo. O menino chora porque é dor em corpo, em sua alma e em seu futuro. Percebe-se que a intenção dessa música é revelar e denunciar os terrores que estavam acontecendo no momento, revelando por meio das metáforas as barbaridades dos invasores portugueses. Os pássaros (os aviões de guerra) lançavam os seus ovos de fogo, destruíam sem dó. Mas o autor da música fez questão de mostrar que não eram apenas os brancos que estavam matando, tinha também os “*mantidures pretu como nós*” atirando nas pessoas, apoiando os colonizadores. E os ouvintes da música, na época, percebiam a gravidade dos acontecimentos por meio destas canções. As músicas não revelavam apenas o que estava acontecendo, mas revelavam num tom que mexia com qualquer um que escutava aquelas músicas. As melodias escolhidas, as vozes que interpretavam as músicas na língua guineense (crioula), eram ingredientes perfeitos para levar a dor dos que estavam lutando para aqueles que achavam que tudo estava bem, e que não havia nada para se preocupar.

Moema Parente Augel assinala que “a mensagem do partido (PAIGC) era transmitida através do Cobiana”, grupo do qual o José Carlos era integrante, como já informei. Conforme afirma Ernesto Dabo na nossa entrevista, o repertório que se produzia naquela altura era a crônica de tudo que acontecia na luta. Segundo ele, isso se deu porque os cantores e os compositores, eram também “guerrilheiros”. E ele nos contou que os artistas nas zonas onde a guerra estava acontecendo, traduziam em canções tudo quanto viviam nessa época. E sustentou dizendo que, “ouvindo isso, nós quase que fazemos uma retrospectiva, né, cantado de tudo quanto foi o processo de luta de libertação” (Ernesto Dabo, 11/07/2021).

Podemos observar o mesmo movimento em outros espaços que fazem parte da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Num documentário exibido pela TV Brasil, que tem como título “Músicas da Resistência” (2019), de Francisca Maia, um dos músicos participante desse documentário contou como surgia a sua inspiração na luta pela independência do Timor Leste. Por ser um militar e músico, ele contou que escrevia duas ou três músicas no mato, e que se inspirava em acontecimentos presentes. Ele cantava para os



irmãos falecidos e cantava as suas vitórias também. Podemos ver no documentário que tinha alguns que faziam poesias falando da opressão que estavam sofrendo. Na poesia “O Rastro da tua passagem”, o autor fala do sufoco que estavam sofrendo, onde ele diz:

O Rastro da Tua Passagem

Silenciaste minha razão

Na razão das tuas leis

Sufocaste minha cultura

Na cultura da tua cultura

Abafaste minhas revoltas com a ponta da tua baioneta

Torturaste meu corpo

Nos grilhões do teu império

Subjugaste minha alma na fé da tua religião

Saqueaste

Assassinaste

Massacraste

Pilhaste

Minha terra, minha gente

Banhada em sangue Escorragada, exangue

Barbaramente civilizaste na demagogia da tua grei

Brutalmente colonizaste na ambição da tua grandeza

Na ponta da tua baioneta,

Assinalaste o rasto da tua passagem

Na ponta da minha baioneta

Marcarei na história a forma da minha Libertação

O que diz respeito ao cenário de Angola, não conseguimos achar muitas referências que narrassem a situação dos músicos, no recorte traçado em nosso trabalho, durante o período da independência. Segundo Mateus Berger Kuschick e Reginal Gil Braga, no seu artigo *Os “fora da história”: música, política e censura em Angola*, alguns artistas além de serem assassinados por questões políticas pelos companheiros do partido, poucos anos depois da independência, foram banidos da história da música popular angolana. Mesmo assim nos apresentaram três músicos combatentes, que lutaram ativamente pela independência de

Angola, são eles: Artur Nunes, David Zé e Urbano De Castro, conhecidos pelo nome Trio da Saudade. Segundo estes mesmos autores, os três cantores faziam parte do grupo “Nito Alves”, opositor de Agostinho Neto. Kuschick e Reginal contam que antes da independência,

Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro, conhecidos como o Trio da Saudade, cantantes do idioma kimbundu, eram vozes da chamada Era de Ouro do Semba (situada aproximadamente entre 1967 e 1974), de quando começavam a aparecer sinais claros de que o fim do período colonial estava próximo, do aumento populacional nos musseques de Luanda, e em meio a uma provisória melhoria da qualidade de vida na capital do país, por ocasião das ações psicossociais do governo português. O trio da saudade “mobilizava o povo para o momento decisivo da liberdade e da independência, (...) na defesa do ideário do MPLA” (Kuschick e Reginal, 2019, p.3).

Nota-se que estes músicos carregam consigo o mesmo espírito dos outros autores citados acima, porque eram movidos pelo mesmo ideário: expulsar os colonizadores. Eram muito mais que meros músicos, eram transmissores do descontentamento das massas. Através da música conseguiam fazer o povo dançar e ao mesmo tempo pensar. Muitas pessoas aderiram porque estes músicos procuravam transmitir todos os sofrimentos nas suas músicas. Kuschick e Reginal sustenta que Artur Nunes era apelidado de O Espírito, pela maneira como ele interpretava as músicas. Segundo estes mesmos autores, quando ele cantava expressava a dor e a saudade, como os cantores citados acima.

## 4 “COBIANIZANDO” A REVOLUÇÃO<sup>8</sup>

### 4.1 QUANDO TUDO COMEÇOU

**Foto 4** - O Cobiana Djazz em 1972<sup>9</sup>.



Fonte: Moema Augel.

O grupo musical Cobiana Djazz foi criado em 1970 por José Carlos Schwarz<sup>10</sup>, Aliu Bari, Mamadu Bá e Samakê. Foi o pioneiro a realizar apresentações públicas nos órgãos de comunicação social em língua guineense (crioulo). Segundo Moema Parente Augel (1997, p. 14), este grupo além de ser um conjunto musical, foi também um movimento político, ela aponta que se constituíram num “grande defensor do uso do crioulo como língua veicular da nova nação guineense”. Assim, foram um dos grupos que elevou a importância da língua guineense (crioulo), desprezando a língua do colonizador. Segundo narra Dabo, que se juntou-se ao grupo logo após a sua criação:

O nosso engajamento também começa na luta de libertação. Começamos nas zonas dominadas pelo inimigo, pelos colonialistas, as estruturas com que trabalhávamos eram clandestinas, e nestas estruturas clandestinas, fomos doutrinados, com os pensamentos do Cabral, as razões da luta. Portanto, em outro paralelo, começamos a reagir como os camaradas<sup>11</sup> que viviam nas zonas rurais, os que eu falei antes. Então, assimilamos a ideologia, o contexto produziu factos, e nós com algumas

---

<sup>8</sup> “Cobianizar” foi o neologismo proferido pro Ernesto Dabo, e que se fez pertinente para a proposta desse capítulo.

<sup>9</sup> Da esquerda para direita, em pé: José Carlos Schwarz (1949-1977), Rui Davys, Aliu Bari (1947 – 2013), Sentados: Mamadu Bá, Samakí.

<sup>10</sup> José Carlos Schwarz, um dos principais líderes do Cobiana, faleceu precocemente aos 27 anos, em 1977, num acidente de avião, em Havana (Cuba).

<sup>11</sup> Camarada é a forma como um combatente (todos os que apoiavam a causa, seja ele militar ou não) chamava o outro no período da luta.

descrições, começamos a escrever os textos de outro tipo. Na mesma linha de narrativa, mas a qualidade estética, a preocupação de recheio estrutural dos textos, [...] começou a ser bem mais “sofisticadas”, digamos assim, e começaram a surgir os textos bem mais elaborados (Ernesto Dabo, 11/07/2021).

E estes textos eram elaborados em língua guineense. Cantar em língua guineense era a estratégia usada para atingir as camadas consideradas “marginalizadas” nesta sociedade. Com mais de trinta línguas diferentes, ter uma língua que servia de elo entre estas línguas mostrou-se fundamental nas campanhas de mobilização. O agrupamento musical Cobiana Djazz “aceito na história como o primeiro conjunto musical moderno”, diz Dabo, serviu-se muito bem desse artifício. Nas zonas urbanas era a língua mais usada, portanto, a forma mais fácil de falar com as pessoas residentes nestas zonas era na língua deles. Podemos perceber na fala de Ernesto de que quando:

o Cobiana saiu de uma condição meramente musical, tornou-se num movimento cultural/político. O impacto que a mensagem do Cobiana teve, nomeadamente, na juventude urbana, que estava um bocadinho divorciada com o processo da luta, foi de tal ordem que todas as outras disciplinas artísticas (aceitam-me este termo), *cobianizaram* todas os outros artistas. E começaram a entender que afinal tem que haver um objetivo estratégico na produção artística, digamos assim.

Naquela altura, como aponta Augel, os escritos deles eram marcados pela “crítica ao regime opressor, mas disfarçada na linguagem metafórica e poética da língua guineense e dos provérbios tradicionais” (1997, p. 15). Um exemplo disso foi mostrado na música “*Po ka ta bida lagartu*” (Tronco de árvore não vira crocodilo). Essa música é um provérbio cantado, “*po tudu tarda ki tarda no mar/ i k ata bida lagartu*”, um provérbio tradicional que significa: tronco de árvore por mais que fique na água, não vira crocodilo. Este provérbio pode ser usado em várias ocasiões, para dizer que tudo passa, as coisas vêm e vão, não se transformam simplesmente em algo diferente. José Carlos usou este provérbio para compor esta música datada em 1972 (em Bissau), um ano antes da independência, a música dizia:

## **PO KATA BIDA LAGARTU**

N'djurmenta bos  
Pa ki lua altu na seu  
Kum apo  
Tudu tarda ki tarda na mar  
I k ata bida lagartu  
Kada kusa  
Ku si kumsada  
Ma i ta tem si fin  
Son si Deus ka misti  
Ki k ata kaba  
Si no ka pui tudu na um mon

## **TRONCO DE ÁRVORE NÃO VIRA CROCODILO (tradução)**

I ka ta kaba  
Eu juro  
Por aquela lua alta no céu  
Juro  
Que um tronco, por mais que fique na água  
Nunca vira crocodilo  
Tudo tem o seu inicio  
Mas também tem o seu fim.  
Só se Deus não quiser  
É que não tem fim.  
Se não juntarmos as nossas mãos,  
Não tem fim

Percebe-se que nesta música o autor alerta, chama e encoraja, mostrando para os irmãos, que mesmo que a guerra e os colonizadores demorem no país, chegaria o dia em que a guerra acabaria e os invasores iam-se embora. Mas para que isso acontecesse, todos precisavam contribuir, na forma que pudessem. José Carlos e seus companheiros contribuíam através da arte. Podemos perceber isso na fala de Ernesto Dabo, quando afirma que:

a nossa música conhece um salto qualitativo com a luta de libertação nacional, isto do ponto de vista, particularmente, do conteúdo. Conteúdo, quando te digo, são: mensagens, as letras e os textos poéticos que foram surgindo e foram cantados nesta altura. E que serviram como instrumentos fundamentais catalizadores da consciência nacional, face à luta da libertação nacional, que era na altura a razão central do nosso combate. (Ernesto Dabo, 11/07/2021).

Aliu Barri, outro camarada de José Carlos, em entrevista disponível no Blog Bantaba de Musica<sup>12</sup>, afirmou que ele e José Carlos se conheceram em 1968 por questões policiais (os dois já eram músicos). O momento estava pedindo a união de todos, para um objetivo único, que era expulsar os colonizadores. Por isso José Carlos reforça no final da música que “Se não juntamos as nossas mãos / Não tem fim”, mas com união de todos, o fim podia até demorar, mas chegaria, “Só se Deus não quiser”. E Aliu Barri reforça essa necessidade da união, quando mostrou através da música “*Pintcha Kamion*”. A música que denunciava a precariedade com a qual todos estavam vivendo, mostrando que a “*vida di koitadi i son kansera*” (Vida de coitade é só canseira). Nesta música ele fala da má remuneração que todos estavam submetidos, por isso mesmo sendo uma decisão perigosa, era necessária uma luta armada, se for esse o único jeito de expulsar os invasores. Ele canta dizendo que você acordava cedo para ir ao trabalho, e no final você só ganhava cinco pesos. A injustiça não podia continuar, algo tinha de ser feito. Na música ele estende ainda mais:

---

<sup>12</sup> A entrevista publicada no dia 19 de julho de 2013, no Blog Bantaba de Musica, disponível em: <http://bantabademusica.blogspot.com/2013/07/biografia-aliu-bari.html>. Acesso em: 18/07/21.

### **PINTCHA KAMION (Aliu Barri)**

Si galu kanta  
n ta lanta sedu  
n laba fia rosto  
pa ba tarbadju  
N laba fña rostu  
po ba torbadju  
Ma ke tarbadju?  
Di sinku pes  
Pintcha kamion  
i son tarbadju  
Tarbadju na strada  
i son kansera  
Vida di koitadi  
i son kansera  
i son kansera,  
i son kansera,  
N ta kume kuntangu  
di kaseke ku siti  
Vida di koitadi  
i son kansera  
tarbadju na stiva  
i son kansera  
tarbadju na strada (...)

### **EMPURRA O CAMIÃO (tradução)**

Se o galo cantar  
levanto-me cedo  
lavo o rosto  
para ir trabalhar.  
Lavo o rosto  
para ir trabalhar  
Mas que trabalho?  
De cinco pesos  
Empurrar o caminhão  
é só trabalho  
trabalho da estrada  
é só canseira  
vida de coitado  
é só canseira,  
é só canseira!  
Como só arroz branco  
com peixe seco e óleo de palma  
vida de coitado  
é só canseira,  
trabalho na estiva  
é só canseira,  
trabalho na estrada (...)

Comer arroz limpa (ou se preferir, comer arroz branco) sem nada nele, não é algo fácil, nem ficar empurrando caminhões velhos. A vida na colônia não era fácil, existe um outro jeito, e esse jeito era unir as mãos para expulsar os invasores. Como a luta estava desenrolando no interior, a vida na zona urbana parecia tranquila (apesar do racismo e uma forte desigualdade social), muitas pessoas simplesmente viviam, nem faziam questão de reclamar, e os que reclamavam acabavam presos ou refugiados. Mas estes músicos e guerreiros fizeram questão de levarem tudo mais a sério, tiraram a normalidade daquela realidade, mostraram para as pessoas que aquilo poderia ser mudado. De que não deveriam aceitar uma vida cheia de canseira, era apenas canseira e mais nada. As pessoas precisavam do incentivo, muitos não acreditavam que a luta armada poderia resolver os problemas que todos estavam enfrentando (a extrema exploração). Mas tudo porque, a punição era severa. Vários protestos acabaram em massacre, então o medo era grande. Por isso Rafael Barbosa presidente do PAIGC na altura, afirmava que o que o Grupo Cobiana Djazz estava fazendo era muito importante, segundo nos afirma Duco Castro Fernandes<sup>13</sup> (um dos membros de Cobiana Djazz) (AUGEL, 1997 p.265). Estavam conscientizando as pessoas, e muitas pessoas pegaram na arma depois que escutaram as músicas de Cobiana, diz Duco Castro Fernandes, Rafael Barbosa e Ernesto Dabo.

Segundo assinala Ernesto Dabo, reforçado pelo Aliu Barri, antes da criação do Grupo Cobiana Djazz, muitos deles (os membros da Cobiana) cantavam apenas as músicas estrangeiras, músicas angolanas, caboverdianas, brasileiras e outras. Que segundo Ernesto, muito se deu porque ele estava estudando fora do país. No momento, não tinham muita escolha também. Como já visto acima, a única rádio nessa altura era a emissora portuguesa, nela não podia tocar as músicas em guineense (crioulo), e os grupos que cantavam em guineense, não eram bem vistos pelo governo. E eles eram muito jovens nesse período, era natural que seguissem dançando conforme a música. No caso de Aliu, este movimento foi diferente, ele narra que aprendeu a tocar com um “*djidiu*” senegalês, que cantava em crioulo. Isso fez com que ele aprendesse a tocar estilos africanos, diferente dos outros que começaram com o estilo musical europeu, como mostra Duco Castro Fernandes, que era oficial militar e membro do grupo Cobiana Djazz (AUGEL, 1997, p. 267). E não demorou para que todos

---

<sup>13</sup> Duco Castro Fernandes foi diretor da Casa da Cultura onde trabalhou com Mário de Andrade e Ana Maria Cabral, esposa de Amílcar Cabral; foi também diretor do Instituto Nacional das Artes, chefe de redação do jornal do Partido, Libertação, quando foi relançado. Nas estruturas do partido, era Secretário para a Informação, Propaganda e Cultura do sector autónomo de Bissau e ainda Diretor de Serviço de Informação Programas da Televisão (TVE-GB). (AUGEL, 1997 p.257).



percebessem que era necessário se conscientizar e usar o que tinham, o que aprenderam mesmo sendo europeu, como diz Ernesto, para expulsar os invasores:

como já conhecíamos sonorizações elétricas, já tínhamos trabalhado com as estruturas elétricas mais sofisticadas, o problema aí punha-se no aspecto subjetivo: assumir uma ruptura com essa orientação cultural e assumir uma postura identitária outra. Porque um colonizado está sob uma ameaça da alienação enorme, e se você não se preocupar em resgatar-se leva o resto da vida alienado e pensa que não é. E nós aí decidimos verificar as nossas influências que estavam baseadas nos parâmetros ocidentais, decidimos parar, e dizer agora vamos estudar a nossa realidade. (Ernesto, 11/07/2021).

Depois que decidiram estudar a própria realidade, decidiram dar ao grupo o nome de “Cobiana”, que é o nome de uma localidade no Norte do país (Guiné-Bissau), onde fica um dos santuários mais importante, chamada de “*Iran<sup>14</sup> di Kobiana*”. Ernesto sustenta que a escolha do nome surge também com a intenção de homenagear esta entidade espiritual. Ao passo que o apelido “Djazz” (com base na pronúncia guineense), veio de “Jazz”, que era uma tendência entre os grupos musicais africanos na época. Ernesto cita o conjunto musical da Guiné Conacri *Bembe Jazz*, um dos grupos com o apelido “Jazz”. Como já era de se esperar, a criação do grupo Cobiana Djazz não foi bem recebida pelos colonizadores. Ernesto nos falou um pouco como foi a recepção desse grupo,

Acontece que a criação do Cobiana, tornou-se um incontornável movimento, que o poder colonial ou aceitava a realidade, ou arranjava uma guerra terrível no centro urbano. Eles tentaram liquidar todo mundo, mas viram que as consequências seriam piores do que aquelas que estava acontecendo no interior do país. Porque éramos populares na altura, éramos o assunto do momento, e a juventude não ia aceitar isso. E iria ser um derramamento de sangue, penso eu. Então, arranjam a outra fórmula de acabar com o grupo, mas já era tarde, porque de repente surgiu dezenas de conjuntos de todo tipo. (Ernesto Dabo, 11/07/2021).

O poder colonial, com o intuito de controlá-los, decidiu alistar todos os membros desse grupo no exército colonial, como forma de os manterem sob controle e de reprimir as suas atividades revolucionárias. Aliu Barri musicou esse momento, quando cantou “*Tchomada pa tropa*” (Chamada para a tropa). Ele diz que:

---

<sup>14</sup> *Iran* – é o nome dado às entidades espirituais, ou seres divinos em Guiné-Bissau.

### **TCHOMADA PA TROPA (Aliu Barri)**

Kil dia parmaña  
kontra e tchoman pã tropa  
ami ku ña mala na mon  
n kamiña pa puntu-kais  
N tchiga na puntu-kais  
n odja manga di djintis  
n randja ña kau pa n sinta  
pa n pudi kuda ña vida  
Pasadu un bokadiñu  
furiel ku karta na mon  
kumsa na tchoma nomi  
pa ria pa barku garandi  
Otcha ora tchiga  
"Alfange" toma rumu  
rumu ku sedu es  
rumu pa ba Bolama

N rabida pa puntu-kais  
n odja manga di djintis  
ma n rapara un son  
i na sananu  
ku iagu na udju  
eh, sananu ku iagu na udju

### **CHAMADA PARA A TROPA (tradução)**

Naquele dia de manhã cedo,  
quando me chamaram para a tropa, com a  
minha mala na mão,  
caminhei para cais do porto  
Cheguei no cais do porto,  
vi uma porção de gente.  
Arranjei o meu lugar e sentei-me  
para poder pensar na minha vida  
Passados alguns minutos,  
um furriel com um papel na mão  
começou a chamar os nomes  
para descer para barco grande  
Quando chegou a hora  
Alfange "tomou o seu rumo  
rumo esse,  
rumo para ir a Bolama.

Voltei-me para cais do porto,  
vi uma porção de gente,  
mas apenas numa só reparada.

Ela estava a acenar-me

com água nos olhos  
eh, a acenar-me com água nos olhos

Nesta música o autor mostra a sua insatisfação com a situação política do país. Levados para a tropa, e ainda por cima, para a tropa que está lutando contra os seus irmãos. Se ontem você era quem chamava para a luta, hoje você é quem está lutando contra as pessoas que chamou. Segundo afirma Duco Castro Fernandes, quando começaram a cantar as músicas do despertar de consciência, eram constantemente vigiados pelo PIDE (Polícia Internacional de Defesa de Estado). Dabo conta que muitas pessoas que escutavam a música deles achavam que estavam na mata (na zona de guerra), lutando. Porque faziam uma retrospectiva de tudo que estava acontecendo, reuniam-se regularmente com o presidente de PAIGC, Rafael Barbosa, esse fornecia informações para eles. Então eles sabiam que o governo não deixaria isso passar em branco. E Augel afirma que a fama que suas canções ganharam, despertou uma certa insegurança no meio dos líderes locais (1997). Mas Aliu mesmo sabendo que tudo poderia acontecer, mostrou que foi difícil segurar aquela sensação triste de despedida, “*eh, sananu ku iagu na udju*” (eh, a acenar-me com água nos olhos).

Esse alistamento apenas limitou-os, mas não os parou por completo, eles continuaram a se encontrar, tendo sempre honrado com o seu compromisso patriótico. Tentando achar uma outra forma de intervir. É pertinente destacar que um dos membros desse grupo, o José Carlos Schwarz, era um grande leitor de Frantz Fanon, Carlos Marighella e outros teóricos da mesma linha de pensamento. José Carlos comungava com a ideia de guerrilha urbana defendida pelo Fanon, e influenciou seus colegas a travarem uma rebelião na capital, onde jogaram bombas nos diferentes locais da cidade. Ele dizia que os que estavam na capital precisavam sentir na pele o que é a guerra, igual às pessoas que estavam na linha de frente.

Todavia, nem todos estavam de acordo com isso, porque era muito perigoso, e também já estavam expostos, seria fácil descobrir que eram eles. Mas isso não travou José Carlos e os companheiros de lutarem. Decidiram implantar bombas em algumas localidades da capital. Mas esse ato gerou a prisão de três membros do grupo Cobiana Djazz, José Carlos Schwarz, Aliu Bari e Ducko Castro Fernandes. Foram prisioneiros políticos durante dois anos, de 1972 a 1974, ficando libertos depois da independência.

#### 4.2 A REVOLUÇÃO MUSICADA (COBIANIZADA)

O grupo Cobiana Djazz não acabou por aí. Durante o período que estavam presos, conseguiram escrever alguns poemas, que foram musicados logo que saíram da prisão. Como é caso da música intitulada “*Djiu de Galilha*” (nome da ilha onde foram mantidos encarcerados antes da transferência de José Carlos para uma outra prisão em Bissau).

**DJIU DI GALINHA (J.C Schwarz)**

Djiu, djiu di Galinha

Djiu di Galinha, ai!

Djiu di Galinha

N'disdjau, ai Djiu di Galinha

Manera ki piskaduris ta pera mare

Asin tambi ki n' ta pera dia di riba

Manera ki labraduris ta tchora tchuba

Asin tambi ki n' ta tchora bu falta.

**ILHA DAS GALINHAS (trad.)**

Djiu, djiu di Galinha

Djiu di Galinha, ai!

Djiu di Galinha

tenho saudades de ti, Djiu di Galinha!

Como os pescadores esperam a maré

Assim também eu espero o dia do regresso

Como os lavradores choram a chuva que  
não vem

Assim também eu choro a tua ausência

Nesta música José Carlos cantava a saudade que sentia de Djiu di Galinha, onde ficou preso antes da sua transferência para Bissau. Quem é que canta a saúde de uma prisão? Esta é pergunta que não podemos deixar de fazer. Mas, José Carlos estava cantando a saudade da vida que levava quando estava preso em Djiu di Galinha. Nessa prisão segundo relato de alguns amigos de cárcere, eles tinham comida, não era boa como é de esperar, mas comiam. Enquanto que em outra prisão, que era considerada a prisão mais difícil de estar, eles apenas bebiam água e esta água era medida pelos guardas da prisão, e eram maltratados diariamente, o que acabou gerando a saudades da outra prisão. Recebiam tratamento diferente na prisão pelas suas “desobediências”, por isso Rafael Barbosa no documentário *José Carlos Schwartz – A voz do Povo*, enfatizou o papel desses músicos na tomada da independência.

Numa outra música, feita na prisão “*Na colônia*”, Aliu mandou recado para seus companheiros que estavam em Bissau, mandou dizer que ainda estavam vivos. Pediu para que não chorem, por que um dia ainda iriam voltar. Chamava e perguntava “Onde estão vocês?” E deu o recado para “Tio Malam, oh/ diz-lhes para não chorarem oh, Tio Malan, diz-lhes para não sofrerem”. A prisão não conseguiu prender o espírito de luta que estava neles, portanto, não tinha espaço para o sofrimento, o momento era de luta, porque “um dia temos que voltar para Bissau, dia que ainda não chegou”:

### **NA KOLONIA (Aliu Barri)**

Nunde Sara Kumbasa?  
Na kolonia oh  
Nunde Saidu? Saidu Njai,  
Na kolonia oh  
Nunde Idy? Idy Djalo,  
Na kolonia oh  
Nunde Johny?  
Ku si ermon na kolonia, oh  
Nunde Djon Farim, fidju matchu?  
Na kolonia, oh  
Tio Malam, oh kontan elis pa ka e tchora  
un dia ah no ten ki riba pa Bissau  
dia, dia ku ka tchiga son (2x)  
No ermons oh  
di Bissau ka bo diskisi  
si bo na pensa kuma  
no muri  
No ka muri mda  
ali no tudu no sinta na kolonia  
Un dia, ah, no ten ki riba pa Bissau, oh  
Dia, dia, ah ki ka tchiga son  
Tio Malam, oh  
kontan elis pa ka e tchora  
Un dia no ten ki riba pa Bissau  
Dia, dia ki ka tchiga inda

### **NA COLÔNIA (Tradução)**

Onde está Sara? Kumbasa Na colônia, oh!  
Onde está Saidu? Djalo, Na colônia, oh!  
Onde está Idy? Djalo, Na colônia!  
Onde está Johny? Com o seu irmão na colônia!  
Onde está Djon Farim,  
filho MachuNa colônia, oh!  
Tio Malam, oh/ diz-lhes para não chorarem  
oh,  
Tio Malam, diz-lhes para não sofrerem!  
Tio Malam, oh  
um dia temos que voltar para Bissau,  
dia que ainda não chegou!  
Nossos irmãos de Bissau, não nos  
esqueçam.  
Se pensam que já morreremos, não, ainda  
não morreremos.  
Estamos aqui todos na colônia.  
Um dia, ah, um dia temos que voltar para  
Bissau,  
dia que ainda não chegou.  
Tio Malam, Tio Malam, conta para eles,  
um dia, oh, um dia temos que voltar para  
Bissau,  
dia que ainda não chegou!

Com esta música, já tinha ficado claro que não foram abalados pela prisão. Pelo contrário, anunciavam a volta para Bissau. E José Carlos reforçou numa outra música intitulada “*N’na nega Bedju*” (Recuso-me a envelhecer), dizendo que, “*kaminhu lundju inda di ianda*” (Pois o caminho a percorrer é ainda longo). E Ernesto Dobo fez uma breve análise da atuação do Cobiana Djazz na luta pela independência, e afirmou que

Se formos ver tem canções populares que ganham uma presença na sociedade pelo seu valor social e cultural, acabam sendo um outro tipo de hino. Parece que é isso que aconteceu com o Cobiana Djazz e com todas as artes da Guiné. Tentando assim sintetizar, ou seja, estruturar uma conclusão, diria que do ponto de vista estratégico, assumimos a conquista da liberdade. Do ponto de vista estratégico, assumimos a restauração, ou a colocação dos nossos valores no plano nacional. E terceiro, assumimos a recondução da nossa orientação do pensamento: voltamos a pensar de dentro para fora. Não como o sistema colonial nos alienavam de dentro, e pensávamos de fora para dentro. Tenho a impressão que assim balizando, pode ser estas as grandes questões que os processos cultural e artístico produziu durante a nossa luta e até hoje. (Ernesto Dabo, 11/07/2021).

E depois que ficaram livres da prisão em 1974, desempenharam várias funções pós-independência. Augel destacou que eles ocuparam diversos papéis, diversas tarefas, entre elas estava a recepção e acolhimento dos dirigentes nas diferentes áreas do país. Também eram mandados para todas as regiões quando havia “dificuldades do relacionamento entre os representantes dos dois lados (isto é, do exército, da administração colonial e dos combatentes vitoriosos) ou quando se temia uma eventual sublevação ou resistência da parte dos antigos agentes das forças coloniais” (AUGEL, 1997, p. 15).

Augel afirma que o grupo Cobiana Djazz era tomado como a expressão do partido PAIGC, eles eram o mensageiro de uma nova identidade na época. E Ernesto Dabo sustenta que: “associando todas estas questões, parece que no quadro da Guiné-Bissau, a música do ponto de vista social teve um papel relevante no processo de luta, e da condução da nossa história de tomada de consciência de si e para si” (Ernesto Dabo, 11/07/2021). Depois de uma certa estabilidade política no país, os membros do Cobiana Djazz se dispersaram, outros foram convidados a assumir cargos na esfera política.

Mas aquele espírito de luta, não ficou para trás, como José Carlos já tinha sinalizado na música “*N’na nega bedju*” (Recuso-me a envelhecer) “pelo amor que tenho por ti, Guiné”. E não envelheceram mesmo. Ernesto narra que após a luta, quando José Carlos viajou para zonas libertadas, descobriu um certo desvio moral entre os combatentes, e não ficou calado, mostrou o seu descontentamento denunciando a situação pelas mesmas armas que usou para expulsar os colonizadores. A voz desse grupo ainda ecoa até hoje. Muitos jovens seguiram

pelo mesmo caminho, denunciando a má gerência dos governantes. Ernesto adverte que conseguiram “cobianizar” o povo guineense.

E parece que os Rappers foram os mais “cobianizados”, como nos mostra Miguel de Barros, sociólogo guineense, no seu artigo *Participação Política Juvenil em Contextos de “Suspensão” Democrática: a música rap na Guiné-Bissau*, e sustenta que desde “a proclamação unilateral da independência em 1973” (...) “passando pela liberalização política nos inícios dos anos noventa e o conflito político-militar de 1998/99”, Guiné-Bissau tem vivido momentos de constante instabilidade política (BARROS, 2012, p. 171). O que levou vários jovens a resgatar o legado deixado pelo Cobiana Djazz. Um dos grupos decidiu fazer uma versão da música citada acima “*Ke ku mininu na tchora?*” (Por que chora a criança?). O grupo “Torres Gémeos”, na atualização que fizeram nesta música, perguntavam “por que é que os guineenses estavam chorando / choravam a má governança e a maldade que existe no país”. O que nos coloca de volta a entrevista que fizemos com Ernesto Dabo, onde afirma que, “se você for ver o repertório da juventude artística guineense, é da escola Cobiana”, não só porque atualizavam algumas das suas músicas. Ele adverte que era porque o “Cobiana entrou no D.N.A. dos nossos produtores artísticos”. E reforça dizendo que, “você tem um batalhão de jovens rappers, mas o repertório deles não sai daquela linha base do Cobiana”, a linha que parece ser infinita. Para Dabo, o que a juventude está fazendo hoje, denunciando o mal governo, era exatamente o que o Cobiana fez com o governo colonial.

É de notar que um dos papéis sociais da música mais impactantes em Guiné-Bissau, atualmente, é aquela que denuncia a incompetência dos governantes. Os porta-voz do povo guineense atualmente, os rappers, muitas vezes se colocam de forma direta, sem metáforas e sem rodeios. Deixavam claro na música que tinham consciência do perigo. Na música “*Kaminhu Sukuru*” (Caminho Escuro), do grupo “FBMJ”, citada pelo Barros, ficou claro que estes estavam muito descontentes com tudo que estava acontecendo no momento, mas deixaram evidente que sabiam do perigo que estavam correndo ao denunciar os tristes acontecimentos. Por isso logo no início da música informaram que já tinham em mãos suas certidões de óbito, antes de iniciar “essa música”. E para que ficasse bem claro, toda a introdução com esse informe, foi falada e não cantada. Eles diziam assim:

**KAMINHU SUKURU (FBMJ)**

Es musika artis ki na kunsã  
no panti ba dja Hospital Nasional Simon  
Mendes  
nunde ku no lantanda no sartidon di obitu  
i na sobra so data ku hora  
pa kin ku na mata pa i sina!

**CAMINHO ESCURO (tradução)**

Antes de começarmos esta música  
passámos pelo Hospital  
Nacional Simão Mendes  
levantar a nossa certidão de óbito  
Só falta a data e a hora para o assassino  
assinar

Novamente percebe-se que não era ausência do medo, mas sim a triste realidade em que todos estavam vivendo. Muitos rappers passam a cantar de forma direta, sem precisar apelar para as metáforas, com intuito de mostrar que estão descontentes com a estagnação em que o país se encontra. Mesmo depois de muitos anos da independência, a Guiné-Bissau ainda não conseguiu assumir um rumo certo, e isso deixa muitos revoltados, mas conseguimos ouvir o lamento do povo por meio dos nossos artistas em geral. Que muitas vezes são marginalizados na sociedade guineense, como afirmou Guto Pires na entrevista que nos concedeu. Segundo ele, os pais não olham com bons olhos as crianças que querem seguir a carreira musical, porque criou-se um senso comum em Guiné-Bissau de que os músicos, principalmente os rappers, eles são tomados como marginais, porque chamam pelo nome o que muitos não tem coragem de chamar. As suas críticas são cheias de lições, muitas vezes de forma direta apontando para nomes de personagens políticos. Mas esse cenário musical merece ser desdobrado em outra pesquisa.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que apresentamos até aqui, este trabalho abre a porta, não apenas para pesquisar a música em Guiné-Bissau, mas para através da música entender o que aconteceu na formação e no cotidiano guineense no período da Colonização, no período da luta pela independência e após esses períodos. Colônia ou “província de ultramar”, é a forma como os invasores portugueses chamavam a Guiné-Bissau. Segundo Paulo Freire o nome “província de ultramar, é o “nome pomposo com que procuravam mascarar sua presença invasora naquelas terras e a exploração desenfreada de seu povo” (FREIRE, 2013, p. 2), o que endossa a inquietação dos músicos citados nesse trabalho. O nome bonito não conseguia cobrir a barbaridade que o povo guineense sofria dos invasores portugueses, como se não bastasse, chamavam as suas operações terroristas de “pacificação” onde “se queimavam, pilhavam e matavam pessoas”. Tudo isso são os assuntos contados na literatura pelos próprios portugueses ou pelos “assimilados” (os “*matiadures pretu suma nos*”) de forma a normalizar a invasão à portuguesa a Guiné-Bissau. Por isso, faz necessário o processo da reescrita da nossa história traçando um caminho diferente, ou seja, ouvindo os nossos combatentes, sejam eles militares ou artistas, que participaram de forma ativa na luta pela nossa liberdade.

Como já citado, não encontramos muita literatura que pudéssemos apoiar a nossa fonte primária da pesquisa, que foram as letras das músicas escolhidas. Em grande parte, isso se deve a lentidão no processo de desenvolvimento da Guiné-Bissau. Encontrei muitas dificuldades na busca de referências a respeito da guerra de sete de junho de 1998, e muito mais. E ao que tange à questão da luta armada pela independência, achei vários fragmentos, muitos deles escritos pelos combatentes portugueses e por pesquisadores antropólogos também. Da parte da Guiné-Bissau, encontramos documentários, artigos e algumas menções a respeito da Guiné-Bissau. Mas não encontramos uma produção histórica mais aprofundada, que regatasse e contasse os ocorridos no período da invasão, por isso recorreremos a oralidade, a partir de entrevistas e conversas realizadas, mas o que foi um pouco dificultado pela pandemia.

Durante a pesquisa, nos deparamos com outras questões que despertaram a nossa atenção. Como no caso de *Iran*, e muitas outros temas, que pretendo desenvolver em outra oportunidade de pesquisa.

Conclui-se que as composições musicais do grupo Cobia Djazz desempenharam um papel central na luta contra a opressão colonial e na formação da identidade guineense, que ao longo desses anos até os tempos atuais, assumiram a função de conscientização e motivação

política. Através dos conteúdos, das mensagens presentes nas letras das músicas, formava-se e informava-se os cidadãos guineenses, e supõem-se que ainda forma e informa, pelo que tudo indica até nos nossos dias. Segundo Vado Augusto Malu, no dia em foi passada a canção “*Mindjeris de pano preto*” (mulheres de pano preto), a primeira canção “em crioulo de viés revolucionário na rádio nacional portuguesa, não se ouvia pessoas falando em outra coisa que não essa canção no dia em que foi conhecida no rádio” (MALÚ, 2018, p. 18). Em Guiné-Bissau, elas ainda servem de lembrança do passado e dos enfrentamentos contracoloniais por meio da música, e que ainda geram reflexão para o presente e para o futuro.

## REFERÊNCIAS

- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombros**. Nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- AUGEL, Moema Parente. **Ora dikantatchiga**. *José Carlos Schwarz e o CobianaDjazz*. INEP. Série Literatura, Coleção Kebur, n. 6. Bissau: 1997.
- BASTO, Maria Benedita. **Quem é escrito?** Revolução, alteridade, experiências de reescrita e história conectada no contexto da guerra colonial e de libertação em Moçambique. *Via Atlântica*, n. 21, jul. 2012, pp. 75-92.
- CANDÉ MONTEIRO, Artemisa Odila C216 **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do estado nacional: conexões entre o discurso de unidade nacional e diversidade étnica (1959-1994)** / Artemisa Odila Candé Monteiro. – Salvador, 2013. 318f.: il.
- CARLOS, Antônio Gil. **Como Elaborar Projeto de Pesquisa**. 4ª edição. São Paulo: Editora Atlas. 2002.
- CASSAMA, Daniel Julio Lopes Soares. **Amílcar Cabral e a independência da Guiné Bissau e Cabo Verde**. 2014. 91 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/122090>>.
- CASSAMA, Daniel. **Amílcar Cabral e a independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde**. São Paulo: Editora, 2014.
- CAVACAS, Fernando. **As Manjuandades na Tradição Orlada Guiné-Bissau**. Lisboa: Editora, 1999.
- COBIABA DJAZZ. **Bu djubim. Si bu sta diante na luta. Sukuru. Na kolonia. Depus ke e lebal. Pintcha kamion**. Vol. I. Face 1: SACEM, Paris, 1978, SONAFRIC
- COBIABA DJAZZ. **Bu djubin. Mindjeris di panu pretu. Pintcha Kamion. Po Ka ta bida lagarto. Tiu Bernal. Lua kata kema**. Vol. II. SACEM, Paris, 1978, SONAFRIC.
- COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. **Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau – um país da CPLP**. PAPIA. Brasília: n. 20, 2010.
- DALFOVO, Michael Samir; LANA, Rogério Adilson; SILVEIRA, Amélia. **Métodos quantitativos e qualitativos: um resgate teórico**. *Revista Interdisciplinar Científica Aplicada*. Blumenau, v.2, n.4, p.01-13, Sem II. 2008 ISSN 1980-7031. Disponível em <<https://pt.scribd.com/doc/184736980/Metodologia-Qualitativo-e-Quantitativo>>. Acesso em: 29 set. 2017
- DE BARROS, Miguel. **Participação Política Juvenil em Contextos de “Suspensão” Democrática: a música rap na Guiné-Bissau**. Local: Editora, 2012, p. 170 - 200

DJAMANCA, Adulai. **JOSÉ Carlos Schwarz - A voz do povo**. Produção: Lx Filmes/MC / ICAM / RTP Ano: 2006 Duração: 52 minutos / <https://www.youtube.com/watch?v=SRONQ-3aOhM&t=576s>

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau** [recurso eletrônico]: **registros de uma experiência em processo**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva In: KI-ZERBO, Joseph. **História Geral da África**. Vol. I, São Paulo/Brasília: Cortez/Unesco, 2010, p. 167 – 212.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. **Recenseamento geral da população e habitação 2008**. Bissau, 2009, p. 92, disponível em: [http://www.statguinebissau.com/publicacao/caracteristicas\\_socio\\_cultural.pdf](http://www.statguinebissau.com/publicacao/caracteristicas_socio_cultural.pdf). Acesso em: 5 julhos. 2017.

KUSCHICK, Mateus Berger, e GIL BRAGA Reginal. **Os “fora da história”: música, política e censura em Angola. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas - 2019**

MAIA, Francisca. **Músicas da Resistência**. 2019. Disponível: <https://www.facebook.com/tvbrasil/posts/10158797922667985>. <https://www.facebook.com/watch/?v=2979664335418988>

MALÚ, Valdo Augusto. **A história social e política da Guiné-Bissau nas canções de José Carlos Schwarz** / Valdo Augusto Malú. - 2018. 51 f. : il. color.

MENDY, Peter Karibe. **Colonização português em África: A Tradição de Resistência Na Guiné-Bissau**. Coleção: Kacu Martel, no 10. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, E P. – Lisboa, 1994.

MINAYO, M.C. de S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. São Paulo- Rio de Janeiro: HUCITEC-ABRASCO, 1992.

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

SCHWARZ, José Carlos Hans (Cobiaba Djazz). **Keku mininu na djora. djiu di galinha. Flema di korson. N’na nega bedju**. Face B. Nova Iorque/EUA. LP Djiu di Galinha. Gravada em 1976 e editada em 1978

SILVA, António E. Duarte. « Guiné-Bissau: a causa do nacionalismo e a fundação do PAIGC », Cadernos de Estudos Africanos [Online], 9/10 | 2006, posto online no dia 27 Maio 2014, consultado o 30 Setembro 2016. URL : <http://cea.revues.org/1236> ; DOI : 10.4000/cea.1236

SOYINKA, W. História geral da África, VIII: **África desde 1935** / editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. – Brasília : UNESCO, 2010. 1272 p.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido - Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

## **APÊNDICE**

### **Roteiro semiestruturado de entrevista**

Venho, por esse meio, pedir a sua contribuição no meu trabalho de conclusão do curso, que tem como tema: **Função Social da Música: Cobiaza Djazz e a construção da identidade guineense (1960 – 1980)**. O seu apoio será através das respostas a estes dois questionamentos.

A sua contribuição será fundamental para o bom desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais. Estarei aqui, para qualquer dúvida com relação às questões. As respostas serão anexadas no trabalho, tudo será com base no seu consentimento.

Desde já, gostaria de externalizar a minha admiração por sua trajetória e deixar o meu sincero agradecimento pelo seu apoio.

1. Para o senhor, qual o papel social das músicas do Cobiaza Djazz em Guiné-Bissau no período da luta pela independência e para a história da música em nosso país?
2. Escutando as músicas feitas por José Carlos Schwarz (seu pai), e os companheiros dele, como o senhor caracterizaria o consumo (a escuta e o canto das canções) das músicas de cobiaza Djazz em Guiné-Bissau desde o seu surgimento até os dias atuais?
3. Qual música, para o senhor, é mais marcante na história do Cobiaza Djazz, e por quê?

Com votos de consideração e muito atenciosamente, Filipe Buba Nhada