

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

YANIQUE NANQUE

MÚSICA E LIBERTAÇÃO NACIONAL NA GUINÉ-BISSAU: AS CANÇÕES DO
CONJUNTO MUSICAL COBIANA DJAZZ E SUPER MAMA DJOMBO (1970-1983)

CURITIBA

2024

YANIQUE NANQUE

MÚSICA E LIBERTAÇÃO NACIONAL NA GUINÉ-BISSAU: AS CANÇÕES DO
CONJUNTO MUSICAL COBIANA DJAZZ E SUPER MAMA DJOMBO (1970-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em História, Setor de Ciências
Humanas, da Universidade Federal do Paraná,
como requisito parcial à obtenção de título de
Mestre em História.

Orientador: Prof. Hector Rolando Guerra
Hernandez

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Nanque, Yanique

Música e libertação nacional na Guiné-Bissau : as canções do
Conjunto musical Cobiaza Djazz e Super Mama Djombo (1970-1983).
/ Yanique Nanque. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em
História.

Orientador: Prof. Dr. Hector Rolando Guerra Hernandez.

1. Música – Guiné-Bissau - História. 2. Música – Aspectos sociais.
3. Guiné-Bissau – Política e governo. I. Guerra Hernandez, Héctor,
1969-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-
Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **YANQUE NANQUE** intitulada: **MÚSICA E LIBERTAÇÃO NACIONAL NA GUINÉ-BISSAU: AS CANÇÕES DO CONJUNTO MUSICAL COBIANA JAZZ E SUPER MAMA DJOMBO (1970- 1983)**, sob orientação do Prof. Dr. HECTOR ROLANDO GUERRA HERNANDEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 22 de Agosto de 2024.

Assinatura Eletrônica

22/08/2024 16:45:15.0

HECTOR ROLANDO GUERRA HERNANDEZ
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

22/08/2024 17:07:29.0

CARLA SUSANA ALEM ABRANTES
Avaliador Externo (UNIV. DA INTEGRAÇÃO INTERNAC. DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA)

Assinatura Eletrônica

22/08/2024 21:13:16.0

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de pós-graduação em História da UFPR, em específico, a secretaria do mesmo pela pronta atenção e adequado atendimento.

Aproveitar a agradecer a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio à pesquisa.

A meu orientador, Hector Guerra Rolando Hernandez pelo árduo esforço na orientação, partilha e atenção, sempre disponível ao diálogo. Além do mais, o seu esforço na leitura da história da África, em específico da Guiné-Bissau, foi tão fundamental para mim, no sentido de repensar certos aspectos neste trabalho. Sem deixar de agradecer o meu Co orientador, André Egg pela brilhante troca de ideias sobre o uso da música como fonte de estudo no campo da História.

Por fim, aos meus pais e irmãos pelo apoio de sempre nesta trajetória acadêmica. A todos que de uma forma direta ou indireta me apoiaram!

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal investigar o impacto da atuação musical do Conjunto Cobiaza Djazz e Super Mama Djombo no processo de luta de libertação Nacional na Guiné-Bissau, entre o período específico de 1970 a 1983, período esse abarca os quatro últimos anos da luta armada de libertação nacional e o contexto de estruturação administrativa do novo Estado independente. Refere-se que, o período de luta armada de libertação Nacional da Guiné-Bissau é “consensualmente”, considerado o momento decisivo da reivindicação da autonomia e da construção da cultura nacional guineense, tanto pela esfera política como cultural/artística. É neste contexto que as duas bandas foram formadas no início da década de 1970, a década de proclamação da independência unilateral da Guiné- Bissau, lembrando que o projeto binacional do PAIGC, visava a unidade da Guiné e Cabo Verde, que juntos fizeram a luta contra o colonialismo português, tendo rompido esse projeto no início da década de 1980. Acontece que, após a independência, o desalento atinge a sociedade guineense devido à má conduta governamental e a crise ideológica no contexto do novo Estado, que em termos administrativos, estava-se estruturando, como também devido a dinâmica da política internacional, referindo-se ao avanço feroz do liberalismo e neoliberalismo e a crise do sistema socialista com qual a Guiné-Bissau “alinhava”. Cobiaza Djazz e Super Mama Djombo nasceram neste período, suas canções debateram o contexto colonial e pós-independência. Compreende-se nas canções dos dois conjuntos a preocupação em relação à libertação e a construção nacional, que segundo Fanon e Cabral, a libertação nacional tinha como missão a reconquista da liberdade e a retoma da autonomia econômica para construir a verdadeira independência e o progresso. Este é o objeto principal deste estudo. Metodologicamente, a pesquisa tem sido desenvolvida com base nos estudos outros bibliográficos, análise das canções dos dois conjuntos e por demais meios como jornais, entre

Palavras-chave: música; libertação nacional; construção nacional; Guiné-Bissa

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to investigate the impact of the musical performance of Conjunto Cobiaza Djazz and Super Mama Djombo on the process of the National liberation struggle in Guinea-Bissau, between the specific period of 1970 and 1983, a period that encompasses the last four years of the armed struggle for national liberation and the context of the administrative structuring of the new independent state. It is said that the period of armed struggle for national liberation in Guinea-Bissau is “consensually” considered to be the decisive moment in the claim for autonomy and the construction of Guinea-Bissau's national culture, both in the political and cultural/artistic spheres. It is in this context that the two bands were formed in the early 1970s, the decade of the proclamation of Guinea-Bissau's unilateral independence, remembering that the PAIGC's binational project aimed at the unity of Guinea and Cape Verde, which together fought against Portuguese colonialism, having broken off this project in the early 1980s. However, after independence, disillusionment hit Guinean society due to governmental misconduct and the ideological crisis in the context of the new state, which in administrative terms was being structured, as well as due to the dynamics of international politics, referring to the fierce advance of liberalism and neoliberalism and the crisis of the socialist system with which Guinea-Bissau was “aligned”. Cobiaza Djazz and Super Mama Djombo were born in this period, and their songs discussed the conflict between the two countries.

Keywords: music; national liberation; national construction; Guinea-Bissau

Índice de figuras

Figura 1: Mapa da Guiné-Bissau Disponível em: https://11nk.dev/nYddJ . Acesso:20/05/2024	29
Figura 2: Estátua de Diogo Gomes Disponível em: https://acesse.one/u18kX . Acesso: 15/04/2024	32
Figura 3: Amílcar e os seus camaradas combatentes. Disponível em: https://acesse.one/YtsU8 . Acesso: 28/07/2024	39
Figura 4: António Sebastião Ribeiro de Spínola. Disponível em: https://acesse.one/gwSgd . Acesso em:20/06/2024	4
3	
Figura 5: Cobiana Djazz. Disponível em: https://acesse.one/K2nYP . Acesso: 12/10/2023	47
Figura 6: Imagem de último adeus a José Carlos Schwarz. Disponível em: https://11nk.dev/onwcK . Acesso: 31/07/2024	61
Figura 7: Super Mama Djombo. Disponível em: https://acesse.one/ajbOD . Acesso: 11/04/2023	63
Figura 8: João Bernardo (Nino) Vieira e Luís Cabral. Disponível em: https://11nk.dev/Ypfl8 . Acesso: 24/03/2024	64
Figura 9: Imagem da capa do álbum Na Cambança. Disponível em: https://11nk.dev/xLfOp . Acesso em: 18/05/2024	72
Figura 10: Super Mama Djombo em Cuba no festival de 1978. Disponível em: https://acesse.one/Uidw9 . Acesso: 30/06/2024	75
Figura 11: Amílcar Cabral e os camaradas combatentes. Disponível em: https://11nk.dev/3g6fu . Acesso: 03/07/2024	80

ÍNDICE

Introdução	11
1.- Contextualização da Guiné-Bissau	20
1.1. Império de Kaabu	22
1.2. A presença colonial	23
1.3. Pan-Africanismo	25
1.4. Luta armada pela independência	30
Política governativa de António Sebastião Ribeiro de Spínola, Comandante-chefe e governador da “Guiné portuguesa” de 1968 a 1973	33
2. Cobiana Djazz	37
2.1. Mindjeris di panu pretu/mulheres enlutadas	39
2.2. Ke ki mininu na tchora/ Por que é que o menino está a chorar?	42
2.3. po kata bida lagartu/o tronco não vira crocodilo	45
2.4. Fim da carreira musical	49
3. Super Mama Djombo e Pós-Independência	52
3.1. Neocolonialismo na roupagem neoliberal: o novo contexto de produção da Super mama Djombo	59
3.2. Cambança Djombo	61
3.3. Festival: “Solidariedade internacional socialista contra o imperialismo”	64
3.4. Sol maior para comando: Homenagem a Cabral e aos antigos combatentes	66
3.5. Desestruturação e reestruturação	71
Conclusão	73
Referências bibliográficas e fontes	78
Fontes musical	80
Registros audiovisuais	81

Introdução

Muito recente, a história política e social da Guiné-Bissau reconfigurou-se após as eleições presidenciais de 2019, que ditaram a vitória ao candidato do Movimento Para Alternância democrática- MADEM G-15, Umaro Sissoco Embaló, tiveram por consequente o regime de caráter autoritário/ditatorial. Os primeiros sinais desse desmando foi a violação grosseira da Constituição da República¹ (artigo 67º), ao tomar posse fora do quadro legal como exige essa lei magna. Além do mais, havia um contencioso eleitoral no supremo tribunal apresentado pelo candidato opositor, Domingos Simões Pereira, do Partido Africano para Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), entretanto, com cúmplice do vice-presidente da assembleia nacional popular, Nuno Gomes Nabian e dos militares afetos, o Embaló foi empossado num dos hotéis do país, a posse essa que o mesmo considerou de simbólica. Apenas em setembro de 2020, o tribunal, finalmente o anunciou como vencedor.

Aconteceu que, após a tomada de posse, no dia seguinte o “autoproclamado” presidente da República demitiu o governo legal e instalou o seu próprio governo, onde começou a verificar vários crimes sucessivos, dentre os quais, ataque às liberdades fundamentais dos cidadãos consagrados na constituição. Já em 2020 houve ataque à Rádio Capital Fm, por ter uma linha de emissão crítica ao regime, seguindo de inúmeros raptos e espancamentos dos cidadãos e até dos deputados da Nação da ala opositora. A constante violação da constituição e dos demais leis, como a de formação de milícias palacianas, aumento de tráfico de droga, precarização dos setores sociais como a educação, Saúde, agricultura e demais setores. Enfim, o país mergulhou numa alta miséria e insegurança nacional. Para a Liga Guineense dos Direitos Humanos segundo RTP² (2024), se trata de um “regime insensível (...) que pretende dismantelar a democracia e o Estado de direito” na Guiné-Bissau”.

Perante este cenário, a saudade a linha musical de intervenção não poderia faltar, onde uma considerável parte dos cidadãos guineenses, principalmente os ativistas começaram a criticar os músicos do país pela impaciência na produção das musicais intervenção social. Dessa dinâmica, surgiu o projeto *FARTUDIBOS* (Que pode significar em português, *estamos farto de vocês ou já não queremos vocês*). O projeto nasceu em 2023, onde já produziram várias músicas³ de caráter

¹ Segundo o artigo 67º da Constituição da Guiné-Bissau, o Presidente da República eleito é investido em reunião plenária da Assembleia Nacional Popular.

² RTP é Sigla da Rádio e Televisão de Portugal. Informações sobre direitos humanos na Guiné-Bissau disponíveis em: <https://encurtador.com.br/t8dSC>. Acesso: 20/08/2024.

³ Uma das canções de *Fartudibo*: <https://youtu.be/19NK9PtMUZc>. Acesso: 10/09/2024.

intervencionista contra o regime do Embalo. Trata-se de uma iniciativa de jovens rappers residentes na diáspora.

É nesta linha, que este trabalho, com um recorte temporário recuado, vem debater sobre a música na Guiné-Bissau, estudando os dois grandes conjuntos musicais na Guiné-Bissau, que tiveram muita expressão artística e política nos contextos em que surgiram e atuavam. Me refiro ao conjunto musical Cobiana Djazz e Super Mama Djombo.

Ambos conjuntos ou bandas foram formados no início da década de 1970. Cobiana Djazz em 1970 e Super Mama Djombo em 1972. Cobiana é o nome da ilha na região de Cacheu, norte da Guiné-Bissau, e o termo Djazz se refere ao feito positivo africano (AUGEL 2006, P.77 E MONTEIRO ET AL. 2016). Por um lado, é de frisar que desconheço da origem desse termo (de que língua veio), entretanto, se consideramos que esse contexto do início da década de 1970 foi um período em que há um forte debate sobre a consciência africana, que deveria perpassar, sobretudo pelo orgulho de ser africano, quer dizer, um contexto em que corria pelas veias o desejo de reafirmar perante o mundo com base nos valores endógenos. E ainda, podemos indagar o seguinte, se o termo Djazz refere um feito positivo africano, a luta de libertação nacional representava esse feito?

Por vez, conforme Monteiro et al. (2016), Mama Djombo que mais tarde adota prefixo Super, é o nome do “espírito divino da Cobiana”⁴, localidade histórica da luta armada de libertação nacional. Na Guiné-Bissau, é comum ouvir que, em cada lugar específico ou em cada povoado, sempre há um espírito divino protetor do povo. No caso específico aqui tratado, Mama Djombo é nome dado a essa tal divindade de Cobiana, quem durante a luta “deu a força e a proteção aos guerrilheiros do PAIGC”. Lendo essa história, talvez a designação do conjunto com esse nome, se inscreve no intuito de registrar a memória da luta de libertação nacional, ampliando o reconhecimento, porque, os homens não estavam sozinhos na luta, mas sim, tinham a companhia de outras forças, no caso de Mama Djombo. É uma visão africana de acreditar que o mundo é composto de muitas forças em constante luta pelo equilíbrio social.

Assim, ao lado dos outros conjuntos musicais⁵ como Kapa Negra, Nkassa kobra, Djorson

⁴ Coloquei a frase entre aspas, pois como se trata mais de questão mitológica, acredito ser necessário afastar de afirmações óbvias.

⁵ Conforme Monteiro et al (2016), no período da década de 1970, a Guiné-Bissau anotou uma gama proliferação de conjuntos musicais, num momento em que o ideal da unidade ou da coletividade pregado no contexto da luta, influenciou essa dinâmica no cenário musical do país Eis um trecho dessa observação: “Aos primeiros passos de Cobiana, seguiram orquestras como Mama Djombo, Juventude 71, com o falecido cantor César, Kapa Negra, com Sidó e Tchinho Centeio, entre outros, Nkassa Cobra, com Ramiro Naka, e Kabuiara-Sete. Em meados de 1970, havia mais de 20 conjuntos: Nô Pintcha, Tchifre Preto, Tenem Coia, Bolama Ritimo, Nbaranso, Nchim Botcha, Pantera

e entre outros, Cobiana Djazz e Super Mama Djombo foram as bandas que marcaram a década de 1970 e a música *moderna* guineense pelas suas canções cosmopolitas. Já na diáspora, Djorson se destaca ao gravar primeiros discos em Lisboa, onde atuava como braço cultural do movimento clandestino do PAIGC em Portugal (MONTEIRO ET AL., 2016). Entretanto, no universo desses conjuntos musicais escolhemos abordar apenas sobre Cobiana Djazz e Super Mama Djombo por nos apresentar ser os mais representativos.

Pela realidade, percebe que a música na Guiné-Bissau faz presença em diversas etapas de vida, seja a partir do nascimento, cerimônia de iniciação, casamento, trabalho, religião, entre outras. O Gumbe faz parte constitutiva do estilo que caracteriza a identidade musical da Guiné-Bissau no cenário nacional e internacional.

Ainda, entre as diversas manifestações musicais da Guiné-Bissau, destaca a Mandjuandade. Segundo Cavacas (1999, p. 230), “Manjuandade-do termo manjua significa, no dizer dos informantes com quem falamos, coletividade, uma coletividade organizada. As manjuandades surgiram com a necessidade (típica do povo africano) de convivência”. Ainda, a autora lembra que o surgimento do primeiro grupo de mandjuandade data por volta de um século atrás, cujos centros urbanos da Guiné no período colonial, no caso de Bissau, Bolama e Cacheu foram locais onde mandjuandade, provavelmente surgiu. Destarte:

A manjuandade é o momento propício para a atuação dos chamados djidius de ocasião. Quando um dos membros da manjuandade comete uma falta é obrigado a pagar uma multa, multa essa normalmente traduzida num bom repasto oferecido aos demais associados, acompanhado de danças e cantares. Reúnem-se para “comer o castigo”. O djidiu é o rei da festa; se é mulher, é rainha. Poeta e solista das composições apresentadas ao longo da reunião festiva, é também o maestro e o orientador do coro; canta, lança ditos aos rivais presentes, crítica a mulher que quer levar vida folgada, dando-lhe, entre outros conselhos, o de ter sempre presente que “em tempo seco só há alface e couve”⁶ (CAVACAS, 1999, p. 231)

Na entrevista pela Rádio Bantaba (2013), Aliu Bari, um dos membros de Cobiana Djazz, recorda que a mandjuandade teve início com o tão inesquecível Malam Camaleão, depois Baramsam, Saco Djana, Serifo Dansó, Adulai e entre outros artistas. E, dentre esses destaca-se o “mais histórico”, djidiu (griot) Malam Camaleão, quem já na década de 1940 cantava em crioulo. Segundo Embalo (2009), o *crioulo*, ou a língua guineense como muitos o denominam, surgiu provavelmente por volta de meados do século XVI do contato entre os invasores portugueses e os

Negra, Tchokmon, Djorçon, África Livre, Juventude Cobornel, Ban Guiné, Jovens Loiros e Flor di Africa”.

⁶ Alface e couve são verduras que exigem pouca mobilidade de cultivo na época seca, por serem fáceis de irrigar e pelo rápido crescimento. É uma época de escasseis de boa parte de alimentos e frutas na Guiné-Bissau. Então esse dito (“em tempo seco só há alface e couve”), metaforicamente quer dizer que, “a mulher/Homem que leva a vida facil sempre tem/terá o que é da altura do seu papel ou do seu perfil”.

demais grupos autóctones da região da Guiné-Bissau. Foi desprezado pelos colonizadores, mas no processo da independência ganhou a dimensão social e constituiu o elo de comunicação entre os guerrilheiros do PAIGC com as populações locais, servindo em simultâneo no ensino nas zonas libertadas:

A língua 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 tornou-se um elemento de unidade, o portador da mensagem política do PAIGC e, mais tarde, o detentor sociolinguístico do conceito de independência (CAVACAS, 1999, P, 228)

A maioria dos guineenses falam o crioulo e as línguas *étnicas*, embora o português seja a escolhida como língua oficial do país, mas é pouco recorrente para a comunicação. Mesmo nas escolas e nas demais instituições do Estado, a comunicação ocorre mais em *crioulo*. Cingindo ainda no Gumbé, como já destacado, acontece que na década de 1970 a Guiné-Bissau começou a registrar a intensa ruptura das imposições coloniais portuguesas, tanto no âmbito político como cultural/artístico. Período em que a formação de uma identidade nacional começou a ser direcionada, não só pelo partido político dirigente da luta, mas também no campo da arte. Para Cavacas (1999) o Gumbé é uma identidade híbrida, pois, nasceu de encontro de músicas urbanas estrangeiras com as músicas locais periféricas da região da Guiné-Bissau, possibilitando a conjugação de ambos para o surgimento de algo novo chamado de Gumbé:

A sua origem é explicada da seguinte maneira: com a colonização portuguesa e com os cabo-verdianos surgem os grandes proprietários no interior da Guiné; o europeu e o cabo-verdiano levaram a música das zonas urbanas para o mato. Nas pontas (grandes propriedades agrícolas) dá-se a fusão musical e o nascimento de um tipo de música crioula, "badjo di sala". O "kumbé"⁷ nasce desse "badjo di sala" mais a contribuição da música dita nativa. Levado a Bissau, o "kumbé" sofre na cidade o repúdio da sua melodia por parte dos chamados "assimilados": quem o dança é "a facção mais atrasada", segundo a terminologia colonial. Renegado pelo colonialismo como música primitiva, o "kumbé" afastou-se de Bissau e limitou-se ao interior do país. (CAVACAS, 1999, 232).

Em entrevista destacada por Monteiro et al (2016), Atchutchi, membro de Super Mama Djombo, frisa em linhas quanto ao surgimento do Gumbé

Originalmente, ele vem da Serra Leoa, mas vai passar por várias evoluções. Desenvolveu-se muito em Nhala, localidade que esteve ligada ao litoral, entre Quínara e Bolama. Foi um estilo musical que passou pela Guiné, Cabo Verde, Saint-Louis, no Senegal e Freetown, na Serra Leoa (ATCHUTCHI, 2021).

⁷ O termo Gumbe também aparece escrito kumbé. Não tem uma escrita uniformizada deste termo. De frisar que o gumbe é um estilo musical de ritmo muito vibrante e dançante, tocada com os instrumentos, tanto pelos locais, como sikó, tambor, cabaça e entre outros. Também como os instrumentos elétricos como a guitarra, bateria, piano e os demais. O uso massivo desses instrumentos vindos de metrópoles caracteriza a nova fase moderna do gumbé. Entretanto, é um assunto a investigar a fundo, considerando a escassez de estudos sobre tal.

Doravante, durante a luta armada de libertação nacional, vários artistas marcaram o contexto, no caso de “Dominique, M'Faly Sambu, Keba Galiza e M'Foré, cujas canções são hoje divulgadas na Guiné-Bissau, com destaque dado ao papel mobilizador que tiveram durante a guerra” (CAVACAS, 1999, 233). Foram esses os primeiros que influenciaram o surgimento do Gumbé, ao comporem suas canções em *crioulo* e em línguas locais no contexto da luta. Entretanto, o conjunto musical Cobiana Djazz, e Super Mama Djombo, formados no início da década 1970, atribuído o estatuto da orquestra nacional pelo regime de Luís Cabral, foram tão fundamentais no desenvolvimento do Gumbé e na sua consolidação como identidade musical do país.

O presente trabalho se propôs investigar o impacto da atuação musical das bandas Cobiana Djazz e Super Mama Djombo no processo de luta de libertação Nacional na Guiné-Bissau, entre o período específico de 1970 a 1983, período esse que abarca os quatro últimos anos da luta armada de libertação nacional e o contexto de reestruturação administrativa do Estado pós-independência.

Correlação a escolha do marco cronológico de 1970 a 1983, deve-se ao facto do ano 1970 ser o ano da fundação do Cobiana Djazz, e não só, mas também por ser uma década em que a luta contra o colonialismo português ganhava a nova dinâmica nos centros urbanos, referindo-se o surgimento dos conjuntos musicais que transportavam a realidade da guerra aos residentes na cidade. O ano de 1983, é o ano da gravação de várias canções do conjunto Super Mama Djombo, debatendo a realidade do país depois da luta de libertação e dentro de um contexto de intensas mudanças estruturais no aparelho do Estado, tais como o golpe de Estado de 1980 ao presidente Luís Cabral, a adoção do liberalismo econômico e a gênese do debate sobre a abertura democrática.

Ressaltando que este trabalho surgiu no interesse de ampliar o campo de visão sobre quem foram os sujeitos da história da luta pela independência da Guiné-Bissau, e quais suas capacidades de agência, entendendo a arte como mais um campo da disputa política, e sobretudo como um campo constitutivo da política. Por isso, é importante contextualizar as manifestações musicais na Guiné-Bissau, e antes dos dois conjuntos; ver como o Gumbé enquanto identidade musical do país tem sido uma peça fundamental para a afirmação das manifestações culturais guineenses durante esse o período

Metodologicamente, se optou por uma abordagem interdisciplinar que relacione a música e a história, neste caso as canções dos dois conjuntos com o contexto histórico delimitado. As principais fontes analisadas (as primárias) são as canções com base na abordagem sugerida por Napolitano (2000), no que concerne a análise da música de forma contextualizada, isto é, de relacionar as canções com o contexto em que foram feitas e buscar compreender quem foram os

músicos, atores dessas canções no contexto, quais seus posicionamentos ideológicos. As músicas analisadas fazem parte do álbum “*Lua Ki Di Nos*” de COBIANA DJAZZ (1978 e algumas das suas canções gravadas pós luta. Para Super Mama Djombo, optamos por trabalhar as canções do Álbum *Mandjuana* (1983), *Cambança* (1978), *sol maior para comando* e demais discos pertinentes.

Levando em consideração as camadas de significados que uma música pode possuir quando é transcrita de uma língua para outra, foi necessário a revisão para minimizar os possíveis erros dos significantes que possam desviar o real conteúdo das canções, embora a interpretação musical às vezes seja subjetiva.

Para sustentar nossas interpretações, nós apoiamos nas entrevistas dos membros das duas bandas nas plataformas digitais. No caso da entrevista de Aliu Bari à Rádio Bantaba em 2013 e o documentário do jornalista guineense Amadu Jamanca produzido em 2007 em memória de José Carlos Schwarz, a entrevista do Oscar Barbosa, quem durante as gravações da Cobiana Djazz trabalhava como jornalista na Rádio nacional, onde muitas dessas músicas foram gravadas. Também, a entrevista de Malam Mane na Rádio Sintcha Occo em 2021 e a entrevistas dos demais membros do Super Mamam Djombo no canal Katumbi na rede social facebook em 2021.

Dada a natureza da pesquisa, acredito que é importante observar as falas desses sujeitos para compreender as suas motivações artísticas e seus percursos e a leitura que hoje fazem em relação ao passado. Isso nos permite ter uma visão mais alargada sobre assunto, pois

[...] a música esconde inúmeros níveis de realização social, tais como a criação artística, a produção sonora, a circulação econômica, a recepção comercial e a crítica. A história cultural da música é formada por estes níveis (NAPOLITANO 2002, P. 76).

Outras fontes trabalhadas também foram as bibliografias, fontes secundárias que foram importantes para mapear as teorias já produzidas sobre o tema em questão. E como pode ser percebido ao longo do texto, foram priorizadas as bibliográficas que debatem sobre a libertação nacional e a construção nacional. No caso de Fanon (1965), cuja abordagem é interessante ao discutir a colônia como um lugar de violência, que após as independências dos novos Estados nacionais se configura de novo, dado que as verdadeiras mudanças das estruturas coloniais não aconteceram, o que deixa tanto a desejar as verdadeiras nações sonhadas no curso das lutas pela emancipação.

De frisar ainda que a reflexão de Fanon (1965) sobre a libertação nacional é muito interessante quando considera este processo em duas vertentes por parte do colonizado. A primeira em que a um chamado para construir o destino nacional (luta armada) e após independência, a

consciência do coletivo para construir a nação, pois é nesta perspectiva que insere este trabalho em buscar fazer um diálogo focado no contexto da luta armada de libertação nacional com a Cobiana Djazz que teve já atuação durante este período. Depois analisar a pós- independência com as canções de Super Mama Djombo, o conjunto que marcou este período com as suas intervenções musicais.

Amílcar Cabral (1980) é um interlocutor importante neste debate, enquanto dirigente da luta emancipatória da Guiné e Cabo-verde da colonização portuguesa, não só por este estatuto, mas também por ser o ideólogo do projeto nacionalista, cujas ideias serviram durante a guerra como a bússola da luta para a emancipação, assim como na pós independência, servindo como guia para construção do Estado nacional. Por um lado, Cabral foi tão importante para o debate por ter definido estrategicamente o papel da cultura como a arma principal para a libertação do jugo colonial e para a construção nacional.

Então, os dois referidos intelectuais possibilitam pensar nos conceitos de libertação e construção nacional, que constituem aspectos centrais deste trabalho. Buscando responder minimamente do que trata o nacionalismo, a libertação e a construção nacional na Guiné- Bissau? E como foi abordada a questão nacional durante a luta armada de libertação nacional e pós- independência nas canções das duas bandas em destaque?

Interessou-nos observar também algumas teorias críticas relacionadas às ideias em torno do político. Na perspectiva de crítica historiográfica, Bernstein (2009, p. 30 – 31), frisa que também “os historiadores entendem por cultura política um grupo de representações, portadoras de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e vão muito além da noção reducionista de partido político”.

Na mesma linha, Augel (2007, p.25), frisa que a preleção que edifica a nação é formada pela comunicação de insígnias, ou as mais diversas, o que não podendo exclusivamente limitar-se ao discurso político. Segundo Moraes (2000), para o universo das formas musicais, a canção popular se destaca como a mais sensível e presente, pois caminha a par de experiências humanas. Sendo assim, “a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social” (MORAES, 2000, P. 204). Entretanto, Napolitano observa que “[...] a teoria da subcultura sugere a desqualificação das práticas de audição da maior parte dos ouvintes de música popular, que estão fora dos padrões sociológicos da subcultura” (NAPOLITANO, 2002, P. 20). Embora para o autor, esta abordagem da “teoria das subculturas” é elitista e, atualmente, pouco recorrente.

No campo da história, o estudo envolvendo a música como fonte é bastante recente, entretanto, torna-se cada vez mais interessante na busca de ampliação de visão compreensiva sobre a fonte histórica e sua importância para a compreensão dos processos históricos. Moraes (2000) observa que a inovação documental conduziu a noção do documento além da limitada concepção positivista, o que permitiu que a música/canção popular fosse pensada como fonte indispensável, posto que “as transformações teóricas, às novas concepções do material documental e a prática renovada do historiador determinaram a incorporação de novas linguagens pela História” (MORAIS, 2000, P. 203). Sendo assim, a utilização da música torna-se gradativamente presente nas pesquisas historiográficas e sua aplicação enquanto fonte histórica, pode dizer muito sobre o período em questão, e também sobre a personagem que a escreve” (MELO, 2018, P. 17). Ainda, autora frisa que:

As relações entre história e música se configuram em um período de renovação no campo historiográfico a partir da expansão das abordagens e métodos por onde transitam os historiadores em seu ofício. Para além de uma expressão artística, os sentidos evocados pela música traduzem os “dilemas nacionais” (MELO, 2018, p.13).

Já na perspectiva endógena segundo Bâ (1982), quando se fala em relação à história africana, a transmissão oral constitui um elemento indispensável da investigação crítica, posto que, o distanciamento dos factos orais sobre o conhecimento histórico numa pesquisa em relação à realidade africana, conduz a não veracidade dos factos. Isso, porque é pela oralidade que circulam muitos conhecimentos na sociedade africana, o que exige uma investigação mais alargada:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstruir o conhecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam (BÂ, 2010, p. 215).

Esta perspectiva metodológica é defendida por outros pesquisadores africanos que buscam se afastar da abordagem singular da História da África, se pautando por uma perspectiva interdisciplinar. Na introdução do volume I da História geral da África: Metodologia e pré-história da África, Ki Zerbo (2010), entre as fontes cruciais apontadas, destaca a oralidade como a indispensável. Na mesma linha em defesa de uma pluralidade de abordagem da história africana, Semedo (2010) observa a importância da oralidade, por entender que ela constitui o elemento veiculador das cantigas de ditos, poemas e narrativas que atualmente são recriados em outros textos:

Quanto às cantigas de dito, elas se conservaram ao longo dos tempos, porque se aleram da dinâmica da oralidade e, hoje, muito do que constitui a história da tradição está sendo registrado em textos escritos, gravados em áudio e vídeo; uma forma de as perpetuarem.

Disseminadas pelas novas gerações, as cantigas de dito têm merecido inovações e recriações (SEMEDO, 2010, p.172).

Isso porque, no contexto africano a música é um elemento sempre presente, pois está ligada ao universo cultural, onde os sons emitidos muitas das vezes, informa os acontecimentos diários sobre diferentes aspetos como, nascimento, morte, em cerimônia religiosa e entre outras ocasiões ou atividades importantes. Por um lado, observa-se que a música africana é música evento, posto que, é de natureza coletiva. Nesta linha, percebe-se que

quando se fala das culturas africanas, a música é um dos elementos importantes, sobretudo nas comunidades da proeminência de comunicação oral. Existindo povos que em relação à manifestação musical, usam exclusivamente a voz para compor a música. Além disso, a música no contexto africano consiste muita das vezes no processo ideológico de africanização, isto é, “como um dos principais elementos definidores da identidade negra” (SILVA, 2013, p.10).

Também, acredita-se que é de suma importância observar ainda as discussões sobre o conceito Nação, que já mereceu excepcional abordagem por muitos pesquisadores. Por Hobsbawm (1990), Nação, ou identidades nacionais são caracterizadas como tradições inventadas, isto é, elementos construídos pelos homens no tempo, institucionalizados e difícil de determinar o quando do seu surgimento. Por sua vez, Anderson (1989) na perspectiva de “comunidade de cultura, de história e de destino”, compreende a Nação como uma “comunidade política imaginária”.

São múltiplos conceitos dados à Nação/identidade nacional. Para Hall (2005), o condicionamento das diferenças culturais ou étnicas nas esferas regionais pela política que busca a unificação, ou seja, a criação de Estado-nação, gerou as poderosas identidades nacionais da modernidade. Assim, “uma cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2005, P.50). Daí as identidades são construídas no interior do jogo de poder e da exclusão. “Não são naturais, mas difundidas em lutas históricas” (REIS, 2006, p.12).

Partir da perspectiva sobre o continente africano, na concepção de Ki-Zerbo (2010), por razão de lutas armadas ou no que refere a ação política, os africanos conceberam os valores do nacionalismo em diferentes períodos: nacionalismo original e o assemelhado:

A ideologia do Estado-nação era, juntamente com o imperialismo capitalista, um dos dois pilares da conquista colonial e as fronteiras africanas, por exemplo, não passavam de uma projeção das fronteiras europeias. Embora esta ideologia se tenha comprovado válida para a Europa, bem como para a esfera das guerras locais e dos holocaustos planetários, os territórios colonizados herdaram estas valorações europeias do Estado-nação europeu, no momento da sua independência (KI-ZERBO ET AL. 2010, p. 574).

O autor refere-se como nacionalismo original as identidades pré-coloniais na África que manifestavam de forma individual por grupos *étnicos*, mas que a seguir, no contexto da colonização, foram obrigados a se unirem contra o colonialismo, sendo assim, influenciados pelas tradições ocidentais no que concerne ao plano nacional (Hobsbawm, 1990) para a construir a nova identidade (nacionalismo assemelhado).

Ora, tendo em conta as fontes e discussões bibliográficas revisadas, o presente trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro diz respeito a contextualização da Guiné-Bissau como lugar de pesquisa, visando debruçar sobre o seu contexto histórico, geográfico, social e cultural. A segunda parte discute sobre a Cobiãna Djazz e o contexto da luta armada; e por fim, a terceira parte trata-se de Super Mama Djombo e o pós- independência.

.- Contextualização da Guiné-Bissau



Figura 1: Mapa da Guiné-Bissau Disponível em: <https://11nk.dev/nYddJ>. Acesso: 20/05/2024

A República da Guiné-Bissau é um país situado na costa ocidental da África, cuja fronteira é ao norte pelo Senegal, ao sul e leste pela Guiné-Conacri e a oeste pelo oceano Atlântico. A sua superfície terrestre é de 36.125km², segundo Semedo (2010, p. 445). No que refere ao seu povoamento, Lopes (2012) salienta que a Guiné-Bissau é um país heterogêneo com vários grupos étnicos, tendo as suas culturas específicas e algumas partilhadas no âmbito nacional. Proclamou-se enquanto Estado independente no dia 24 de setembro de 1973, após onze (11) anos da luta

armada contra o colonialismo português, protagonizada pelo Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC)⁸ e dirigida por seu líder ideólogo, Engenheiro Agrônomo, Amílcar Lopes Cabral³ (WOOLLACOTT, 1983).

Como demonstra o mapa acima, administrativamente, a Guiné-Bissau divide-se em oito (8) regiões, que são: Biombo, Oio, Cacheu, Quinara, Bolama, Gabu, Bafata e Tombali. Também, dispõe de setor autônomo que é a capital Bissau. Por vez, cada região é subdividida em setores administrativos. É característico de países de clima tropical, com pouca presença de zonas montanhosas. Marcada na parte continental pela presença dos rios como o rio Geba, Cacheu, Cacine e entre outros. Também comporta uma média de mais de 80 ilhas que constituem o arquipélago dos bijagós (região de Boloma), sendo a maior parte delas desabitadas (AUGEL, 2017). Em relação ao panorama social, Te (2006) aponta que a Guiné-Bissau é um país rico socioculturalmente, com uma gama de trinta línguas faladas por diferentes povos que a compõem. Tendo o “crioulo” como a língua nacional e o português como a oficial. Ainda o mesmo autor ressalta que a Guiné-Bissau é um país de predomínio de cultura oral, onde um dos elementos de expressão dos valores e sentimentos é a música. Canções em línguas nativas exprimindo o sentimento identitário e harmônico.

Antes do colonialismo, os povos da região do atual Guiné-Bissau, viviam cada um em sua respectiva comunidade, cujas organizações políticas eram diferentes. O fator colonial veio a ser crucial na articulação da unidade nacional, sobretudo no decurso da luta de libertação nacional na década de 1960 e 70 para a formação dum único Estado nacional.

Correlação ao panorama histórico, Conforme Mendy (1994), a origem desses povos da Guiné-Bissau ainda é bastante desconhecida em parte, devido à escassez ou a inexistência de investigações arqueológicas que poderiam resgatar a história desse país antes da chegada dos portugueses e muito antes também do contato com a cultura árabe portada pelos mandingas do império de Mali e os fulas de futa-djalon.

Entretanto, anterior ao império de Kaabu, fundado no leste da Guiné-Bissau pelos mandingas do Mali no século XVI, viviam já nessa região os balantas, manjacos, bijagós e os demais povos. Entre esses, encontram-se os beafadas que construíram um grande estado na

⁸ Mais sobre PAIGC, vide REIS, Ana Lúcia da Silva. Escolas-piloto do PAIGC. Universidade Nova. 2020. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/101129>>. Acesso: 09/09/2021. Amílcar Cabral nasceu no dia 12 de setembro de 1921, os seus pais foram imigrantes cabo-verdianos na Guiné, J uvenal Cabral, e Iva Pinhel Évora. Cabral concluiu estudos primários e liceais em Cabo-verde e através de uma bolsa, fez agronomia em Lisboa. Voltou para a Guiné e funda PAIGC, além de participar também na fundação do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), dirigente da luta armada.

zonacentral e nordeste. Ainda, praticamente, não existem estudos dedicados exclusivamente essa história dos beafadas, como também, às demais *etnias*.

Ora, já com a chegada dos mandingas no século XIII e pela imposição do seu poder imperial através da islamização dos outros povos, causou a migração dos demais povos às desocupadas regiões da Guiné que se incluem as 88 ilhas ocupadas por bijagós. Ainda, partindo de Mendy (2020), esses povos desenvolveram estruturas políticas diferentes, que provavelmente sofrerão algumas dinâmicas já com a dominação a imposição mandinga e colonial, mais tarde:

No século XV, grupos como os Biafadas e Manchanhas/Pepels/Manjacos desenvolveram sociedades hierárquicas ou verticais desiguais, com autoridades governamentais centrais, enquanto os Balantas e Felupes mantiveram em grande parte sociedades horizontais, sem reis, chefes ou autoridades centralizadas, e eram em grande parte iguais (MENDY, 2020, P.3)

Nas seções seguintes, buscaremos explicar o porquê a ideia da unidade foi tanto frisado pelo PAIGC e como também pelos músicos da época. Amílcar Cabral percebeu bem essa diferença/diversidade, sendo por isso, necessário uma convergência nacional, sem destruir as identidades étnicas para mais força coesão face ao combate anticolonial.

1.1. Império de Kaabu

Debatendo ainda sobre o panorama histórico, Lopes (2012) frisa que a região que é hoje a Guiné-Bissau fazia parte do império de Kaabu, que viveu durante sete (7) décadas e que no início da sua formação, a sua autoridade dependia do império de Mali, que tem como fundador, o guerreiro Sundiata Keita por volta do século XIII na costa ocidental da África. Embora, com o decorrer do tempo, o Kaabu tornou-se independente do Mali, tendo como capital Kansala situado no leste da Guiné-Bissau. O Kaabu tinha uma influência política que estendia para toda parte da Guiné até Casamansa, na região atual de Senegal e até Gâmbia.

O império entrou em decadência no período da dominação imperialista na África, na metade do século XIX em defluência da crise que abalou o império tanto a nível político como também justificou a infiltração dos países colonialistas, no caso França, Inglaterra e Portugal que disputavam a costa ocidental africana.

Em decorrência dessa crise, as fulas organizaram uma expedição militar de Futa- Djalón contra o Kaabu, na altura já fragilizado pelas disputas internas, tendo sido conquistado.

Os Fulas coexistiram pacificamente com os mandingas dominantes de Kaabu, a quem pagavam impostos, e estavam envolvidos principalmente em atividades de pecuária, comércio e agricultura. Eles também desenvolveram sociedades hierárquicas complexas,

e durante a Confederação de Futa Djallon (1727-1896), uma teocracia islâmica, o Almami (líder político e religioso supremo), que residia em Timbo (na Guiné-Conakry) estava no ápice da estrutura sociopolítica (MENDY, 2020, p. 4).

Para o contexto da época, os pesquisadores da história do Kaabu reconhecem também que o confronto entre os fulas e os mandingas do Kaabu tinha como a mão oculta, os interesses das países colonizadores que disputavam a região e que estavam disposto a eliminar autoridades fortes da região, no caso do Kaabu para exercerem seus domínios políticos.

Ultrapassada essa fase do Kaabu e sua decadência, o outro momento crucial da história da Guiné-Bissau, foi a da colonização portuguesa. Para Monteiro (2011), os primeiros contatos dos povos da Guiné com os portugueses deram-se no século XV em 1446, através de uma frota marítima comandada por Álvaro Fernandes que trancou no norte do país.

1.2. A presença colonial



Figura 2: Estatua de Diogo G⁹Disponível em: <https://acesse.one/u18kX>. Acesso: 15/04/2024

A Guiné-Bissau desde o século XV começou a vivenciar a experiência colonial dos portugueses¹³. Mendy (2020) salienta que, ao adentrar na parte continental da África ocidental, os portugueses passaram pelas dez ilhas, atual Cabo-verde, não povoada na altura. Sendo ocupadas por colonizadores e servindo como base para a exploração comercial dos povos da

⁹ Estatua de Diogo Gomes em Cacheu, provavelmente erguida no período colonial. De frisar que Cacheu foi a primeira cidade construída pelos colonos no século XVI (embora, não tinham nesta época domínio sobre o poder local). Neste período, Cacheu serviu como ponto de concentração de escravizado pela sua localização geográfica. Daí que saíam as embarcações aos destinos visados.

costa ocidental. Daí a designação da Guiné do Cabo verde que correspondia a essa zona, incluindo Senegal e Serra Leoa (Senegâmbia).

O referido autor ainda frisa que não havia uma dominação considerável, apenas a troca comercial, onde em 1588 foi construída a vila de Cacheu, onde a resistência dos povos locais, frustrou significativamente as ambições imperialistas portuguesas. A proclamada soberania de Portugal sobre a Guiné do Cabo-Verde no século XVI e XVII permaneceu uma ilusão. No século XVIII a conclusão da Amura em 1775 pela Companhia Geral do Grão Pará e Maranhão. Por diante o quartel amura teria como papel crucial o de avançar na conquista de Bissau e demais povoados da região de Biombo, da qual fazia parte o capital Bissau. Isso porque, até nessa altura a autoridade portuguesa submetia ainda ao poder local, entretanto, já a costurar o plano de avanço para a ocupação efetiva, que só daria mais tarde no século XX. Assim, Tanto em Cacheu como em Bissau, não havia uma expressão dominante dos portugueses, sendo o poder ditado pelas autoridades locais, no caso de pagamento de impostos.

Várias resistências surgiram contra a presença colonial dos portugueses, realizadas de forma separada por povos da Guiné. Tanto pelos manjacos, as beafadas e por demais povos da região. Já no século XIX, precisamente em 1879, separa-se a administração de Cabo-verde da Guiné. Isso deu início na construção do capital Bolama, onde se começou a desenhar as campanhas de ocupação colonial “efetiva”, conhecidas como “campanhas de pacificação”.

Para esse feito colonial, a política de ação psicossocial foi uma das armas dos colonialistas, pois nesse processo da “dominação efetiva”, os portugueses tiveram ajuda dos mercenários africanos, como o Senegalês Abdul Injai, nos anos de 1912-1915, quem ajudaria os portugueses com o uso da cavalaria na conquista dos resistentes povos da Guiné-Bissau. Entretanto, apenas em 1936 com a rendição dos bijagós das ilhas que a “ocupação efetiva” dos portugueses se concretizou, embora de forma instável devido às persistentes resistências dos nativos (MENDY, 2020).

Descrevendo em linhas sobre o fenômeno de aliança entre os invasores colonizadores e os colonizados, no livro *África Negra: História e civilizações*, M'bokolo (2010)) refuta que umas das opções políticas portuguesas nas colônias é a de assimilação política, que por diante será retomada já no curso das lutas armadas para independência. Em geral, “a colonização na África usava essa política com o objetivo de integrar o povo colonizado no povo colonizador numa espécie de consumação para administração direta” (M'BOKOLO, 2010, 461). Por sua vez, Cabral (2010) vê essa política como uma empreitada de subjugação cultural do povo colonizado pelo colonizador, uma tentativa de barrar a mobilização das massas para a afirmação do poder

colonial/estrangeiro.

Entretanto, para M'bokolo (2010), essa política de assimilação serviu mais tarde na contramão, para alimentar a revolta e adoção dos mecanismos da emancipação política africana. Aconteceu que, já no século XX, a política assimilacionista não tinha mais tanta vantagem para os colonizadores, pois nesse momento começou a mobilização africana face à dominação europeia. Os quadros africanos que se encaixam na classe dos assimilados foram cruciais na mobilização das massas do campo para a reivindicação e lutas armadas contra o poder colonial instalado nas colônias. Entretanto, esse processo de libertação africana tinha uma certa ligação com a diáspora africana, ou seja, impulsionado pelo o conhecido movimento pan-africano.

1.3. *Pan-Africanismo*

A escravidão transatlântica não era sentida apenas pela captura e embarque forçoso dos escravizados a novos mundos, mas também pelo racismo normalizado exercido sobre as populações negras submetidos a trabalhos forçados nas Américas e na África. Foi a partir dessa *desumanização e negação* ontológica dos corpos negros que começou a surgir debates em torno da questão do direito e dignidade a esses negados, muito antes do período de lutas armadas pela independência, ou para melhor compreender a reivindicação política africana face ao imperialismo europeu, é importante observar o pan-africanismo como uma das bases ideológicas da qual muitos dos líderes africanos se inspiraram.

Segundo M'bokolo ((2011), no início do século XX nasceu o pan-africanismo, cujos personagens chaves tiveram posições¹⁰ diferentes relacionadas à África ou aos negros. Entretanto, esse movimento tinha em comum a proposta da emancipação dos negros. Sendo que no início, o movimento teve a sua atuação mais na diáspora, reunido em vários congressos¹¹, cuja pauta, inicialmente não visava a independência política imediata da África, assim, o

¹⁰ Para o autor, Marcus Garvey por exemplo, enfatizava a ideologia radical da raça negra, pensamento esse por alguns entendido como segregacionista. Já Du Bois pregava a ideia de igualdade entre as raças como o caminho do progresso humano.

¹¹ [...]Burghart Du Bois, fundador da Associação Americana para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP), lançou, em seguida, o primeiro Congresso Pan-africano em Paris, em 1919. Esse Congresso reivindicou a adoção de um “Código de Proteção Internacional aos Indígenas da África”: direito à terra, à educação e ao trabalho livre. Por ocasião do IV Congresso, em Nova York, em 1927[...]. Em 1945, durante um V Congresso, em Manchester, George Padmore, natural de Trinidad, conseguiu aprovar um manifesto que proclamava, com orgulho: “Resolvemos ser livres [...] Povos colonizados e subjugados do mundo, uni-vos.” Foi sob sua proteção que a tocha do pan-africanismo militante passou à geração dos futuros líderes da África independente: Jomo Kenyatta (Quênia), Peter Abrahams (África do Sul), Hailé Sellasié (Etiópia), Namdi Azikiwe (Nigéria), Julius Nyerere (Tanzânia), Kenneth Kaunda (Zâmbia) e Kwame Nkrumah (Gana).10 (NKRUMAH, 1994) (DIALLO, 2005, p. 9).

reconhecimento dos africanos e /ou a reivindicação do estatuto dos negros na América e no Caribe.

Assim, reunidos em vários congressos na diáspora, a penetração do pan-africanismo dentro do continente corroborou no despertar da consciência política face à realidade colonial e do racismo em que o continente vivia. Internamente, as discussões em fórum entre os líderes africanos começaram a ter espaços, dando mais tarde na criação da Organização da Unidade Africana em 1963, que foi fundamental na articulação política para a libertação do continente do colonialismo em que havia sido submetido em boa parte das suas nações, como também combater o apartheid e promover unidade ou a integração entre os países africanos.

Já na fase seguinte, o movimento se desloca para dentro do continente africano através de figuras políticas importantes como Jomo Kenyatta do Quênia, Kwame Nkrumah do Gana, Peter Abrahams da África do Sul, entre outros, cujo objetivo era a unidade e luta pela independência. E nesse embate, a arte foi fundamental na difusão do sentimento africano e pan- africano. Foi o movimento negritude que exerceu uma resistência cultural através da literatura como a forma de “restaurar o orgulho de ser negro” (Mbokolo, 2011, p.550).

Assim, a penetração do continente corroborou no despertar da consciência política face à realidade colonial e do racismo em que o continente vivia. Internamente, as discussões em fóruns entre os líderes africanos começaram a ter espaços, dando mais tarde na criação da Organização da Unidade Africana em 1963, que foi fundamental na articulação política para a libertação do continente do colonialismo em que havia sido submetido em boa parte das suas nações, como também combater o apartheid e promover unidade ou a integração entre os países africanos.

De tal modo, a ideia da organização da unidade africana era justamente em voltar a promover a integração continental, no sentido de proporcionar a solidariedade entre as nações africanas. Isso porque, a balcanização sofrida pela conferência de Berlim, criou uma situação de isolamento e de descoordenação dos esforços coletivos face ao colonialismo. Daí a missão da OUA de possibilitar esse dinamismo no continente. Embora, a crise ideologia, ou seja, posicionamento ideológico diferente que os chefes de estados tinham em relação a organização, foi o fator do seu insucesso no cumprimento dos objetivos iniciais definidos:

ex-presidente de Gana, Kwame N’Krumah. Ele defendia a criação dos Estados Unidos da África, por cima da soberania dos Estados. Outra corrente, até majoritária, integrada por países politicamente “moderados”, principalmente ex-colônias francesas, era formada pelo Grupo de Monróvia, em maio de 1961, e pregava uma Organização da Unidade Africana representativa de cada Estado soberano. O “grupo de Monrovia”, era dominado pelas figuras paternas dos presidentes da Costa do Marfim, Félix Houphouët Boigny, e do Senegal, Léopold Sédar Senghor, geraria a OUA. (DIALLO, 2005, p.11).

Isso explicará inúmeras crises que se seguiram após criação da organização, a precarização e ausência de uma frente econômica comum de apoio mútuo entre as nações para desenvolvimento do continente, dando também em frequentes disputas *étnicas* e regionais em alguns países africanos.

Entretanto, é importante salientar que, esse pan-africanismo referido aqui, trata de um movimento delimitado temporariamente, pois, se o próprio é entendido por um lado também como uma ideologia que visa a liberdade aos africanos face ao domínio colonial, acontece que, desde a presença colonial muitos já defendiam essa posição.

Entre esses, como frisa Boahen (2010), destaca-se a história de Prompeh I, rei de Ashanti, na costa de ouro (atual Gana). Recusou a cobertura ou proteção que os ingleses propuseram, com a justificativa de não aderir a política britânica, pois isso lhe representava perigo e instabilidade ao reino em geral tendo em conta interesse político dos ingleses. Também Lat-Dior, o damel de Cayor em Senegal em 1883, resistiu contra a imposição dos franceses no seu reino; Menelik, imperador da Etiópia que saboreou a vitória contra Itália que eram apoiados obscuramente pelos ingleses e franceses. Foi assim entre outros líderes africanos que resistiram face a imposição dos colonialistas.

É nesta linha de resistência, de um sentimento por uma África livre da ocupação e exploração colonial, que na década de 1950 a situação começou-se a reverter pela insurreição dos movimentos independentistas. É considerada a década chave no que tange ao levantamento dos africanos pela independência. Para Augel (2007), o sino da revolução que tocava no continente, também tocava nas colônias portuguesas, e os estudantes africanos das colônias portuguesas na metrópole, se reuniram em Lisboa, onde começaram a desenvolver a ação política, análise do colonialismo português e posteriormente a fundação de movimentos e partidos políticos que dirigiram a luta de libertação.

De acordo com Monteiro (2011), a partir dos anos 1950 começou a surgir vários movimentos¹² políticos como, MLGC (movimento de libertação da Guiné e cabo-verde), UPG (União de Povos da Guiné, fundada pelo cabo-verdiano Henri Labery), MING (Movimento para a Independência da Guiné, fundada em 1954, por José Francisco e Luís António da Silva, “Tchalobé), PAI (Partido Africano para Independência), que mais tarde daria origem ao PAIGC

¹² As poesias, os cantos, entre outras formas de expressão ensaística, contribuíram para a formação dos discursos nacionalistas e na reafirmação das identidades negro-africanas dos estudantes africanos em Lisboa. Todos esses atributos estão na gênese do nacionalismo africano e, em particular, o das colônias portuguesas de África. Nesse ensejo, a mobilização das “massas populares” para criar um consenso nessas colônias seria, a priori, assumir a unidade entre os povos [...] (MONTEIRO, 2011, 62-63).

fundada em 1956, já por iniciativa de Amílcar Cabral, e os seus compatriotas cabo-verdianos e guineenses e o FLING (Frente de Libertação Nacional da Guiné fundada em 1962), criada e liderada por Labery, Pinto Bull e François Kankola Mendy.

Dentre esses movimentos e partidos, foi o PAIGC que veio a assumir o protagonismo de conduzir a luta armada por ter focado na ideia de unidade dos povos da Guiné e unidade bilateral entre a Guiné e Cabo Verde. Também por apelar a unidade no plano continental, sendo fator chave para a mobilização em torno da luta, protagonizada por Amílcar Cabral:

Os povos Guineenses também têm fortes laços étnicos, culturais e históricos com os povos do Senegal, da Guiné-Conacri, do Mali, da Gâmbia, e de Cabo Verde. Este importante facto de unidade histórica e cultural entre os diversos povos desses países vizinhos não foi perdido por Amílcar Cabral, e tornou-se útil para a mobilização política e a solidariedade pan-africana para executar a luta de libertação armada. (MENDY, 2020, P. 6).

Essa unidade foi fundamental na fase seguinte de desenvolvimento da luta. Sendo apenas interrompida na década de 1980, período de tensão política que interrompeu o binacionalismo, isto é, a unidade bilateral entre a Guiné-Bissau e Cabo Verde. Ressaltando que a perspectiva da unidade nacional seria em ultrapassar as contradições internas entre povos africanos para melhor eficácia ao combate do colonialismo. O antigo presidente do Gana, Kwame Nkrumah, foi um dos pioneiros na propagação do ideal pan-africanista no continente Africano no século XX. Para Monteiro:

O projeto de unidade africana visionado pelo ganês Kwame Nkrumah – um dos principais nacionalistas africanos – teve como objetivo fundamental arrancar toda a África do colonialismo. Nkrumah via na unidade política do continente a única forma de libertação definitiva da África da opressão colonial e a condição para assegurar o seu desenvolvimento (MONTEIRO, 2011, p. 63)

A ideia da unidade como fator indispensável da emancipação do jugo colonial, para a mesma autora, deve-se ao fato de que o continente africano passou por processos de profunda fragmentação social e política. É compreensível essa fragmentação, levando em conta a introdução massiva da cultura estrangeira: dos Árabes que durante vários séculos saquearam a África pelo tráfico de escravizados e introduziram o islamismo e os modelos políticos deles. Depois foi a vez dos povos europeus/ocidentais que também degradaram o continente pela exploração dos recursos naturais, escravidão e implantaram ideologias separatistas, além de introduzir também o sistema religioso (cristianismo). Então, os mentores da ideia da unidade africana tinham ambição muito enorme, pois,

Em linhas gerais, o projeto da unidade africana visava não apenas a conquista das independências, como também a permitir a viabilização econômica por meio de uma integração regional e continental, construindo assim uma economia homogênea e viável. Com isso, a África teria condições favoráveis de avançar com posições fortes em termos

de decisões no nível da política interna e externa, mais confiante, ciente das armadilhas do neocolonialismo, e em defesa da sua identidade cultural e da autonomia política sem, contudo, desperdiçar suas forças políticas, intelectuais, econômicas e financeiras (MONTEIRO, 2011, p. 66).

No caso da Guiné-Bissau, o problema inicial da unidade residia entre os partidos e movimentos políticos surgidos, principalmente na década de 1950, porque não havia uma articulação para a formação de uma única frente. Mas pode-se perguntar o que isso interfere na questão da luta contra o colonialismo. A resposta talvez seria de M'bokolo (2011) citado por Monteiro (2011, p. 76) que vê a importância dos partidos políticos no que concerne “a expansão do nacionalismo”, certamente pelas ações desencadeadas como a de apelo e convocação do povo para luta, de informar sobre os males do colonialismo e a necessidade da sua rápida liquidação. Isso, vemos por exemplo em Amílcar Cabral no seu texto intitulado unidade e luta no qual nutre da pedagogia de combater e de conscientizar.

Outro elemento que também dificultou a ideia da unidade na Guiné logo na fase inicial da mobilização à luta, foi a de unidade binacional entre a Guiné e Cabo Verde Para Monteiro (2011), os guineenses não viam com bons olhos os cabo-verdianos, sempre a relação de ambos foi de desconfiança, pois os guineenses interpretavam os cabo-verdianos de privilegiados pelo governo colonial e que de certa forma, auxiliaram na exploração da Guiné.

Isso fez com que no início muitos não confiassem em Cabral, tendo mais pela frente ganhado a “confiança e o apoio” dos guineenses por intermédio de Rafael Barbosa¹³ que foi fundamental no estabelecimento da confiança entre os guineenses e os cabo-verdianos através da sua relação com o Amílcar Cabral. Mas para Monteiro, muitos guineenses criticaram duramente Rafael por essa amizade, embora a história tenha acabado por aproximar ambos lados para o embate contra os portugueses.

1.4. Luta armada pela independência

¹³ Rafael Barbosa é considerado como uma das figuras mais cruciais na luta armada de libertação nacional da Guiné-Bissau, por ser ele quem mobilizou em massa a ala guineense, sobretudo a juventude de Bissau para aderir ao exército do PAIGC. Natural de região Biombo, nasceu em 1926, falecido em 2007. Preso no decurso da luta pelo governo colonial e mais tarde pelo próprio PAIGC, acusado de conspirar contra o próprio partido e livre apenas depois do golpe de 1980. Mais sobre ele, ver em: <https://acesse.one/OZ1bA>. Acesso:25/07/2024.



Figura 3: Amílcar e os seus camaradas combatentes. Disponível em: <https://acesse.one/YtsU8>. Acesso: 28/07/2024

Assim, a luta armada de libertação nacional iniciada em 1963, a data oficial conhecida, foi motivada pelos fatores já mencionados acima, como a imposição colonial aos povos da Guiné e Cabo Verde, a exploração econômica e a violência cultural. E um dos acontecimentos impulsionadores dessa luta foi o massacre de trabalhadores do porto de Pindjiguiti em 1959 quando esses declararam greve, organizado provavelmente pelo Movimento de Libertação da Guiné (MLG), dirigido por Rafael Barbosa. Embora, segundo Monteiro, o PAIGC também reivindicou a primazia do protesto de Pindjiguiti. Augel (2007) salienta que este acontecimento fez com que o PAIGC e o próprio Amílcar Cabral, provavelmente após ter integrado membros de MLG na sua fileira, optassem logo pela ação armada, pois as negociações pacíficas pareciam impossíveis.

Foi nesse decurso da luta que Cabral elegeu a cultura como a arma poderosa do combate ao colonialismo. No texto *Libertação nacional e cultura*, compreende a luta de libertação nacional como um ato cultural e vê na cultura o poder da resistência face ao domínio colonial. Destarte:

A fotografia de Amílcar Cabral e os seus camaradas combatentes, provavelmente fazendo uma observação sobre a situação da guerra, pois ao lado dele era o comandante Manecas dos Santos, quem comandava a artilharia aérea do exército do partido, como narra no documentário *As Duas Faces da Guerra* (2007). O valor da cultura como elemento de resistência ao domínio estrangeiro reside no facto de ela ser a manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade material e histórica da sociedade dominada ou a dominar. Fruto da história de um povo, a cultura determina simultaneamente a história pela influência positiva ou negativa que exerce sobre a

evolução das relações entre o homem e o seu meio e entre os homens ou grupos humanos no seio de uma sociedade, assim como entre sociedades diferentes. A ignorância desse fato poderia explicar tanto o fracasso de diversas tentativas de domínio estrangeiro como o de alguns movimentos de libertação nacional. (CABRAL, 1980, P. 50).

Essa preocupação ou apelo a resistência cultural, consiste de que o domínio imperialista consistia em negação cultural e histórica do colonizado pelo colonizador. Então, para Cabral, a luta de libertação era fundamental para a reconquista da liberdade e autonomia para o avanço das forças produtivas. Assim, a libertação nacional almeja:

Desenvolvimento de uma cultura popular e de todos os valores culturais positivos, autóctones; Desenvolvimento de uma cultura nacional baseada na história e nas conquistas da própria luta; Elevação constante da consciência política e moral do povo (de todas as categorias sociais) e do patriotismo, espírito de sacrifício e dedicação à causa da independência, da justiça e do progresso; E entre outros. (CABRAL, 1980, p. 55).

Nesta perspectiva, a defesa de manifestação cultural por Cabral face ao combate contra o colonialismo português, dialoga com o argumento de Lora, de que:

A grande política revolucionária que corresponde a uma classe chamada a transformar radicalmente a sociedade — não consiste em chegar ao poder, sejam quais forem as condições e por que meios, em entrar pela porta das traseiras no parlamento ou nos gabinetes ministeriais, em cultivar um sucessismo barato e estrito, mas, antes, em elaborar a teoria da revolução (uma criação teórica por excelência), em levá-la ao seio das massas, a fim de educá-las e organizá-las com vistas à consumação da revolução. (LORA, 1982, p 1)

Recorrentemente, O PAIGC encorajou a resistência nos centros urbanos, nos quais viviam uma camada de jovens artistas sob rígida vigilância da polícia colonial, entretanto, resistiram, usando a arte como instrumento de comunicação e de protesto contra a ditadura colonial. Em decorrência dessa flexibilidade, na década de 1970 viu nascer inúmeros conjuntos musicais, formados por jovens cujas ideologias eram críticas ao colonialismo português.

Entretanto, anterior ao levantamento da década de 1970, haviam muitos artistas, músicos em sua maioria, alguns combatentes do PAIGC que marcaram o contexto da luta com suas canções. Segundo Gomes (2017), muitos desses artistas tiveram suas histórias esquecidas na sociedade guineense:

As canções da luta, que tiveram um papel preponderante na mobilização das populações camponesas e cujo alcance transcende o território sob controle das forças nacionalistas, participam deste espaço em que a oralidade teve um papel hegemônico. Muitos destes autores, compositores e músicos morreram no anonimato. Mas alguns nomes se imortalizaram através destas canções tais como Dominik e José Lopes, que interpretavam a maioria das suas canções em língua crioula, N'fore Sambu, autor balanta, N'Famara Mané e N'Fali, ambas mandingas (GOMES, 2017, P.15).

Uma dessas músicas da época, cujo autor não identificado, é: *Tuka tisi tanki*

blindadu/Cabral manda mina/Cabral manda mina, eh/Si Rui Bemba na kantal/Tuga muri la na Tebe/Tuga muri la na Tebe, eh/Jactu bemba la na Tebe/Tudu fika bunda basu/Tudu fika bunda basu, eh (Os Tugas trouxeram tanques blindados/ Cabral mandou minas, Cabral mandou minas, eh!/ Se o Rui [Rui Djassi, herói nacional] viesse, nós lhe cantaríamos uma canção/(dizendo que)os tugas morreram lá em Tebe,/os tugas morreram lá em Tebe./Os jatos vieram a Tebe/ e ficaram todos de perna para o ar,/e ficaram todos de pernas para o ar, eh! (AUGEL,1997).

Sendo assim, percebe-se o esforço dos colonialistas portugueses em exercer o domínio político, usando as armas para fazer calar a voz da liberdade, e por um lado, mostra a determinação do PAIGC através de Cabral em responder pelos mesmos meios violentos que o governo colonial usa para manter a sua dominação. Aqui podemos ver o sentido das palavras de Fanon na relação violência e descolonização, no início de seu livro “Os condenados da terra”: “a descolonização é sempre um fenômeno violento. (FANON, 1965, p. 25)

Perante este facto, é observada a ocultação histórica, o que justifica a constante renovação documental e historiográfica no campo da história, no caso da Guiné-Bissau, pois, como frisa Dutra, (2012), também foi com a música que se apontou inteiramente a resistência ao colonialismo português através do ritmo de “Gumbé” e as canções feitas em *crioulo* promoveu-se uma mentalização política, sobretudo na juventude ao nível nacional quanto a realidade da luta.

Segundo, conforme Lima et al. (2015), durante a década de 1960 se destaca com veemência a surgimento de movimentos artísticos em toda parte do mundo, nos Estados Unidos da América, na América Latina e durante o processo da intensa descolonização iniciada na África desde a década de 1950, onde surgiram vários artistas com as suas canções populares de luta ao lado dos movimentos revolucionários para a independência.

Para Napolitano (2002), as músicas populares têm tido grande expansão a partir de meados e finais da década de 1950 e início de 1960 devido à eficácia que a indústria cultural proporcionou em relação aos eficientes instrumentos musicais e a gravadora de som. Mas além desse avanço tecnológico proporcionado nesse período, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por levantamento cultural de movimentos de esquerda em lutas pelas causas sociais e políticas.

No caso do Brasil, segundo Vilas (2019), a música popular nos anos da ditadura militar assumiu o papel de embate político, numa altura em que a sociedade brasileira passava por profunda transformação social.

A MPB surge no bojo do movimento de resistência contra a ditadura militar no Brasil, mas também enquanto afirmação de soberania nacional diante da ‘invasão cultural

estrangeira', e particularmente americana. Durante os anos de censura e repressão política, enquanto existiu a ditadura militar no Brasil, a música da MPB passou a ser tribuna, fórum, arena de expressão e manifestação, em parte tolerada ou suportada pelo poder militar. Os grandes festivais de MPB dos anos 60 ilustram muito bem este momento. (VILAS, 2019, P. 06).

Na Guiné-Bissau, conforme Adriano Ferreira (Atchutchi) membro do conjunto musical Super Mama Djombo, na entrevista ao canal Katumbi (2021), aponta que a década de 1970 foi a de larga mobilização cultural, sobretudo por parte da juventude residente na capital Bissau, ainda controlada pelos portugueses. Como já descrito, durante a década de 1970 vários conjuntos musicais surgiram na Guiné-Bissau, devido também em parte a proliferação da guitarra elétrica e mais pela mobilização clandestina do PAIGC em Bissau a identificação/resposta com/aos os ideais revolucionários da emancipação

Política governativa de António Sebastião Ribeiro de Spínola, Comandante-chefe e governador da “Guiné portuguesa” de 1968 a 1973.



Figura 4: António Sebastião Ribeiro de Spínola. Disponível em: <https://acesse.one/gwSgd>. Acesso em: 20/06/2024

Para compreender o nascimento da crítica política e combativa da Cobiana Djazz, é muito importante observar o período da governação de António Spínola, que se estendeu de 1968 a 1973. Compreender a política de Spínola em relação à guerra e à mobilização social do povo da Guiné-Bissau, sobretudo da sua política conhecida como a política da ação psicossocial, nos possibilita melhor leitura da intervenção musical da Cobiana Djazz que nasceu durante esse contexto de combate “armado- ideológico”. Na imagem acima, é possível ver o governador numa espécie de campanha de propaganda ideológica, com a bandeira de Portugal erguida, cortejado pela população.

Fanon (1965) caracteriza a colônia como lugar de violência, uma violência muito mais

grave do que se possa imaginar. Não era apenas a exploração econômica, trabalho forçado ou a privação da liberdade e autonomia política, mas consistia também em desunir o povo colonizado, classificá-los para a finalidade de controle político. Como frisa:

A violência do colonizado, temos dito, unifica o povo. Efetivamente, o colonialismo é, pela sua estrutura, separatista e regionalista. O colonialismo não se contenta em comprovar a existência de tribos; fomenta-as, distingue-as. O sistema colonial alimenta os chefes locais [...]. A violência na sua prática é totalizadora e nacional. Por isso, leva consigo a eliminação do regionalismo e do tribalismo. (FANON, 1965, 70).

Isso consistia numa tentativa de desinstalar a diversidade cultural dos povos colonizados para colocá-los na lógica singular/universal colonial. Se a diversidade *étnica* e cultural representava a força dos movimentos independentistas, para os colonialistas era uma ameaça a seu domínio e sua credibilidade social nas colônias. Embora, era muito difícil o governo português ganhasse a legitimidade popular nas colônias, pois, como estrategicamente conceituou-as de suas provinciais, não deixava de exercer a discriminação pela exploração econômica e a imposição cultural, da definição de status, como os civilizados e não civilizados, brancos e pretos e demais classificações.

Assim, nessa perspectiva política colonial que, para subverter ou desinstalar a unidade *étnica* e bilateral no seio do PAIGC e que o mantinha mais forte e coeso segundo José Ferreira (2017), que o governo ditatorial português em 1968, observou que o general Arnaldo Schulz (comandante-chefe e o governador da Guiné, entre 1961-1968) não estava à altura das expectativas em relação à guerra contra o partido, logo confiou por vez a Spínola a responsabilidade da governação da colônia, onde tinha como a missão principal a reorganização do exército português e a adoção das novas estratégias contra o PAIGC.

Spínola em 1968, constatou que não era tão fácil parar ou ganhar a guerra contra o movimento nacionalista apenas pelas armas, mas sim, era necessária uma estratégia de ação psicossocial, que seria uma política de convencimento ideológico ou psicológico das massas populares. Assim, o general começou a proferir os ditos discursos de pacificação, que tinham como foco a mobilização das populações a lutarem em defesa da bandeira portuguesa, que para ele, representava a liberdade e justiça que o povo cobrava.

Este novo projeto de Spínola foi conhecido como a política da “*Guiné Melhor*” que substitui o conceito de missão *pacificadora de Portugal na Guiné*, em 1972. Acredita-se que a política de *Guiné Melhor* tinha como eixos: o reagrupamento das populações de aldeias e vias urbanas com o intuito de controlar e impedi-los a fugirem para integrar ao PAIGC.

Lembro quando a minha mãe e o meu pai me falavam que quando chegou Spínola foram

todos obrigados a saírem dos lugares onde eles tinham habitados para irem agrupar em zonas urbanas, onde havia forte pressão, pois, as pessoas eram obrigadas a fazer ou construir casa num período médio de uma semana até dez dias no máximo. Então, nessa altura, teriam que deixar seus lugares de origem, que significava para muitos, o afastamento do sagrado, pois a dimensão da terra para a população ultrapassa o simples lugar produção, sendo compreendido como o lugar da espiritualidade, isto é, o lugar de ligação com o mundo divino ou ancestral.

O segundo eixo da política de Spínola, era a ampliação das escolas, hospitais e poços de água. Outro, ainda mais chave, era a de realização de congressos do povo, que eram feitos de forma separada por cada grupo étnico e regional. Observa-se que o governador percebeu a configuração social dos povos da Guiné e suas diferenças com os cabo-verdianos, daí entendeu que seria crucial uma política de separação, ou de fazer rivalizar os povos, fragilizá-los e exercer o domínio colonial português. Com investimento nesta política, se deu a formação de milícia africana com os próprios comandantes guineenses e Cabo-verdianos preparados e integrados ao exército colonial com a alegação de que deveriam lutar contra os “rebeldes” (guerrilheiros do PAIGC), José Ferreira (2017).

Era a chamada política de “africanização da guerra” (africanos contra africanos), que após as independências levou na maior parte da África a fuzilamento desses assimilados ou convencidos a agrupar ao exército colonial, porque havia tanto rancor, aliás, eram considerados como traidores. Em caso particular, esta situação levou muitos após a guerra na Guiné a exilar no estrangeiro, com o medo de voltar para o eventual fuzilamento.

Para muitas pessoas, sobretudo os relatos dos antigos combatentes na Guiné: é reconhecível que durante a chegada de Spínola, o PAIGC sofreu um fracasso considerável no combate, facto que levou Amílcar Cabral a redobrar mais a ação ideológica da luta armada de libertação nacional. Também a difícil situação fez com que o PAIGC reforçasse mais laços de cooperação com outros países, principalmente com os países do bloco socialista, no caso da Cuba e União Soviética que apoiaram o partido com as armas mais sofisticadas para enfrentar a nova energia *Spínolista*, veiculada nesse período.

Contudo, foi nesta política de acirramento das rivalidades entre os guineenses e entre a guerrilha do partido, desenhada pelo governador Spínola, que em Conakry no dia 20 de janeiro de 1973 um grupo de militares do PAIGC assassinaram Amílcar Cabral, comandante político e militar da guerra, facto que o mesmo Spínola alega desconhecer. Segundo Ferreira (2017), apesar da perda de Cabral, o líder indispensável na condução da luta, o PAIGC multiplicava os ataques armados, onde só em maio de 1973, o partido realizou 220 ações militares, dando duros golpes

ao exército colonial, situação essa que deixava Spínola cada vez mais preocupado quanto as derrotas sucessivas que sofriam.

Por esta razão, em setembro de 1973, o general Spínola foi substituído do cargo pelo novo comandante-chefe e o governador da Guiné, José Manuel Bettencourt Rodrigues, que governou de 1973 a 1974, e Spínola regressou em novembro para Portugal. Entretanto, no mesmo mês, 23 setembro de 1973, foi proclamada em Madina de Boé a independência unilateral da Guiné-Bissau pela primeira assembleia constituinte, liderada por General João Bernardo (Nino) Vieira, (Ferreira, 2017).

2. Cobiana Djazz



Figura 5: Cobiana Djazz. Disponível em: <https://acesse.one/K2nYP>. Acesso: 12/10/2023.

Esta imagem do conjunto, possivelmente em uma das suas apresentações em Bissau ou em Cuba, onde o grupo teria recebido nos finais da década de 1970 a formação musical. As suas vestimentas recordam a moda da época. Observando atentamente, vê a imagem de Cabral nos seus uniformes e o famoso *sumbia* (chapéu) do próprio Cabral. Sobre a constituição do conjunto, conforme Augel (1997), é neste contexto da guerra que no início de 1970 foi formada a Cobiana Djazz, que mais tarde iria desencadear nova performance na música nacional face a imperatividade cultural do governo colonial português.

Numa das entrevistas (Monteiro et al., 2016), Ernesto Dabó, um dos integrantes da banda na altura da sua formação, lembra que quando voltou de Lisboa em 1970 para passar férias em

Bissau, foi atuar num dos programas da Rádio Nacional, como membro do conjunto formado pela marinha portuguesa, *os náuticos*, quando após a sua agenda com a Rádio, começou a estabelecer contato com José Carlos Schwarz, o colega da época em Portugal, o qual lhe apresentou a banda que montava junto do Aliu Bari e que ensinava acordes tradicionais. Também ingressou na agrupação Mamadu Bã, Samanké e Duko, e assim nasceu Cobiana Djazz, tendo pela frente integrado novos membros.

Vale ressaltar que o mentor e fundador do conjunto, José Carlos Schwarz, e Zeca Fernandes (Ducko), como frisado por Filinto Barros (2008) e por Augel (2007) após a formação da banda, ambos foram chamados pelo governo português para o cumprimento de serviço militar obrigatório, com o intuito de serem controlados e instrumentalizados para a propaganda da mencionada política de *Guiné melhor*. Perante este fato, observa-se que foi desde cedo o que colonialismo usou uma parte da população colonizada para afirmação do seu projeto. Sobretudo, o governo colonial português, foi uma das administrações colonialistas que mais optou pela política assimilacionista no decurso da colonização (MBOKOLO, 2011). E o Spínola buscou reforçá-la pela mobilização psicológica, sobretudo daqueles considerados civilizados.

Embora, em relação a situação de José Carlos Schwarz, aconteceu que, há uma dada altura começaram a fazer duras contestações ao sistema, e compunha as suas canções de intervenção em *crioulo* com o objetivo de criticar o colonialismo português e esperar o movimento da libertação, o que culminou com a prisão de José Carlos e Zeca, e também de Aliu Bari pela PIDE em 1972.

Aliu Bari por sua vez numa entrevista pela Rádio Bantaba (2013), recorda que a sua amizade com José Carlos Schwarz começou em 1968, quando Schwarz lhe mostrava o interesse de cantar em crioulo e aprender tocar os instrumentos *tradicionais*¹⁴ (*sikó, kora, balafon, flauta* e entre outros), lembrando que ambos eram oriundos de camadas sociais diferentes. Daí o foco nos ritmos locais foi fundamental nesse período no que concerne a revolucionar a música nacional, numa altura da aguda vigilância do governo colonial face às manifestações culturais locais. exposição de Bari:

“Eu e José Carlos Schwarz, como já tinha dito, nós conhecemo-nos em 1968 por questões políticas e porque também eu não tinha parceiro para tocar [no início dos anos setenta]. Todos os que tocavam na Guiné queriam que tocássemos músicas angolanas,

¹⁴ “Na tradição africana, o balafon, a kora ou a flauta são mais do que instrumentos musicais. Por detrás dessa função extra-musical, está a sua “ligação com o mundo sobrenatural”. Daí ser comum ouvir dizer que é perigoso tocar balafon, kora, kaontim, sussa ou flauta em determinadas horas ou em determinados lugares. Se tocares estes instrumentos apreciados pelos irãs (deuses) em sítios isolados, eles aparecem e começam a dançar. Se parares, eles pedem-te para continuar. Tocas até à exaustão e podes acabar cego, louco ou morto. Tudo depende do castigo imposto por eles” (Vladimir et al, 2016).

cabo-verdianas ou músicas de Roberto Carlos. Eu não queria. Por isso, não tinha quem tocasse. Eu tocava sozinho. O meu encontro com ele... começamos a tocar juntos. Ele manifestou que gostava também de cantar crioulo. Mas ele não tinha nenhum conhecimento em cantar crioulo. Tive que tirar-lhe todos os discos que ele tinha e dei-lhe os meus discos porque ele tinha músicas de James Brown, músicas de Aretha Franklin, músicas de negros americanos.” “Eu disse-lhe: “Olha, enquanto estás a ouvir essas músicas, nunca poderás interpretar outras obras. Tens que parar de ouvir essas músicas!” Eu dei-lhe as minhas músicas. Eu tinha músicas de Kante Manfila [da Guiné-Conakri], tinha músicas de Bembeia Jazz [da Guiné-Conakri], tinha músicas de Miriam Makeba [da África do Sul], tinha músicas de Franklin Bukaka e Rochero [ambos do Congo]. E essas músicas congolenses, nigerianas, essas músicas tinha muitas músicas, dei-lhe cerca de cinquenta discos, para ele ouvir. Assim começamos a tocar juntos, as suas músicas ou as suas letras. Ele fazia letra e entregava-me, eu compunha a letra, metia voz. Tocava e diz-lhe: “Olha, tu vais cantar, vais cantar assim desta maneira.” Assim trabalhamos.” (BARI, 2013).

Essa explanação de Aliu Bari constitui um dos registros da memória histórica da música guineense quanto a sua afirmação nacional no contexto colonial. De contato com músicas estrangeiras para o estilo musical local. A experiência de José Carlos Scwharz com as músicas de fora e o conhecimento da música local da Guiné-Bissau por parte de Aliu Bari, provavelmente teriam contribuído para o sucesso do grupo pela frente.

Por um lado, convém dizer que, desse encontro, o PAIGC ganhou um aliado forte no combate contra o colonialismo português, pois o grupo em pouco tempo sua formação gravou várias músicas de teor intervencionista político. Escolho apenas analisar aqui o álbum *Lua Ki Di Nós*, cujas canções foram gravadas entre o período de 1970 a 1972, segundo frisa Augel (1997).

2.1. Mindjeris di panu pretu/mulheres enlutadas

A esperança é um sentimento “comum” entre os seres humanos. Esperança nos dias melhores ou da realização dos sonhos importantes cultivados por uma pessoa ou por uma sociedade. No caso de uma guerra, também não falta esperança, acreditar em vencer, mesmo que venha ser derrotado. Dito isto, durante a luta armada de libertação nacional, o que moveu mais os guerrilheiros do PAIGC foi a esperança de vencer, como Cabral frisava (2017. P. 364): “Nós, como outros povos que lutaram e venceram, continuaremos em luta sob todas as formas, o tempo que seja necessário, porque estamos na nossa terra e porque temos a certeza de vencer”. Cobiana Djazz em 1970, o ano da sua formação, gravou a música cujo tema: *mindjeris di panu pretu*, que significa em português *mulheres enlutadas*, debatendo essencialmente a volta da esperança.

Mindjeris di panu pretu

Mindjeris di panu pretu ka bo tchora pena

Si kontra bo pudi
ora ki um son di nos fidi bo ba ta rasa
pa e tissinu no casa
Pabia li ki no tchon no ta bai nan te
bolta di mundu i rabu di pumba Ma bo na limpa bo corson
ku no sangui ku na cai na tchon

Mulheres enlutadas

Mulheres enlutadas não chorem/ Se puderem/ quando um de nós cair ferido/ rezem por nós/ para que voltemos a nossa casa/ Porque aqui é a nossa terra/ não importa aonde formos/ as voltas que o mundo dá são como a cauda da pomba/ Mas hão de limpar os vossos corações/ com sangue nosso derramado.

A interpretação de "*Mindjeris di panu pretu*", primeira canção do grupo, por muitos, tem sido considerada como momento histórico da Cobiana Djazz e da música “moderna” guineense. No documentário JOSÉ CARLOS SCHWARZ... (2006), Óscar Cardoso, jornalista da Rádio nacional na altura em Bissau, enfatiza o significado e a popularidade que *Mindjeris de panu pretu* proporcionou ao Cobiana Djazz, por ser a primeira música gravada na Rádio nacional em *kriol* e a tocar perante a vigilância da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) do regime colonial, e mais impactante por se identificar com a revolução.

Mas talvez, o que mais impactou foi a distribuição dessa música, da sua gravação na rádio do governo colonial para a sua reprodução na rádio de libertação do PAIGC para que o povo consuma, sobretudo, os guerrilheiros que, provavelmente estavam em direto com a rádio para se informar das orientações do partido.

Ainda, de acordo com Augel (1997) citado por Cabi (2019), os conteúdos que passavam na rádio nacional eram indicados pelo governo colonial, entretanto na altura da gravação de *mulheres enlutadas* e depois da Rádio de comunicação do PAIGC repassar a música e comentá-la, gerou muita tensão, pois tudo era controlado em Bissau, tanto as atividades políticas e culturais. Razão pelo qual, Armando Salvaterra, colega de José Carlos Schwarz na altura do grupo Roda Livre que ambos faziam parte, foi quem escreveu *mindjeris di panu pretu*, com medo de ser identificado como autor do texto, repassou-o ao colega, sendo mais tarde musicalizado pela Cobiana Djazz.

Correlação a distribuição, em Bissau, o clube como a União Desportiva Internacional de Bissau (UDIBE), clube de futebol fundado pelos portugueses na época colonial, sediava as

atividades culturais. Conforme Monteiro (2016), foi na UDIBE que a Cobiana Djazz enquanto a juventude de Bissau, apresentava as suas canções. E dessas apresentações, o mais jovem conjunto Super Mama Djombo teria ganhado a motivação de organizar mais e focar na carreira musical. Entretanto, podemos questionar o seguinte: Por que deixavam a juventude da colônia apresentar no espaço como a UDIBE, as canções em língua *crioula*, uma vez que na Rádio não eram autorizadas? Ou era simples contenção para a concretização dos pressupostos do Spínola?

Mais observação, percebe que o tema abordado nesta canção é o luto e a esperança/determinação. Sendo a primeira a passar na rádio nacional do governo colonial, a sua mensagem foi de consolo, ao frisar que “Mulheres enlutadas não chorem”, assumindo uma posição de firmeza e esperança em relação à luta e à independência. O pano preto representa um sinal de luto em muitas tradições dos povos da Guiné-Bissau. Também, pode se entender que a “mulher enlutada”, metaforicamente “simboliza” a nação guineense no sentido geral enquanto a mãe, que os seus filhos (combatentes) estavam lutando para a sua libertação da crueldade colonial portuguesa.

Importante realçar que o 1970, é considerado também no plano político como o ano de derrota diplomática do governo colonial, pois foi o ano em o PAIGC, através de Amílcar Cabral estabeleceu consideráveis contatos no plano internacional. Por exemplo, em 20 de fevereiro do mesmo ano, Cabral participa da cerimônia em homenagem a Eduardo Mondlane na Universidade de Siracusa, em Nova York, onde fez a conferência sobre a “Libertação Nacional e Cultura”, definindo a luta de libertação nacional como ato de cultura. Também, em julho, o Papa Paulo VI recebe em audiência Amílcar Cabral (PAIGC), Agostinho Neto (MPLA) e Marcelino dos Santos (FRELIMO). Recebendo, em outubro, o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Lincoln, nos Estados Unidos. Todos estes e outros eventos importantes foram aproveitados pelo PAIGC para denunciar e informar à comunidade internacional sobre a crueldade da guerra colonial portuguesa.

Isso representou uma derrota ao colonialismo português no cerco internacional, derivando na intensificação da ação armada contra o PAIGC. Segundo o próprio (PAIGC), foi em 1970 que o governo colonial realizou o ataque à República da Guiné-Conacri vizinha da Guiné-Bissau, sede administrativa do PAIGC. Este ataque visou destruir as instalações do partido, libertar presos portugueses e consequentemente, fazer com que a Conacri desabrigu o PAIGC. Outro aspeto a salientar nesta música é o fator rádio, que enquanto espaço de divulgação das informações do governo colonial, contrariamente, desempenhou o papel excepcional na promoção da música nacionalista, numa altura em que o conceito da *Guiné Melhor* caçava os

nacionalistas para a fileira do exército colonial (Monteiro, 2016). No caso do jornalista Oscar Barbosa (Cancan), guineense, mas militar português, pelo peso das canções da Cobia Djazz gravadas na rádio, foi expulso do exército colonial, não só pela gravação dessas, mas pelo conteúdo delas e pela ligação ideológica com o PAIGC.

Essa dinâmica por um lado só veio reforçar a política do PAIGC em trabalhar a consciência patriótica do povo face ao duro contexto da luta anticolonial. Usar o espaço dos colonialistas (a rádio) para o plano nacionalista, constituiu uma das mais ousadas posturas assumidas por quem sonha com a liberdade sequestrada e manipulada em prol da afirmação do projeto colonial português. Pela realidade da sociedade guineense, de tanta diversidade cultural e linguística, embora, entrelaçada pelo crioulo, foi de grande relevância a difusão das canções que fazem menção à luta e aos ideais do partido.

Essa inesperada ação por parte do governo colonial, só reforçava a esperança e a determinação na luta pela emancipação política e cultural do povo guineense e cabo-verdiano. Isso porque, já havia completado sete anos do decurso da luta armada, e o PAIGC já tinha libertado uma considerável parte do território, sobretudo na zona Sul do país.

Em sequência, para entender ao fundo contexto político da década de 1970 no que concerne a luta pela emancipação política na Guiné-Bissau, a canção *Ke ki mininu na tchora*, gravado em 1972 (AUGEL, 1997) do mesmo conjunto, vocalizada por José Carlos Schwarz, que por muitos teve grande impacto na altura da luta armada de libertação nacional, nos traz a ideia do que era a realidade da guerra, a estratégia do governo colonial e a visão combativa do fugiu na tabanka Montiaduris pretu suma nos E iara e fugiu na bulanha Matu kema Kasa kema Dur, dur, dur na no alma. PAIGC.

2.2. Ke ki mininu na tchora/ Por que é que o menino está a chorar?

Ke ki mininu na tchora I dur na

si kurpu

Ke ki mininu na tchora I sangi ki kansa odja

Pastru garandi bin ku si obus di fugu Pastru garandi bin

Ku si obus di matança

Montiaduris ki ka kusnidu E iara e

Por que é que o menino está a chorar?

Por que é que o menino está a chorar?/ é dor que está a sentir./ Por que é que o menino está a

chorar?/ Está farto de ver tanto sangue//. O pássaro grande veio/ com os seus ovos de fogo,/ o pássaro grande veio/ com os seus ovos de morte// Caçadores desconhecidos/ erraram e atiram nas tabancas./ Caçadores pretos como nós/ erraram e atiraram nas bolanhas.// Mato queimado/ casas queimadas/ dor, dor, dor na nossa alma.

Na música anterior, *Mindjeris di panu pretu* refere ao luto e à esperança, por vez, ***Ke ki mininu na tchora*** aborda como tema a situação da guerra, a injustiça da guerra colonial e o fenômeno de alienação (política de ação psicossocial). Em relação ao contexto em que foi gravada, observa que, numa forma metafórica a música espelha a situação da “africanização” da guerra, pois queria mostrar que as crianças estavam chorando porque estava acontecendo bombardeamentos e mortos sucessivos, os colonialistas portugueses vieram com suas injustiças, tentando exterminar o povo por eles dominado, apoiados pelos próprios africanos que lhes ajudaram atacar e matar o povo. Eles atiraram nas tabancas (aldeias), no mato e nas bolanhas (campos de arroz). Enfim, esta música aborda a crueldade e alienação dos próprios africanos, guineenses e cabo-verdianos ao exército colonial português contra o propósito do movimento independentista.

Segundo o combatente da liberdade da pátria da Guiné e Cabo-verde, Pedro Pires no documentário *AS DUAS FACES DA GUERRA* (2007), acontecia que, quando a chegada de Spínola em 1968, a guerra começou a ganhar mais contorno psicológico que apenas armado. Em seu discurso de final do ano de 1972, Cabral (2017, 359) frisava o seguinte: “essa tentativa, como na de enganar o nosso povo com a miragem do mar Guiné melhor à portuguesa, como é de fazer os africanos baterem as contas africanas, está condenada ao fracasso”. Outro elemento a considerar nesta música é a questão de fenômeno *dor* invocado na música, que segundo Cabral (1980), a luta não foi algo almejado pelo povo, porém, era o único produto que o colonialismo português ofereceu como a possibilidade para a reconquista da independência do povo por eles colonizado.

Ainda em relação à situação da guerra, observa que pela realidade como frisa o antigo combatente, Manecas Santos que, o exército colonial dispunha de mais meios logísticos para praticar a crueldade sobre as populações. Poderia fazer bombardeamento, pois aprontava de aviões de guerra que o PAIGC não tinha. Então, era sem dúvida a estratégia mais facilitadora e viável para os portugueses. Ao passo que o PAIGC segundo Antônio Thomas (2008) na sua obra intitulada *o fazedor de Utopias*, usou o modo de fazer guerra com base na inspiração chinesa de Mao Tsé-Tung, que define a guerrilha em um formato de guerra popular prolongada, isto é, a guerra de longa duração como a forma de desgastar o inimigo e desencadear a conscientização

política das massas populares. Além do mais, uma outra leitura possível da letra dessa música, se refere à condição degradante em que a Guiné-Bissau se encontrava nesse período da colonização portuguesa. Segundo Amílcar Cabral no seu discurso intitulado *Unidade e Luta*:

Na Guiné, 99% da população não podia ir à escola. A escola era só para os assimilados, ou filhos dos assimilados, vocês conhecem a história toda, não vou contá-la outra vez. Mas é uma desgraça que o tuga causou na nossa terra, não deixar os nossos filhos avançarem, aprender, entender a realidade da nossa vida, da nossa terra, da nossa sociedade, entender a realidade da África, do mundo de hoje (CABRAL, 1976, P.33).

Mobilizando as diferentes massas para filiar no movimento libertador, Cabral fazia perceber a desgraça que o governo colonial causava ao povo, minando o seu futuro. Daí a ideia da *unidade e luta* foi tão invocada e defendida como princípio fundamental para o desenvolvimento da luta e a conquista da independência.

Acontece que no ano anterior (1971), o PAIGC intensifica sua política no plano internacional, fazendo com que a ONU comece a pressionar Portugal sobre a guerra colonial, sobretudo, sobre o seu ataque desencadeado contra o país vizinho, Senegal e além de outros contatos importantes realizado por Cabral, como a “denúncia, em Estocolmo, numa conferência de imprensa a situação de fome existente em Cabo Verde”. E o ano 1972, foi o ano em que a delegação da ONU visitou zonas libertadas da Guiné, foi o ano em que foi constituída a primeira assembleia nacional popular, que teria mais tarde a missão de declarar a independência da Guiné. Assim, este ano foi o ano véspera da proclamação unilateral d independência da Guiné-Bissau. Interessante salientar que, a luta armada contra o colonialismo português não só decorreu no cerco nacional, mas teve também desdobramentos no âmbito internacional. Quer as lutas dos movimentos democráticos em Portugal, dos movimentos e países socialistas e como a própria Organização das Nações Unidas (ONU) que já pressionava os países colonizadores a abandonar por definitivo a colonização²¹.

Toda essa dinâmica, tanto a nível interno como externo, e sobretudo em Portugal em específico, onde a ditadura já começava a perder o impulso, as motivações por parte dos nacionalistas do PAIGC eram mais sentidas. A OUA, enquanto organização continental, intensificava seu apoio aos países em luta pela independência. Nesse ano de 1972, em uma das ocasiões da organização, Cabral fez ouvir e inteirar sobre a situação política e militar na Guiné, como também, da realidade sofrida que Cabo-verde enfrentava. Também intensificou contatos com os países da Ásia, nomeadamente a China, a Coreia do Norte e o Japão.

2.3. po kata bida lagartu/o tronco não vira crocodilo

Em Bissau, as ações culturais também estavam ganhando a popularidade, onde os clubes como a União Desportiva Internacional da Guiné (UDIB), sediava as apresentações culturais. Embora, se trata do espaço dos portugueses, ou seja, controlado pelo governo colonial, serviu de modo feliz para a difusão dos ideais nacionalistas por parte dos artistas, no caso de Cobiana Djazz que já era bem visível na cidade pelas suas canções em *crioulo*. Assim sendo, ainda no ano 1972, Cobiana Djazz pela voz de José Carlos Schwarz, canta a unidade, chamando a responsabilidade popular na luta pela emancipação da dominação colonial portuguesa. A canção invocava ser necessário a união de todos para liquidar o inimigo e reconquistar a independência, posto que a unidade era a maior força, e que dela “as nuvens são passageiras”. Esse é o tema tratado na canção: ***Po ka ta bida lagartu***, gravado ainda em 1972 (Augel, 1997).

Po ka ta bida lagartu

N djurmenta bos

Pa ki lua altu na seu Kuma po

Tudu tarda ki tarda na mar

I ka ta bida lagartu

Kada kusa Ku si kumsada Ma i ta tem si fin

So si Deus ka misti Ki k ata kaba

Si no ka pui tudu no mon I ka ta kaba

Tronco de árvore não vira crocodilo

Juro/ por aquela lua alta no céu// juro/que um tronco, por mais que fique na água,/ nunca vira crocodilo.// Tudo/ tem o seu início/ 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.

Compreende-se que a convicção de que o colonialismo português seria combatido era também celebrada por Amílcar Cabral no seu último discurso do fim do mesmo ano:

[...] lutamos em nossa terra pelos direitos sagrados de nosso povo a independência, a paz e o progresso verdadeiro, devemos nesse momento decisivo dar ao inimigo colonialista, racista, a ele, aos seus agentes e aos seus meios, golpes demolidores onde quer que se encontrem”. (PRECIOSO, 2017, p..358).

Isto porque “o tronco que nunca vira crocodilo”. Olhando pela letra dessa música, podemos compreender que pretendia naquele contexto chamar a atenção de todos, a se envolverem e unirem em torno da luta, cativada pela certeza de que o colonialismo português

seria derrotado. Na música anterior observamos a discussão em torno da alienação ou em torno da política de separação cultivada pelo governo colonial, com o propósito de dividir o movimento independentista e fragilizá-lo, razão pelo qual “*os caçadores pretos*” foram mobilizados para atirarem nas suas próprias aldeias. Daí que, “*se não juntarmos as mãos não têm fim*” para a libertação da nação do poder colonial.

Perante essa ideia, se partimos da problematização de Guimarães (2020) sobre a ideia da nação e nacionalidade, quem considera a nação como comunidade de vínculo social e econômico dum determinado território e por uma memória coletiva, veremos que no contexto da luta armada de libertação nacional, a Guiné-Bissau não apresentava as características primárias de uma nação contempladas por este conceito apresentado por Guimarães, como uma comunidade de povos de mesma língua, cultura e demais traços identitários comuns, mas procurava se afirmar através do nacionalismo que exigia a liberdade e autonomia política de organizar enquanto uma nação multiétnica e multicultural, empurrado para a convergência no plano nacional face ao inimigo comum, o colonialismo português.

O governo colonial português, enquanto dirigente político da nação portuguesa expressava o tipo de nacionalismo imperialista, de ocupar, dominar impor, baseando no uso do poderio político, militar e econômico. E ciente da resistência dos povos colonizados, era a estratégia fundamental trabalhar o aspecto da assimilação, no intuito de diminuir as tensões. Deve-se a isso que os movimentos ou partidos nacionalistas, no caso do PAIGC prioriza uma política didática da guerra, de informar ao povo sobre os males do colonialismo e quanto a necessidade de fortalecer a manifestação cultural e unidade política ao nível nacional à altura do desafio da luta pela emancipação em curso.

Para Cabral (1976) a unidade era o fato indispensável numa sociedade de tanta diversidade e diferença econômica como no caso da Guiné-Bissau e Cabo-Verde, dois povos unidos na luta pela independência:

Quer dizer que o problema da unidade surge na nossa terra, repito bem, não por causada necessidade de juntar pessoas com pensamentos políticos diferentes, mas sim por causa da necessidade de juntar pessoas com situação econômica diferente, embora essa diferença não seja tão grande como noutras terras com situação social diferente, com culturas diferentes, incluindo a religião, quer dizer, pusemos o problema de unidade na nossa terra, tanto na Guiné como em Cabo Verde, no sentido de tirar ao inimigo a possibilidade de explorar as contradições que pode haver entre a nossa gente para enfraquecer a nossa força, que temos que opor contra a força do inimigo. (CABRAL, 1976, p. 6).

O PAIGC definiu como o programa mínimo a unidade entre ambos povos, e estende ao nível continental a necessidade de unir para combater o colonialismo português e toda qualquer

forma de dominação colonialista e imperialista. Daí Fanon (1965) estava certo ao afirmar que o colonialismo opera não apenas na escala nacional, mas sim continental, pois se baseia no aspecto geral da raça. Assim, o seu combate deve levar em consideração essa generalização colonial racista. Assim, essa ideologia da unidade foi muito defendida por movimentos anticoloniais, dentre esses os conjuntos musicais.

Outro aspeto importante a observar nesse processo, era a euforia da independência manifestada por muitos movimentos independentistas, tanto pelo discurso político quanto artístico. No caso do processo da independência de Congo-RD, conforme frisa Nascimento (2018), a música assumiu o papel de aglutinação dos diferentes grupos étnicos que em algumas circunstâncias entravam em choque. Assim, a manifestação cultural e musical congoleza gerou impacto na resistência e no combate ao colonialismo belga. Entre os artistas congolezes destacou o Grand Kallé e sua banda African Jazz tocando o estilo Jumba, que no pós- independência, “Lançaram a canção *Independance tcha-tcha*. O próprio nome da música já traz ao público sua mensagem. Esta canção exaltou o feito político e difundiu o sentimento de altivez entre os diversos grupos sociais, principalmente os populares” (NASCIMENTO, 2018, P.17).

Na Guiné-Bissau, essa euforia já era manifestada em 1972 pela Cobiana Djazz antes da independência, na canção intitulada *Ora di kanta tchiga*.

Gos ku ora di kanta tchiga
Ninguin ka ten garanti (2x)
Dia ke kalantanu no lundjusi
No diskisi kal tempu (2x)

Chegou a hora de cantar

Agora chegou a hora de cantar
Ninguém tem a garganta
Se nos calarem, vamos resistir E esquecer que momento

Segundo Augel (1997) e Cabi (2019), “*ora di kanta tchiga*” foi uma das músicas cantadas por José Carlos Schwarz em 1972, visando incentivar a população a lutar contra a colonização portuguesa. Vale ressaltar que José Carlos Schwarz na altura era vocalista principal de Cobiana Djazz e a música não era da sua autoria. É uma canção bem curta em termos de letra, mas muito rica pelo conteúdo. Em 1972 já avizinha a independência da Guiné-Bissau proclamada em 1973 em Madina de Boé. Vê que a música usada como elemento de luta, para a Cobiana Djazz, a altura era de mais determinação e redobramento face ao contexto.

Ninguém tem a garganta, quer dizer, o colonialista não poderia fazer calar quem canta/luta, ou quem canta não deveria calar-se. Essa música parecia pura aclamação ou celebração da

independência. Isso deve-se a ligação, ou seja, o envolvimento dos membros da banda no processo emancipatório, pois em Bissau, dominada por portugueses até 1974 quando a revolução de 25 de abril em Lisboa, clandestinamente os membros da Cobiana Djazz apoiavam o movimento de libertação, facto que resultou na prisão de vários integrantes da banda no mesmo ano da gravação dessa música (JOSÉ CARLOS SCHWARZ..., 2006).

O período da gravação dessa música é de grande agitação nacional, onde o governo colonial a todo custo tentava por meio da sua política de ação psicossocial reverter a infeliz situação da guerra que enfrentava, como também pelo uso da força policial, vigiando qualquer mobilização, seja política ou cultural a favor da independência. Neste ano, 1972, da prisão dos membros da Cobiana, José Carlos Schwarz, um dos presos, manteve-se preso sem poder assistir à cerimônia fúnebre da sua própria mãe. (AUGEL, 1997). E isso demonstra o quão sacrificante era lutar contra o colonialismo.

Nesta linha da forte investida do governo colonial, em 1973, foi perpetuado o assassinato de Amílcar Cabral em 20 de janeiro na Guiné-Conacri, o que representou por muitos a tentativa de barrar a revolução, embora, a luta seguiu e em 24 de setembro do mesmo ano, foi proclamada a independência unilateral da Guiné-Bissau pela assembleia nacional popular no Leste da própria Guiné-Bissau. Entretanto, o regime colonial português não reconheceu essa declaração da independência, só em 1974 quando a queda do regime ditatorial colonial em Portugal.

Conforme Augel (1997), a Cobiana Djazz parecia estar ininterrupta, apesar de seus membros fundamentais estarem presos ainda, no caso de José Carlos Schwarz, que durante a cadeia compunha canções, tendo gravado em 1974 após prisão o tema **no isa no bandera:**

No isa no bandera Bandera di

povo No isa no bandera

Bandera di povo

PAIGC i forsa di povo PAIGC i

forsa di povo No isa no bandera

Bandera di povo PAIGC i forsa

di povo

Vamos içar a nossa bandeira

Vaos içar a nossa bandeira/bandeira do povo

Vamos içar a nossa bandeira, /bandeira do povo

PAIGC é a força do povo, / PAIGC é a força do povo! /!

Vamos içar a nossa bandeira, / bandeira do povo! / PAIGC é a força do povo,

Esta música tocada em ritmo de gume, celebra a euforia da independência, faz menções aos símbolos nacionais e reconhece o movimento independentista (PAIGC) como o partido popular. O ato de cantar as façanhas gloriosas da nação nos períodos pós- independência era muito comum na África.

Para Augel (2007), quando a entrada do PAIGC para Bissau em 1974, Cobiana Djazz teve papel importante no momento por servir com suas canções como mediador entre os guerrilheiros do Partido e os comandos africanos (ex-soldados nativos da Guiné e Cabo- verde) integrados no exército colonial. Com a música fez com que ambas se acostumem com a situação, sobretudo de conviver juntos., talvez pelo seu conteúdo musical que remete ao apelo à união.

Daí, compreendemos também que a afirmação dos partidos dirigentes da luta em maior parte da África como partido Estado, também se deve à legitimação ideológica artística. Se o PAIGC era “a força do povo”, por ser dirigente da luta, seria ele quem assumiria a governação do país logo em 1974 com o rendimento do governo colonial português. Foi o que aconteceu, o PAIGC como o partido único, ficou no poder depois da luta por mais de uma década (de 1974 às eleições multipartidárias de 1994, ganhas por ele mesmo).

2.4. Fim da carreira musical

De acordo com Monteiro et al (2016), a desestruturação da Cobiana Djazz começou desde a década 70 quando a libertação de ambos da prisão, onde o grupo começou-se a decompor devido à saída dos membros a formarem outros conjuntos por desentendimento sobre a questão da liderança. Por isso, Duko e Dabo saíram e formaram Djorson, enquanto José Carlos Schwarz fundou o Kumpõ com Mamadu Bã, Chico Caruca, Serifo Banora e Nelson Ferreira.

Em seguida, segundo Augel (1997), José Carlos Schwarz foi chamado para exercer o Cargo de Direção de Departamento de Cultura de JAAC na embaixada da Guiné em Cuba, onde estudava música com Cobiana Djazz, seu ex-conjunto que havia conseguido em 1976 bolsa de estudo para Cuba após vencer o festival em Bissau. Lembrando que no mesmo ano, José Carlos Schwarz tinha gravado o seu primeiro álbum a solo, intitulado "Djiu di galinha ", com a participação especial da cantora sul-africana Mirian Makeba, na altura radicada em Guiné-Conacri. O álbum foi gravado nos Estados Unidos da América, composto das músicas/canções de duras críticas e intervenções políticas que cobravam do Estado recém independente o ideal da

luta e a construção nacional.

Também, a nostalgia dos tempos da prisão, mereceu destaque pelo músico. Infelizmente, em 27 de maio de 1977 em Havana, José Carlos Schwarz faleceu de acidente de avião. Assim, quando ao regresso para Bissau, Aliu Bari, quem liderava a banda na altura, numa das entrevistas pela Rádio Bantaba em 2013, frisa que pelo contexto em que o país se mergulhava no pós-independência, perdeu o gosto de continuar a obra e pediu através da carta a exoneração da banda no Estado, porque em 1975, o presidente Luís Cabral tinha atribuído o estatuto de orquestra nacional ao Cobiana Djazz como banda do Estado, segundo frisa também Monteiro et al. (2016).



Figura 6: Imagem de último adeus a José Carlos Schwarz. Disponível em: <https://11nk.dev/onwck>. Acesso: 31/07/2024

Ainda sobre o fim do conjunto, Bari recorda sobre o desligamento de José Carlos Schwarz da banda:

“Depois da nossa soltura da prisão, continuamos a tocar juntos. Mas sabes que com a independência cada um de nós tinha a sua ambição: Nós tocamos até certa altura. Começou a faltar os ensaios. Então chamei-lhe atenção: “Olha, tu estás a faltar aos ensaios mas isso não ajuda! Porque, sabes, agora temos muitos conjuntos, apesar de sermos um conjunto nacional. Mas se não ensaiarmos, podemos ficar para trás.” Disse-lhe então: “Tens que escolher: vires ao ensaio ou optar para uma outra coisa!” Porque naquela altura ele ia sempre ao Ministério de Negócios Estrangeiros. Queria ir trabalhar nas embaixadas. Então ele disse-me que lhe desse um mês de tempo para que ele pensasse. Depois ele voltou e disse-me: “Eu prefiro continuar nos negócios estrangeiros.” Porque ele cantava e solava, eu cantava e tocava o ritmo, tive que arranjar mais um elemento para fazer solo.” “Nessa altura, ele já não estava no “Cobiana Jazz”. Antes de irmos para Cuba, ele já não tocava no “Cobiana”. Ele era independente. Algumas vezes tocamos juntos. Mas ele tinha o seu projecto, até que altura que ele foi nomeado como secretário de embaixada em Cuba.” [...] “Depois da sua morte, “Cobiana” continuou pouco tempo. Eu desgostei-me. Pedi a minha saída no estado. Disse que não queria mais tocar no estado. Isso foi depois do 14 de Novembro de 1980. Porque antes do 14 de Novembro de 1980 [dia em que o governo de Luís Cabral foi derrubado pelo golpe de João Bernardo “Nino” Vieira, Presidente da República de 1980 até 1999 e desde 2005] nós tínhamos esperança que a Guiné-Bissau estava num caminho certo. Pode atrasar mas tínhamos confiança de que um dia, um dia a Guiné-Bissau poderia chegar a um ponto muito longe. Mas depois de 14 de Novembro de 1980 a

esperança caiu e eu pedi. Fiz uma carta e pedi a exoneração, a saída de “Cobiana” no estado” (BARI, 2013).

Entretanto, como o legado da Cobiana Djazz, Bari (2013) frisa que o período em que ele e José Carlos Schwarz tocavam juntos no grupo antes de serem presos, foi o momento de glória e de apogeu da Cobiana Djazz, isto é, foi o momento em que notaram que era necessário promover a cultura guineense ao nível mais elevado. Por isso, usaram a música para combater o colonialismo português. Também, Zeca Fernandes, um dos membros do grupo, destaca que o principal objetivo do conjunto Cobiana Djazz passava essencialmente pela valorização do estilo Gumbé e usar as canções como elemento de resistência à dominação portuguesa (VOZ DA GUINÉ, 2016).

Já na entrevista pelo canal *nocultura gb* (2020), o renomado artista guineense Kaba Mané salienta que foi a Cobiana Djazz e Super Mama Djombo pioneiros e promotores da música moderna guineense sob o ritmo de gumbé. Ainda, Bari narra que José Carlos Schwarz já na década de 1960 mostrava-lhe o interesse de cantar em *crioulo*, porque haviam poucas pessoas que cantavam em nessa língua, razão pelo qual se associaram, optando por cantar o estilo puramente guineense e em *kriol*. E essa partida foi tão crucial para o nascimento da identidade musical guineense.

3. Super Mama Djombo e Pós-Independência



Figura 7: Super Mama Djombo. Disponível em: <https://acesse.one/ajbOD>. Acesso: 11/04/2023

A imagem acima é do conjunto, provavelmente do final dos anos 1970 e no início de 1980,

pois se trata do período em que acompanha a delegação do Estado ao exterior para as visitas Estado demais agendas no exterior. Um período em que o recém independente país se animava e procurava demonstrar a sua cultura e identidade ao mundo. Também, foi no início de 1980 que o grupo viajou à Lisboa para uma série de gravações dos seus discos. Nesta imagem, é possível identificar a presença da mulher, que se trata de Dulce Neves, a única integrante do conjunto nessa época.

Ao debater sobre pós independência, convém frisar que, a causa da nação move as pessoas a constante entrega pelos desafios que as circunstâncias históricas apresentam. As Gerações do início da presença colonial, antes da formação da nação atual, resistiram por meio das suas possibilidades contra a invasão e exploração colonial. As ditas campanhas de pacificação com objetivo de colonizar de forma efetiva, enfrentaram resistências pan- africanas. O momento decisivo, o das lutas armadas e pacíficas pelas independências, se somaram a longos embates políticos e culturais contra o colonialismo na África. A pós independência também é tempo de novas lutas na perspectiva pan-africana de emancipação política, cultural e econômica dos países africanos. Lutar contra o neocolonialismo e contra a exploração interna. Nesta ótica, Fanon (1965) compreendeu que a luta do colonizado é um processo contínuo, do chamado e da entrega do povo à causa nacional. Porque,

durante o período colonial, convidava-se o povo a lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, convida-se a lutar contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento. A luta, afirma-se, continua. O povo comprova que a vida é um interminável combate, (FANON, 1965, p. 70).

No caso da Guiné-Bissau, proclamada a independência unilateral em 1973 e reconhecida um ano depois, iniciou-se o que o partido PAIGC chamou de programa maior, que seria exatamente a construção do progresso social e econômico da nação. Todavia, como frisado por Augel (2007) a situação pós-independência da Guiné-Bissau foi marcada por tensões políticas, sobretudo no que concerne à liderança. Isso pesou bastante, nomeadamente na consolidação da unidade nacional, princípio fundamental definido pelo Partido para a construção da nação.

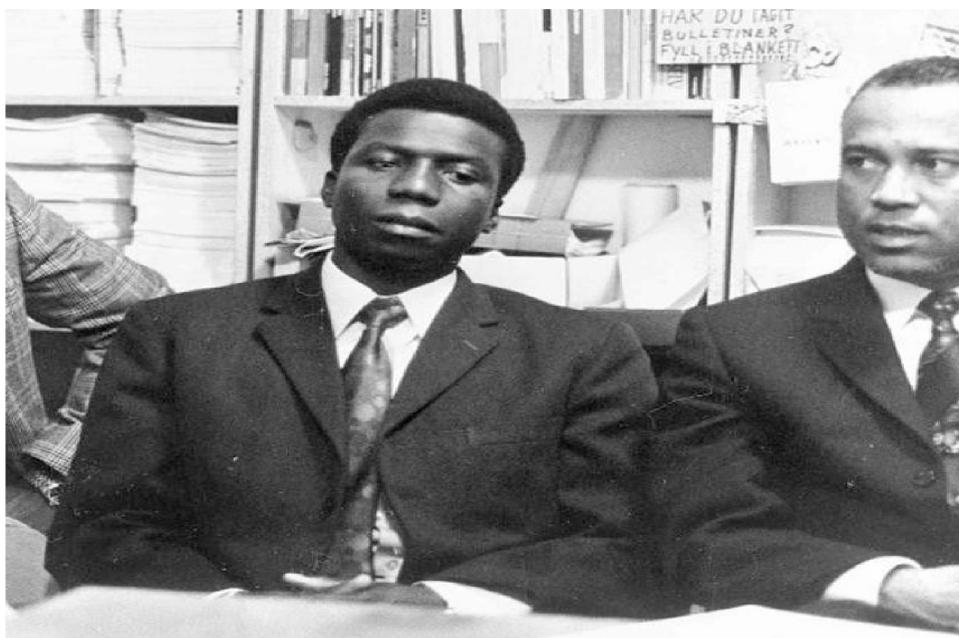


Figura 8: João Bernardo (Nino) Vieira e Luís Cabral. Disponível em: <https://11nk.dev/Ypfl8>. Acesso: 24/03/2024

O debate a seguir explica essa fotografia das ambas figuras. Segundo Augel (2007), o mandato do primeiro presidente do país, Luís Cabral (1974-1980) foi marcado pelos “assassinatos” dos *ex-comandos* africanos e dos demais políticos do PAIGC que foram considerados “traidores”, causando a crise da unidade entre a Guiné e Cabo-verde, tendo como a consequência o golpe de Estado desencadeado pela ala guineense em 14 de novembro de 1980, comandado por João Bernardo Vieira (Nino) que derrubou de poder Luís Cabral, presidente desde 1974, afirmando no poder o regime militar, liderado por Nino Vieira (militar de destaque na luta armada contra o colonialismo português), cujos projetos ambiciosos eram inadequados à realidade do país.

Isso causou uma crise política, como consequência promoveu a repercussão étnica, prisões e eliminação dos oponentes ao regime. Essa situação não pode ser compreendida de modo isolado, mas sim dialogada com que se passava no cenário internacional. Acredita-se que a pós-emancipação da maioria dos países africanos tem sido atravessada pela nova dinâmica na política econômica ao nível mundial, nomeadamente, a partir dos anos de 1970, causando dificuldade econômica aos países recém independentes da ocupação colonial.

A Guiné-Bissau foi um desses países, que depois da independência enfrentou graves crises na organização da sua economia e na reestruturação da administração política do país. Essa dinâmica diz respeito às pressões neoliberais emanadas das instituições econômicas

internacionais, num momento de auge do que hoje conhecemos como globalização.

Conforme Anderson (1995), o neoliberalismo é uma doutrina nascida na Europa e nos Estados Unidos da América, diferentemente do liberalismo clássico. Consiste num exercício teórico e político contra o estado de bem-estar social. Para o autor, o texto base dessa ideologia foi o de Friedrich Hayek intitulado “caminho da servidão”, cuja tese se enquadra na defesa da liberdade do mercado, isto é, menos controle do mercado ou do capital pelo Estado. Lendo ainda Anderson (1995), o encontro de Mont Pèlerin na Suíça que agregou diferentes intelectuais adeptos do capitalismo, europeus e norte-americanos, organizado por Hayek, foi fundamental na edificação e na repercussão do neoliberalismo. Para mais, é de realçar que foi em 1947 que o Hayer fundou a Sociedade Mont Pèlerin num contexto que os sinais já estavam a pontar para a intensa guerra fria. O objetivo era de propagar o ideal capitalista liberal para o resto do mundo. Assim, foi dessa dinâmica que surgiu o neoliberalismo, pensado como uma finalidade histórica de engrandecer ou reanimar o capitalismo mundial avançado. Se nos anos 70 a taxa de lucro das indústrias caiu para 4,2% e nos anos 80 subiu para 4,7%, deve-se ao facto da derrota sindical, menos assistência social e privatização do capital.

Já a globalização segundo Arrighi, (2007), o termo globalização entrou em cena nos anos 80 e no princípio de 90, representando um processo histórico de crescente integração econômica e societária do mundo. Essa é a globalização estrutural (a primeira), que na fase posterior é ditada pela segunda globalização que é a globalização ideológica (O neoliberalismo). Se ainda partimos de Arrighi (2007), vamos compreender que, o motivo a globalização ideológica entrar em cena, deve-se ao fato de que após a segunda guerra mundial, a expansão do comércio e produção mundial geram muito lucro aos ditos países do segundo e terceiro mundo, sobretudo na segunda fase da guerra fria sobre o aumento do preço do petróleo. Isso fez com que os países do Norte, nomeadamente os Estados Unidos da América, Inglaterra e os demais a elaborarem a política ideológica que versa em duas vertentes: uma doméstica e outra internacional.

A primeira diz respeito à eliminação da política de bem-estar na Europa ocidental e a política de New Deal nos Estados Unidos da América, favorecendo o abaixamento de taxas de juros aos ricos e aumento de impostos aos pobres, enquanto que a segunda consiste em retirar apoio aos países do “segundo e terceiro mundo¹⁵” para potencialização da indústria local no sentido de barrar o desenvolvimento e a competição dos países do “segundo e terceiro mundo”.

¹⁵ O termo *segundo e terceiro mundo* surgiram da classificação que fizeram, do qual há países do primrio mundo com acentuado desenvolvimento de ponto de vista capitalista. Os de segundo seriam os que os que ainda não atingiram o patamar dos do primeiro e, os de terceiro mundo seriam os subdesenvolvidos

Assim, a partir da década de 1980 a mudança gerada pela globalização ideológica foi drástica. Por exemplo, nos anos 1969-70 a renda per capita dos países do “2º e 3º mundo” era de 2% e em 1980 caiu para 0%. Compreende que foi uma crise sem precedentes nessa década 80, causada pela política neoliberal ideológica, operando também pelo endividamento dos países pobres e influencia a adoção do neoliberalismo e liberalismo pelo modo de produção da renda.

A influência do neoliberalismo levou a que os países mais pobres pensassem a industrialização como sinônimo de desenvolvimento, embora, na prática, a convergência industrial não equivalia a convergência da renda, dando espaço a larga desigualdade entre a economia dos países. Essa divisão vigente da renda entre norte e sul deve-se à globalização estrutural e ideológica, induzindo mais produção ao mercado externo que ao interno, ou seja, transformando certos países em consumidores e produtores. Mas isso tudo, deve-se à ginástica da guerra fria.

Vimos que a década de 1970 foi o começo da segunda fase da guerra fria chamada de crise de petróleo. Persistindo nesta questão, observa-se que isso deu lugar ao contínuo desenvolvimento desigual, porque a demanda estadunidense, quer as suas empresas e como agências, estão bem enquadradas no mercado, afetando imensamente os países pobres. Além do mais, os países ricos, no caso dos EUA, usam as instituições internacionais, no caso de Banco Mundial e Fundo Monetário Internacional para a satisfação dos seus interesses, isto é, consolidação e renovação do poder no mercado, Arrighi, (2007).

Entretanto, muitos países africanos ainda estavam abrindo as portas ao liberalismo, lembrando que, alguns, no caso da Guiné-Bissau, Angola, Moçambique, eram dirigidos por regime de partido único e por viés socialista, apenas coagidos a mudar do sistema, sobretudo quando o fracasso do socialismo no leste europeu, como frisa o Cardoso:

Quando em 1989 se desencadeou o processo de desmoronamento do sistema socialista europeu, seguindo-se-lhe uma perda de credibilidade dos países que o representavam, criaram-se as condições propícias para que os países ocidentais pudessem propagar a ideologia liberal como não só a única digna de crédito, como também o único modelo a seguir. A nível interno de África tinha-se igualmente chegado à conclusão que o sistema de partido único bem como a ausência da democracia tinham sido uma das causas principais do desastre económico verificado ao longo de três décadas de independência. Estavam assim criadas as condições internas e externas para que a África pudesse embarcar no comboio da mudança que, entre outras, brandava a bandeira do liberalismo económico, da democracia multipartidária e da defesa dos direitos do homem (CARDOSO, 1995, 259).

Como já frisado, a Guiné-Bissau pós-independência passou pela desilusão causada pela crise de liderança, segundo Augel (2007), mas também devido ao difícil contexto político e

econômico em que o mundo se encontrava. O país começou a estruturar a administração do Estado e foi empurrado na década de 1980 a assumir políticas de corte neoliberal, tanto no âmbito político, econômico e social. Sobretudo, quanto ao fracasso do bloco socialista soviético que o país, certamente alinhava. Essa crise suscitou críticas por várias personalidades do país, entre eles músicos que cobram do aparato político a responsabilidade para com as necessidades sociais das populações. Pois,

A Guiné-Bissau, sendo um dos países mais pobres do mundo, tendo praticado ao longo dos primeiros quinze anos da sua independência uma política económica desastrosa, tendo tido um regime autoritário de partido único e tendo por diversas vezes violado os direitos elementares da pessoa humana, não podia escapar à regra. Também aqui estavam reunidas as condições internas e externas para se iniciar um processo de mudanças profundas a todos os níveis da sociedade, mormente nos domínios político e económico. (CARDOSO, 1995. P. 259).

Mas acontece que o país ao abandonar o modelo de desenvolvimento econômico inspirado na perspectiva socialista que seguiu quando da conquista da independência política em 1973, não conseguiu ultrapassar o colapso econômico. Tanto a liberalização iniciada em 1983 e quanto o ajustamento estrutural desencadeado a partir de 1987, não produziram efeitos positivos na sociedade guineense no que concerne à resolução das crises econômicas e financeiras. Isso porque, o país não escapou da premissa teleológica desenvolvimentista, ou seja, a ideia de que os países pobres só poderão alcançar o progresso, seguindo o modelo ou caminho pelo qual os mais ricos trilham. Ao passo que, no caso da Guiné-Bissau, deveria optar por:

A 'interiorização' do desenvolvimento, evitar a destruição da organização e estrutura social e económica tradicionais no campo, tirar partido das eventualidades dessas formas de organização social e económica, que fazem parte da cultura mais profunda do povo guineense, e promover uma transição gradual para formas mais evoluídas nas tabancas. (CARSOSO, 1995, P. 261).

A ideia contrária a essa perspectiva é frisada por Nancy (2014) na sua entrevista realizada com Pierre Chaillan “*O comunismo e o sentido de ser-em-comum por pensar*”. O autor entende a filosofia capitalista como uma das desgraças no mundo, porque “o capitalismo supõe, por definição, uma espécie de saída dos modos de vida locais, territoriais e de reprodução da existência”. A partir dessa colocação, até pode afirmar de forma equivocada que a partir da década de 1980 a Guiné-Bissau ainda estava procurando definir a sua *existência* enquanto Estado nacional, inevitavelmente pela lógica liberal capitalista que vigora.

Foi nessa difícil situação que o país conheceu o conjunto Super Mama Djombo enquanto estrutura cultural alinhado ao partido PAIGC como iremos perceber nas suas canções, lembrando também que fora lhe atribuído, junto com Cobiana Djazz na década de 1970, o estatuto de

orquestra nacional do Estado pelo presidente Luís Cabral. Esta agrupação se posicionou nas suas canções de modo crítico sobre realidade política do país. Mas antes de adentrar na análise das canções, é importante revisar um pouco o seu percurso desde a sua formação.

Segundo Monteiro et al. (2016) o conjunto Super Mama Djombo nasceu exatamente num acampamento de escuteiros em Bolama, reunidos no dia 18 de setembro de 1972, o Zé Manel, Herculano e Gonçalo, bautizaram a banda com o nome de Mama Djombo. Posteriormente se integraram sucessivamente ao grupo os seguintes membros: Luís Taborda, Djon Kortel, Hanso, Chico Caruca, Dixon e Jorge Medina. Já em 1974, a banda conheceu o novo membro, Atchutchi, que aceitou integrar a banda com a condição de liderá-la e repensá-la. Sendo assim, com a liderança do Atchutchi, foram abandonadas as canções estrangeiras como músicas angolanas e as canções de Roberto Carlos que o grupo interpretava em proveito das músicas nacionais, e a partir daí deixaram o grupo os membros que não encaixavam, permitindo o ingresso de novos integrantes. Havia na altura doze cantores no conjunto, incluindo a Dulce Neves, única mulher compositora da banda. (Monteiro, 2016).

Toda a reestruturação do grupo foi um esforço enorme e devido à liderança de Atchutchi, quem focou nos próprios ritmos tradicionais das canções guineenses que de certa forma passavam por um momento de desvalorização perante as canções ou ritmos estrangeiros presentes no país na época, no caso de músicas angolanas, cabo-verdianas e brasileiras (MONTEIRO ET AL. 2016). Atchutchi, o coordenador do grupo, lembra que se inspirou daquilo que se via no lado do Congo, pois o compositor estava há algum tempo em Moçambique antes de integrar a orquestra. Ainda, seguiu ao conjunto o Miguelinho, Tundo e depois o Serifo Banura, guitarrista que integrava ao conjunto Cobiana Djazz. No ano 1975, o grupo acrescentou o prefixo, e passou a ter como a designação Super Mama Djombo (doravante SMD).

3.1. Neocolonialismo na roupagem neoliberal: o novo contexto de produção da Super mama Djombo

Para compreender a crítica política das canções de SMD, começo por fazer diálogo com o ex-presidente do Gana, Kwame Nkrumah. Em seu texto intitulado *Neocolonialismo: último estágio do imperialismo*, Nkrumah frisa que:

A essência do neocolonialismo é de que o Estado a ele está sujeito é, teoricamente, independente e tem todos os adornos exteriores da soberania internacional. Na realidade, seu sistema econômico e, portanto, seu sistema político é dirigido do exterior

(KRUMANH, 1967, p. 6).

Esta frase pode ser compreendida na canção *Ramedi cu kata cura* (o remédio que não cura) de Super Mama Djombo, pertencente ao álbum *Cambança* lançado em 1978, que espelha o seguinte neste trecho:

“*Tugas mbarca é bai, tugas di terra fica. i na soronda, imperialismu na reina, nô economia stamu mofinu, vanguarda di capitalismu*”, que significa em português: “os tugas foram e os tugas da terra apareceram, está a renascer, o imperialismo está a reinar, a nossa economia aparece obscura, vanguarda do capitalismo”. No seu programa, o PAIGC delineou como um dos objetivos, a “liquidação de todas as relações econômicas de tipo colonialistas e imperialistas”. Quer dizer, ter controle do seu modo de produção, que não significa deixar de estabelecer parcerias no âmbito da produção econômica com outros países, mas sim, ter a autonomia, isto é, ser o definidor dos seus interesses econômicos. Todavia, isso já não estava sendo a realidade nos anos da década de 1980 em que a filosofia neoliberal avançou ferozmente pelo mundo, e conseqüentemente pesou nos países recém independentes.

Assim, a possível interpretação a ser acrescentada neste trecho da canção é que, a soberania de alguns países colonizados, no caso da Guiné-Bissau após a independência, não demonstra a solidez, uma vez que prevalece um sistema de controle no país em todos os níveis políticos e econômicos oriundo do exterior. Sistema esse de imposição, afetando as necessidades básicas das populações e de criação de melhor condição à massa trabalhadora. (Nkrumah, 1967).

Ainda quanto a este trecho, na entrevista à Rádio sintcha occo (2021), Malam Mané, um dos vocalistas principais do grupo, frisou que na altura da gravação dessa música, acontece que vinham barcos com produtos alimentícios, certamente da Europa para doar às populações, porém, o SMD percebia isso como disfarce, pois doavam e em contrapartida exploravam recursos. Portanto, perceberam isso como *modus operandi* do capitalismo.

É inegável que, desde o decurso da luta armada, a preocupação pela construção nacional, em termos teóricos e práticos tinha uma certa consideração. Conforme reconquistava alguns territórios, avançava com a política de alfabetização e de criação de condições médicas para a população. Houve criação de internatos, escola piloto e como instituto amizade, sem contar a política de cooperação internacional, pela qual eram enviados os militantes do partido para a formação, não só em âmbito militar, mas também em outros setores como na área de saúde e educação.

Certamente, essa dinâmica seria mais desenvolvida após independência quando a administração nacional do país fosse assumida com total autonomia política de elaborar e executar

projetos sociais em prol do bem-estar da população. Todavia, o país enfrentou uma difícil situação de promoção de desenvolvimento devido às tensões políticas, sobretudo dentro do PAIGC, que deu na dissolução do projeto unidade bilateral entre a Guiné e Cabo-verde.

Compreendemos que essa dificuldade pós independência deve-se à escassez de recursos humanos, pela realidade colonial em relação à educação na Guiné-Bissau, não havia muitos quadros preparados para assumir administração do país, somando também falta de capital financeiro. Isso levou, por exemplo em 1977 na ocasião do II congresso do PAIGC o pronunciamento correlação a política econômica:

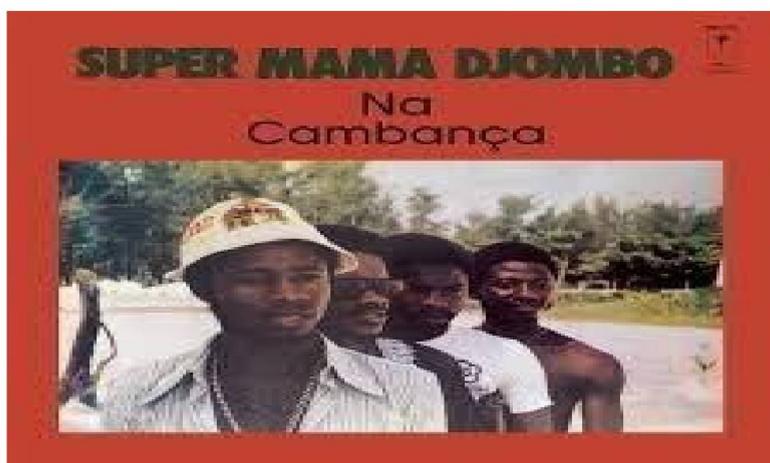
O III Congresso do PAIGC em 1977 definiu orientações de política econômica, que o governo acatou, quanto ao modelo de desenvolvimento a seguir. Sob o lema genérico do "fim da exploração do homem pelo homem" pretendia-se a "Reconstrução Nacional" com prioridade para a agricultura, infraestruturas e pequena indústria, educação e saúde. Mas a industrialização, as infraestruturas de transportes e comunicações e a administração pública do país (centralizada em Bissau) foram na prática os sectores prioritários, através de um programa de investimentos públicos, com secundarização da agricultura. (SANGREMAN, 2019, p. 45)

O PAIGC afirmou enquanto partido Estado e era quem governava. Assim, toda a estratégia de desenvolvimento estava a cargo dele ou tinha que ter o seu aval antes de ser executado. Observa-se, quando o consumado golpe de estado de 1980, o governo militar liderado por João Bernardo Vieira, continuou durante a década de 1980 com a elaboração de inúmeras políticas econômicas quando também se abria para o liberalismo econômico. Por exemplo, em 1983 foi lançado o I ° Plano de Desenvolvimento para 1983-86 e por diante, traçando políticas que não conseguiram dialogar com a realidade, dando em sucessivas crises econômicas e sociais.

3.2. Cambança Djombo

Face a isso, a crítica dos descontentes perante o estado das coisas nesse período era dirigida ao partido. SMD, o conjunto que reivindicava um ideal revolucionário, fazia perceber o seu descontentamento na sua canção, convocando ao povo para uma contínua luta, apelando à unidade e ao congresso para o repensar o destino da nação. Vemos por exemplo na canção *cambança djombo*, na qual retrata a realidade pós luta:

Figura 9: Imagem da capa do álbum Na Cambança. Disponível em: <https://l1nk.dev/xLfOp>. Acesso em: 18/05/2024



Cambança Djombo

N ka na tona tchora mas pena/n ka tona miskinha mas kasabi/lubu di kasa ka falan kuma/pa n ka entra na nin un mandjuandadi/M bai pa Bnade/ M bai pa Pilum/ M bai pa Antula/ M bai pa Cuntum/ M punta si luta na maina?/ ou i ka na maina?/ Kansera ka entra Guiné-Bissau/ Luta flaka/luta kiri maina/ oh, congresso!

Na kambansa no ka na kamba, nin no ka na tcholona boka na frontera, não, não/So si i ka bin sedu suma ku no na pensa/Nin no ka na trai sangui di no kombatentis/Son povu ku no na kanta i ku no na nina/Unidadi kila ki forsa di tudu forsa!

Travessia Djombo

Jamais vou chorar/ jamais ficarei triste/ O lobo da casa não me ensinou a não fazer parte duma sociedade/ Fui ao Bandim/ Fui ao Pelum/ Fui a Antula/ Fui ao Cuntum/ Perguntei se a luta deve seguir?/ ou não? Que miséria se afaste da Guiné-Bissau/ A luta enfraqueceu/ A luta tem enfraquecido/ Ô, congresso!

Na travessia não vamos atravessar, nem diremos nada na fronteira, não, não/ só se for de forma inesperada/ não vamos trair o sangue dos nossos combatentes/ só cantaremos ao nosso povo e só para ele o nosso afeto/ A unidade é a força de todas as forças!

Terminou a luta armada de libertação nacional, mas a luta continua em busca de cumprimento do programa maior, que consiste, em resumo, na construção de um verdadeiro progresso para o povo. Para isso, a unidade é fundamental como destino histórico. A crítica desta música em relação ao contexto em que foi gravada, 1978, dois antes do golpe de Estado de 1980

que destituiu o presidente Luís Cabral do poder, percebe que, esta canção está contrariando a ideia de pôr fim ou colocar em perigo a unidade, tanto a nível étnica em Guiné como a nível binacional (a unidade da Guiné e Cabo-verde).

O conjunto super Mama Djombo tinha a audiência, pois como bem salientado por Atchutchi, acompanhavam sempre a delegação do Estado, sobretudo o Presidente Luís Cabral aos eventos internacionais. Além do mais, ao nível nacional, já com a independência, as canções nacionais passaram a passar de modo livre na rádio nacional, redefinida para o projeto da construção nacional. Também, os espaços como a UDIBE (União Desportiva Internacional da Guiné, fundada na década de 1950 pelos portugueses), apesar se trata de um clube de futebol, porém, sediava vários eventos, incluindo apresentações musicais. E as animadas festivais de música marcadas pelos concursos entre as melhores vozes nos espaços públicos como nos Estádios, incentivavam o consumo dessas canções nessa época.

Lendo ainda essa música, observa que comunica que Amílcar Cabral (*lubu di casa*) ensinou a unidade, não a desunião. Ainda, a crítica desta música recai sobre o total desprezo ao povo, isto é, após a independência ninguém interessa mais em lutar para concretizar o verdadeiro ideal da luta, que é a construção da Nação. E por fim, a música termina incentivando a unidade como fator indispensável de todas as forças.

A questão da unidade binacional sempre foi tensa durante toda a luta, como já frisado anteriormente, a realidade ou a experiência dos guineenses no relativo ao colonialismo português tinha uma certa diferença com a dos cabo verdianos, que tinham mais oportunidade de educação escolar e mais integração na administração colonial portuguesa. Sendo vistos pelos guineenses como parte do poder colonial. Entretanto, por necessidade de luta pela independência, devido à dinâmica de Cabral e dos demais guineenses e cabo-verdianos, foi firmada essa aliança. Porém, sob desconfiança, o que provavelmente, tenha servido em algum momento como argumento para explicar o assassinato do próprio Cabral. Com a independência, o momento da provação do poder, tornaria mais intensa a unidade entre ambos povos, definitivamente rompida com o golpe de 1980.

Por um lado, observa-se o enaltecimento do espírito socialista no que diz respeito à ideia da união. A semelhança disso segundo Alves (2013), no contexto pós-independência da Angola, os músicos ligados ao Movimento Popular de Libertação da Angola (MPLA) compuseram suas canções, enaltecendo feitos gloriosos dos combatentes da liberdade da pátria e propagando a ideologia socialista:

[...]ponto a destacar é que com a chegada do MPLA ao poder a música popular se tornou uma das ferramentas de legitimação política e ideológica do movimento e da construção de um projeto nacional para Angola. Vários compositores contribuíram, compondo temas relacionados à causa nacionalista, relatando os grandes feitos de compatriotas nas ações políticas e na guerrilha e relembrando as datas decisivas para a luta anticolonial. (...). Fazem alusão a “marcha rumo ao socialismo[...]” (ALVES, 2013, 16, 18).

Muitos desses músicos ligados aos movimentos independentistas, faziam suas canções discutindo as questões políticas nacionais e respaldo ao âmbito internacional. Um dos momentos mais altos da apresentação de SMD foi no festival de 1978 em Cuba, cuja canção intitulada *festival* destinada a reforçar a luta anti-imperialista junto com os demais movimentos artísticos dos outros países presentes no evento. Ao som da festa, o ritmo quente tocado é explicado pela parte textual, através da qual pode compreender que havia. muita convicção e apelo à solidariedade internacional entre os movimentos anti-imperialistas.

3.3. Festival: “Solidariedade internacional socialista contra o imperialismo”

Festival

Abaixo direito humano à moda imperialista/ ka no iabri udju/Afrikanus e latinos
contra direito racista dos imperialistas/ Jovens di tudu mundu no na djunta no fala/ Pa canta,
pa divirti, pa luta contra imperialis

Festival

Abaixo direito humano à moda imperialista/Fiquemos atentos/Africanos e latinos contra o
direito racista dos imperialistas /Jovens de toda parte do mundo vamos nos unir/Para cantar,
divertir e lutar contra o imperialismo.

O PAIGC se afirmou enquanto partido não alinhado. Entretanto, fazia parte do concerto dos movimentos socialistas. Durante o decurso da luta, teve participação em várias ocasiões internacionais de solidariedade anti-imperialista. Em 1966 teve lugar em Cuba a Conferência Tricontinental que reuniu a participação dos movimentos da Ásia, África e América Latina. Já em 1978, a Cuba Organizou a Festival da Juventude Comunista de Cuba que contou com a participação massiva das juventudes socialistas dos outros países. Foi nesta ocasião que Super Mama Djombo em companhia da delegação da Guiné-Bissau no evento, apresentou sua música, a qual fala essencialmente sobre a solidariedade internacional na luta contra o imperialismo.



Figura 10: Super Mama Djombo em Cuba no festival de 1978. Disponível em: <https://acesse.one/Uidw9>. Acesso: 30/06/2024

Vale ressaltar que, nesta época o conjunto atuava como braço cultural do partido, sendo óbvio portar aquilo que era a ideologia defendida pelo partido que diz o seguinte:

“[...]quer durante a luta de libertação, quer depois da conquista da independência nacional, colaboração com todas as forças progressistas anticolonialistas e anti-imperialistas do mundo, para a construção de uma vida de paz e de progresso para todos os povos do mundo”[...]. (PAIGC, 1970, p. 2).

Vê-se ligação forte entre a arte e a política, como a arte porta ao público os ideais políticos. Em relação a isso, Lora (1982) faz a abordagem pertinente ao apontar que, o objetivo da militância dentro do partido político tem por finalidade “a consumação da revolução social”, defendendo os seus ideais e levando-os para a conscientização da massa. Ainda frisa que “a relação do Partido com o artista se estabelece na medida em que este é militante e dentro das ideias do programa e do centralismo democrático e, portanto, indiretamente, o primeiro influencia a criação artística”. (LORA, 1982, p. 6).

Embora, essa influência não signifique que todo o conteúdo do conjunto era influenciado diretamente pelo partido. Outro elemento importante observar nesta música é a questão de direito humano frisado por Fontana (2004), de que, o manifesto do triunfo do liberalismo representa ao mesmo tempo o seu colapso enquanto a geocultura definida do sistema mundial. Posto que, a promessa da melhoria da condição de vida das populações, pelo contrário, acabou de gerar a total desilusão. Nesta linha, o estudo de Chamayou (2020) sobre a crise do liberalismo autoritário é bastante interessante para dialogar com a situação da Guiné-Bissau pós- independência.

Chamayou (2020) frisa que a ideia de ingovernabilidade diz respeito ao contexto de

surgimento do neoliberalismo nos finais da década de 1960, referindo à fragilidade dos governos perante essa empreitada, tendo em conta as demandas ou táticas das empresas e dos políticos capitalistas, que de certa forma, criam uma situação de anomia que não só é verificada dentro das empresas, mas também na sociedade. Essa situação de relação de dominação, segundo Chamayou (2020), sempre enfrenta resistência/insubmissão. Certamente, é o que foi verificado na Guiné-Bissau na década de 1980, onde muitos que contrariaram o regime militar de Nino Vieira acabaram sendo executados (Augel, 2007), sobretudo em 1986 durante o processo de reajustamento estrutural.

3.4. *Sol maior para comando: Homenagem a Cabral e aos antigos combatentes*

Nesta linha, da simpatia aos pressupostos do partido, é inegável que Super Mama Djombo, pela crítica das suas canções, desempenhou o papel “panfletário” ao PAIGC, no que tange a divulgação da sua ideologia à sociedade guineense. Foi o conjunto da época que mais abordou a luta e sobre os heróis desse processo. Na canção **Sol Maior para Comando**, a abordagem foi tão profunda, quanto pelo aspecto sonoro e pela letra. Nessa, o processo da luta de libertação nacional é imortalizado pela forma como foi musicalizada. Nesse trecho da canção, é perceptível o espírito revolucionário da sua composição.

Atchutchi em Katumbi (2022) ao recordar sobre essa canção, frisou que o grupo buscava intercalar numa música só várias línguas etnias do país, além do crioulo. Por isso, em Sol Maior para Comando, houve essa intercalação do *mandinga e beafada* com crioulo, entretanto, escolho dialogar apenas com a parte que parece ser central da música e que está em *crioulo*. É uma música dividida em duas partes. A primeira em um estilo lento, falando essencialmente sobre o sacrifício dos combatentes da liberdade da pátria e a conquista da independência, dando ênfase a Amílcar Cabral. E a segunda, que lamenta a perda do líder da revolução, Amílcar Cabral, mas num estilo quente de Gumbe, celebrando a determinação na contínua luta pela construção nacional. Vejamos a letra:

Sol Maior para Comando

“Forças Armadas revolucionárias do povo
Em frente... marcha!

Hum hummm,
hummm Amílcar

Cabral, oh!

Hum hummm,
hummm Viva PAIGC!

24 festa na Boé

Mis setembru mis di no pubi so

Madina di boé i eroika

Mis di janeru, mis di disgustu

Guiné dja ranka konsolu, setembru vitoriozu!

Mis di janeru, mis di disgustu

Guiné dja ranka konsolu, setembru vitoriozu!

Bas di bumba kontra kanhons so

No pubis na marcha kabesa lantadu

Até vitória final!

Mortu no ntera, speransa no garbata

Sempri kabesa lantadu, até vitória final!

Mortu no ntera, speransa no garbata

Sempri kabesa lantadu, até vitória final!

Sob bombas contra canhões

O povo marchou firme

Até a vitória final!

Baixas sofridas, Esperança cultivada

Com cabeça erguida, até a vitória final

Baixas sofridas, Esperança cultivada

Com cabeça erguida, até a vitória final

Speransa kontra kasabi

Na arma no na pega

Sedu no na ganha

Pabia na flema no pubi son

Balentia sempri ku reina

Son pa no pintca

Na pindjikití na utru ladu
Pubis di no tcom fasidu
limaria Na mon di colonialista
Mortu no ntera, speransa no garbata
Sempri kabesa lantadu, até vitória final!
Mortu no ntera, speransa no garbata
Sempri kabesa lantadu, até vitória final!
Speransa kontra kasabi
Na arma no na pega
Sedu no na ganha
Pabia na flema no pubi son
Balentia sempri ko reina
Son pa no pintca
[...]

Sanguí ku bai, sanguí ku
bin la na Bafata Cabral i
riba
Sanguí ni tchon, fama na mundu
Cabral i balanta!
Ah, dunia! Cabral i balanta!
[...]

Sol Maior para Comando

*“Forças Armadas revolucionárias do
povo Em frente... marcha!”*

Hum hummm,
hummm Amílcar
Cabral, oh!
Hum hummm,
hummm Viva PAIGC!
24 festa em Boé
Mês de janeiro é o mês do povo

Madina de Boé heroica!
O mês de janeiro, mês de luto

Guiné por consolo, setembro vitorioso!
O mês de janeiro, mês de luto
Guiné por consolo, setembro vitorioso!
Sob bombas contra canhões
O povo marchou firme
Até a vitória final!

Baixas sofridas, Esperança cultivada
Com cabeça erguida, até a vitória final
Baixas sofridas, Esperança cultivada
Com cabeça erguida, até a vitória final
Esperança contra desgosto
Pegamos em
armas Vamos
vencer Pela dor do
povo Reina a
valentia
Seguimos em frente!

Pindjikití noutra
lado O povo
massacrado Pelos
colonialistas!

Baixas sofridas, Esperança cultivada
Com cabeça erguida, até a vitória final
Baixas sofridas, Esperança cultivada
Com cabeça erguida, até a vitória final
Esperança contra desgosto
Pegamos em
armas Vamos
vencer Pela dor do
povo Reina a
valentia

Seguimos em frente!
A geração que foi, a geração que voltou
Em Bafata, Cabral voltou
Sangue derramado, conhecido pelo mundo
Cabral é valente!
Ah, mundo (dunia), Cabral é valente!
[...]”
(Super Mama Djombo, 1984)



Figura 11: Amílcar Cabral e os camaradas combatentes. Disponível em: <https://11nk.dev/3g6fu>. Acesso: 03/07/2024

Cobiana Djazz nos abordou sobre a criminalidade da guerra colonial e a política de ação psicossocial do governo colonial tentando resignar o povo, entretanto, a consciência patriótica e a firmeza deram fruto, que é traduzida por Super Mama Djombo na frase *vitória final*¹⁶.

Também, os lugares históricos de luta armada de libertação nacional mereceram destaque. Se Cobiana foi importante e foi escolhida como nome da banda, pindjikiti (lugar de massacre dos trabalhadores de porto em 1959) e Boé onde foi proclamada a independência, jamais serão esquecidos na memória social do povo guineense.

Em um ritmo lento, invocando a parada militar, sol maior para comando é uma homenagem

¹⁶ A independência proclamada em 1963 foi a vitória contra a colonização portuguesa, embora, a vitória da luta pela emancipação popular e a construção nacional, seja uma meta a chegar, é sonhada, mas pela realidade está distante. Sempre que a luta vai prevalecer, a convocação continuará.

literal a Amílcar Cabral e a todo povo guineense que lutou para sua independência. Por um lado, percebe-se nela a crítica à forma como estava sendo conduzido o país pós- independência, ou seja, uma crítica à crise ideológica que pareceu tão explícita neste período, justificada pela falta da liderança a altura do Estado ainda em estruturação. Lembrando que, o avanço do neoliberalismo e crise do sistema socialista, influenciou a Guiné-Bissau, sobretudo nos anos 1980 às mudanças profundas do sistema, tanto na esfera econômica, política e social.

Ainda, compreende-se que o destaque aos antigos combatentes pode ser explicado pelo motivo de que nos pós independência tiveram papel na reorganização do Estado, embora com o tempo, o poder político lhes retirava certos privilégios, aliás, a maioria que não participavam da política direta, não gozava de condições básicas, como ter uma casa e condição financeira.

por diante o contínuo chamado à luta é evidente nas canções de SMD quando fala em seguir em frente. É manifestação do nacionalismo, da convocação a “marcha irreversível” em direção à construção nacional. Os desafios da década de 1980 desencadearam o debate político e social na Guiné-Bissau em vários setores. Dentro do partido PAIGC, a unidade binacional não foi salvaguardada, mas sim, o questionamento quanto ao que consideravam do privilegio dos caboverdianos em relação aos guineenses. Consumado o golpe de 1980, a atenção se centra nas mudanças das políticas econômicas e estruturais do Estado em.

Toda essa flexibilidade já era sentida como crise ideológica pós independência. Certamente, influenciou na crítica de Super Mama Djombo. Como frisa o próprio Atchutchi, apesar de serem do partido, buscavam através da música alertar a classe dirigente sobre o destino do país.

Desestruturação e reestruturação

A desestruturação de Super Mama Djombo começou no início da década 80, devido à conjuntura política do país, marcada pelas tantas perseguições que causaram a saída de muitos membros da banda ao exterior. Como no caso de Zé Manel que se exilou por um tempo considerável nos Estados Unidos da América (Monteiro, 2016). Conforme Atchutchi (2021), o grupo já tinha gravado várias canções em Bissau, porém pela primeira vez, em 1983 conseguiu-se gravar em Lisboa os álbuns *Na Cambança*, *Mandjuana* e demais discos.

Infelizmente, com a difícil situação política, que por Atchutchi (2021), no seio do partido PAIGC havia uma incompreensão sobre a proposta musical do grupo, o que levou a muitos a pensar que o Super Mama Djombo lhe invejava. Isso obrigou a saída de considerável parte dos

membros do conjunto ao exterior. Mesmo já desintegrado, o conjunto havia reagrupado na década de 1990, cujas novas canções serviram como trilha sonora do filme *Os Olhos Azuis de Yonta* gravado em 1992 pelo cineasta guineense, Flora Gomes. Isso se deu pela dinâmica dos velhos membros e do próprio coordenador, o Atchutchi como também pela entrada de novos membros no conjunto, no caso de Tino Trimó, quem assumiu neste período o papel de vocalista principal. Entre as produções deste novo período destacam os álbuns: “Homenagem a José Carlos Schwarz”, “Tradicional Super Mama djombo” (Homenagem a Chico Caruca) “Mama Djombo” e “Ar puro”, este último lançado no ano de 2008, na fase em que entraram mais artistas da nova geração, no caso do jovem Binham, Mc Cadio, Karina e entre outros. (MONTEIRO ET AL. 2016).

Conclusão

Concluindo, as ações culturais demonstraram que a política da ação psicossocial do governo colonial português, não resignou a consciência do povo em luta, que em som das “guitarras elétricas” ao estilo musical local (Gumbe), fizeram chegar nos centros urbanos controlados por colonialistas o ideal da libertação, que consistia na palavra de ordem do partido: “Unidade e luta”.

Foi um contexto de acelerada edificação da cultura nacional que perpassou vários setores. Cobiana Djazz que antes interpretavam as canções estrangeiras, começou a se reorientar e cantar nitidamente em língua nacional, facto que motivaria outros músicos locais e que de certa forma, iria contra a investidura do governo colonial, alertando para o policiamento das atividades culturais, sobretudo da comunicação em línguas locais.

Nesta linha, considerando a música como um dos meios de comunicação, isto é, como uma encruzilhada da reafirmação cultural e da integridade social, Cobiana Djazz constituiu um exército tão letal ao colonialismo português durante os últimos anos da luta armada, porque se em momento anterior foram instrumentalizados para a propagação do colonial conceito de “Guiné Melhor” de Spínola, ousaram assumir o combate cultural em Bissau através da música, o que demonstrou para o governo colonial a determinação do povo da Guiné e Cabo-verde na luta pela sua emancipação política.

Perante isto, podemos compreender que a construção da nação guineense se deu por diferentes vertentes, a política (através do partido, exército e diplomacia) e a cultural, que diz respeito a produção de ideias, quer pela literatura poética, musical e demais. Este período da luta armada de libertação nacional condicionou o conteúdo musical da Cobiana Djazz, que mais abordou sobre a guerra, dando ênfase aos temas como a união, esperança e a autoafirmação. Cantar

mulher enluta, não só era necessário para acalmar o povo, ou a mãe pátria, mas sim, de combater por meio da própria identidade, neste caso pelo *crioulo*.

Observamos, por exemplo, a questão da guerra criticamente debatida na canção *ke ki minimu na tchora*, é de que a ação armada foi chave na imposição colonial na África. Desde a chegada dos colonizadores até a tentativa da “ocupação efetiva”, as armas foram instrumentos usados na liquidação dos povos locais em resistência, como também, na coação física para a submissão às ordens da colonização. Era necessário ocupar militarmente para garantir o exercício livre do poder político e das atividades econômicas e a imposição cultural sobre os povos colonizados. Essa índole desumana do colonialismo persistiu e ganhou contornos maiores, sobretudo no decorrer das lutas armadas pelas independências. Não só as armas de uso manual, mas outros meios como aviões de guerra fizeram tornar mais visível e violência indescritível do projeto colonial português.

A resistência do PAIGC nessa década de 1970 enfrentou o recurso à extrema violência por parte dos colonialistas portugueses. Sobretudo, as grandes vitórias diplomáticas do partido e o contínuo apoio dos países e movimentos de orientação socialistas, constituíram fatores de grande preocupação ao governo colonial português. Portanto, anexar os africanos na fileira do seu exército e usar seus meios de guerra para a destruição em massa, talvez, reverteria o estado das coisas, lendo o pensamento desse projeto colonial.

Como contraproposta da guerra, era importante para o PAIGC (os nacionalistas guineenses e cabo-verdianos) dirigir em busca da reconquista da sua independência com base num único motivo para a unidade: o colonialismo português. A unidade tornaria inadiável face à luta, para dar força ao partido, tanto no âmbito social, político e militar. Essa unidade seria construída com a cultura: de lutar com as armas, do exercício político (como a diplomacia, a organização e atividades ideológicas do partido) e também pelas manifestações artísticas. Tudo isso, resume a definição de Cabral, de que a luta de libertação é um ato de cultura.

Assim, vemos que a história do processo colonial, o governo colonial português nunca exerceu de forma tão estável a sua autonomia nas colônias, sempre enfrentava resistência contundente por parte dos colonizados. E essa instabilidade foi sentida no curso da luta armada, onde se entrou num acelerado desmoronamento, sobretudo nos finais da década de 1960 e início de 1970, lembrando que 1974 se declara oficialmente o fim do regime ditatorial salazarista, comandado até o período por Marcelo Caetano. Ao mesmo tempo, marca o início do ambiente democrático em Portugal. O fator por um lado, deve-se ao cansaço da guerra nas colônias e a determinação dos movimentos independentistas. Esse fervor nas colônias, desencadeou durante a

década de 1970 a proliferação das atividades culturais em pró da independência, sobretudo, nos centros urbanos.

Assim, as canções de Cobiana Djazz neste período constituíram a dinâmica da luta anticolonial e da construção nacional. Por um lado, isso demonstrava também o confronto das identidades, e como conseqüentemente consistia na projeção nacional de uma cultura híbrida que iria fluir continuamente por meio das manifestações culturais locais. Cobiana Djazz desempenhou o papel fundamental de mobilização popular em torno da luta contra o colonialismo português.

Por sua vez, Super Mama Djombo pelo contexto de pós-independência, a sua abordagem segue a preocupação nacionalista de Cobiana Djazz em tratar de questões sociais e políticas. A necessidade da preservação da unidade nacional e binacional, a preocupação relativa ao futuro da população e a luta contra o neocolonialismo. Embora, terminada a luta armada contra o regime colonial, as questões políticas e econômicas do país, e não só, mas também do cenário global, passarão a merecer mais atenção. Destarte:

A juventude africana no meio urbano foi gradualmente empurrando-se ao espaço público e comentando sobre política, economia e cultura nas últimas décadas do século XX, onde mostra o encolhimento do Estado na prestação de serviços sociais, devido às mudanças económicas globais, e a música tornou-se a plataforma para a releitura de um novo mundo (SITOE, 2018, P. 137)

Super Mama Djombo canta a gloriosa vitória da luta anticolonial e cobra a responsabilidade da tradução dessa vitória em verdadeiro progresso para a população. Isso, daria uma nova característica a música guineense, que antes retratava apenas o mundo dos povos da Guiné-Bissau antes da colonização, passou a abordar sobre a realidade colonial, de cantar o comportamento dos estrangeiros que vieram dominar e explorar o país, como por um lado, contar a marcha gloriosa dos combatentes da liberdade da pátria. Ultrapassada esta fase, seria a vez de encorajar sobre a construção nacional e ao mesmo tempo, produzir uma crítica sobre os desvios dos princípios dos quais a nação guineense é afirmada.

Como frisado, as mudanças da política econômica iniciada na Europa e nos Estados Unidos da América (referindo ao neoliberalismo), como também as disputas ideológicas no contexto da guerra fria, tiveram impacto considerável nos países africanos recém independentes, que não escaparam do neocolonialismo (e que ainda vigora). Essa economia pós libertação é frisada por Super Mama Djombo de “vanguarda aos amigos do capitalismo”, demonstrando também a inclinação ideológica ao socialismo.

Também, a ideia da unidade é importante observar, pois tem uma ligação com a questão econômica, porque uma unidade ao nível nacional e binacional como era sonhada, contribuiria

para a uma estabilidade política e social, permitindo assim que houvesse uma boa produção econômica para acelerar o desenvolvimento do país.

Portanto, é de referir que, tanto Cobiaza Djazz e quanto Super Mama Djombo constituíram personalidades tão significantes no processo emancipatório da Guiné-Bissau e da identidade nacional guineense, sobretudo da identidade musical e do *crioulo* por meio da oralidade, impactando até hoje pela memória que reportam sobre o contexto da luta armada pela independência e da pós-emancipação da Guiné-Bissau.

As suas canções permitem compreender que a ruptura cultural foi bastante sensível no combate ao colonialismo, visto que o domínio do sistema não se restringia só no aspecto econômico, entretanto, exercia também sobre o âmbito cultural que tanto mereceu atenção de Amílcar Cabral, porque, a independência no seu amplo conceito significa também a ruptura e a construção do algo novo, neste caso “a nação guineense” e a sua identidade nacional.

Por isso, considero de interessante a reflexão da Augel (2007), apesar de tratar mais em específico sobre a literatura, entretanto nos oferece subsídios teóricos e conceituais de pensar a música e o seu papel na definição e redefinição da nacionalidade guineense. A mesma autora salienta que, a Nação não parte de modo exclusivo das elites, porém, é uma construção essencialmente da massa popular. Assim, na perspectiva de “legitimação emocional” de Anderson (1980), a música constitui o pilar fundamental na consolidação da unidade nacional, visto que as memórias reportadas sobre a experiência coletiva no processo de formação nacional, leva a imaginação e ao compromisso com esse projeto nacional. É desse âmbito subjetivo de sentimento coletivo que nos move a pensar o destino da Nação.

Fanon (1965) fala da “responsabilidade de cada geração em assumir a sua missão” face a circunstância histórica, no caso do colonialismo que constitui um sistema de subjugação, da tentativa de anulação ontológica do colonizado. Resistir aos seus males, liquidar as suas raízes para alcançar a autonomia política e cultural de afirmar enquanto povo livre. Nesta perspectiva, compreende-se que Cobiaza Djazz e Super Mama Djombo por meio da arte musical aceitaram o chamado da luta (cumprir a missão) enquanto geração, cujo futuro ameaçado pela imposição colonialista portuguesa como também, pelo desnorreamento dos ideais da luta após a proclamação da independência.

Portanto, é tentar minimizar a luta de libertação nacional, quando pautada por uma abordagem de caráter apenas política, armada e diplomática, sem nenhuma ilustração ao aspecto cultural, que por si mesmo, constitui uma expressão essencialmente política também. Há tempo os historiadores têm essa preocupação com os processos como das lutas emancipatórias africanas no

que tange a busca da compreensão desses por meio das fontes e viés diversificados. Hoje, tradicionalmente, é impossível recordar estes processos, no caso da Guiné- Bissau sem ouvir as canções que trazem através das letras e ritmos o sentimento da guerra, o sacrifício daqueles que lutaram, a imposição do governo colonial e a resistência pan-africana. As canções daqueles que presenciaram combates, guerrilheiros do partido e até as canções dos colonialistas, são preciosas para o estudo do processo de luta de libertação e construção nacional da Guiné- Bissau.

É observável que o país dispõe de poucos estudos que fazem referências ou que utilizam a música como fontes de estudo, por opção, ou por desconhecer a sua importância como ferramenta usada no combate anticolonial. Embora, é compreensível, pois o nível da degradação do setor da educação no país por meio de falta de investimento do governo nessa área no que diz respeito ao financiamento das pesquisas, é o principal fator que empobrece a sua historiografia e conseqüentemente, afeta a consciência histórica do povo. Porque num país só se ensina a história da mesma quando primeiro se prioriza o investimento na pesquisa. Por isso, não se ensina a história da Guiné-Bissau na própria Guiné-Bissau, todavia no passado ensinava. Perante isto, observa-se o estado caótico em que se encontra o país, de crise após crise, da contínua degradação, comprometendo o setor educativo.

Me interessou concluir fazendo essa observação, pois como salientada por LIMA et al. (2015), a música é uma ferramenta importante para a inovação no processo de ensino-aprendizagem no âmbito da história, porque, apesar de ser pouca recorrida para o ensino da história, ela fornece uma metodologia diferenciada que pouco é usada nos livros didáticos. Assim, ela nos possibilita o entendimento sobre o contexto histórico de difíceis embates políticos.

Referências bibliográficas e fontes

ALVES, Amanda Palomo. Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). In: **Revista Tempo e Argumento**. Santa Catarina. 5, n. 10, p. 373-396, 2013.

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo, tradução de Lólio Lourenço, editora Ática, 1989.

AUGEL, Moema P. O crioulo guineense e oratura. Universidade Bielefeld (Alemanha). Scripta. Belo horizonte. V.10. n.19. p. 69-91, 2º sem. 2006.

_____. O desafio do escombros. Nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

_____. Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e Cobia Djazz.

Bissau: Guinegráfica, 1997

BÂ, Amadou Hampatê. A tradição viva. **História geral da África**, v. 1, p. 167-212,

2010

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG (Orgs) et. al. Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009

CABI, Romilson Albat Gomes. Música como arte da revolução: José Carlos Schwarz no processo de crítica em Guiné-Bissau. *Revista África e Africanidades*, 2019.

CABRAL, Amílcar. A arma da teoria. In COMITINI, Carlos. Codecri, 1980.

CHAMAYOU, Grégoire [1976–] A sociedade ingovernável: uma genealogia do liberalismo autoritário. Tradução: Letícia Mei; prefácio de Yasmin Afshar. Coleção Explosante (coordenação Vladimir Safatle). São Paulo: Ubu Editora, 2020

DE ANDRADE, Mário. **Unidade e luta**. 1976.

DIALLO, Alfa Oumar. Integração Africana: da organização da unidade africana à união africana. **Espaço Jurídico Journal of Law [EJLL]**, v. 6, n. 1, p. 7-20, 2005.

DO NASCIMENTO, Evelyn Rosa. Música e oralidade para compreensão das dinâmicas sociais no Congo-RD (1930-1961).

DUTRA, Robson Lacerda. Canto, poesia, revolução na arte de José Carlos Schwarz.

Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários, v. 11, 2012.

EMBALÓ, F. (2009). O crioulo da Guiné-Bissau: língua nacional e factor de identidade nacional. *PAPIA-Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico*, 18(1), 101-107.

FANON, Frantz. Os condenados da terra, Editora Ulisseia, Lisboa, 1965, FONTATA, Josep. A História dos homens. Tradução: Heloisa Jochims Reichel e Marcelo Fernando Da Costa. Revisão técnica: Daniel Aarão Reis Filho. São Paulo. 2004

GOMES, Godinho Patrícia. **O poder da palavra: as cantigas de resistência anticolonial na Guiné-Bissau** in: **Agenda Cultural Bissau**. 2017.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWM, E. J. Nações e nacionalismos desde 1870 – programa mito e realidade. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1990

KI-ZERBO, Joseph. et al. MAZRUI, Ali A. e WONDJI, Christophe. Construção da nação e evolução dos valores políticos. In: História geral da África, VIII: África desde 1935 / editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010. Cap. 16.p

LOPES, Carlos. **Desafios contemporâneos da África: O legado de Amílcar Cabral**. Tradução Roberto Leal/Fundação Amílcar Cabral. São Paulo. Editora Unesp, 2012.

LORA, Guillermo. **Arte y política**. 1982. Disponível em: <http://www.masas.nu/cultura/arte-y-politica/arte-y-politica.pdf>. Acesso em: 20/04/2024.

MBEMBE, Achille, “As Formas Africanas de Auto-Inscrição”, *Estudos Afro-Asiáticos* Ano 23, no 1, 2001, pp. 171-209

M'BOKOLO, Elikia. África Negra: história e civilizações. Tomo II (Do século XIX aos nossos dias). Tradução de Manuel Resende, revisada academicamente por Daniela Moreau, Valdemir Zamparoni e Bruno Pessoti. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011, 754 p.

MELO, Thayla Walzburger. Os Sons da Dissonância: a arte do protesto nas músicas

de Raul Seixas e Secos & Molhados em tempos de autoritarismo (1973-1974).

MINAYO, M. C. d. S. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. Suely Ferreira Deslandes, Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p.9-29, 2002.

MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. Guiné Portuguesa Versus Guiné-Bissau: A Luta Da Libertação Nacional E O Projeto De Construção Do Estado Guineense. **A Cor das Letras**, v. 12, n. 1, p. 223-238, 2011.

MONTEIRO, Vladimir (Coord.). **Música na Guiné-Bissau**. Internet. 2016. Disponível em: <http://vozdaguine.com/os-grandes-conjuntos/>. Acesso em: 31/07/2023.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, p. 203-221, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica. 2002.

PAIGC, o Programa PAIGC, 1970.

PRECIOSO, Daniel. O último discurso de Amílcar Cabral: um projeto de Estado Binacional para Guiné-Bissau e Cabo Verde (1973). **Temporalidades**, v. 9, n. 2, p. 348-365, 2017

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil 2**: de Calmon a Bonfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda? Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SITOE, Tirso Hilário. Para Além de uma Escolha: Da música de crítica e protesto social às identidades político-partidárias em Moçambique. **Cadernos de Estudos Africanos**, n. 35, p. 135-148, 2018.

SANGREMAN, Carlos. Guiné-Bissau, notas sobre o presente e o futuro. 2019.

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

SILVA, José Amaro da. **Culturas africanas e cultura afro-brasileira**: Uma abordagem antropológica através da música. Santo Amaro: Unifesp, 2013.

TÊ, Aponto; ANTÓNIO, Júlio. Música, mídia e identidade nacional na Guiné- Bissau: da revolução armada à independência. 2016.

VILAS, Ricardo. Brasil, Angola, Moçambique: construção de identidade através da música popular. **Revista Sonora**, v. 8, n. 14, p. 1809-1652, 2019.

WOOLLACOTT, John. A luta pela libertação nacional na Guiné-Bissau e a revolução em Portugal. **Análise Social**, v. 19, n. 77/79, p. 1131-1155, 1983.

Fontes musical:

Camabança Djombo. Super Mama Djombo. In: Na camabança. Super Mama Djombo. Guiné-Bissau. Cobiana – SMD 002. 1978. Álbum. Faixa 1. Disponível em: https://youtu.be/r3eLSKLPy80?list=OLAK5uy_m6iRREz_S9brdAThHPuoCKdRY8de4N9Y Acesso em: 20 set. 2022.

Festival. Super Mama Djombo. In: Festival. Super Mama Djombo. Guiné-Bissau. Cobiana – SMD 002. 1980. Álbum. Faixa 1. Disponível em: <https://youtu.be/Befry7xHGYw> Acesso em: 10 nov. 2020.

Ke ki mininu na tchora. José Carlos Schwarz e Cobiana Djazz. In: AUGEL, Moema

Parente. **Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia**na Djazz. Bissau: Guinegráfica, 1997.

Mindjeris di panu pretu. José Carlos Schwarz e Cobia

Parente. **Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia**na Djazz. Bissau: Guinegráfica, 1997.

No Isa no bandera. José Carlos Schwarz. In: AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia**na Djazz. Bissau: Guinegráfica, 1997.

Ora di kanta tchiga. José Carlos Schwarz e Cobia

Parente. **Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia**na Djazz. Bissau: Guinegráfica, 1997.

Po ka ta bida lagartu. José Carlos Schwarz e Cobia

Parente. Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia

Bissau. Guinegráfica. 1997.

Registros audiovisuais

ATCHUTCHI (Adriano Ferreira) in: Lembra tempo com os #mama djombo, parte 1. [Bissau]. 25 dez. 2022. Facebook:Katumbi TV. Disponível em: <https://fb.watch/ly2Ij4QplN/?mibextid=Nif5oz>. Acesso em: 20 jun. 2023.

_____ (Adriano Ferreira) in: Lembra tempo com os #mama djombo, parte 2. [Bissau]. Dez.2022. Facebook: Katumbi TV. Disponível em: https://fb.watch/ly2PjL_9fm/?mibextid=Nif5oz. Acesso em: 20 jun. 2023.

FERREIRA, Jose. História a História África- de Mar vermelho a Madina de Boé.

Arquivos RTP. Youtube. 17 abr. 2018. 33 min 36s. Disponível em:

‘<https://www.youtube.com/watch?v=gtg3BIUxxC0>’. Acesso em: 04 Mar de 2019

NOCULTURAGB. Entrevista a Kaba Mane.

Disponível

em: ‘<https://youtu.be/OAmK7DAz8IE>’. Acesso em: 26/07/2021.

SCHWARZ, José Carlos. a voz do povo. Produção: Lx filmes/MC/ICAM/RTP. País de produção: Guiné-Bissau. Distribuidora: LX filmes, 2006. Online. Disponível em:

‘<https://youtu.be/SR0NQ-3aOhM>’ (Parte 1), ‘<https://youtu.be/IMzpwHUXwp4>’ (parte 2),

‘<https://youtu.be/2HIWqhYCfWc>’ (parte 3). Acesso em: 25/07/2021.