

## Relatório de pesquisa

País: São Tomé e Príncipe

Elaborado por: NatáliaNEto Umbelina

### Introdução

O tema que este relatório explora se refere a uma pesquisa essencialmente qualitativa sobre “Resistência e afirmação cultural: pesquisar, preservar, contemporizar e circular”, visando documentar e analisar informações descritivas, depoimentos e narrativas sobre as manifestações culturais dos processos de luta contra o colonial-fascismo em S. Tomé e Príncipe, respeitando uma cronologia de vinte anos (1960-1980), os últimos quinze anos do colonialismo português nos PALOP, em Timor-leste e em alguns outros países africanos. A escolha da cronologia deveu-se ao facto de o início dos anos 60 marcar uma nova era na História da África. Com efeito, o ano de 1960 foi o ano de implosão das independências, no que ficaria conhecido como o "Ano de África" ou o “Sol das independências”.

O mundo assistiu à emergência de dezassete novos países que se libertaram da ocupação e jugo colonial. Novas elites políticas chegam ao poder e propugnam pela africanidade. Processo que ficou concluído duas décadas mais tarde com a transformação da Rodésia em Zimbabwe, o fim do Apartheid na África do Sul e a independência da Namíbia. Marca igualmente o início da guerra colonial nos PALOPs, acontecimentos que poderão ter afectado inexoravelmente o curso do processo colonial.

A resistência à dominação colonial portuguesa assumiu formas variadas nos vários espaços colonizados, decorrente das distinções estruturais nos sistemas coloniais implantados no vasto império colonial – especialmente devido às distintas realidades existentes nos diversos territórios colonizados.

O colonialismo português teve um impacto colossal na construção de uma sociedade absolutamente estratificada e baseada na superioridade da “raça”, desprezando completamente toda a matriz cultural e civilizacional construída em África, pelos Africanos, em toda a sua existência. Esta violência explícita nas acções de subjugação trouxe consequências perniciosas às respectivas populações que foram castradas de sua dignidade,

de seus marcos identitários individual e colectivo. Foi por isso necessário e importante resistir culturalmente lançando mãos a todos meios de que a população se dispunha.

A resistência cultural constituiu por isso uma das essenciais formas de oposição exercida por intelectuais, artistas, músicos, professores, produtores culturais, entre outros, durante o regime colonial, consistindo num fenómeno político e cultural sem precedentes no nosso país. A resistência cultural foi tanto mais importante que revelou uma capacidade ímpar de como se é capaz de opor e de se libertar das amarras e do aprisionamento intelectual em que nos impõe a implantação de sistemas oprimentes como o sistema colonial-fascista: coloca o ser humano na condição de explorado pela sua própria espécie.

O nível de aculturação e de assimilação impostos eram de tal profundidade que levava muitos assimilacionistas a desvalorizarem a sua própria cultura e história secularmente presentes naqueles territórios, enquanto instrumentos essenciais de suas raízes, tradições e motivações. Porém, a cultura resiste, opondo-se através da articulação com seu meio ambiente e preservada pela memória coletiva, constituindo fontes específicas de identificação que caracterizaram o seu tempo e deixaram a sua marca, levando a construção de uma sociedade consolidada em bases sólidas e preparada para o futuro.

## A) MÚSICA

Forma de arte intrinsecamente associada à natureza humana, a música está vinculada à dança, a rituais e à fruição pessoal e comunitária, sendo um poderoso elemento gerador de interação individual e de coesão social. Não há registo de alguma civilização ou comunidade que não se exprima musicalmente, através de manifestações com características próprias e diferenciadas. Os reportórios musicais tornam-se, assim, ferramentas propícias ao estudo e conhecimento da sociedade, nomeadamente de áreas específicas como a cultura e as artes, a política e as suas dinâmicas, particularidades de momentos históricos e contornos de personagens, entre outros.

Além do seu potencial lúdico e de entretenimento, baseado na melodia, na harmonia e no ritmo, bem como nas emoções que expressa, essa forma de arte pode constituir um potente veículo de individualização afirmativa, de intervenção cívica e de resistência cultural e ideológica a investidas contra a integridade identitária de um povo ou comunidade. Se qualquer sociedade gera ou pode gerar temas musicais de contestação ao *status quo*, é em

contexto histórico-social marcado pelas desigualdades, por injustiças, por discriminações e pela opressão, que a música emerge, amiúde, como manifestação de protesto e de resistência, afirmando-se como factor de preservação da identidade contra o aparato de subalternização e inferiorização. Exemplo emblemático são os sistemas coloniais nos quais muitos criadores fizeram da música instrumentos de alerta, de consciencialização social, de contestação, conferindo-lhes, conseqüentemente, uma função de resistência, resiliência e de preservação da identidade cultural, numa postura simultânea de críticos do presente e de vaticinadores de um futuro diferente. São Tomé e Príncipe, colónia portuguesa desde 1470 (data estimada) até Julho de 1975, enquadra-se neste exemplo.

O presente trabalho centra-se na música popular composta, interpretada e divulgada por artistas e conjuntos musicais de São Tomé e Príncipe no período abrangido por este estudo (1960 – 1980). O recurso às línguas maternas foi uma das características mais destacáveis de várias composições que, deste modo, se transformavam em baluartes de promoção e de preservação de um factor identitário primordial. O mesmo acontecia com as músicas nos rituais ligados ao nascimento, ao casamento, ao culto dos mortos e aos ritos de iniciação.

Embora a língua portuguesa fosse, não raras vezes, utilizada nas letras pelos conjuntos e agrupamentos musicais, era através das línguas crioulas que eram veiculadas, de forma codificada, as mensagens direccionadas contra o regime colonial fascista. Num contexto de imposição oficial do português como elemento estruturante do Sistema que pregava a assimilação, os crioulos funcionavam, deste modo, como uma barreira de protecção em relação à vigilância das autoridades e um elo entre os autóctones.

Sociedade de origem escravagista e economia de plantação – primeiro da cana do açúcar e, mais tarde, do café e do cacau - determinantes das características do seu povoamento, as ilhas de São Tomé e Príncipe desenvolveram uma cultura musical influenciada por géneros tradicionais provenientes do continente africano, nomeadamente das regiões Ocidental e Central, e oriundos de Portugal. Essas influências cruzadas, expressão da criouldade forjada ao longo de séculos de contactos numa relação desigual entre diferentes culturas, são visíveis nas sonoridades e nos ritmos, mas começam por se reflectir nos instrumentos musicais.

Contudo, são sobretudo as letras musicais que condensam as tensões culturais e ideológicas entre as partes em presença, podendo se afirmar que são uma das marcas mais representativas das estratégias de resistência ao colonialismo em São Tomé e Príncipe, facto tornado possível pela densidade metafórica das línguas crioulas, cuja tradução para a língua portuguesa exige, frequentemente, cuidadosa descodificação. O tempo e um certo descuido com a preservação

dos acervos culturais foram responsáveis pelo desvanecimento de um número indeterminado de temas de protesto e de resistência. Porém, outros há que adquiriram o estatuto de autênticos ícones da cultura nacional, passando, como legado colectivo, de geração para geração, bastando esse facto para atestar o poder da música enquanto veículo de protesto, de resistência e de salvaguarda cultural, incorporando já, em alguns casos, um posicionamento político que antecipa o fim da subjugação colonial e a chegada da libertação.

Entre os géneros mais conhecidos da música São-Tomense cantada e toda pelos conjuntos musicais, destacam-se a rumba, matacumbí, o socopé, o samba socopé, a ússua e a puxa em S. Tomé, enquanto na Ilha do Príncipe se ouve o samba, a rumba, o puxa, a mazurca, e a dêxa.

Da convergência para o arquipélago de várias culturas do continente africano e o cruzamento com os trabalhadores contratados vindos de diferentes proveniências herdámos igualmente o Danço Congo, o kiná, a puíta, a tafua, o ndjambi, báio nun shá, tôleja, mbêrêrê, Socopé, Almandadge, Bilanguá, goma, semba, plo mon dêçu, lundum, kilêlê, aladá<sup>1</sup>, vindes menino, entre outros. Com efeito, os escravos primeiro e os serviçais depois, os grandes silenciados da História, transmitiram-nos, através da oralidade e de práticas performativas, as suas tradições, os seus saberes e os seus modos de pensar. Transmissão que dotou São Tomé e Príncipe de um rico património cultural em instrumentos musicais<sup>2</sup>, cerimónias iniciáticas ou ocultas. As tradições orais dos trabalhadores trouxeram-nos cantos e peças de teatro em que a memória ocupa um lugar importante.

Como elemento cultural de formação e consolidação dos traços identitários São-Tomense, a música produziu, em contextos políticos diferenciados, vários conjuntos, grupos e agrupamentos musicais, podendo-se aí recordar Filomena, Submarino, Uémbé<sup>3</sup>; Buzilense<sup>4</sup>;

---

<sup>1</sup> Aladá - dança conhecida nos começos do século XX, em São Tomé "... que os Ajudás introduziram na ilha e que está desaparecendo, embora num ou noutro canto da ilha os nativos a dancem nas suas festas para *disopilar o fígado*". *Esta dança não chegou a nós. Desapareceu há dezenas de anos por causa da intolerância político-cultural dos coloniais. Foi proibido pelo Administrador em 1925. Ver o jornal O Combate, S. Tomé, 21 de Março, de 1925, p.2.*

<sup>2</sup> Os instrumentos musicais revelam os cruzamentos culturais vivenciados dos quais se destaca: *sacaia*, *mussúmbe*, termo angolano para designar um tambor de madeira coberto com pele de cabra; *dizabumba* ou *zambomba* (bombo) grande caixa de ressonância, *Uémbé*, *Leplicá* (tambor), *tabaki*, *kanza*, *récu récu*, *banka* (*socalbos*), *sacaia*, o *pito doxi* (flauta de bambu), *malimboki*, viola *bimba*, *kóneta pó mamon*, *basa*, nome angolano atribuído a uma viola de madeira: *bangá*, cujas cordas são feitas de *chingá*, *péma*, fibra utilizada pelos Ajudás (*óhüm*) e Anagós (*átan*) na ilha. Destaca-se ainda entre os instrumentos musicais, o *quissange*, um instrumento musical em uso entre os *serviçais* de Angola; o *dungocic*, instrumento usado pelos Cabindas na ilha, *güngo e/ ou n'guené*, um instrumento parecido com berimbau usado pelos Angolanos.

<sup>3</sup> Conjunto musical da Vila de Trindade, S. Tomé, que surgiu no início do século XX, provavelmente no final da década de 1920 princípios de 1930, dirigido por Senhor António Manuel Adolónimo Aguiar.

<sup>4</sup> Contemporâneo do Uémbé. Surgiu na zona de cabeça cal, em S. Tomé, e foi dirigido por Senhor Manuel dos Ramos Sousa Barros.

Banda Santa Cecília ou a Banda Farrapana, surgida na década de quarenta, em Boa Morte, a Tuna Formiguinha, Éco da Madrugada e Orquestra Quá Quá <sup>5</sup>.

Entre os agrupamentos ou grupos musicais que surgiram de 1960 a 1980, época da nossa investigação, destacam-se: Almense, da região de Almas, muito relevante pela qualidade das mensagens das letras que compunha e interpretava. Infelizmente, não sobreviveram registos gravados das suas composições. O grupo musical Sanjoanense era uma tuna situada na Ponta Mina, na cidade de São Tomé. Os Úluas localizavam-se entre Pété-pété e Almas. O conjunto Negrado surgiu no ano de 1961 em Almeirim, enquanto o agrupamento musical Vitória, uma tuna originária do Riboque (arredores da cidade de São Tomé), é referenciado como o primeiro grupo musical a deixar gravadas em disco as suas composições.

O grupo musical Oriental era originário da Vila de Ribeira Afonso, no sul da ilha de São Tomé. O agrupamento musical Imprensa era uma tuna da cidade de São Tomé. Na altura, destacavam-se, igualmente, os agrupamentos musicais Filomena, Trindadense, da então Vila da Trindade, (notável pelas músicas que compunham e interpretavam, arrastando multidões nos espaços onde actuavam), os CTT, cujas canções ainda chegaram aos nossos dias. Também actuates eram o conjunto Juvenil, a Banda musical dos Missionários Católicos, o conjunto Leonino, o conjunto Maracujá, os Quibanzas. O conjunto Os Untués, surgido em 1967, revolucionou a música São-Tomense com a introdução da guitarra eléctrica. Outros agrupamentos eram o Libelinha, originário de Vila Maria, (Fruta-Fruta), Os Ases Negros, da localidade de Boa morte, o conjunto Mindelo, surgido na povoação de Ô quê d'Alê (Aqui d'El Rei), arredores da cidade de São Tomé, Posepo, banda musical da polícia.

Os Leonenses, o Conjunto África Negra, o Sangazuza, também na cidade de São Tomé e o agrupamento Milando da região de Cachoeira e Riba Mato. Na ilha do Príncipe os agrupamentos e conjuntos musicais que mais se destacaram na autoria de composições de resistência com grande impacto junto da população foram: Luz Africana, Estrela Azul, Grupo Musical do Sporting, Grupo Musical de Benfica, Os Débeis, Grupo Musical Império, Os Jovens Inocentes, Os Réptéis, Os Velha Guardense, Os Cabana, Os Diabos do Ritmo e África Verde. Esta cornucópia de conjuntos que se foram formando e consolidando durante o período de estudo, produziu músicas de intervenção, afirmação e resistência que, apesar da violência e das pressões culturais exercidas na época, de forma directa ou indirecta, contribuíram para fortalecer a autoestima dos colonizados, valorizar as línguas maternas e preservar as identidades culturais autóctones.

---

<sup>5</sup> Surgiu a 31 de Dezembro de 1951.

Dentre as inúmeras composições abrangidas pelo período de estudo, destacaremos aquelas que tiveram maior repercussão na sua época, pela sua originalidade e pela acutilância das suas mensagens, factores que ajudarão a explicar o facto de se terem mantido populares até aos nossos dias.

De destacar, com os mais vivos agradecimentos, que só lográmos a estas conclusões graças não só aos contributos de compositores e intérpretes como os senhores António Leite, Leovigildo Mascarenhas, Alberto Neto, Salgueiros, Gilberto Gil Umbelina, Silvestre Umbelina, Chico Paraíso (Francisco dos Anjos Paraíso), Siel Lima, Guilherme dos Ramos Martins (vulgo Paz), Nosolino dos Reis Santa Rosa, Manuel Borges Viana (vulgo Mununa), Jacob da Cunha Lisboa Luís Leal, José Napoleão (vulgo Metxi Jujú), Cristovão, Isabel Almélia, Maria Arnalda da Mata, Leonilda Marcelina da Mata, António Cádio mas igualmente de estudiosos como Carlos do Espírito Santo e Lúcio Amado. Não poderíamos deixar de ressaltar aqui, igualmente, a importância do livro *Butá Kloson Ba Lônji*, de Luís Viegas e das conversas e discussões mantidas com Conceição Lima, Albertino Bragança, Frederico Gustavo dos Anjos, Ivo Jordão, Palmira Jordão, Maria Alves Barbosa, Jerónima Bandeira.

No topo da lista dos temas mais marcantes do cancionário São-Tomense de resistência anti-colonial, agiganta-se a composição “Ngandú”, interpretada pelo famoso conjunto Leonino, com letra da autoria do então jovem estudante de medicina e nacionalista Olívio Tiny. Considerada “a mãe das canções são-tomenses”, tornou-se um verdadeiro hino. Banida das antenas da Emissora Regional no período colonial até à Revolução do 25 de Abril, continuou a ser cantada em surdina, atravessando gerações e, após o seu ressurgimento radiofónico, adquiriu um valor testamental colectivo de que os jovens São-Tomenses continuam a ser, hoje, depositários.

Demonstração do peso do seu simbolismo histórico são as várias versões que sucessivas gerações de músicos foram produzindo, sendo certo que é a música que quase todos os jovens cantores que se prezam fazem questão de interpretar, perante assistências de várias faixas etárias que acompanham rigorosamente a letra.

Na origem da letra da canção, estão circunstâncias que se seguiram a invasão de Goa pelas tropas da União Indiana, numa altura em que os nacionalistas na Guiné-Bissau em Angola e em Moçambique se haviam já levantado contra o regime colonial. Ferido pela perda da colónia asiática, as autoridades coloniais orquestraram manifestações de “desagravo” e de lealdade para com o império, para as quais mobilizaram ou procuraram mobilizar o maior número possível de São-Tomenses, num claro propósito de indicar que estes repudiavam a



um fim catastrófico para o ossôbô, o pássaro usurpador, o que pode ser entendido como sinónimo de confiança no inevitável desmoronamento do sistema colonial. Tanto Olívio Tiny, o autor de “Ngandú”, como Orlando Graça, o autor de Ôssobô, são conhecidos na história da música São-Tomense apenas ou sobretudo devido a estas duas canções. Mas a potência contestatária de ambas basta para lhes assegurar um lugar inapagável no cancionário de resistência e na música São-Tomense em geral.

## OSSOBÔ

## OSSOBÔ

**Letra:** Orlando Graça    **Música e Interpretação:** Os Untués

Ossobô ê

Ossobô!

Bô kolê ku munken ni ké

Tu expulsaste o munken do seu ninho

Mat'inem mina dê

Mataste os seus filhos

Toma ké kua bô **(bis)**

E apoderaste-te do ninho.

Klupa na sa dji bô fa

A culpa não é tua

Punda Dêsu da bô pena

Porque Deus só te deu penas

Kêsê di kani

Mas esqueceu-se de te dar carne.

Maji ossobô

Mas, ossobô,

Dja tlovada ka ventá

No dia em que trovejar,

Pa suba sobê **lumádu**

Chover torrencialmente,

Ku ké **futádu** ka kiê mé qw

E a casa usurpada desmoronar

Bo ká monhá

Hás-de ficar ensopado

Solá zunta aua uê ku aua suba

Chorarás juntando a água dos olhos

Às águas da chuva

Non ka bilá tê pena bô

De ti teremos nós ainda pena

Punda klupa na sa dji bô fa

Porque a culpa não é tua

Dêçu da bô pena kêsê di kani. Deus deu-te penas e esqueceu-se da carne<sup>7</sup>.

“Selá Lanterna”, letra e música de composição de João dos Santos Lima, vulgo Sun Nhana, é interpretada como uma canção crítica do regime, cujo tema sugere uma situação opressiva e desfavorável para os autóctones, cuja solução exigia uma radicalização de posições por parte destes. Mais uma vez, a metáfora cria uma ambiguidade que, contudo, não abafa o sentimento de inconformismo e o apelo a uma reacção vigorosa e de força, exortando que “Selá lanterna” (só a lanterna) pode vencer lá onde “Kandja de zêtê” e “Kandjá petlóli” (os candeeiros à base do azeite e do petróleo) fracassaram. A canção teve enorme popularidade na época e continua a ser cantada. Eis a letra:

### Selá Lanterna

**Letra e música:** João dos Santos Lima vulgo Sun Nhana **Interpretação:** O Agrupamento de Sun Nhana

Refrão:

Refrão:

Selá lanterna pôvô, selá lanterna

Só (com) a lanterna Povo, Só a lanterna

Selá lanterna só kã pô xê uê di vento

Só a lanterna pode enfrentar o vento

Kandja de zêtê, xê ku póji bé

O candeeiro de azeite ufanou-se e foi

Xigá kala vento, pagá dê, fiká non ni kúlu

Chegado lá fora, o vento apagou-o e deixou-nos na escuridão

Kandjá petlóli tudaxi lêlê ni tláxi,

O candeeiro de petróleo foi atrás

Xigá kala ventu paga d'ê, fiká non ni kúlu.

Chegado lá fora, o vento apagou-o e deixou-nos às escuras

Refrão:

Refrão:

Selá lanterna pôvô, selá lanterna Só (com) a lanterna Povo, Só com a lanterna

Selá lanterna só kã pô xê uê di vento Só a lanterna pode enfrentar o vento<sup>8</sup>

**Ponta Mina ki Bon Fá**, letra, música e interpretação de Gilberto Gil Umbelina, como reacção a descatos entre militares, nomeadamente brancos, com os realizadores e participantes de uma festa, porque os primeiros, sem serem convidados, quiseram entrar e participar na festa, um baile, realizado no Sporting do Príncipe. Perante a recusa à entrada de estranhos e não convidados, o poder colonial chamou a polícia e militares que, fardados e empunhando armas, invadiram a festa privada, forçando a entrada e a presença dos não convidados. Situação que gerou constrangimentos e antagonismos tão grandes que se foram radicalizando de parte a parte, culminando com o fim da festa, tendo os músicos abandonado, em debandada, o recinto. Esta música retrata, portanto, a situação de abuso de poder exercido pelo regime colonial fascista e exorta a população a ter esperança no futuro, no dia em que “eles abandonarão o nosso território e poderemos viver em paz”. Mais uma vez, é óbvio o recurso à metáfora.

“Diá uã méçu, cavalo ká pué, pá nó dividi minuê, pá kêdê ladran pég’ulatu”. A música foi muito bem recebida sobretudo pelos mais velhos que compreenderam bem a mensagem velada e, também pelos mais novos.

Esta música, no crioulo lungu’yé, da ilha do Príncipe, (crioulo da ilha do Príncipe) atravessou os tempos e as gerações e ainda hoje é entoada e cantada quer pelo próprio autor como por outros músicos e sempre acompanhada pelos presentes com sentido de pertença.

### Ponta Mina ki Bon Fá

### Ponta Mina Ki Bon Fá

**Letra:** Gilberto Gil Umbelina **Música:** Gilberto Gil Umbelina **Interpretação:** Os Diabos do Ritmo

#### **Refrão:**

Ponta mina ki bon fá

#### **Refrão:**

A ponta mina já tem fama de não ser boa

Zá pá macacu viá uéli	Pior ainda ficou com a presença do macaco
Ukpéri fôgô shi kuá ô	É como o cesto vazio
Ponta mina shi bandiá ô (bis)	E a Ponta da Mina sem bandeira
Grandeza p'ôro	Grandeza é para o ouro
Riqueza pô tanha	Riqueza é para a tainha
Diá uã méçu	Há-de chegar o dia
Cavalo ká pué	Em que o cavalo vai ter crias
Pá nó dividi minuê	Havemos de dividir os filhos e
Pá kêdê ladran pég'ulatu (bis)	Cada ladrão tomará o seu caminho <sup>9</sup>

### Ê SHIGORA ZÁ

### É CHEGADA A HORA

**Letra:** Chico Paraíso **Música:** Chico Paraíso **Interpretação:** África Verde

Ê shig'ora zá	É chegada a hora
K'ôkê cassa ká tê vanda taia (bis)	Que a casa de palha evoluirá para uma de telha
Pôquê cashi tê cago diá zá	Porque a casa já há tempo está Muito sobrecarregada...
Ká tele bachi pémiá	
Issê modu fokiam mudé cúmi	
Ki ká guentá soleta	
Pôquê kinkim léé mutu	
Di guentá palitu	

A shigá sêbê shi pontxi tê kime

Un ká béle shanga fá

**Sam Má Nanzalé** - música composta por António Leite, na década dos anos 70 e interpretada pelo conjunto “Os Untués” em que o mesmo era o viola-ritmo. O compositor chama a atenção da população São-Tomense para os acontecimentos que iam tendo lugar um pouco por todo o lado: o recrudescimento das lutas de libertação nomeadamente na Guiné, Angola e Moçambique; a chegada, em crescendo, de tropas portuguesas a S. Tomé e Príncipe. A canção faz alusão a actos arbitrários de prisão e espancamento de autóctones e exortava as pessoas para que estivessem prevenidas para o que pudesse acontecer.

### Sam Má Nanzalé

### Nossa Senhora da Nazaré

**Letra:** António Leite

**Música e**

**Interpretação:** Os Untués

San Má Nanzalé!

Senhora da Nazaré!

Awa ká dêssê ni liba d'okê kiê vaji, A água desce da montanha para os vales

Zá wo, kôlê ni vaji bá omali,

Só depois desagua no mar

Pôvô bê kuá ku dá:

Meu povo, veja o que aconteceu

Ossobô ku na tê ké fá,

O ossôbô que não tem casa

Só kiê ká samá subal

É que se põe a chamar pela chuva

Kuá ka dá ni wuê ô,

Qualquer pancada nos olhos,

Lixi ká kôlê awa,

Provoca mucosa nas fossas nasais

Nhami ká ugunda son

O inhame prepara primeiro a terra

Za wo pê pali

e só depois germina e dá tubérculos,

Nguê ku na tê lolozu fá

Quem não tem relógio,

Ká vija plama ni blaku

Espreita o amanhecer pela fresta.



Nguê ku na tê lolozu fá

Ká vija plama ni blaku

Nguê ku na tê lolozu fá

Ká vija plama ni blaku

Quem não tem relógio,

Espreita o amanhecer pela fresta

Quem não tem relógio,

Espreita o amanhecer pela fresta

**Mina Sossô** é uma composição musical da autoria de António Leite e foi interpretada aquando do mandato do Governador Silva Sebastião. Inicialmente a população mostrou-se grata pelas obras por este realizadas. Daí a expressão “butava vungu doxi”, ou seja, cantava lindas canções e todos o acompanhavam em coro.

Porém, em 1970, com a orientação do regime para a realização do Censo Populacional tudo mudou, passou a ser *persona não grata*, pois a população associava o censo ao contrato, ou seja, com a memória das agruras nas plantações, receava que as pessoas fossem contadas para depois serem afectadas ao trabalho forçado. Aí, diz a canção, “vungu bil’ôtlô”. Ou seja, a canção deixou de ter graça e já ninguém acompanhava nem fazia coro. E, em tom satírico, o governador, compelido a cumprir com as suas funções na colónia, é apelidado como *mina sossô*, que não pôde assistir ao funeral da sua própria mãe em Portugal: “...mina sossô ... na ká bê mothi di mendê fá/ As crianças que vagueiam demasiado, não assistem ao funeral da mãe”.

### **Mina Sossô**

### **Mina Sossô**

**Letra:** António Leite

**Música:**

**Interpretação :** Os Untués

Olá vungo tava doxi,

Zozé butá, non kudji.

Mióle ku vungo bil’ôtlô

Kenguê ká kudji ê ó?

Quando a música era agradável

José cantava e nós fazíamos coro

Agora que a música mudou

Quem é que a vai fazer coro?

Zozé ni liba di plukutu

O José estava no púlpito



Sá ská butá vungu.	Cantando músicas
Vungu di tudo móda	Músicas de todo o tipo
Kenguê ká kudji ê ó?	Agora, quem irá fazer coro?
Aua ê ou aua ê !	Água ! Água!
Non fla mina sôssô	A criança que muito vagueia
Aua ê ou aua ê !	Água ! Água!
Ku na ká bê mothi di mendê fá	Não assiste ao funeral da sua mãe <sup>10</sup> .

**Patiçu mé** é uma música da autoria de Silvestre Umbelina que a compôs, musicou e interpretou nos anos sessenta (1968-1969), como manifestação de resistência ao regime colonial fascista. É uma exortação à tomada de consciência da população para os tempos que decorriam e o futuro incerto que pairava sobre os mesmos. Estudante do Liceu D. João II, começou a tomar consciência da situação colonial e a audição de músicas revolucionárias e a situação do Príncipe, na época, passou a dominar o seu campo de acção. A canção foi inspirada por um período de depressão económica e aumento do desemprego na ilha, quando acabaram as obras públicas realizadas pelo Governador Silva Sebastião.

E agora? “No tê ki muê”(Havemos todos de morrer!).

**Letra, música e interpretação:** Silvestre Umbelina

**Patiçu mé**

**Meus conterrâneos**

Patiçu mé

Meu patrícios,

Patiçu mé

Meu conterrâneos,

Bi uriá tendê mi ô (bis)

Abram bem os ouvidos e ouçam-me (bis)

Bamu rêguê minu nó (bis)	Vamos erguer os nossos filhos,
Pôquê shi nó lêlê góvéno	Porque se acompanharmos o governo,
Minu'íé ká kpô,	Os Minuíés vão padecer.
A dá nó shinema zá	Já nos deram o cinema
Ôriô pagué viá gavi zá	A ponte sobre o rio Papagaio
	já está concluída e bonita
Maji shiviçu dá nó bá	Mas e o emprego para nós, onde está?
Ora zoba ká kabá	Quando as obras acabarem,
No tê ki muê	Havemos todos de morrer!
No tê ki muê	Todos havemos de morrer!
No tê ki muê	Havemos todos de morrer! <sup>11</sup>

Num tom menos trágico, mas bastante disfórico, Leonel Aguiar, um dos fundadores do conjunto Os Úntués e seu carismático viola-solo, compôs a canção **Tximuené**. No cerne da letra, cantada num tom de profundo lamento, está igualmente a precariedade resultante de um emprego que mal dá para comer. Tal como Silvestre Umbelina, também Leonel Aguiar não se socorre de metáforas para descrever uma situação de carestia de vida comum a tantos filhos do arquipélago.

### **Tximuné**

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Tximuené, Tximuené

Tximuené, paxensa ô

---

11 Tradução Natália Umbelina

Paxensa ô, Tximuené

Dêssu só ká dá nguê kuá.

Sêz'ola plamá zá,

Ya Tximuené ku pamba dê,

Ká ba tenda sé fotxi ku passa,

Ku xtlôlo ku mixidadji zuntadu,

Onz'ôla ô Tximuené, bilá uwé d'océ,

Kê kuá nga cumé

A Dêssu mu ê!

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

### **Piquina Piquina**

Enquanto manifestação artística, a música **Piquina Piquina** reflecte a dialética social. No caso São-Tomense, apesar da insularidade, as camadas mais conscientes da população autóctone iam tomando conhecimento da resistência organizada e dos ventos da libertação que sacudiam outros territórios africanos, bem como as movimentações dos próprios são-tomenses, através, nomeadamente, da criação do Comitê de Libertação de São Tomé e Príncipe (CLSTP). A canção “Piquina Piquina”, composta por António Leite e interpretada pelo conjunto “Os Untués” é um exemplo da força inspiradora dessas dinâmicas para os músicos.

### **PIQUINA PIQUINA**

Pikina, pikina,

Aos poucos, aos poucos

Non sa ka lentlá

Estamos entrando



(Refrão)	(Refrão)
Gôxto ku alegria,	Com gosto e alegria
Non sa ka lentlá	Estamos entrando
Non tédê finji sudu	Ouvimos, mas finjimo-nos de surdos
Non sa ka lentla	Vamos entrando (Refrão)
(Refrão)	
Non bê, fé ségu,	Vimos, mas fizemo-nos de cegos
Non sa ka lentlá(Refrão)	Vamos entrando (Refrão)
Pyan d'anji pô sa nglanji,	A pinha de andim, mesmo sendo grande
Ê ká tê imemen(Refrão)	Terá sempre imemen <sup>12</sup> (Refrão)
Bligadô pô sa blabu,	O beligerante pode ser hábil,
Ê ka mendu bodon (Refrão)	Mas terá sempre medo do bordão (cacete) <sup>13</sup>

Conclusivamente, podemos afirmar que São Tomé e Príncipe teve nas manifestações musicais, fundamentalmente na música popular, um elemento estruturante da sua identidade cultural e de resistência à dominação colonial.

Os quinhentos anos do colonialismo, com toda a sua violência política de aculturação e assimilacionismo, não foram suficientes para erradicar as marcas identitárias dos ilhéus. Em várias composições musicais, foram sendo encontradas formas, ao longo dos tempos, de metaforizar criticamente a condição de colonizados, afirmar a individualidade cultural do arquipélago, satirizar, incentivar, apostrofar uma realidade adversa e inferiorizante. Muitas destas canções são hoje parte preciosa da herança cultural, da história da resistência e da

12 Semente tenra de andim

13 Tradução Natália Umbelina

preservação da memória colectiva, mantendo-se actuais e significativas para as gerações actuais.

Atravessaram a época mas ainda são de actualidade. Pode-se pulverizar uma estátua, queimar um quadro, queimar documentos, mas não se pode destruir fisicamente uma obra musical. É uma entidade imaterial mesmo que esteja ligada a realidades materiais. A música enquanto obra de arte apresenta, como sublinha Etienne Souriau, diferentes “modos de existência” (Souriau, 2011) e pode ter diferentes interpretações - no passado, no presente e no futuro -, pois que a música, como uma obra teatral, é uma obra “ a dois tempos”, para retomar a expressão de Henri Gouhier (1989). Todas elas convidavam a uma tomada de consciência da situação reinante, mas mantendo-se sempre a esperança de que a presença portuguesa acabaria por claudicar. A resistência e afirmação cultural foi e permaneceu sempre uma atitude profunda e constante. São Tomé e Príncipe não foi e não é excepção.