

# Música como arte da revolução: José Carlos Schwarz no processo de crítica social em Guiné-Bissau<sup>1</sup>

Romilson Albat Gomes Cabi<sup>2</sup>

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)  
romilsonc18@gmail.com

**Resumo:** A Guiné-Bissau foi um dos países da África dominados pelos portugueses durante séculos, conquistou unilateralmente a sua independência no ano de 1973 através da luta armada que contou com a união da maioria da população guineense. Portanto, nesse processo crítico da luta de libertação, a música, assim como outras manifestações culturais, nunca deixou de se manter presente no cotidiano da população guineense como um instrumento da resistência. Sendo assim, o objetivo principal deste artigo é analisar o impacto que as músicas de José Carlos Schwarz, principalmente *Lua ka ta kema* (A lua não queima) e *Pó ka ta bida lagartu* (Tronco de árvore não vira crocodilo), tiveram sobretudo na advertência e sensibilização da população na participação da luta pela independência.

**Palavras-chave:** Música guineense; Resistência; Luta de libertação; José Carlos Schwarz.

## 1. Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar a influência e o impacto que as músicas cantadas por José Carlos Schwarz tiveram sobre a sociedade guineense no período da luta armada pela libertação do país contra o domínio e o monopólio do governo colonial português. Para isso, as músicas de José Carlos Schwarz, como uma arte da revolução, foram pautadas para problematizar, questionar, denunciar o sistema político vigente no país, no que concerne às imposições que vão além dos princípios dos direitos humanos.

Por conseguinte, para uma reflexão crítica sobre o contexto no qual as obras do autor foram produzidas, o nosso trabalho será feito mediante uma pesquisa bibliográfica, que nos permite analisar o contexto sociocultural das duas músicas: *Lua ka ta kema* e *Pó ka ta bida lagartu*, no processo afirmativo da cidadania e como também a reflexão sobre a construção de identidade social, cultural e político do indivíduo, baseado na língua crioula como instrumento fundamental para o estabelecimento de uma relação comunicativa.

## 2. José Carlos Schwarz e a construção da identidade

A luta pela independência da Guiné-Bissau que teve seu início em 1963 quando o país se encontrava sob o regime colonial português, contribuiu bastante para a formação de uma sociedade revolucionária, que possibilitou o surgimento dos movimentos de jovens clandestinas que se posicionavam contra a opressão e outros maus-tratos causados pelos colonizadores.

A figura de José Carlos Schwarz, conhecido como um dos mais interessantes e destacados músicos no país, também integrou ativamente essa luta como forma de prestar contribuição à construção e constituição de uma sociedade livre, que, à época, era a preocupação da maioria dos cidadãos guineenses. Numa das suas músicas mais conhecida intitulada *Tiu*

<sup>1</sup> Este texto foi apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Letras - Língua Portuguesa, na UNILAB-CE. Orientado pela Prof<sup>a</sup> Dra. **Jo A-mi** do curso em Letras da UNILAB.

<sup>2</sup> Graduado em Letras – Língua Portuguesa, pela Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Bolsista de Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID).

*Bernal*, na última estrofe, o artista relata esse espírito de contribuição: *Amanã/ tiu Bernal pudi fala/ N paga ñ kiñon de*. Ou seja, “Amanhã/ Tio Bernal vai poder contar:/ “dei também o meu quinhão” (“prestei também a minha contribuição”)” (AUGEL, 1997, p.59, grifo do autor). Para entender melhor, Tio Bernal, citado na letra da música, parece ter sido uma insinuação ao antigo general e presidente da República João Bernardo Vieira (Nino Vieira), que lutou arduamente contra o jugo colonial e expulsão do mesmo no país, e essa mesma citação pode ser vista numa das alíneas dedicada a José Carlos Schwarz - no livro de Fernando Delfim da Silva, intitulado *Guiné-Bissau, páginas de história política, rumo da democracia*: “José Carlos assistiu à apoteose da independência nacional não como um mero observador ou recém-convertido, mas como alguém que – como ele bem dizia – “pagou o seu quinhão”, como alguém que tinha cumprido bem o seu dever patriótico” (SILVA, 2003, p.171).

Essa música tinha como objetivo incentivar a participação da população na luta pela libertação do país, pois se acreditava que depois da independência cada participante iria poder mostrar a sua satisfação como contribuinte do mesmo, sem medo e nem vergonha.

Através da revolução que fez na cena musical guineense, também com a sua participação na luta clandestina, José Carlos Schwarz contrapôs muitas vezes as ideologias e planos dos colonizadores - que dizem respeito à separação do povo guineense para melhor ter o monopólio total do país. Conforme Augel, essa revolução se deu através da partilha de ideias com os amigos, os três irmãos Castro Fernandes (Ducko, Zeca e Carlitos), Aliu Bari e, mais tarde, com Ernesto Dabó - que incentivou muito na pesquisa e composição das músicas com os ritmos da terra, assim como na utilização do crioulo nas suas canções. Muito embora de uma família elite na época com ascendência europeia, se identificou como um anticolonialista nas suas ações sociais e culturais do dia a dia, tendo a maioria desfavorecida como a base de sua conscientização. José Carlos Schwarz teve privilégios de estudar em boas escolas, entre Bissau, Dakar, Cabo Verde e Portugal, reunindo condições necessárias para conseguir um bom emprego como almejavam seus pais, mas o que ele sentia pela arte de tocar e de compositar, como também em relação à revolução na luta clandestina pela independência do país, eram maiores que os sonhos desses.

Depois de encontro com Ernesto Dabó em Portugal, “abandonando o gosto pela música estrangeira e importada, passou a compor inspirando nos ritmos locais tradicionais, tais como o *gumbé*<sup>3</sup>, e a usar o crioulo nas suas canções” (AUGEL, 1997, p.13). A partir disso, entendemos que além da sua contribuição na construção social e cultural do país, também o músico estava construindo a sua própria identidade, como defende Santinello (2011, p. 155): “a identidade do indivíduo é construída pela necessidade de sobrevivência, bem como as intrínsecas variabilidades das relações sociais, e sua delimitação do contexto espaço e tempo em que o sujeito está inserido”. De acordo com o autor, é possível entender que crescer num país sob opressão pode despertar no indivíduo qualquer que seja a habilidade ou técnica para a sua sobrevivência, criando uma identidade única e individual que pode ter cunho nas várias relações de caráter social ou cultural, e o crioulo, neste caso, parece ter feito parte de uma dessas habilidades adotadas por José Carlos Schwarz para participar na luta pela independência do país: a música tornou-se uma arma por onde era possível

---

<sup>3</sup> O *gumbé*, estilo provavelmente nascido no século XIX, nas zonas urbanas de Bissau, Cacheu, Geba e Farim, é a música moderna que identifica a Guiné-Bissau no panorama musical mundial, tal como a morna caracteriza a música de Cabo Verde e a marrabenta, a de Moçambique.

passar uma mensagem para todos os conterrâneos guineenses e também eram promovidas pela Rádio libertação de Guiné-Conacri.

José Carlos Schwarz ganhou popularidade muito cedo por ter a coragem de expor suas ideias através das músicas em crioulo, mas também, porque foi o primeiro a gravar nessa língua - juntamente com a sua orquestra musical *Cobiana Djazza*<sup>4</sup> na única estação da rádio do país: a Rádio Difusão Nacional, que era controlada pelo governo colonial; contou, ainda, com a ajuda de um amigo de infância, António Oscar Barbosa (Can Can) - um dos jornalistas e apresentadores dos programas da rádio, mestiço (com algum privilégio à época), recrutado para o serviço do exército colonial e militante de juventude de PAIGC na clandestinidade. Numa de suas entrevistas conduzidas em Bissau, entre 1996 a 1997, António Oscar Barbosa disse o seguinte:

Muitas vezes por captarmos uma conversa ali e acolá, desconfiávamos de que certas áreas iriam ser alvo de ataques e aproveitávamos os discos pedidos para endereçar as dedicatórias para aqueles pontos e assim podíamos desencadear atempadamente os alertas, que eram muitas vezes tomados em conta... (...) estive várias vezes por ser preso e uma vez isso não aconteceu por intervenção direta do ex-Presidente da República Portuguesa, o então Major Ramalho Eanes, que sustentaria a minha não detenção pelo fato de que isso era contraproducente para a própria propaganda política do então. (...). Quando as músicas foram emitidas num programa matinal, a surpresa foi total, não houve nenhum controle da censura. **Naquele tempo só se gravava o conteúdo que eles nos davam. Naquele momento, era a primeira música guineense, crioula, com tumba e com instrumentos nossos, que ia para o ar.** Nem sei como, eles não prestaram atenção. O impacto da música parece que “escondeu” o impacto das palavras. Mas tudo mudou quando a Rádio Libertação transmitiu a gravação, com comentários adicionais. Depois foi a confusão (AUGEL, 1997, p.332-333, grifo nosso).

Era a primeira música gravada e emitida pela Rádio ouvida por toda a Guiné-Bissau com instrumentos tradicionais e cantadas em crioulo. Os participantes esperavam uma censura por parte do governo colonial, mas isso não aconteceu por desatenção do poder estatal - que nem dava conta de que a música era estranha ao que comumente ouviam. Logo depois gerou confusão quando foi passada em Guiné-Conacri: país vizinho a Guiné-Bissau que servia como base para o partido PAIGC, que reunia recursos, treinava homens e alfabetizava adolescentes e jovens. Essas músicas eram de intervenções sociais e culturais, como, por exemplo, os temas *Nna* (mãe), *Nhu rato* (o senhor Rato) ou *Mindjeris di panu pretu* (mulheres enlutadas), cujo propósito fora advertir a sociedade sobre o perigo e ideologia dos colonizadores, assim como de sensibilizar a massa popular ao ingresso à luta pela independência do país. Nesse sentido, eram mensagens com realidades cotidianas, cantadas por meio de provérbios e metáforas, para garantir que não haveria facilidade na sua interpretação por parte do governo colonial, que, comumente, monitorava e controlava todas as atividades sociais e culturais realizadas pelos nativos.

Nesse processo, o crioulo passou a ocupar um lugar chave na cultura guineense, como testemunhou Embaló (2008, p.105), que, mesmo sendo “estigmatizado, como vimos, pelo poder colonial, ele conseguiu, no entanto, constituir-se como um elemento de resistência e responder « presente » ao apelo do movimento nacionalista para a independência”. A luta armada foi praticamente conduzida com o auxílio do crioulo dentro ou fora dos movimentos de resistência, por isso, ganhou o prestígio da língua de “Unidade Nacional”, segundo Embaló (2008, p.103) “nas regiões libertadas pelo PAIGC, desde o início da mobilização

<sup>4</sup> Conjunto musical guineense formado em 1971 para revolucionar a música moderna guineense, teve como um dos membros e fundador, José Carlos Schwarz.

das populações para a luta armada, o *kriol* conheceu uma enorme expansão por todo o país. Foi durante a luta de libertação que ele adquiriu o estatuto de língua da unidade nacional”.

E, além disso, o crioulo foi utilizado também nas músicas de *mandjuandade*, músicas das guerrilhas, nas campanhas de mobilização e como em outras manifestações culturais das regiões do país. Ainda é de realçar que antes da existência do crioulo guineense, existiam muitas outras línguas étnicas faladas no país, como, por exemplo, fula, balanta, mandinga, manjaco, papel, felupe, beafada, bijagó, mancanha, nalu, etc., permitindo a comunicação e a convivência entre populações de zonas e regiões específicas. Afirmam Couto e Embaló (2010, p.28) que “no pequeno território da atual Guiné-Bissau, são faladas cerca de 20 línguas, muitas delas pertencentes a famílias diferentes, outras tão aparentadas que poderiam ser classificadas como dialetos de uma mesma língua”. Contudo, a maioria dessas línguas têm enormes diferenças na própria dialética e costumes, mas existem outras com traços bem comum, que permitem, assim, a compreensão entre elas. Mesmo com as diversidades, o crioulo conseguiu penetrar no interior dessas línguas e culturas e estabelecer uma ligação entre elas como uma língua neutra. E, segundo Embaló (2008, p.102): “O *kriol* é um crioulo de base portuguesa, com uma gramática e léxico próprios. Surgiu do contacto do português com as línguas africanas, facilitando a comunicação não só entre os europeus e os africanos, mas também entre estes próprios, dada a diversidade linguística da região” (EMBALÓ, 2008, p.102).

Diante disso, entendemos o surgimento do crioulo igual a qualquer língua natural, pois surgiu da junção de várias línguas que, durante o tempo e o espaço, desenvolveu-se muito com o crescimento populacional: hoje poderemos notar as variedades do crioulo falado por todo o espaço nacional, daí outras denominações dadas pelos próprios nativos, como *kriol fundu* (crioulo fundo) - falado anteriormente pelos nossos avós, tinha uma grande carga semântica, onde a maioria das palavras constituintes das frases eram ambíguas, mudando de acordo com assunto, - o *kriol portuguesado* (crioulo aportuguesado) - falado atualmente, tem mais características semelhantes ao português, ou seja, muitos léxicos são convertidos para o português como o caso de "lixo" no lugar de *mntudo*, ou "teto" ao invés de *ntudju*, e assim por diante. Toda essa mudança linguística constatada no crioulo tem a ver com o elevado crescimento populacional e subida da taxa de alfabetização (permitindo o contato direto da população com a língua portuguesa).

Contudo, seja uma língua que todos os guineenses partilham, e ainda de comunicação oral em todas as instituições do Estado, o crioulo carece de estudos aprofundados no que diz respeito ao contato que originou a sua criação e tanto quanto ao estabelecimento de um padrão da escrita: houve propostas da grafia crioula principalmente da igreja católica e protestante, mas não houve nenhum pronunciamento por parte das instâncias institucionais superiores do país.

### **3. A música no processo crítico da sociedade guineense**

Ao longo do processo de criação e consolidação de uma sociedade livre e independente de jugo colonial, que persistiu ao longo de séculos, a cultura musical sempre se manteve presente como um dos símbolos primordiais de resistência guineense. Em muitos países africanos e, em particular, na Guiné-Bissau, a música e a dança são considerados elementos indispensáveis em qualquer manifestação popular e em todas as cerimônias e rituais tradicionais, por exemplo, nas festas de casamento, nas lavouras e colheitas, nos rituais de passagem, nas cerimônias fúnebres e religiosas, assim como, tiveram grande destaque nos momentos mais sangrentos da luta pela libertação: através das histórias e

narrativas popular, os combatentes depois de uma batalha sangrenta costumavam cantar músicas a fim de se manterem com bravura, e não deixarem abalar por conterrâneos tombados.

Na cultura africana em geral, a música tem grandes significados, principalmente nas comunidades oralizadas, o que significa dizer que a maioria dos segredos e saberes interpassam pela via da música. Na teoria de Silva (2013, p.6), “Existem povos na África que utilizam como meio de expressão musical exclusivamente a voz. A maioria, contudo, utiliza uma variedade de instrumentos musicais. Sob as mais diferentes formas, a música encontra-se imersa na cultura”. Essa imersão faz dela um elemento completo e definidora da vivência de cada comunidade africana, principalmente oralizada; também em diversas comunidades a música é auxiliada por instrumentos tradicionais feitas para este efeito como kora, balafon, flauta, bombolom, chifre<sup>5</sup>, etc... A maioria desses instrumentos não tem só a função comunicativa, mas também fazem uma ligação com o mundo sobrenatural. Do ponto de vista afirmativa ou de africanização:

A música africana permanece como um dos principais elementos definidores da identidade negra em nossa sociedade. (...). Do ponto de vista dos negros a cultura exprime-se na contemporaneidade como instrumento de afirmação e reivindicação de inclusão social, especialmente nos espaços econômicos, de poderes e saberes (...) (SILVA, 2013, p. 10)

De acordo com este autor, a música é um instrumento de afirmação e reivindicação de um povo, principalmente africano, nesse sentido, a música é encarada como um meio para a conservação das memórias coletivas, que através dela as histórias, costumes e ritual conseguem passar de geração a geração, também permitindo um estabelecimento de diálogo com os ancestrais.

Este fenômeno foi explorado em diversas culturas ao longo do tempo, particularmente nas sociedades não-letradas. As tradições bárdicas, por exemplo, mantinham especialistas encarregados de guardar em suas memórias a história do grupo e, para conseguir esta proeza, quase sempre codificavam a informação em estruturas musicais. (REILY, 2014, p. 4)

Essa codificação da informação através das estruturas musicais é a forma mais fácil de agrupar e armazenar informações importantes numa ou em várias músicas, o que tornaria muito mais fácil a sua transmissão às gerações vindouras. Os responsáveis para guardar essas memórias são conhecidos por *griot* (conhecido em Guiné-Bissau de *djidiu*), anciões, etc.

A música moderna guineense, *gumbé*, foi criado na base desses saberes e instrumentos tradicionais africanos em junção com as músicas exteriores, que segundo Augel (1997), surgiu através das conexões de músicas importadas de metrópoles – músicas americanas e brasileiras – e músicas tradicionais. Assim, a música moderna guineense, embora muito lenta sua evolução, pouco a pouco conseguiu *status* na sociedade da então Guiné Portuguesa - o que pode ser comparada com o processo reconhecido na criação do crioulo. O *gumbé*, ou seja, *Ngumbé*, como era conhecido, foi um estilo musical revolucionado por José Carlos Schwarz, outros músicos e orquestras existentes à época, que teve início nos encontros de funcionários públicos e privados nas tabernas e barracas de comércio de vinho e petiscos, que, ao saírem dos seus trabalhos, formavam grupos para tocar, cantar e dançar.

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://vozdaguine.com/os-instrumentos-tradicionais/> Acessado em 18 de abril de 2018 as 16h.

O 'N'gumbé' praticava-se nas tabernas em que os trabalhadores se reuniam depois de saírem do trabalho. Aí organizavam os seus grupos e praticavam essa música. "O 'N'gumbé' era acompanhado por percussão, um instrumento com armação em madeira, de forma quadrada, forrado de um lado e que se chamava 'sikô'. Há um mais pequeno para dar sons mais altos e há um maior que pode até ser percutido com uma vara, o 'pulé'. Normalmente, como havia 'bidons' nas tabernas, esses 'bidons' serviam para fazer o bombo. A secção de acompanhamento era à base harmónica. Depois havia os vocalistas. A canção desenrolava-se à volta de pergunta e resposta. A origem autóctone estava aí marcada" (AUGEL, 1997, p.396-397, grifo da autora).

A criação desse estilo musical tem a ver com a resistência à cultura ocidental imposta à época, que não respeitava as músicas tradicionais como músicas e nem o crioulo como língua que poderia ser cantada, o que segundo Silva (2013, p.2):

Do ponto de vista linguístico não existem línguas superiores, todas possuem uma estrutura interna, uma organização própria. Constituem-se enquanto sistemas que possibilitam a comunicação humana. Os antropólogos concluíram que não existem também culturas superiores, mas apenas diferentes.

Com todas essas provocações, os trabalhadores aprovaram fazer músicas além daquelas tocadas na rádio, pois qualquer estilo musical poderia ganhar o seu espaço, desde que os músicos e os instrumentos trabalhassem harmoniosamente, e, para isso, não importava se os instrumentos fossem tradicionais ou modernos: o importante era produzir músicas com a realidade local, que fizessem sentido com os instrumentos, as línguas e a dança do próprio país.

A música *tina*, conhecida também como a música de *mandjuandadi* (convívio das pessoas da mesma idade), tem quase a mesma origem que o *gumbé*, porém a *tina* tem uma especificidade: foi fundada pelas mulheres nos convívios do dia a dia. Atualmente, a *tina* conta com ingresso dos homens.

A origem das *mandjuandadi* guineenses nos centros urbanos está atrelada à estratificação social imposta pelo sistema colonial português. Porém, as *mandjuandadi* sempre existiram como grupo de pessoas da mesma idade que se organizam para realizar trabalhos na aldeia, atividades como a preparação do campo agrícola, a colheita e a cobertura de casas. Essas organizações comunitárias acompanharam ao longo dos tempos o desenvolvimento social dos locais mais recônditos do país (SEMEDO, 2010, p.123).

As *mandjuandadis* eram grupos de mulheres da mesma geração, pelo menos até fins da década de 1990, com fortes laços de amizade. Esses grupos tinham como objetivo apoiar uns aos outros nas grandes tarefas de vida cotidiana, animarem as festas de casamentos e batizados, saída de *fanados* (circuncisão), *toca tchur* (cerimônia dos defuntos) dos membros das suas comunidades. As músicas cantadas nesses grupos - na sua maioria são 'ditos' endereçados aos problemas diários com colonizadores, problema com maridos e suas amantes -, tratavam sobre problemas sociais vividos no centro urbano. Para que isso se tornasse uma realidade, elas utilizaram os seguintes instrumentos: uma bacia com água e cabaça, tábuas de madeiras para tocar a palma ou simplesmente usavam as mãos; atualmente, o *sikó* e os tambores marcam também suas presenças. Todos esses instrumentos em uma harmonia com a canção formavam o que chamamos de música de *mandjuandade* ou música de *tina*.

Foram esses e outros estilos musicais que se fizeram presentes no processo crítico da sociedade guineense de resistências sociais e culturais contra a aculturação colonial.

### 3.1 - Ora di kanta tchiga (chegou a hora de cantar)

*Ora di kanta tchiga* foi uma das músicas escritas e cantadas por José Carlos Schwarz em 1972: um ano antes da independência do país, tocada num ritmo popular e escolhido por Moema Parente Augel como título do seu livro, publicado em 1997 (*Ora di kanta tchiga: José Carlos Schwarz e o Cobia Djazz*), em honra e memória a José Carlos Schwarz que faleceu em um acidente de avião na antiga União Soviética, em 1977. Só o título deste livro pode levar o leitor a uma dedução sobre os conteúdos discutidos nele. Enquanto homenagem inédita sobre esse músico e sua orquestra musical, como no que concerne aos seus envolvimento com movimentos políticos e grupos clandestinos na luta pela independência.

Ressaltamos a música *Ora di kanta tchiga* por ser uma composição tocada com o intuito de incentivar a população a reagir contra a dominação portuguesa. Texto breve composto por duas estrofes, *Ora di kanta tchiga* tem conteúdo e ritmo ricos, de forma que conseguem prender a atenção reflexiva do público ouvinte:

ORA DI KANTA TCHIGA<sup>6</sup>  
Gosi ki ora di kanta tchiga  
ninguin ka tem garganti

Dia ki e kalantanu  
lundjusi  
no diskisi  
i kal tempu (AUGEL, 1997, p.39).

Como a luta armada para a libertação do país contra o jugo colonial não chegava a todas as zonas do país, mas todos os cidadãos sentiam o seu efeito profundamente, inclusive os da cidade de Bissau - onde se concentravam os recursos principais do governo colonial, portanto, mesmo não sendo uma zona onde a luta armada decorria, mas os que lá estavam podiam enfraquecer o comando da colônia através das ações anticoloniais - José Carlos Schwarz, numa forma de intimidação, cantou: “agora que chegou a hora de cantar ninguém ousa levantar a voz”. Nessa música, utilizou as metáforas para que a mensagem ficasse implícita para os colonizadores, onde “cantar” se referia à luta armada, atribuindo responsabilidades a cada cidadão guineense que se achasse conformado com a situação, incitando para que todos agissem contra a invasão portuguesa. José Carlos Schwarz bem sabia cativar o povo, então, não desperdiçou as oportunidades que tinha para colocar todas as mensagens de sensibilização social em suas músicas e discursos:

José Carlos tinha uma extraordinária capacidade de arrastar às multidões, atingir o povo, eletrizando-o. Uma habilidade sua era estabelecer um paralelo entre fatos do dia-a-dia, aparentemente apolíticos, e os fatos políticos, extrapolando para um outro contexto o cotidiano. A mensagem social, que vem quase sempre na estrofe final, assim como a crítica ou a advertência, eram muito bem compreendidas pelo seu público, que o aclamava como seu porta-voz e intérprete. A atualidade da sua mensagem é patente e, embora praticamente desconhecido no exterior, no seu país ele já mais é esquecido (AUGEL, 1997, p.27).

José Carlos Schwarz, provavelmente, nunca será esquecido, pois, ainda atualmente, suas músicas continuam sendo destaque nas rádios e nos diversos espaços de diversões e manifestações culturais, sociais e políticos de Guiné-Bissau; além disso, ainda são usadas para criticar a má governação e alertar a população quanto à situação político-militar no país atual. Por exemplo, a música intitulada *Bu djubim* (você me olhou/ quando olhaste para

<sup>6</sup> Chegou a hora de cantar: agora que chegou a hora de cantar/ ninguém ousa levantar a voz/O tempo em que nos faziam calar/ já vai longe. / Já esquecemos/ quando foi.

mim), constitui-se num tema muito conhecido até para as crianças nascidas nos últimos anos. *Bu djobim* carrega uma simbologia muito forte dos problemas políticos que sempre resultaram em conflitos armados, assim como o tema *Mindjeris di panu pretu* (mulheres enlutadas) - ouvida sempre que uma figura importante é morta. Neste sentido, a comunicação social, principalmente nas rádios, procura alertar a população por via destas e de outras músicas do gênero, já que sempre são impedidos de fazer comentários nos momentos críticos do país - muitos jornalistas já foram presos e estações de rádios fechadas por fazerem seus trabalhos de informar a população. Numa das estrofes da música *Bu djobim*, podemos constatar o seguinte: “*N’ odja mon di pekadur/ riba di bu karna/ I na masa no diritu/ N’ fala na nha sintidu/ sufri, sufri, sufri/ Djitu ka ten/ I es ki luta di no terá*”. Ou seja: “vi as mãos daquela gente/ em cima da tua carne/ Estavam a pisar os nossos direitos/ Falei-te em pensamento:/ sofre, sofre, sofre/ Nada se pode fazer/ É esta a nossa luta”. Nessa estrofe há um relato de sofrimento dos prisioneiros de guerra em diferentes estabelecimentos prisionais e campos de concentrações que eram feitas pelos colonizadores no país, – Tarrafal, Ilha de Galinhas e outros - onde a tortura e diferentes tipos de violência foram aplicados, por isso os versos dizem “as mãos daquela gente em cima da tua carne”. É importante ressaltar que o próprio José Carlos Schwarz teve a vida marcada por várias violências: foi um dos prisioneiros políticos nos anos de 1972 a 1974, parte em Bissau e parte em Ilha de Galinhas - onde se inspirou com o tema *Djiu di Galinha*.

Para uma análise sintética das obras de José Carlos Schwarz, porém, foram escolhidos dois temas importantes e críticos para analisar: *Lua ka ta kema* e *Pó ka ta bida lagartu* - músicas cantadas em 1972, antes da independência, com forte ligação entre si, ricas em conteúdo e melodias.

### 3.2 - Lua ka ta kema (A lua não queima)

Esta música foi cantada em 1972, mas só foi publicada no volume dois de um trabalho discográfico intitulado “José Carlos Schwarz e Cobiana Jazz”, em 1978.

*LUA KA TA KEMA*<sup>7</sup>

*Utru ora*

*Nta misti pega*

*Tras di sol*

*Ma nka ta bai*

*Pabia tras di sol*

*Nka kunsidu*

*Ka no seta e ngananu*

*Lua oi ki di nos*

*Lua oi lua oi*

*Lua oi ki di nos*

*Si no perto lua*

*No kata kema*

*Lua oi ki di nos*

*Lua oi lua oi*

*Lua oi ki di nos* (AUGEL, 1997, p. 43).

<sup>7</sup> A lua não queima: Às vezes/ quero ir/ atrás do sol/ mas não vou/ porque no caminho do sol/ não sou conhecido. // Não nos enganemos:/ a lua, essa é que é nossa/ lua ó, lua ó/ lua é que é nossa. / Se chegamos perto da lua/ não nos queimamos/ lua ó, lua ó/ a lua é que é nossa.



Foi uma das músicas trabalhadas num compasso lento onde o conteúdo e a melodia se encontravam harmoniosamente, permitindo ao ouvinte desfrutar os arranjos assim como do próprio conteúdo sem muito esforço. Nessa perspectiva, *Lua ka ta kema* é um canto afinado, que segundo Granja (2016, p.28), “remete a palavra para uma outra dimensão, onde a forma de expressão se torna tão importante quanto o conteúdo. A presença da música na recitação de poemas e nos antigos épicos investia a palavra de um poder sagrado típico do mito”.

*Lua ka ta kema* foi uma música feita na base de provérbios e metáforas em que o sol representava as forças coloniais, enquanto a lua traduzia o povo ou as forças armadas guineenses. Logo na primeira estrofe, ouvimos: “Às vezes/ quero ir/ atrás do sol/ mas não vou/ porque no caminho do sol/ não sou conhecido”. Aqui há uma ambiguidade em que o eu lírico se refere ao povo guineense e ao mesmo tempo a sua própria personalidade, pois, por esta última, vimos que ele era de uma família elitizada, mas, mesmo assim, não podendo se igualar ao colonizador em nenhuma circunstância: por isso o dizer “no caminho de sol/ não sou conhecido”. Enquanto em relação ao povo teve quase a mesma significação porque foi a época em que Antônio Spínola, ex. governador militar da guerra colonial na Guiné Bissau, lançou a política de *Guiné Mindjor*<sup>8</sup> (Guiné melhor) - em que muitos guineenses se deixaram ser enganados com promessas de construções e melhorias de condição de vida para a população urbana. Daí o trecho: “não nos enganemos:/ a lua, essa é que é nossa”, isso porque mesmo que os colonizadores cumprissem com a promessa, não havia nenhuma garantia em terminar com as sucessivas violações dos direitos humanos.

Nesse sentido, José Carlos Schwarz, ao mesmo tempo em que advertia a população com essa música sobre as promessas enganosas do governo colonial, também fazia um apelo à união dos guineenses: “se chegamos perto da lua/ não nos queimamos” de uma certa forma, funcionava para que muitos aderissem à luta pela independência do país.

### 3.3 - Pó ka ta bida lagartu (Tronco de árvore não vira crocodilo)

*Pó ka ta bida lagartu* foi cantada e publicada no mesmo ano e volume (1978) de *Lua ka ta kema*. O tema *Pó ka ta bida lagartu* trata de uma das expressões proverbiais guineenses – tais como *Po, tudu garandi ki garandi, mantchadu ta durbal* (por maior que seja a árvore/pau o machado a derruba), *Kama ku bu ka dita nel, bu ka sibi si ten dabi* (cama em que você não deita, você não sabe se tem percevejo), é também uma música que tem forte ligação com *Lua ka ta kema*, em termos de conteúdo.

PO KA TA BIDA LAGARTU<sup>9</sup>  
Ndjurmenta bos  
Pa ki lua altu na seu  
Kuma po  
Tudu tarda ki tarda na mar

<sup>8</sup> Guiné Mindjor era uma política implementada por Antônio Spínola ex-governador militar da guerra colonial na Guiné Bissau, que visava fazer grandes construções nos centros urbanos, dar emprego aos nativos, assim como permitir a viabilização dos direitos humanos.

<sup>9</sup> Tronco de árvore não vira crocodilo

Juro/ por aquele 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 juntamos as nossas mãos/ não tem fim).

*I ka ta bida lagartu*

*Kada kusa ku si kunsada  
Mas i ta tem si fin  
Son si Deus ka misti  
Ki ka ta kaba*

*Si no ka pui tudu na un mon  
I ka ta kaba (AUGEL, 1997, p.47)*

*Pó ka ta bida lagartu* procura também alertar a população sobre o ato ardiloso da política de *Guiné Mindjor*. Logo no início da música, o cantor juramentou à lua, no alto céu, que “um tronco, por mais que fique na água/ nunca vira crocodilo”. A estrofe mostra a ambiguidade de igual modo à primeira música: de um lado pode ser entendida como chamada de atenção - pois os colonizadores poderiam demorar muito tempo no país: o que não significava que se igualassem aos nativos; por outro lado, pode ser tomada como o inverso, destinada aos cidadãos guineenses que saíram do status de indígena<sup>10</sup> para o de assimilado<sup>11</sup>: pois, mesmo se portando como um deles, nunca seriam considerados enquanto brancos.

Podemos constatar, ainda, a esperança que essa música sempre alimentou nos povos guineenses: “tudo/ tem o seu início/ mas também tem o seu fim”. Esperança que só se poderia tornar realidade com a união do povo conclamada em quase todas as canções: “Se não juntamos as nossas mãos/ não tem fim”.

#### **4. Considerações finais**

Como um dos elementos culturais reconhecidos social e culturalmente, a música tornou-se um instrumento potencial ou arma da revolução guineense. Fazendo fortes campanhas contra o jugo colonial, onde era possível, incentivou a população a participar da luta pela independência da Guiné Bissau.

As mensagens políticas que José Carlos Schwarz introduziu por meio de músicas cantadas em língua crioula, abriram caminho para uma nova visão e pensamento para os problemas internos do país. Desde então, a música tem sido uma via crítico-social para com os problemas políticos e militares que sempre marcaram a Guiné-Bissau desde a tomada da independência na década de 1970.

Apesar de várias músicas e estilos desenvolvidos atualmente, os temas de José Carlos Schwarz continuam sendo a inspiração, o ensinamento, *hit* da advertência social, pois, do mesmo modo que no período colonial, o povo guineense continua vivendo a opressão por parte dos mandatários do país, que continuam desrespeitando os direitos sociais dos cidadãos.

---

<sup>10</sup> Para os colonialistas portugueses da época, o termo serve para designar, «o preto boçal», atribuindo a ele categorias de inferior” “atrasado” ou “primitivo”, são o exemplo da forma como era caracterizado o nativo indígena africano de Angola, Guiné e Moçambique.

<sup>11</sup> Nos meados do século XX, Portugal adoptou a sua política de assimilação para os nativos das suas colónias em África, nomeadamente Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. O argumento apresentado era de que, através da «assimilação», os africanos poderiam ser «civilizados» e vir a adquirir a cidadania portuguesa. Entretanto, afirma-se que o objetivo dessa política era mostrar que Portugal não era racista e que qualquer africano poderia tornar-se português, desde que assimilasse a religião, a língua e a tecnologia portuguesas. (Disponível em <https://antoniocv.wordpress.com/2017/02/03/colonizacao-portuguesa-e-politica-assimilacionista/>).

## REFERÊNCIAS

- AUGEL, Moema Parente. **Ora di kanta tchiga**: José Carlos Schwarz e o Cobia Djazz. Bissau: Guinegráfica, 1997.
- COUTO, Hildo Honório do; EMBALÓ, Filomena. Literatura, língua e cultura na Guiné-Bissau. **PAPIA - Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico**, v. 20, n. 1, p. 11-253, 2010.
- EMBALÓ, Filomena. O crioulo da Guiné-Bissau: língua nacional e factor de identidade nacional. **PAPIA - Revista Brasileira de Estudos do Contato Linguístico**, v. 18, n. 1, p. 101-107, 2008.
- GRANJA, Carlos Eduardo Souza Campos. **Musicalizando a escola**: música, conhecimento e educação. São Paulo: Escrituras, 2010.
- REILY, Suzel A.; BRUCHER, Katherine (orgs.). “**A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica**”. Música e Cultura, 9.
- SANTINELLO, Jamile. A identidade do indivíduo e sua construção nas relações sociais: pressupostos teóricos. **Rev. Estud. Comun., Curitiba**, v. 12, n. 28, p. 153-159, 2011.
- SEMEDO, Maria Odete da Costa. **As mandjuandadi**: cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura. Belo Horizonte MG/Brasil: Nandyala, 2010.
- SILVA, Fernando Delfim da. **Guiné-Bissau**: páginas de história política, rumo da democracia. Bissau. Firquidja editora, 2003, p. 168-186.
- SILVA, José Carlos Gomes da. **Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira**: uma abordagem antropológica através da música. Santo Amaro: Unifesp, 2013.