



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Dêxa puíta sócó(m)pé

Música em São Tomé e Príncipe do colonialismo para independência

Magdalena Anna Bialoborska

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de  
Doutora em Estudos Africanos

Orientador:

Doutor Augusto Manuel Saraiva do Nascimento Diniz, Investigador Auxiliar com Agregação,  
Centro de História da Universidade de Lisboa  
Centro de Estudos Internacionais, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

Coorientador:

Doutor Josep Martí Pérez, Investigador Científico,  
Institució Milà i Fontanals (CSIC)

Agosto, 2020

Escola de Sociologia e Políticas Públicas

**Dêxa puíta sócó(m)pé**

**Música em São Tomé e Príncipe do colonialismo para independência**

**Magdalena Anna Bialoborska**

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de  
Doutora em Estudos Africanos

Júri:

Doutora Ana Lúcia Lopes de Sá, Professora Auxiliar, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa  
(Presidente por delegação)

Doutor José Manuel Sobral, Investigador Principal, Instituto de Ciências Sociais,  
Universidade de Lisboa

Doutora Marissa J. Moorman, Full Professor, Indiana University Bloomington

Doutor Rui Pedro Malheiro da Silva Ferrão Cidra, Investigador Auxiliar,  
Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa

Doutor Filipe Marcelo Correia Brito Reis, Professor Auxiliar, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Augusto Manuel Saraiva do Nascimento Diniz, Investigador Auxiliar com Agregação,  
Centro de História da Universidade de Lisboa (Orientador)

Agosto, 2020

Esta tese foi financiada pela  
FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA (FCT)  
Através da atribuição da Bolsa de Doutoramento  
SFRH/BD/116953/2016



**À Lua**

## Agradecimentos

Assim como as obras que li e as músicas que ouvi, também as pessoas que encontrei no meu caminho e as que me acompanharam ao longo dos últimos anos, de certa forma contribuíram para o resultado final aqui apresentado. Estou muito grata a cada uma delas. Foi um caminho longo e com muitos desvios. Agora percebo que estas derivações não aconteceram por acaso.

Começo por agradecer à Fundação da Ciência e Tecnologia (FCT) pela concessão da Bolsa de Doutoramento, indispensável para a realização deste trabalho.

Agradeço profundamente ao meu orientador, Augusto Nascimento, a partilha dos seus infinidos conhecimentos de São Tomé e Príncipe, os incentivos constantes e a paciência interminável durante todo o processo de elaboração desta tese. Os seus comentários, questões, críticas e desafios mostraram-me quão importante na escrita é a precisão, a ponderação e a determinação. Foi um processo de aprendizagem que jamais irei esquecer.

Ao meu coorientador, Josep Martí, agradeço a prontidão e a precisão nas respostas às minhas questões e dúvidas em várias etapas deste processo, desde os seus inícios, até à leitura e comentários à última versão deste trabalho. Apesar da distância, o seu apoio foi constante e as suas indicações extremamente relevantes.

Deixo palavras de agradecimento ao professor Eduardo Costa Dias, cujos desafios e incentivos contribuíram para o alargamento dos meus horizontes. A Gerhard Seibert agradeço as indicações, as informações, os materiais e os contactos que partilhou comigo na altura em que pouco sabia sobre São Tomé e Príncipe. Agradeço a Carlos Lopes e a Cristina Udelmann Rodrigues por tudo que aprendi com eles durante a participação num projecto de investigação, que me levou pela primeira vez a São Tomé e Príncipe. Ao professor Ulrich Schiefer, director do doutoramento em Estudos Africanos, agradeço os constantes “lembretes” para terminar este trabalho. Ao professor Luís Nuno Rodrigues, director do CEI-Iscte, agradeço a confiança nos meus projectos e ideias. À professora Inocência Mata agradeço o encorajamento para dedicar o meu doutoramento a São Tomé e Príncipe. Agradeço à professora Clara Carvalho os incentivos para finalizar esta etapa, nos momentos em que isto me parecia impossível.

As minhas palavras de gratidão à Lucy Durán, cujo trabalho foi sempre uma das minhas mais importantes fontes de inspiração. Lembro-me de todas as nossas conversas e os momentos partilhados, sempre com a música em primeiro plano.

A elaboração deste trabalho não seria possível sem os contributos dos músicos e cantores de São Tomé e Príncipe, assim como de todos santomenses que partilharam comigo as suas reflexões e conhecimentos referentes à música. Não só as entrevistas e conversas que tivemos, mas também as horas que passamos nos ensaios, a preparar os concertos, influenciaram a minha forma de pensar, de sentir, de entender e, por fim, de escrever sobre a música das ilhas. A todos um enorme obrigada. Um agradecimento especial dirijo ao Filipe Santo, excelente músico e promotor da música santomense, parceiro em diversos projectos musicais. Agradeço a Tonecas Prazeres, Iseter Abreu, Luís Quibanza,

Ricardo, Ninho Anguené, Mick Trovoada, Jójó Pinho, Açoriano, Leonídio Barros, Laura dos Santos, Juka, Gapa, Dua Pina, Dio e Sérgio Fonseca. Obrigada a Oswaldo Santos pela importante opinião sobre um dos concertos e pelas histórias sobre São Tomé e Príncipe, contadas há dez anos, quando nem sonhava que iria trabalhar sobre a música das ilhas.

Agradeço a Luís Viegas, ex-embaixador de São Tomé e Príncipe em Portugal, que sempre acreditou no meu trabalho e apoiou várias iniciativas por mim produzidas, que difundiam a música santomense.

Palavras de gratidão dirijo ao Albertino Bragança pelas inúmeras e sempre interessantes conversas que tivemos em Portugal e em São Tomé e Príncipe, assim como pela partilha dos seus gostos musicais e disponibilização de vários registos do seu enorme arquivo sonoro.

Um enorme obrigada ao Ângelo Torres. Por todas as conversas, por todo o apoio na altura em que produzia os concertos, pelos avisos que não iria ser fácil o meu trabalho em e sobre São Tomé e Príncipe.

Agradeço ao Zé Orlando pelas conversas, pela partilha de ideias, ainda por realizar, e pelo acesso ao seu armazém com dezenas de discos com gravações da música santomense.

Deixo as minhas palavras de agradecimento ao Nilton Medeiros. As horas incontáveis que passamos na realização dos documentários enriqueceram os meus conhecimentos e a minha forma de olhar.

Ao Jerónimo Moniz agradeço a partilha do arquivo musical, assim como as conversas sobre a música.

Durante as minhas estadas em São Tomé e Príncipe várias pessoas ajudaram-me na realização do trabalho. Agradeço a Ayres Major e a Castrino Alcântara a disponibilidade para as várias conversas sobre a cultura das ilhas. Ao Director da Rádio de São Tomé e Príncipe, Silvério Amorim, agradeço a confiança que depositou no meu trabalho e as condições para a realização da pesquisa nos arquivos da Rádio. Sem a sua permissão de acesso às instalações da Rádio a qualquer dia e a qualquer hora, a pesquisa que consegui realizar não seria possível. Agradeço imenso ao Ricardo Mendes, cujos vastos conhecimentos contribuíram para o trabalho aí realizado. Expresso a minha mais elevada estima e os meus agradecimentos ao Firmino Bernardo, um dos principais responsáveis pelo registo da música santomense, pela importante entrevista que me concedeu e a disponibilidade para as conversas futuras.

Agradeço à equipa do Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe pelo apoio nas minhas pesquisas e a paciência em me abrir a porta às 9h de manhã aos sábados.

As minhas estadas em São Tomé não seriam possíveis sem apoio de várias pessoas, que me acomodaram, apoiaram nas deslocações, facilitaram os contactos, mas também levaram aos lugares da ilha que não iria conhecer de outra forma ou ao quintal da família para assistir ao djambi. Agradeço ao Cito Pinho, ao Ener Franca, ao Nezó, ao Nelito, ao Victor e ao Martinho. À Borgia, à Clara e à Elisa: obrigada pelo carinho e desculpa por estar sempre a correr.

Os momentos difíceis, mas também todas as alegrias dos últimos anos partilhei com Ana Lúcia Sá, Liliana Azevedo e Lúcia Bayan. Obrigada por estarem sempre comigo. Aos meus amigos e colegas Edalina Sanches, Vasco Martins, Pedro Pombo, Pedro Neto, Mojana Vargas e Rui Garrido obrigada pela força, inspiração, dicas, apoios e incentivos. Ao João Dias, além de apoio em vários momentos deste trabalho, agradeço que nunca me deixou esquecer que tinha uma tese para acabar.

Expresso a minha profunda gratidão a Isabel Barros pela compreensão das minhas ausências. Espero que estas nunca mais se irão repetir.

Ao Pedro Gomes não sei bem o que dizer. Obrigada é pouco.

Por fim, agradeço aos meus mais próximos, à minha família. À minha Mãe, que me apoia sempre e em tudo. Ao Kazik, que tanto me apressava, dizia para não perder tempo e que já não vai conseguir ver este trabalho. Ao Tymek, que aparece e desaparece, mas está sempre atento, independentemente da distância. À Lua, que tem uma energia inesgotável e que me dá força para realizar os planos e os sonhos, para nós. Ao José por me mostrar que tudo é possível.

## **Resumo**

Esta tese estuda as transformações do panorama musical em São Tomé e Príncipe desde meados do século XIX, altura da recolonização das ilhas e da construção de roças de café e cacau, até à década de 1990. A apresentação da situação política, social, económica e cultural do arquipélago no período colonial e nos primeiros anos da independência serve como pano de fundo para a análise da actividade musical de vários grupos socioculturais – ilhéus, portugueses, trabalhadores contratados e seus descendentes – que habitavam o arquipélago. Uma atenção especial é dada às fronteiras, linhas que separam, visíveis e invisíveis e às suas deslocações e alterações naquele período. A sua dinâmica, resultante da situação local e internacional, reflectiu-se na sociedade e, consequentemente, na música dos habitantes do arquipélago.

A construção do *corpus* de estudo, através da recolha de gravações de música, da revisão da imprensa, da consulta de materiais arquivísticos escritos e visuais, e também da realização de entrevistas, foi o ponto de partida para a descrição e a análise da música criada e recriada nas ilhas. A contextualização proposta evidencia que o panorama musical de um determinado território é dinâmico e reflecte a sua situação política e social, mas não depende só dela. Embora dependendo de circunstâncias várias, a música tem a capacidade de mobilizar para mudanças sociopolíticas.

**Palavras-chave:** São Tomé e Príncipe, música, colonialismo, pós-independência, fronteiras sociais, géneros musicais.

## **Abstract**

This thesis studies the transformations of the musical panorama in São Tomé and Príncipe since the middle of the 19th century, when the islands were recolonized and the coffee and cocoa plantations were built, until the 1990s. The presentation of the political, social, economic and cultural situation of the archipelago in the colonial period and in the early years of independence serves as a background for the analysis of the musical activity of various socio-cultural groups – islanders, Portuguese, indentured laborer and their descendants – who inhabited the archipelago. Special attention is given to the boundaries, lines that separate, visible and invisible and to their displacements and changes in that period. Its dynamics, resulting from the local and international situation, was reflected in the society and, consequently, in the music of the inhabitants of the archipelago.

The construction of the database, through the collection of music recordings, the review of the press, the consultation of written and visual archival materials and also the realization of interviews, was the starting point for the description and analysis of the music created and recreated on the islands. The proposed contextualization shows that the musical panorama of a given territory is dynamic and reflects its political and social situation, but it does not depend only on it. Although depending on different circumstances, music has the capacity to mobilize for socio-political changes.

**Keywords:** São Tomé and Príncipe, music, colonialism, post-independence, social borders, music genres.

# Índice

<b>Agradecimentos .....</b>	<b>i</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>iv</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>v</b>
<b>Índice .....</b>	<b>vi</b>
<b>Índice de figuras .....</b>	<b>viii</b>
<b>Prólogo.....</b>	<b>1</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
1.    O caminho: a definição do tema, o estado da arte, as fontes e as opções metodológicas .....	6
2.    A proposta de classificação da música em São Tomé e Príncipe.....	36
<b>Capítulo I: Questões teóricas.....</b>	<b>39</b>
1.    Uma sociedade com características plurais no Atlântico Negro .....	42
2.    Fronteiras visíveis e invisíveis .....	52
3.    Mudança cultural em contexto de contactos intergrupais .....	60
4.    Do mosaico sociocultural à nação: identidade em construção .....	69
5.    As especificidades do estudo da música em São Tomé e Príncipe .....	76
<b>Capítulo II: A música em São Tomé e Príncipe na época colonial .....</b>	<b>81</b>
1.    Recolonização de São Tomé e Príncipe: as fronteiras visíveis e não visíveis .....	81
2.    Um mosaico musical: a multiplicidade de manifestações musicais no microterritório insular.	89
2.1.    A música dos ilhéus.....	89
2.2.    A música dos portugueses e as influências europeias na música dos ilhéus .....	107
2.3.    A música dos libertos .....	128
2.4.    A música dos contratados.....	130
3.    “Mas esta terra é nossa...”: o despertar dos ilhéus.....	147
4.    Os agrupamentos acústicos em São Tomé e Príncipe .....	153
5.    A caminho da independência: 1960-1975 .....	169
6.    Os conjuntos musicais .....	176

7. Outras manifestações musicais dos ilhéus.....	213
<b>Capítulo III: São Tomé e Príncipe e a música depois da independência.....</b>	<b>221</b>
1. A independência agridoce: 1975-1990.....	221
2. O país em construção, a cultura em re-construção .....	226
3. A continuidade e a mudança: os antigos conjuntos e os novos grupos, os artistas e os projectos musicais.....	242
4. As zonas fronteiriças musicais: puíta, bulauê, as festas religiosas e a música nas roças .....	256
<b>Conclusões.....</b>	<b>277</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>285</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>299</b>
1. Lista de entrevistas .....	299

## **Índice de figuras**

Figura 1 - Fundão Pêpê em Almas, Agosto de 2013 .....	9
Figura 2 – Arquivo da RNSTP, Janeiro de 2019.....	30
Figura 3 – Fita magnética, conjunto Leonino, Janeiro de 2019 .....	31
Figura 4 – Canzá, Pantufo, São Tomé e Príncipe.....	93
Figura 5 – Pito-doxi, Santa Marta .....	97
Figura 6 – Guipá, S. João dos Angolares, São Tomé e Príncipe .....	103
Figura 7 – São Tomé: Banda, numa roça, saudando o chefe do Estado.....	122
Figura 8 – Recepção no Palácio do Governo. São Tomé .....	125
Figura 9 – Grupo de tafua, Monte Café, São Tomé e Príncipe .....	139
Figura 10 – Tocadores do grupo de tafua, Monte Café, São Tomé e Príncipe.....	140
Figura 11 – Batuque na roça Sundy. Príncipe .....	142
Figura 12 – Viagem presidencial a São Tomé e Príncipe. Visita do Chefe do Estado à Vila da Trindade .....	214
Figura 13 – Viagem Presidencial a São Tomé e Príncipe. Espectáculo folclórico dedicado ao Chefe do Estado.....	216
Figura 14 – Socopé Linda Estlela, São Tomé e Príncipe .....	218
Figura 15 – Registo das músicas apresentadas por Carlos Almeida (Kalú Mendes) na Figueira da Foz em 1981 .....	231
Figura 16 – Tocador, Almeirim, São Tomé e Príncipe .....	266
Figura 17 – Malé, tocador de uémbe, Pantufo, São Tomé .....	267
Figura 18 - Grupo de Bulauê Nhá Côssso de Angolares, São Tomé e Príncipe .....	271

## Prólogo

“Maguidala, só para te dar um olá e perguntar como estás! Não esqueças que ficaste de vir a Almas para falarmos mais, antes de voltares para Lisboa!”. Foram as últimas palavras do Pepe Lima que ouvi, poucos dias antes da sua voz se silenciar para sempre. Estava a entrar na sede da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe, a comer uma sandes com omelete de micocó que comprava sempre para o meu almoço de uma jovem rapariga, mãe de um menino de 2 ou 3 anos, sentada no passeio ao pé da entrada ao Parque Popular. Ainda me lembro que fiquei parada em baixo da árvore, lá na porta da rádio, para rir a vontade, acompanhando as gargalhadas do Pepe Lima. Era quinta ou sexta-feira, tinha-o entrevistado na terça-feira, 21 de Fevereiro. Foi a primeira de uma série de entrevistas que fiz durante a estada em São Tomé e Príncipe em Janeiro de 2019 que, supostamente, não deveria ter acontecido, já que fui aí só para sentir este calor húmido na minha pele e o cheiro das florestas que inspiro fundo sempre que subo de mota à zona de Batepá para beber vinho de palma e comer aquilo que tão mal faz, mas tão bem sabe, o búzio de mato. Ou à zona de Monte Café para visitar as pessoas que há anos me tentaram ensinar a dançar tafua e onde sempre apanho frio, mesmo quando saio da capital no momento de um calor infernal. Quis só sentir para poder finalizar este trabalho “com brilho”, o que me desejava regularmente a pessoa mais paciente do mundo, o meu orientador. Não resisti. No dia seguinte à minha chegada, fiz um ou dois contactos e... as coisas começaram a acontecer. Os dias foram curtos, nem parava para respirar fundo. Depois de umas maratonas nos arquivos da RNSTP e no Arquivo Histórico, a fome de fazer entrevistas aumentou, tornando-se insuportável. Só havia uma solução: começar a fazê-las, conciliando estes momentos com o interminável trabalho de pesquisa arquivística.

O facto de ter começado pelo Pedro Lima, na altura, pura coincidência, parece-me hoje ter um significado especial. E bem resume tudo o que fiz, ou melhor, o que desejei fazer, já que não consegui realizar todos os meus desejos em relação a este trabalho, empreendido ao longo dos últimos anos. Quis registar a música em e de São Tomé e Príncipe e as histórias sobre a música. Quis ouvir os artistas e o público que ia aos fundões, aos terraços e às festas religiosas. Quis encontrar os instrumentos musicais, os seus executores e construtores. Senti, em 2013, depois de passar um mês em São Tomé, que o trabalho era urgente. As transformações do panorama musical santomense foram radicais ao longo das últimas décadas. Além de radicais, foram irreversíveis. Tinha dificuldades em assistir a música tocada ao vivo. Fiquei espantada com o maior festival da música, o Gravana, durante o qual – em grande parte das actuações – os artistas recorriam ao *playback*. Senti que, se não fosse registada, uma parte importante da cultura musical destas ilhas iria desaparecer sem deixar nenhum vestígio. Eu sei que este não deve ser o ponto de partida para uma tese de doutoramento, mas para mim foi. A teoria veio depois, inevitavelmente, já que a reflexão sobre tudo que encontrava fluía sempre – mesmo se, no início, estava pouco organizada e bastante multidirecccionada.

Não consegui realizar o meu plano inicial. Foi uma lição bem registada – não se deve insistir por muito tempo em realizar planos sem ter alguma garantia de condições para a sua execução. Sem um prolongado trabalho de terreno em São Tomé e Príncipe, este projecto era irrealizável, assim como sem dedicação total e completa a esta pesquisa, que requeria uma bolsa que ao longo de três anos não consegui obter. Por fim, decidi alterar a abordagem, a metodologia, as fontes para as análises. Escrevi uma parte de texto e consegui financiamento para me dedicar à sua conclusão. Com os dados analisados e grande parte de texto escrito – sem nunca mais ir a São Tomé e Príncipe, mas colaborando bastante, na área de produção, com artistas santomenses e convivendo com os meus amigos santomenses a viver em Lisboa – cheguei a um ponto que não conseguia ultrapassar e terminar o trabalho. Já não sentia nada a escrever. E é difícil de escrever sobre a música sem sentir. A música está intrinsecamente ligada a emoções. Independentemente de a ouvirmos, de escrevermos ou de lermos sobre ela, sem sentir, não conseguimos experienciá-la plenamente. Precisei de voltar a senti-la e sabia que só podia fazer isso num sítio. Nas ilhas. Não tive a consciência como importante iria se tornar esta viagem, não só para a tese aqui apresentada, mas para o futuro da minha investigação sobre a música e, também, sobre a arte e a cultura em e de São Tomé e Príncipe.

Aquela chamada do Pedro Lima fez-me sorrir ao longo da tarde toda. Sentia-se à distância a boa energia dele, a grande vontade de me receber em Almas, no sítio onde tinha o seu fundão<sup>1</sup>. Revi a minha agenda e marquei a ida a Almas para a segunda-feira seguinte. Ou terça, mesmo no último dia da minha estada nas ilhas. Colei também um *post-it* na capa do meu caderno, para não me esquecer de lhe enviar as fotos que tirei no Fundão Pepe em 2013.

No domingo (ou segunda?) à noite recebi uma chamada de Albertino Bragança, que me perguntou se eu estava bem e se estava com alguém ao meu lado porque queria me dar uma notícia triste. Disse-me que o Pepe Lima fora hospitalizado e que o estado dele era muito grave. Disse ainda que não conseguira vê-lo, já que não deixavam entrar ninguém na sala onde estava internado, nem mesmo a família mais próxima.

Fiquei sem reacção.

Na terça-feira fui ter com o Albertino e decidimos ir ao hospital e tentar entrar na sala do internamento do Pepe Lima. Albertino Bragança convenceu o médico: “Esta senhora foi a última pessoa que entrevistou o Pedro Lima. Ela vai para Portugal esta noite. Pode só despedir-se dele?” Deixaram-nos entrar. Não vou continuar esta descrição. Guardo entre as memórias mais dolorosas a dos momentos passados nos cuidados intensivos e dos que se seguiram após a nossa saída do hospital.

---

<sup>1</sup> Na altura, o espaço estava alugado à Igreja Universal Reino de Deus. Contudo, com apoio de Albertino Bragança, começaram a ser empreendidas acções no sentido da sua recuperação e reabertura como espaço de convívio e salão de bailes acompanhados por música tocada ao vivo por conjuntos musicais, cada vez menos presentes nas ilhas.

Passei 8 horas de viagem a ouvir “Maguidala” em *loop*, de vez em quando ligando outras músicas dos Leonenses. Dois dias depois recebi uma chamada de um amigo meu, a meio de manhã: “Magda, o Pepe já partiu.” Um pouco mais tarde, telefonou-me o Albertino Bragança confirmando a notícia.

Ligo-me muito às pessoas, especialmente às que me tratam com carinho. Foi um dia difícil.

Só algum tempo depois percebi como importante foi o trabalho que fiz e como fundamental é continuá-lo, realizando todos os objectivos que há anos estabeleci e, mais tarde, reestruturei e desenvolvi e que não puderam ser abarcados nesta tese de doutoramento.

Termino esta tese não só com entusiasmo e força, que tanto necessitei de voltar a sentir, mas com a convicção de que o ponto final será o início de um longo caminho.



## **Introdução**

“...é uma dança genuinamente são-tomense  
ou, pelo menos, a mais são-tomense de todas...”  
(Reis, 1969: 41)

Uma das principais características da música de São Tomé e Príncipe está bem condensada no fragmento da frase de Fernando Reis acima citada. Tal como em relação à dança, a ponderação sobre o que é genuinamente santomense pode ser referida à música ou a qualquer outra manifestação cultural. Se se analisar com atenção a música que existia e existe nas ilhas, deparamo-nos com uma mescla de influências vindas de fora do arquipélago. Esta situação não se restringe somente ao território santomense, mas ocorre em vários lugares do mundo. Os meandros de géneros musicais, mas também de outras manifestações culturais, são muitas vezes complexos e as questões sobre as origens, as transformações e as trajectórias dos mesmos não encontram as respostas fáceis. “En el caso hipotético de una tribu amazónica que hubiese vivido completamente aislada del resto de la humanidad y que además dispusiese de un repertorio musical, no habría ninguna duda en atribuirle paternidades musicales étnicas de tipo exclusivo que, además, serían un fiel reflejo de su vida musical” (Martí, 1995). Mas os grupos socioculturais fechados ao exterior praticamente não existem actualmente. Mesmo os mais isolados geograficamente, mantêm sempre contacto com outros grupos, tanto directo, presencial, como indirecto, através de meios de comunicação de massa e/ou individuais, cada vez mais acessíveis. O fluxo de correntes culturais é constante e intenso. A situação torna-se ainda mais intrincada quando se analisam territórios fronteiriços, zonas de contacto, terras crioulas ou habitadas por vários grupos socioculturais. São Tomé e Príncipe é um lugar muito específico, já que, para além de o arquipélago ser habitado por uma população crioula, nos séculos XIX e XX número significativo dos seus habitantes proveio de outros territórios colonizados por Portugal em África, tendo parte deles, assim como os seus descendentes, ficado nas ilhas. Durante vários séculos, o arquipélago foi uma zona de contacto, onde os navios paravam para abastecimento e descanso das frotas e as pessoas escravizadas ficavam à espera da definição do seu destino. Ademais, é um micro-universo insular ou duplamente insular, caso da ilha de Príncipe.

Josep Martí, num artigo teórico em que toma como exemplos várias manifestações musicais em Espanha, chama atenção para a dificuldade de definir a “paternidade étnica” de muitos dos géneros musicais existentes e sugere que, além de raízes – que aludem a profundidade –, se deve dar também a atenção às “raízes horizontais” ou “lianás”. Importaria, pois, dar mais enfoque à relevância que o género musical tem para a comunidade num determinado período do tempo do que focar nas suas origens. Isto permitiria desconectar a análise de manifestações musicais da sua origem étnica, que tem limitado o trabalho de musicólogos. O autor sugere o conceito de “relevância social” como o mais adequado para a definição de pertença de géneros musicais. Sublinha que “...una música pertence a un área

sociocultural determinada cuando tiene relevancia social. Y una música tiene relevancia social posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones” (Martí, 1995).

Com este ponto de partida, arranquei para o estudo da música em São Tomé e Príncipe num período bastante prolongado – mais de 100 anos –, o que permite a observação das transformações dos géneros musicais de pouco ou não relevantes em géneros musicais importantes para os santomenses. Contudo, por causa das especificidades históricas do arquipélago, o estudo não se limita à música dos ilhéus, já que seria uma análise bastante incompleta do panorama musical<sup>2</sup> das ilhas. Além da música criada e executada pelos ilhéus – forros, angolares e naturais do Príncipe –, foi incluída na análise a música das pessoas que vieram para as ilhas com contratos para trabalhar nas roças de cacau e café. O seu número foi sempre muito significativo se comparado ao total da população das ilhas, mas a sua presença limitava-se – no período colonial – aos espaços fechados das plantações. As fronteiras visíveis – das roças – e invisíveis – criadas pelos ilhéus, que não queriam ser identificados com esta população vinda de fora, e também pelos portugueses, que não queriam que estes encontros acontecessem –, limitaram de forma significativa a circulação de manifestações culturais. Foi avaliada a presença dos portugueses e a sua influência na música ou, mais em geral, no panorama musical do arquipélago. Também a situação dinâmica e as diversas mudanças ocorridas ao longo de décadas no arquipélago foram analisadas. Por este motivo fala-se aqui na música em São Tomé e Príncipe e não de São Tomé e Príncipe ou santomense. Realça-se a importância dos processos de identificação com as manifestações culturais – processos bastante fluidos, mas dinâmicos e condicionados pelo contexto sociocultural em que decorreram.

## **1. O caminho: a definição do tema, o estado da arte, as fontes e as opções metodológicas**

Deveriam existir vários subcapítulos nesta introdução, mas tal implicaria dividir à força aquilo que acontece em simultâneo. Tudo o que foi escrito aqui resulta de um único processo, composto por múltiplas camadas, que se sobrepõem, entrelaçam, decorrem em paralelo, equilibradas num momento ou com a predominância de uma ou de várias delas noutra circunstância. As alterações do tema, causadas pela tentativa – inicialmente mal-sucedida – de obter financiamento para a realização da investigação<sup>3</sup>,

---

<sup>2</sup> Através da semelhança com a pintura e a fotografia, onde um panorama pretende retratar a totalidade das coisas vistas/visíveis para o criador, desde as mais próximas até as que se encontram no horizonte, caracterizo o panorama musical como a totalidade das manifestações musicais presentes num determinado território durante um dado período do tempo.

<sup>3</sup> Efectuei três tentativas de obter financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia para o desenvolvimento do projecto de doutoramento no âmbito de Bolsas Individuais de Doutoramento. O primeiro projecto, apresentado em 2013, implicava um trabalho de terreno intenso e prolongado. O insucesso naquela edição do concurso fez-me reformular o tema para me candidatar novamente no ano seguinte. Foi mais uma tentativa

tiveram as implicações directas nas opções metodológicas, assim como influenciaram a escolha das abordagens teóricas. Tudo isso moldou a construção do estado da arte e o processo de pesquisa e de recolha das fontes. Estas últimas, entre as quais inclui-se tanto a documentação de vários fundos do Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe, as fotografias de diversos arquivos, como – a mais importante – as gravações da música, foram exploradas gradualmente e a dimensão desta análise cresceu de forma significativa desde o plano inicial até à fase mais recente desta investigação.

Ao longo da minha primeira estada em São Tomé e Príncipe, tive poucas oportunidades para ouvir música. Passei quatro semanas nas ilhas, a trabalhar sobre as organizações na economia informal<sup>4</sup> – um período prolongado, mas bem preenchido. Não ia à procura da música, mas, por causa da minha formação (formação completa, 12 anos, no Conservatório de Música) e da minha outra profissão, de produtora cultural, sempre esperava encontrá-la e conhecê-la. Sabia as palavras-chave básicas: nomes de alguns géneros musicais, além do tchiloli, do Auto da Floripes e do danço congo<sup>5</sup>. Lembrava-me, ainda, que existiam ou tinham existido no arquipélago conjuntos musicais que tocavam nos sítios especialmente preparados para estas actuações e, também, em clubes desportivos, cujos nomes mencionava confirmar.

Foi grande o meu espanto, que, mais tarde, se transformou num certo tipo de desapontamento, quando, passadas três semanas, conseguia contar pelos dedos das mãos os momentos em que ouvira a música tocada ao vivo. Corria o mês de Agosto, mês de férias e do maior festival da música do país, chamado *Gravana*. Parti do pressuposto que seriam factores suficientes para poder conhecer a música das ilhas e não fiz nenhuma pesquisa adicional, pensando que, de forma espontânea, conseguiria traçar um trilho musical e conhecer um pouco de tudo.

O *Gravana*, motivo da primeira desilusão, serviu de alerta de que algo não estava a funcionar da melhor forma. A maior parte das apresentações dos artistas nacionais ocorreu com apoio ao *playback*, poucos cantores actuaram com banda. Faltou, também, o entusiasmo do público. As palmas eram uma

---

falhada. Continuei o trabalho de pesquisa, mas decidi realizar o trabalho sem necessidade imprescindível de me deslocar a São Tomé e Príncipe, alterando de forma significativa a abordagem temática e a metodologia. Concorri, mais uma vez em 2016, obtendo financiamento para dois anos, mais tarde prolongado por mais seis meses.

<sup>4</sup> O projecto “Organizações e Representação na Economia Informal nos PALOP: experiências e perspectivas” (REF: PTDC/AFR/113992/2009), coordenado pelo Dr. Carlos M. Lopes, em que participei de Janeiro 2012 a Março 2014.

<sup>5</sup> Sobre esta manifestação cultural, que, mais tarde, classifiquei como dança dramática, sabia bastante menos do que sobre as peças do teatro popular de ambas as ilhas. Despertou a minha curiosidade na altura, já que – pelas descrições que encontrava – era bastante diferente e com menos influências europeias se comparada com outras manifestações culturais do arquipélago. Contudo, tive de esperar uns bons anos até começar, por insistência do fotógrafo José A. Chambel, a trabalhar sobre o danço. Actualmente estamos a desenvolver um projecto sobre danço congo, onde o texto e a fotografia exploram esta peça singular, que oscila entre dança e teatro, entre real e sobrenatural, entre ensaiado e improvisado.

raridade. A sensação com que fiquei – sensação, sublinho – era a de que a música foi tratada como algo secundário neste encontro no recinto desportivo do Parque Popular na capital. As pessoas juntaram-se aí mais pelo convívio do que para ouvir e apreciar as apresentações dos artistas.

O segundo ponto de interrogação anotei depois de assistir ao concerto, que acontece semanalmente ao jantar de quintas-feiras, organizado na CACAU<sup>6</sup>. Foi um momento bastante especial, já que tinha conversado várias vezes com Haylton Dias, artista que subiu ao palco, acompanhado por Dico Mendes, no teclado, para “acrescentar algo” ao jantar elaborado sob olhar atento do chefe João Carlos Silva. Foi peculiar para mim, não por finalmente ouvir ao vivo a música santomense, da qual estava à procura, mas porque, em conversas com o artista, partilhámos os gostos musicais, mormente a música cabo-verdiana, e ele cantou vários destes temas, fazendo-me lembrar as noites passadas no Mindelo, a vaguear com os amigos músicos de São Vicente, a assistir às serenatas e aos ensaios dos grupos deles. Estas mesmas músicas, interpretadas por Haylton Dias, filho de cabo-verdianos contratados para as roças de São Tomé, não soavam estranho naquele espaço cultural. Naquela noite, conhecendo eu a história do complexo processo da procura de pontos de referência identitários por esta pessoa, achei a selecção muito acertada e que reflectia bem tudo que tinha partilhado comigo acerca de tal indagação. No entanto, reflectindo mais tarde sobre o repertório apresentado, comecei a questionar-me acerca de que sonoridade o público – principalmente turistas, que constituem a maior parte do público, que assiste a estes eventos – levava consigo. Ao longo da noite ouviram um misto de sons provindos de várias partes do mundo, principalmente das ilhas cabo-verdianas, mas também do Brasil, além de temas de Haylton Dias e de outros artistas santomenses. Para a maior parte deles, aquela era a única oportunidade de ouvir a música tocada ao vivo durante a sua estada em São Tomé e Príncipe. Somente numa das recentes estadas nas ilhas, no início de 2019, ouvi a explicação de músico e compositor Guilherme Carvalho, que me permitiu perceber a lógica destas apresentações. Guilherme foi convidado, junto com Juvenal Rodrigues, a acompanhar com a música – também com regularidade semanal – os jantares organizados pelo hotel Miramar. Disse-me que, como actuam para turistas, não podem tocar só a música santomense. Têm de apresentar a música variada porque é isso que os turistas

---

<sup>6</sup> CACAU, Casa das Artes Criação Ambiente e Utopias, é o espaço cultural na capital santomense, criado por João Carlos Silva, dinamizador cultural, promotor da cultura e arte santomenses, organizador, desde 1995, da Bienal de São Tomé e Príncipe.

“A sede da CACAU situa-se no edifício das antigas oficinas das Obras Públicas da época colonial (agora recuperado), no centro da capital São Tomé. Neste edifício, que foi também palco da V Bienal de Artes e Cultura de S. Tomé e Príncipe, a CACAU ambiciona ter a funcionar um pólo de dinamização da cultura nacional, em todas as suas vertentes. Nesse sentido, o espaço foi dotado de diversas valências: CACAU Educação; Cursos, Workshops e Ateliês; Museu / Exposição Permanente; Biblioteca / Livraria Solidária Alda do Espírito Santo; Apoio ao Empreendedorismo; Associações Residentes; CACAU Edições; Rádio CACAU; Cineclube; CACAU para as Crianças; Restaurante / Bar “Oficina dos Sabores”; Clube de Amigos da CACAU; Gabinetes de Empresas Solidárias; Lojas da CACAU; Informação e Animação Turística” (através do site do espaço: <https://www.facebook.com/cacau.cultural/>, consultado em 11/07/2019).

procuram. Como se a música santomense, ou aquela que foi criada em São Tomé, não fosse suficiente para satisfazer os visitantes das ilhas. Até agora procuro entender esta explicação, que não se restringe à forma de pensar dos músicos nas ilhas, mas é comum entre os artistas santomenses a viver e a actuar fora do seu país de origem. Basta assistir às actuações de Filipe Santo, de Tonecas Prazeres ou de um dos conjuntos de santomenses criados nos arredores de Lisboa, para constatar que sempre recorrem às músicas dos outros para completar os repertórios dos seus concertos.

Um terceiro motivo de espanto, contrastante com os anteriores, foi a visita ao fundão Pepe em Almas. Depois da apresentação de um livro, acompanhada pela actuação musical de Filipe Santo – um dos mais conhecidos músicos santomenses, a viver em Portugal<sup>7</sup>, e, também, meu amigo de longa data, que passou pelas ilhas na mesma altura que eu, para participar no festival Gravana –, entrámos no carro e seguimos em direcção a Almas. Filipe ouviu que um conjunto ia tocar no fundão de Pepe Lima e eu insisti em ir assistir à actuação. Parece que pressentia que iria ser um momento único e marcante. E assim foi. Até agora, revejo as fotos que tirei naquela noite. A música que ouvi, a forma de tocar, o espaço em si, os seus frequentadores – tudo isso ficou gravado na minha memória e penso que, inconscientemente, naquele momento decidi dedicar alguns anos à música deste país.



Figura 1 - Fundão Pêpê em Almas, Agosto de 2013  
(foto da autora)

<sup>7</sup> No momento em que revejo esta introdução, Filipe Santo, um dos mais conceituados e reconhecidos artistas santomenses e, também, produtor musical com vasta carteira de clientes, optou por se mudar para Inglaterra, não conseguindo encontrar as formas de continuar a viver de música em Portugal, apesar de várias décadas que aqui passou. As condições em que vivem e trabalham os artistas em Portugal, particularmente as pessoas provindas dos outros países, merecem atenção e reflexão aprofundadas.

Sentia que existia aí uma riqueza inimaginável, mas bem escondida, que irá desaparecer para sempre se as memórias não forem recuperadas num futuro próximo. Este pressentimento tinha a ver bastante com uma observação que tinha feito: reparei que arte criada nas ilhas é bastante diferente da que surge nos territórios continentais. Na altura, estava a tentar encontrar exemplos que pudessem fundamentar a minha consideração. A reflexão nasceu em Cabo Verde, que visitei várias vezes, a trabalhar com os músicos cabo-verdianos nas áreas investigação e, também, produção. Conhecia, contadas em primeira pessoa pelos músicos e bailarinos, as histórias de Cuba. Tinha conhecimentos da música das Antilhas, que tanto influenciou a cena musical em vários países africanos. Reparei, também, outro factor que tinha toda a pertinência de se verificar em São Tomé e Príncipe: os territórios crioulos, ou os sítios onde várias culturas se encontravam e cruzavam, eram mais propícios às criações artísticas de todos os géneros.

Tanto uma condição, a insularidade, como outra, a de ser um território crioulo, ocorriam em São Tomé e Príncipe. Ademais, a formosura das ilhas, a luz, a imensidão de sons da natureza, podem ser vistos como estimuladores de imaginação artística de qualquer pessoa, não só destes que se afirmam artistas. Passado um mês na ilha de São Tomé, coloquei a questão: quais os factores tornaram este país num quase-deserto a nível cultural? E outra: como era antes? E mais uma: há alguma possibilidade de contornar esta situação? E por fim: existe esta necessidade entre os habitantes do arquipélago?

Na altura entrevistei vários artistas e pessoas que tinham alguma ligação – profissional ou pessoal – com o mundo artístico e estavam atentos à área da cultura. Confirmei que havia bastante para explorar e aprofundar. Mas, principalmente, senti uma necessidade evidente: a da urgência desta pesquisa. Encontrei um mundo em diluição, já sem cores. Ao longo dos anos que se seguiram, assistia ao desaparecimento físico dos seus criadores, dos que guardavam as histórias e que se lembravam dos ritmos dos tambores e das melodias de rebecas, às vezes mal afinadas.

Gradualmente alterei tanto a abordagem, como as fontes que me iriam servir de base para a análise. Apostei na análise dos arquivos sonoros, que comecei a colecionar em 2013, e escritos, complementada pela análise das entrevistas com santomenses a residir em Lisboa. Quanto aos artistas, trabalhei, como produtora, com muitos deles. Também por isso foi mais fácil e bastante enriquecedor inquiri-los acerca daquilo de que se lembravam em relação à música, que no passado mais ou menos distante existia nas ilhas. Em vez de averiguar sobre as origens e as transformações de todas as manifestações musicais dos ilhéus, apostei numa análise do panorama musical nas ilhas antes e depois da independência, num período prolongado, em que pessoas de várias origens, diferentes condições sociais e situações económicas, habitavam o arquipélago. O vitral em que se transformou o território depois da recolonização, determinada pela introdução de café e cacau, evocava uma série de questões acerca da circulação de manifestações musicais de vários grupos socioculturais, divididos por uma série de fronteiras, visíveis e invisíveis. O desmantelamento deste vitral após a independência agudizou as interrogações sobre o panorama musical no novo país. A revisão da literatura, assim como as entrevistas conduzidas desde a primeira ida a São Tomé e Príncipe, tanto nas ilhas, como em Portugal, permitiram

a articulação da tese que guiou esta pesquisa: o panorama musical de um determinado território é dinâmico e reflecte a sua situação política e social, mas não depende só dela.

O caso deste território, habitado pela população crioula e, no período analisado, também por portugueses e trabalhadores contratados provindos dos outros territórios colonizados por Portugal, permite a análise dos processos que decorreram devido ao contacto de vários grupos socioculturais num espaço exíguo e duplamente insular. O que acontece com a música quando as fronteiras que separam os diferentes grupos socioculturais são impostas e controladas? Até que ponto as directivas dos governantes mantêm as fronteiras rígidas, também em relação à circulação da música? Em que momento e por causa de quê estas fronteiras começam a se tornar porosas? O que acontece com o panorama musical quando as fronteiras impostas desaparecem? Como é que, através da análise da música, pode ser constatada a existência ou o desaparecimento das fronteiras invisíveis? Qual é o papel da música na criação da identidade de um grupo, de uma nação?

Com estas questões de partida em mente revi o material, que inicialmente pretendia analisar. Em consequência, foram excluídas algumas das manifestações: a música que faz parte dos rituais (por exemplo, djambi) e das apresentações dramáticas (por exemplo, tchiloli, Auto da Floripes e danço congo), assim como as cantigas que acompanhavam as pessoas no trabalho, nas suas tarefas diárias e nas festividades anuais, já que a sua recolha não foi possível. No entanto, foram acrescentadas outras: todo o legado dos agrupamentos e conjuntos musicais.

A música excluída, à excepção de cantigas, tem ligações estritas com outros elementos das manifestações das quais faz parte e a sua análise não seria completa se não trabalhasse estas manifestações na totalidade, o que não seria possível no âmbito de uma tese de doutoramento, já que se trata das manifestações complexas e, em grande parte, não estudadas de forma exaustiva. A inclusão da música dos grupos musicais tem a ver com a sua presença acentuada no panorama musical das ilhas ao longo de várias décadas, desde o período colonial até a primeira década do país independente.

A revisão dos trabalhos relacionados com o tema da nossa pesquisa constitui sempre um ponto de partida indispensável e que permite, não só, conhecer o assunto estudado, mas, também, perceber quando e de que forma o tema foi abordado anteriormente. Em relação à música santomense, a produção documental e científica é escassa. Daí a possibilidade de uma revisão atenta e minuciosa dos textos que, na íntegra ou parcialmente, se referem ao tema. A apresentação que se segue foi construída por ordem cronológica de edição das obras e, também, da sua temática, que não corresponde ao caminho por mim percorrido. Este começou com os livros de Lúcio Amando (2010), ainda em São Tomé e Príncipe, de Albertino Bragança (2005), depois dos quais se seguiram os de Fernando Reis (1969, 1970) e Carlos Espírito Santo (1998). Menciono as obras destes quatro autores, já que serviram – sem dúvida – de fonte principal para a estruturação dos meus conhecimentos sobre a música santomense, que gradualmente aumentavam, não só através de outras leituras, mas, principalmente, devido às entrevistas que comecei a fazer, praticamente em simultâneo.

Quanto à história musical do arquipélago, perdeu-se irrecuperavelmente grande parte do passado musical santomense. A cultura musical dos habitantes das ilhas antes do século XX não foi recolhida nem descrita. Além de pequenos fragmentos dedicados à música nos livros de Vicente Almada (1884) e Almada Negreiros (1895), não se encontram outros registos ou menções sobre a tradição musical nos documentos e livros anteriores à primeira metade do século XX. A bibliografia sobre São Tomé e Príncipe, tanto a que traça a história das ilhas, como a que relata as condições de vida dos contratados e dos ilhéus, não contempla descrições da música. Há pequenas menções, bastante gerais, nos livros de Matos (1842) e Cadbury (1910a), mas estas não permitem reconstruir a suposta riqueza musical do arquipélago, sinalizada por Negreiros:

“O indígena é amante da música, e tem para ella uma grande vocação natural.

Toca o harmónium com gosto, a flauta ou pitu dôchi; de qualquer coisa faz um instrumento de que tira às vezes sons agradáveis, e é sempre afinado nos cantos que emprega nas danças, não faltando nunca a um compasso” (Negreiros, 1895: 172).

Negreiros só fala da cultura dos ilhéus. Mas, além deles, outros habitavam o pequeno território insular, como os trabalhadores contratados oriundos de Angola, que ali chegaram no século XIX, e, mais tarde, os provindos de Cabo Verde (desde 1903) e de Moçambique (desde 1908).

Almada Negreiros (1895) descreveu alguns géneros musicais interpretados em São Tomé e Príncipe nos finais do século XIX, altura em que desempenhou aí as funções de administrador do concelho. A sua descrição não é bem precisa, já que os géneros musicais dos forros se misturam com os dos trabalhadores contratados. Contudo, o registo permite perceber, parcialmente, que música existia no arquipélago. Ele destaca dois tipos de lundum, vióla e dúnfa, assim como a massúmba<sup>8</sup> e, ainda, a lumandádgi ou assembléia, interpretada pelos grupos organizados, designados irmandades<sup>9</sup>.

Segue-se um lapso de mais de meio-século, interrompido pelo pequeno artigo elaborado por músico, compositor e estudioso, Manuel dos Ramos Sousa Barros, conhecido como Mestre Barrinho. Apresentado na 6ª sessão da Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais, foi editado no quinto volume do livro de actas e fornece algumas informações acerca das manifestações musicais dos forros (Barros, 1956). Barros escolheu quatro géneros musicais, todos eles acompanhados pela dança, e apresentou as pequenas explicações baseadas nas suas observações. Cada uma das descrições termina

<sup>8</sup> O autor não menciona a puíta, nem como género musical, nem como dança. Fala somente em mussúmba, “inventada há uns quatro anos, e considerada a mais ordinária das que existem na ilha” (Negreiros, 1895: 169). A manifestação acompanhada por tambores “quasi eguaes á puíta” (Negreiros, 1895: 169). Contudo, a descrição da dança que apresenta, indica – aparentemente – que se trata da puíta. A referência a Angola – “É muito parecida com a semba d’Angola, mas é mais erótica” (Negreiros, 1895: 169) – não comprova que fosse interpretada pelos trabalhadores contratados.

<sup>9</sup> Ao contrário dos outros autores (comparar, p.ex., Barros, 1956, Reis, 1969, 1970), Negreiros não associa a designação “irmandade” ao nome da manifestação musical, acompanhada pela dança, mas somente aos grupos de pessoas que a praticam.

com a pauta musical, que contém a anotação da melodia e das linhas rítmicas – separadas para cada instrumento de percussão – de respectivo género musical anotada, à mão, pelo autor e seguida pela letra da música transcrita. Entre os géneros que percorre, há dois que anuncia como desaparecidos (lundum e irmandade), um que se encontrava em processo de extinção (ússua) e somente um (socopé), que indica ser praticado, mas já de forma menos requintada do que anteriormente. Algumas observações de cunho pessoal e linguagem coloquial<sup>10</sup> tiram ao texto o peso documental que este poderia ter. Entretanto, a importância do artigo prende-se com o facto de não existirem outros documentos deste período que indiquem os géneros musicais presentes na ilha.

Em 1969 e 1970 foram editados dois trabalhos de Fernando Reis, até hoje as fontes mais relevantes acerca das manifestações culturais de São Tomé e Príncipe, mesmo tendo em conta o facto de o autor não ser antropólogo. No livro *Povô floga, o povo brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe* (1969), dedica bastante espaço à música, incluindo não só os géneros tradicionais dos ilhéus (ússua e socopé, bem como um breve parágrafo sobre os que já não eram praticados na altura, irmandade e lundum), mas, também, a puíta dos trabalhadores angolanos. Adicionalmente, descreve os agrupamentos de música acústica que apareceram nas décadas anteriores e que costumavam tocar nos fundões. O autor junta ao texto as pautas com as melodias e as letras de músicas cantadas pelas tunas – nome que dá aos agrupamentos, baseando-se no paralelismo que notou entre estes grupos em São Tomé e Príncipe e as tunas de Portugal. Importa sublinhar este pormenor, já que é muito provável que tenha sido Reis a fazer com que os autores posteriores repetissem esta designação para descrever os primeiros grupos musicais santomenses (Santo, 1998, Amado, 2010; já Bragança, 2005, não usa o termo). Este nome não é vulgarmente utilizado pelos santomenses, o que leva à suposição de ter sido introduzido pelos estudiosos e não criado – ou, melhor, apropriado – pelos próprios membros destes agrupamentos.

Uma parte significativa do conteúdo do livro de Reis (1969), em forma pouco alterada, foi incluída no segundo volume da edição organizada por Fernando de Castro Pires de Lima e intitulada “Arte Popular em Portugal: Ilhas Adjacentes e Ultramar” (1970). Quanto à música, o autor apresentou as mesmas manifestações que foram o seu objecto de análise na obra anterior.

Nos anos 1970 foi ainda apresentado um artigo sobre forros de Manuel J. S. Gonçalves publicado na revista *Geographica* (Gonçalves, 1973b), em que se encontra um trecho dedicado à música. No entanto, a leitura atenta do texto revela a fonte, não-mencionada pelo autor, usada para construir as descrições de irmandade, ússua e socopé. O autor extraiu as informações do artigo de Barros (1956), não acrescentando nada de novo.

Nos finais dos anos 1990, foi editado o importante livro de Carlos Espírito Santo (1998), que apresenta as diversas facetas da cultura santomense. A obra é rica em informação de arquivo, em

---

<sup>10</sup> P. ex. “O seu ritmo /do socopé/, outrora cadenciado, é hoje um tanto ou quanto irritante e quase não condiz com o seu modo de dançar. (...) Portanto, Sôcopé, já que não há possibilidades da tua sobrevivência e tendes para fazer a tua despedida, fá-la sem receio, que não deixas saudades” (Barros, 1956: 109).

testemunhos recolhidos e, cremos, na própria vivência do autor, o factor que contribuiu de forma significativa para o seu valor. As partes dedicadas à música estão divididas em dois capítulos, um dos quais apresenta os agrupamentos musicais (tanto os primeiros, acústicos, como os conjuntos que se lhes seguiram) e outro, intitulado “Danças”, que descreve os principais géneros musicais dos forros, todos eles acompanhados por dança, a característica destacada pelo autor ao agrupá-los na parte com este nome. O capítulo sobre os agrupamentos musicais fornece dados fundamentais para a história dos conjuntos, já que contém a sua composição, com indicação dos nomes dos músicos e dos instrumentos interpretados por cada um deles. Além disso, o autor transcreve as letras das músicas marcantes de vários grupos. Não foram registadas as datas da sua existência, nem distinguidos os grupos acústicos dos posteriores conjuntos. Enquanto a segunda questão pode ser ultrapassada através da análise de composição dos grupos, o primeiro deixa uma lacuna grande, que dificilmente será preenchida. Contudo, esta ausência é completamente compreensível, já que a informação sobre as datas de fundação e/ou extinção dos grupos não existe em nenhum dos arquivos e as pessoas entrevistadas – mesmo os que fizeram parte dos respectivos grupos – muitas vezes não conseguem situar os acontecimentos no tempo. Quanto aos géneros musicais mais antigos, o autor descreve lundum, ússua, socopé, irmandade e, no fim do capítulo, acrescenta um pequeno parágrafo sobre a dança bolilo, não fornecendo informações suficientes para a reconstrução do respectivo género musical. O livro, dedicado à cultura forra, não faz menções aos outros géneros musicais existentes nas ilhas, como a puíta dos trabalhadores contratados, mas, na altura da edição da obra, igualmente executada pelos santomenses, ou a dêxa da ilha do Príncipe. Não faz, também, nenhuma referência ao género musical já existente na altura da edição do livro, e – mesmo se de origem híbrida<sup>11</sup> – bastante popular entre forros, o bulauê. Também Lúcio Amado (2010), que no seu trabalho faz uma revisão de géneros musicais de vários grupos socioculturais, não inclui nenhuma alínea dedicada a este género musical, um dos mais recentes e criado, certamente, nas ilhas, ao contrário de vários géneros musicais adoptados e adaptados às condições locais.

Na *Encyclopédia Fundamental de São Tomé e Príncipe* (Santo, 2001), editada três anos depois de *Coroa do Mar*, foi apresentada uma vasta recolha de informações sobre São Tomé e Príncipe e várias das entradas abordam assuntos ligados à música. O autor apresentou, em breves notas, os dados recolhidos das diversas fontes sobre géneros musicais, agrupamentos musicais, cantores, músicos, compositores e, ainda, sobre alguns instrumentos musicais tradicionais.

Em 2005 foi editada em livro a palestra proferida por Albertino Bragança na sede da União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA) em Lisboa em 1999. A propósito da homenagem ao cantor Hyder Índia, no décimo oitavo aniversário da sua morte, Albertino Bragança, a convite de jornalista santomense Carlos Teixeira d’Alva, fez uma importante revisão da época dos conjuntos. Abrangendo o período 1950-1990, o escritor proporcionou uma resenha rica em detalhes e observações de extrema relevância, que confirmam o seu profundo conhecimento da área. Além de agrupamentos

---

<sup>11</sup> Mais sobre o bulauê e as hipóteses das suas origens: Capítulo III.

musicais, incluiu na sua revisão alguns cantores e grupos que surgiram nos finais dos anos 1980 e cuja sonoridade divergia bastante da dos anteriores. Trata-se de uma obra que, além de indicar os grupos mais relevantes para o período em questão, fornece uma análise sociocultural e histórica da época. Constitui, sem dúvida, um trabalho de referência e um excelente ponto de partida para estudos mais exaustivos. Importa lembrar que Bragança, ao contrário de Reis (1969, 1970), Espírito Santo (1998) e Amado (2010), não utiliza a designação tuna, quando menciona os primeiros agrupamentos musicais que surgiram em São Tomé e Príncipe.

Por fim, o livro mais recente sobre a cultura das ilhas, cuja primeira edição foi publicada em 2010 (ou 2011 – já que a informação na ficha técnica não corresponde à data indicada na página anterior<sup>12</sup>). As *Manifestações culturais são-tomenses*, de Lúcio Amado (2010), fornece uma vasta apresentação de vários aspectos da cultura das ilhas. Quanto à música, a obra, em parte, baseia-se na informação encontrada em vários textos anteriormente mencionados, assim como em algumas notas da imprensa. A esta revisão, o autor acrescenta os seus próprios conhecimentos e, também – supomos –, testemunhos recolhidos. É a primeira obra que apresenta as bandas filarmónicas existentes na ilha, até agora omitidas em todos os trabalhos dedicados à cultura ou, mais especificamente, à música. Segue-se a revisão das tunas<sup>13</sup> e dos conjuntos, sem uma nítida divisão entre eles. Contudo, e mais uma vez, esta é possível através de análise da composição dos grupos, já que o autor, ao lado dos nomes, indica os instrumentos tocados por cada um dos seus membros. O autor apresenta os espaços de convívio, distinguindo e descrevendo – com os nomes dos mais relevantes – os fundões, os terraços e os clubes. Dedica, também, uma parte do seu livro aos compositores, sublinhando a sua importância para a música no período do apogeu dos conjuntos. Noutra parte do texto descreve várias manifestações musicais, não se limitando à música dos forros. Ao lado do lundum, da ússua e do socopé, apresenta o quiná, dos angolares, a dêxa, dos naturais do Príncipe, e a puíta dos trabalhadores contratados, entretanto já executada também por santomenses. Como já sinalizei, não menciona o bulauê.

Os cancioneiros<sup>14</sup> com as letras de músicas interpretadas contribuem para a análise da actividade dos conjuntos musicais. Alguns dos textos de três grupos importantes na história da música do arquipélago – o Agrupamento da Ilha, o Leonino e os Úntues – foram editados em épocas distintas e com objectivos diferentes, mas ambas as edições constituem uma relevante fonte de informação. No ano

---

<sup>12</sup> Ao longo deste trabalho optei pela indicação da data que consta na página de título do livro (2010).

<sup>13</sup> O autor, que baseia o seu trabalho na obra de Reis (1969), usa a designação tuna ao longo do seu discurso.

<sup>14</sup> A pesquisa de cancioneiros, ainda não terminada, será uma ferramenta importante nas futuras análises da música e da actividade dos conjuntos. Apesar de ter encontrado somente duas edições no Arquivo Nacional em São Tomé e Príncipe (Agrupamento da Ilha, 1976, Direcção de Cultura, 1984), há possibilidade de existirem mais colectâneas das letras de músicas. No seu artigo sobre as línguas de São Tomé e Príncipe, Hagemeijer menciona que "alguns anos antes da independência, começaram a aparecer os primeiros cadernos com letras e ritmos musicais (rumbas, puxas, sokopes, uswas, merengues, etc.) em Santome, que resultaram de um concurso para conjuntos musicais promovido pelo Governo da Província" (Hagemeijer, 2009: 21).

a seguir à independência, uma colectânea de letras do Agrupamento da Ilha foi publicada para disseminar a mensagem do governo do novo país, bem explícita nas letras do grupo e registar os acontecimentos marcantes da época (Agrupamento da Ilha, 1976). Em 2019, foi editado o livro de Luís Viegas, que contém as transcrições de letras de algumas músicas do Leonino e dos Úntues e, adicionalmente, as traduções para português dos textos originalmente escritos em crioulo santome (Viegas, 2019). Neste caso, a publicação procura preservar o importante legado do grupo e, também, acentuar o peso da língua dos ilhéus na altura da actividade do conjunto.

Importa, ainda, mencionar o importante artigo de Rui Cidra (2015) em que o investigador faz a revisão das músicas cabo-verdianas, que têm a ver com a emigração para São Tomé e Príncipe e trabalho contratado nas roças de cacau e café. Mesmo se, em grande parte, as músicas apresentadas não foram escritas nas ilhas equatoriais, as histórias que partilham e a memória colectiva que constroem têm grande relevância para este estudo. Demonstram, também, a importância que a música sempre teve para a comunidade cabo-verdiana. As memórias dos ex-trabalhadores contratados, que ainda vivem nas roças em São Tomé e Príncipe afirmam este facto e até agora costumam ser recordadas com emoção as sessões de tchabeta, organizadas em tempos mais antigos, e os bailes de funaná, executada – em grande parte dos casos – somente com o ferro e a gaita<sup>15</sup>.

A análise das transformações do panorama musical, nomeadamente a verificação do impacto das mudanças sociais e políticas na música e do eventual papel da música nalgumas destas mudanças, exigiu uma vasta revisão bibliográfica referente à história de São Tomé e Príncipe. Neste caso, ao contrário das obras relacionadas directamente com a música, a produção documental e científica é extensa e permite um bom conhecimento do arquipélago<sup>16</sup>. Há trabalhos produzidos na época, a partir dos quais a realidade da vida árdua pode ser imaginada. Uma análise atenta de todos os textos, paralela ao estudo do panorama musical da metrópole, assim como dos territórios de alguma forma ligados a São Tomé e Príncipe, permite proceder a uma tentativa de reconstrução de peças em falta, quanto à música criada no arquipélago e às suas transformações.

Nos meados do século XIX, o geógrafo e arquivista francês, Marie-Armand d'Avezac de Castera-Macaya, incluiu uma descrição de São Tomé e Príncipe no seu livro dedicado às ilhas africanas (Avezac, 1848), dando especial relevo à geografia, à história e às actividades económicas. O autor designou como Arquipélago da Guiné as quatro ilhas situadas no golfo da Guiné, duas das quais colonizadas por Portugal, a de São Tomé e a do Príncipe, e duas pela Espanha, a ilha de Fernando Pó e Ano Bom (Avezac, 1848: 221). Na altura em que Avezac escreveu a sua obra, já se estava a desenvolver nas ilhas de São Tomé e Príncipe o cultivo intenso de café e cacau, recorrendo à mão-de-obra

<sup>15</sup> Apontamento retirado de uma das entrevistas realizadas com ex-trabalhadores contratados na roça Agostinho Neto, presente também em outras entrevistas realizadas na cidade de São Tomé em Janeiro de 2019.

<sup>16</sup> Além dos trabalhos que apresentam os resultados de investigações, há documentação produzida nas roças que pode contribuir para um melhor conhecimento de dia-a-dia destas entidades, que dominaram o cenário das ilhas durante mais de cem anos antes da independência.

escravizada. Apesar do autor não descrever detalhadamente a sociedade que habitava as ilhas na alutra, algumas das observações anotadas permitem constatar que esta era estratificada e dividida em três classes distintas:

“[...] les blancs et mulâtres, les noirs libres, et les esclaves; les premiers, malgré le sang africain qui s'y est infidtré, forment une aristocratie très-peu nombreuse, qu'un recensement de 1844 n'évalue en total qu'à 185 personnes pour les deux îles ; les deux autres classes comptent chacune environ 7 000 âmes, et il est remarquable que l'élément féminin y predomine” (Avezac, 1848: 226).

Duas décadas depois, com a abolição da escravatura, a situação mudou, mas só pelo facto de a mão-de-obra começar a ser constituída pelas pessoas contratadas. A estratificação social manteve-se.

Dois relatórios do início do século XX, elaborados por ingleses, apresentam já o período em que a escravatura foi abolida e fornecem uma imagem autêntica – não censurada pelo regime colonial – da situação dos trabalhadores contratados (Burt, Horton, 1907, Cadbury, 1910a, 1910b). O primeiro dos relatórios surgiu na sequência de uma estada de cinco meses de Joseph Burt em São Tomé e Príncipe, durante a qual visitou cerca de 40 roças, seguida pela viagem a várias províncias de Angola, das quais provinham os trabalhadores contratados. O autor alertou para a persistência de escravatura, indicando que, na maioria das situações, a ida dos angolanos para as ilhas acontecia contra a vontade dos próprios e que os contratos não eram cumpridos. De acordo com os testemunhos que recolheu, a repatriação praticamente não acontecia. Chamou, também, atenção para a precariedade em que os serviços viviam e para as duras condições de trabalho (Burt, Horton, 1907). Este relatório serviu como motor da visita de Wiliam Cadbury às ilhas, que ocorreu em 1908, de que resultou mais um retrato da situação em que se encontravam as pessoas nas plantações de cacau e café, assim como uma caracterização sumária – de relevância questionável – dos ilhéus como pouco organizados, bastante preguiçosos e a viver na miséria, à volta das maiores localidades (Cadbury, 1910b).

Um trabalho analítico, baseado numa minuciosa pesquisa documental, que contribuiu bastante para o conhecimento do regime de trabalho contratado num período posterior ao analisado por Burt, Horton e Cadbury, foi realizado recentemente por José Pedro Monteiro e apresentado na sua tese de doutoramento (Monteiro, 2018).

Contudo, os trabalhos mais completos e que analisam detalhadamente os mais diversos aspectos do trabalho contratado foram escritos por Augusto Nascimento. A leitura de vários livros, assim como capítulos de trabalhos colectivos e artigos, elaborados por este historiador, possibilita a aquisição de conhecimentos pormenorizados sobre todo o período em que o regime de trabalho contratado se manteve em vigor no arquipélago. No vasto leque das obras, destaca-se aquela que até agora pode servir como a melhor referência em termos de análise e pela quantidade de dados apresentados, retirados de uma pesquisa rigorosa nos arquivos. Na sua tese de doutoramento, editada em livro em 2002, Nascimento reconstrói o quotidiano das roças, desde a fase ainda inicial do seu funcionamento, em finais de

oitocentos, até meados do século XX, dando um destaque particular às questões de poder. Analisa todos os actores envolvidos, tanto os europeus, como os trabalhadores contratados e, ainda, os ilhéus. As dinâmicas de relações entre estes três grupos, assim como a situação de cada um deles, mudavam ao longo do período analisado, influenciadas, entre outros factores, pelas indicativas vindas da metrópole, mas, também, variavam de roça para roça, correspondendo à experiência, forma de estar e de agir de cada proprietário e dos seus colaboradores mais próximos (Nascimento, 2002a). A temática de convivência de vários grupos socioculturais volta em artigos escritos nos anos posteriores (ex. Nascimento, 2013a, 2004b).

Nascimento dedica vários dos seus trabalhos a análises mais detalhadas de cada grupo dos contratados, elaborando três livros sobre cabo-verdianos (Nascimento, 2008a, 2007b, 2003b), aos quais junta-se um capítulo (Nascimento, 2007b) e um artigo (Nascimento, 2001). Sobre moçambicanos escreve um livro (Nascimento, 2002c) e um artigo (Nascimento, 2011). Faz também uma análise importante da tentativa de contratação de *coolies*<sup>17</sup> para as roças, que não se revelou bem-sucedida (Nascimento, 2004a). Através de todos estes trabalhos é possível conhecer as diversas fases de contratação, assim como notar algumas diferenças que caracterizam a forma de contratação e de tratamento de cada um dos grupos de trabalhadores.

Para um olhar intrínseco da situação dos trabalhadores provindos de Cabo Verde, os trabalhos de António Carreira (1977, 1983) tornam-se indispensáveis e, além de uma série de dados, fornecem a importante distinção deste movimento de cabo-verdianos para o sul, tão diferente de outras migrações do povo que – também por causa de condições climáticas difíceis na sua terra natal – costumava procurar melhores sítios para viver. A descrição das condições de trabalho e de casos em que os contratos não eram cumpridos fundamentam a sua crítica deste destino migratório (Carreira, 1977, 1983).

As desigualdades sociais e as divisões existentes na sociedade santomense no período colonial, importantes para a abordagem da música, foram destacadas nas análises de Nascimento (2013a) e Seibert (2015).

Como a tentativa de recriação de relações entre os universos musicais de todos os habitantes das ilhas, contratados inclusive, é uma das questões principais deste trabalho, o conhecimento profundo do contexto em que a música surgia – também ele, como já mencionado, em constante mudança – é de extrema relevância e pode fornecer algumas peças-chave para a construção deste *puzzle*. Para completar os sucessivos panos de fundo característicos para o lapso temporal abrangido por esta tese, as obras mais gerais sobre a história de São Tomé e Príncipe foram indispensáveis, tanto as que abrangem os períodos mais prolongados, como as que tratam os acontecimentos ou assuntos específicos.

---

<sup>17</sup> O autor sublinha que “imprecisa e genérica designação coolie foi aplicada à mão-de-obra chinesa e india mobilizada para diversas possessões coloniais. Esse uso abrangente do termo coolie prolongou-se na recente literatura sobre o movimento migratório desses trabalhadores para as colónias de plantações” (Nascimento, 2004a: 80).

O clássico de Francisco Tenreiro (1961) foi o ponto de partida. Apesar de escrito na época colonial por um geógrafo e com a indicação “estudo geográfico” incluída no título e editado pela Junta de Investigações do Ultramar, o livro não se limita ao estudo da geografia das ilhas, o que seria bastante mais seguro por causa da censura colonial. Tendo em conta este último factor, a leitura de algumas partes do trabalho deve ser feita com apurado sentido crítico. O trabalho, dividido em seis capítulos, é um estudo multidisciplinar da ilha. Tenreiro dedica uma parte à descrição da sociedade e da cultura. Embora as perspectivas geográficas tenham sido o ponto de partida, a forma como descreveu e analisou a sociedade aproxima-o da antropologia e da sociologia, fornecendo-nos informações de grande valor acerca das manifestações culturais presentes na ilha naquela altura. O livro foi enriquecido por uma série de mapas e um conjunto de fotografias. Este importante apêndice de documentação visual, permite imaginar o território e a sua sociedade de forma ainda mais plena. Contudo, também neste caso, a consideração do filtro colonial é indispensável para uma triagem mais próxima da realidade, especialmente se fixarmos como o ponto de vista, o olhar dos ilhéus ou dos contratados.

O período seguinte ao descrito no trabalho de Tenreiro, foi estudado pelo historiador santomense, Carlos Espírito Santo. Autor de uma vasta obra, baseada em pesquisas realizadas nos arquivos, cujos resultados muitas vezes anexa aos seus trabalhos, estudou o nacionalismo santomense, desde os seus primórdios até à independência do país (Santo, 2012). Santo apresenta a imensidão de acontecimentos que levaram ao surgimento, em primeiro lugar, da consciência de colonizado e, mais tarde, do movimento nacionalista e independentista. Através de uma polifonia de vozes, tanto as que retirou dos documentos escritos, como as de testemunhos dos próprios intervenientes, recriou o percurso do arquipélago neste momento fulcral da sua história.

Como um bom complemento deste trabalho, cumpre citar as memórias das pessoas que fizeram parte desta história, entre eles o independentista Carlos Graça (2011), o governador e, mais tarde, alto-comissário de São Tomé e Príncipe, António Elísio Capelo Pires Veloso (2008), e António Almeida dos Santos, na altura da transição para a independência, ministro português da Coordenação Interterritorial. Se se acrescentar as testemunhas dos outros actores políticos santomenses, publicadas no jornal digital *Tela Non* (Alegre, 2010, Torres, 2012, Tiny, 2015), assim como os depoimentos do documentário *Os retalhos de uma história* de Nilton Medeiros e Jerónimo Moniz (2015)<sup>18</sup>, obtém-se um quadro complexo, denso e com várias incongruências em relação ao caminho percorrido por este território insular na transição para a independência.

Importa ainda mencionar o recente livro de Inês Nascimento Rodrigues (2018), baseado na sua tese de doutoramento, em que a investigadora analisa várias descrições do acontecimento que, por

<sup>18</sup> Como colaboradora dos realizadores neste trabalho – fiz a pesquisa documental e da imprensa do período apresentado – tive acesso às entrevistas completas, na base dos quais foi montado o documentário. Sem dúvida, são materiais de extrema relevância para o estudo da transição para a independência. O realizador do documentário, Nilton Medeiros, pretende apresentar, em versão impressa, as entrevistas transcritas na íntegra, para possibilitar a sua difusão entre todos os interessados.

muitos, foi considerado o importante estimulador do processo independentista, o Massacre de Batepá. A investigadora procede a uma análise de diversas obras e testemunhas que se referem aos dolorosos acontecimentos de 1953, cuja verdadeira dimensão até agora não foi uniformemente constatada, devido à interdição de acesso à documentação produzida na altura (Rodrigues, 2018: 64). O massacre foi anteriormente descrito, entre outros, por Carlos Espírito Santo (2003, 2012).

Não podem ser omitidos, também em relação a este período, os artigos de Augusto Nascimento, que, além de se ter debruçado sobre os momentos-chave da transição para a independência (ex. Nascimento, 2017, 2016) e sobre as pessoas cujo papel foi relevante neste processo (ex. Nascimento, 2015c, 2009), fez resenhas mais gerais dos acontecimentos (ex. 2015a, 2003a). Contudo, as limitações de livre circulação dos estudos e opiniões continuam a persistir, condicionadas pelas questões de poder, o que foi evidenciado de forma muito nítida quando o lançamento do último livro de Nascimento (2019) – editado pelo Banco Internacional de São Tomé e Príncipe, BISTP – foi cancelado poucos dias antes do evento. Eu própria senti a inexistência de uma visão objectiva e não emocional da história recente do país, quando, após a apresentação pública dos dois documentários, que realizei e produzi (*nem meu, nem teu... é nosso*<sup>19</sup>) e co-produzi (*Serviçais: das memórias à identidade*<sup>20</sup>), se iniciou um intenso e emocional debate nas redes sociais. Serão precisos, ainda, bastante tempo e um trabalho árduo de criação de saberes e difusão de conhecimentos para que a “emancipação do saber histórico” (Nascimento, 2019) aconteça. Como transparece da análise de Nascimento sobre a produção de conhecimento científico, os condicionalismos do tempo colonial sobre o saber prevaleceram no país independente – tanto na altura do partido único, como após a abertura para a democracia – apesar de situações políticas diversas. O autor constata que “a produção científica não se livrou da tutela dos políticos por razões que se prendem, desde logo, com a avassaladora hegemonia das instâncias políticas sobre o meio social” (Nascimento, 2007a: 25).

Acerca do período de pós-independência, com todos os pormenores obtidos através da extensa análise documental, enriquecida em recolha de testemunhas orais, escreveu Gerhard Seibert. No seu livro, o período do partido único, a transição para a democracia e a década que se lhe seguiu obtiveram

---

<sup>19</sup> “Nem meu, nem teu...é nosso” (Novembro 2016), realização Nilton Medeiros e Magdalena Bialoborska, produção Magdalena Bialoborska. Documentário sobre a nacionalização das roças em São Tomé e Príncipe. Estreia em Portugal 11/12/2016; emitido pela TVS – Televisão Santomense em 17/11/2016, RTP em 1/1/2017 e 30/09/2017, TCV em 13/10/2017 e 3/11/2017. Vencedor do Prémio Nacional de Jornalismo do Conselho Superior de Imprensa da República de São Tomé e Príncipe 2016.

<sup>20</sup> “Serviçais: das memórias à identidade” (Setembro 2017), realização Nilton Medeiros, produção Jerónimo Moniz, Magdalena Bialoborska, Victor Ulisses Avelino Pires. Documentário sobre ex-trabalhadores contratados em São Tomé e Príncipe realizado por Nilton Medeiros: estreia em Portugal 30/09/2017. Emitido pela TVS – Televisão Santomense em 30/09/2017; pela RTP 16/10/2017 e e pela TCV em 16 e 30/10/2017. Vencedor de Prémios no FestIn’2018: Menção honrosa de Documentários e Melhor documentário – Júri Popular.

a maior atenção e o tratamento mais minucioso. A análise da música pode ser mais precisa e acertada se realizada com o detalhado pano de fundo apresentado por Seibert (2002). Uma análise resumida do período em questão foi também apresentada no recente artigo de Seibert (2016), no qual, além da situação política, ele aborda a situação económica das ilhas nos quarenta anos de independência.

A situação económica influencia bastante o panorama musical. A participação em certos tipos de eventos musicais, assim como a sua produção, a forma de funcionamento e o formato dos grupos musicais, está directamente relacionada com as possibilidades de acesso aos bens materiais. Nem tudo era acessível a todos e a situação mudava ao longo do tempo. Daí a importância do conhecimento de transformações a nível económico: o livro de Armindo Espírito Santo é uma contribuição relevante para a construção do contexto nesta área (Santo, 2008). Como um bom complemento, cumpre citar dois artigos deste autor (Santo, 2013, 2012), um dos quais incluído na colectânea *Olhares Cruzados sobre a Economia de São Tomé e Príncipe*, organizada por Inocêncio Mata<sup>21</sup> (2013).

Além da revisão bibliográfica das obras académicas e das fontes históricas sobre São Tomé e Príncipe, sempre considerei os trabalhos literários e ensaísticos como bastante enriquecedores para a criação do pano de fundo para esta análise. Valorizo especialmente a escrita dos autores santomenses, que transcrevem os seus laços mais profundos com as ilhas e descrevem os pequenos detalhes nem sempre visíveis para os de fora. Menciono os que tiveram a maior influência no processo de criação do enquadramento da tese, mas sublinho que não desprezo outros importantes trabalhos, que terão o seu papel nos futuros trabalhos acerca das manifestações culturais. Um lugar importante cabe às obras de Albertino Bragança, que nos seus contos e romances transmite, de forma incrivelmente real, aquilo que são as ilhas (Bragança, 2017, 2014, 2011a, 2011b, 1997). Com um dom admirável, consegue expressar através de palavras aquilo que é tão difícil de ser expresso: os sons, os cheiros, a movimentação dos bairros da capital, os tons característicos de algumas frases em forro ou naquele português santomense tão único e inconfundível. Volto a eles com frequência, já que apresentam detalhes específicos da cultura do arquipélago. Muitas vezes surgem de forma bastante subtil e nem sequer uma leitura atenta, mas sem conhecimentos prévios de alguns aspectos da cultura das ilhas, permite entender plenamente todos os significados dos determinados fragmentos. Entretanto, estes trechos despertam curiosidade, fazem questionar e ir ao encontro e à procura das explicações de assuntos menos claros.

Os sinuosos caminhos do processo de procura de identidade, tão característicos para todos que têm alguma ligação com as ilhas – ou por aí terem nascido e/ou vivido, ou por terem ascendentes santomenses – estão bem expressos, por exemplo, no livro “15 dias de regresso” de Olinda Beja (1993a). A autora, filha de mãe santomense e de pai português, foi trazida para Portugal ainda criança e cresceu

---

<sup>21</sup> A importância desta última obra prende-se com o facto de ser, na íntegra, escrita por analistas e investigadores santomenses, o que foi sublinhado no lançamento do livro em Agosto de 2013. A produção de conhecimento pelos próprios santomenses foi fortemente incentivada, juntando-se a apelos já anteriormente proferidos por aqueles que contribuem para o crescimento desta matéria, tanto através das obras científicas, como de palestras e seminários realizados em vários contextos e para públicos distintos.

na Beira Alta, criada pela família do pai. Não teve nenhuma ligação às ilhas durante 37 anos. Passado este tempo, decidiu visitar o arquipélago e conhecer a mãe e a família materna. A vasta obra da autora, tanto em prosa (ex. Beja 2011, 2017), como poética (ex. Beja 1993b, 1996), demonstra não só que o regresso à terra de origem a fez encontrar uma parte da sua identidade, como também a necessidade que este reencontro avivou: a de conhecer, profundamente, as ilhas e a sua cultura. O passo seguinte foi o da vontade de partilha daquilo que sentia e que aprendia, tanto através da escrita – também para crianças (ex. Beja 2015, 2016) –, como através de sessões de contos, histórias, canções, acompanhados pela música, que chegou a apresentar em várias partes do mundo e a pessoas de diversas origens, incluindo as que passam os dias na sua quinta na Beira, aos pés das montanhas da Serra da Estrela.

O mundo dos angolares transparece na obra de Fernando de Macedo. A diversidade da cultura, a vivência do povo, o seu imaginário, foram apresentados de forma poética (Macedo, 1989) e em texto dramatúrgico (Macedo, 2000). A forma de escrita de Macedo – ecléctica, minimalista, profunda – conduz à reflexão acerca de textualidade. Pensei nisso depois de ler um curto poema *Quina*, que tão bem expressa – melhor que qualquer texto analítico, qualquer estudo (Macedo, 1989: 23) – a essência desta dança. Por este motivo, o conhecimento de literatura e de poesia revela-se de extrema importância no estudo de temas pouco abordados e, em especial, tão específicos como a música.

Para finalizar esta breve revisão de algumas inspirações originárias da literatura, um pequeno, mas importante livro de Tomás Medeiros, *Quando os cucumbas cantam* (2016). Menciono este texto não só pela qualidade de escrita, como por ser fonte de conhecimento sobre o período de transição para a independência, mas também pelas circunstâncias que acompanharam a tentativa da sua publicação no início dos anos 2000. O autor, através de uma história ficcionada, debruça-se sobre a independência e as suas consequências, que, de acordo com ele foram nefastas. Sublinha a inadequação e, também, a indefinição das políticas escolhidas para construir um novo país. Demostra bem as divisões sociais, falando sobre os ex-contratados que ficaram nas roças e que não são santomenses, mas também sobre santomenses que não têm a certeza se a independência já chegou, já que não notaram nenhuma mudança e continuam a esperar dela, perguntando à personagem principal: “Você, que sabe, é que pode falar: chega ou não chega?” (Medeiros, 2016: 48).

O livro foi censurado em São Tomé e Príncipe em 2004 e não chegou a ser publicado, já que “o conteúdo do texto que pretende ser ficção é um libelo de acusação caricatural à instituição histórica nacionalista que conduziu o nosso país à independência e mau grado todas as insuficiências, que nem todas nos cabem por inteiro, tem assumido e aguentado este país, inclusivamente a democratização no quadro multipartidário”. A frase faz parte da carta que Alda Espírito Santo, na altura presidente da União Nacional dos Escritores e Artistas São-Tomenses (UNEAS), dirigiu a Tomás Medeiros, depois de ter recebido a obra que estava em processo de publicação no âmbito da Coleção *Canto do Ossobô*, editada pela UNEAS<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> A carta foi incluída na edição do livro de 2016 (Medeiros, 2016: 53).

Contudo, o meu conhecimento de São Tomé e Príncipe começou através das escritas de Inocência Mata, cujo incentivo para trabalhar sobre as ilhas foi o ponto de partida para as minhas decisões sobre o trabalho de doutoramento<sup>23</sup>. Antes da minha primeira ida para São Tomé e Príncipe, li as colectâneas dos seus textos (Mata, 2004, 2008, 2010). A polifonia de abordagens com que a autora escreve sobre as ilhas, permite adquirir um vasto conhecimento deste universo, especialmente no que concerne à literatura e à cultura santomenses (Mata, 2010, 2008). Contudo, a sociedade e os meandros políticos nunca foram postos de parte por esta académica santomense, especializada em literatura. Mesmo que alguns dos textos incluídos na colectânea *A Suave Pátria* (Mata, 2004) se refiram aos anos já posteriores à data definida como o limite temporal da presente tese, há muitas reflexões sobre o período de regime monopartidário e também sobre a situação dos anos 1990-2000 que podem ser úteis para a construção do pano de fundo indispensável a qualquer análise. A autora chama a atenção, entre outros factores, para a “terrível situação da Educação e Cultura” (Mata, 2004: 21), a falta de hábito de leitura “num país em que a riqueza cultural e humana tem vindo a ser preterida em favor da riqueza material” (Mata, 2004: 24), a ausência ou a dificuldade de estabelecer o diálogo, o debate que permita o fluxo das ideias e a construção de conhecimento necessário para o mudança, para o melhoramento da situação do país (Mata, 2004: 25-26).

Em paralelo à construção do enredo contextual, iniciei a pesquisa da música, tanto nos trabalhos escritos, entre os quais nas obras acima mencionadas, como noutras fontes: escritas, orais, áudio, visuais e audiovisuais, descritas adiante. Antes de as enumerar e analisar, apresento as opções metodológicas que tomei ao longo deste trabalho, já que estas estão directamente relacionadas com as fontes utilizadas.

Importa mencionar aqui a constatação avançada logo na fase inicial do trabalho e afirmada ao longo de decorrer do projecto, já que ela definiu o caminho percorrido: encontrava-me perante a construção de um puzzle de que faltavam muitas peças. Para conseguir fundamentar a minha tese e responder às perguntas de partida, não podia simplesmente analisar o material musical registado. Este material não existia. Não havia um arquivo sonoro, um arquivo de fontes escritas, nem sequer um grupo de pessoas que pudesse fornecer todos os elementos para a análise. Foi necessária a construção de um conjunto de dados empíricos, através da pesquisa de peças dispersas – por exemplo, as gravações da música, as notícias ou anúncios sobre as actividades musicais publicadas nos jornais da época – e da elaboração da proposta de reconstrução dos elementos em falta. Para tal valeram os conhecimentos musicais prévios, assim como conhecimento dos acontecimentos históricos e das dinâmicas sociopolíticas ao longo do período abrangido pelo estudo. Ao mesmo tempo, revelou-se útil a

---

<sup>23</sup> Registo aqui o meu agradecimento à professora Inocência Mata por todas as conversas que tivemos em São Tomé e Príncipe em 2013, especialmente a que me levou a abandonar a ideia de continuar o trabalho de pesquisa iniciado no mestrado e a dedicar o meu doutoramento na íntegra a São Tomé e Príncipe. A decisão, tomada em consequência desta conversa, influenciou e continuará a pesar no meu percurso académico, já que os anos de trabalho sobre as ilhas mostraram-me a imensidão de questões e temas a aprofundar, alguns dos quais já comecei a transformar em projectos de pesquisa.

experiência de trabalho com músicos santomenses da actualidade e as inúmeras conversas com eles durante a produção dos concertos. Nem todos os métodos indicados são métodos estrictamente científicos, mas penso que, no trabalho sobre algo tão efémero como arte, não podem ser omitidos dois factores importantes, a intuição e a imaginação, aos quais podemos recorrer, desde que os elementos enumerados acima estejam interiorizados e sejam manuseados com facilidade.

Tendo em conta o tema do estudo e o facto de inexistência do material para a análise, optei pelo trabalho interdisciplinar, que me possibilitou a utilização de vários métodos. O âmbito em que esta tese se inscreve, o dos Estudos Africanos, remete logo a um caminho que balança entre várias disciplinas. Esta é a especificidade dos chamados “area studies”, que aprofundam os conhecimentos sobre um dado território de vários pontos de vista, recorrendo a um leque de diferentes disciplinas, consoante o tema estudado.

Para este trabalho, que estuda as mútuas influências da música na sociedade e da sociedade na música, num determinado período, bastante abrangente, e num território definido, com características específicas, recorri – principalmente – à antropologia, à musicologia e à história, cujos métodos e técnicas me possibilitaram tanto a recolha, como a análise do material, do que resultou a construção do discurso narrativo aqui apresentado.

Todo o processo pode ser dividido em duas etapas principais, que – em algumas das fases já mais avançadas – decorriam em simultâneo ou de forma intercalada. O primeiro passo foi a construção do *corpus* que pudesse servir para a análise. O segundo passo foi a própria análise, a qual levou a confirmar a tese proposta através dos resultados, mesmo preliminares, já que esta etapa começou pouco depois do arranque da pesquisa.

Os principais métodos de investigação podem ser divididos em dois grupos: por um lado, as pesquisas bibliográficas e dos arquivos – áudio, visuais, audiovisuais e documentos escritos – e, por outro lado, o trabalho de terreno multisituado, composto por entrevistas, estruturadas e semiestruturadas, e conversas com as pessoas directamente ligadas à criação e à interpretação da música, assim como as entrevistas e conversas com o público que assistia às apresentações. Somente com esta recolha de fontes dispersas foi possível reconstruir a história da música nas ilhas no período definido para este estudo. Importa acrescentar ainda a definição do quadro teórico, realizado ao longo do processo de construção do objecto de análise, em simultâneo com as primeiras constatações retiradas da revisão do material recolhido.

Note-se a proporção dos tipos de fontes utilizadas em cada das quatro partes temporais principais: para a primeira (desde inícios da chamada recolonização, nos meados do século XIX, até aos anos 1930) predominam as fontes escritas, para a segunda (dos anos 1930 aos finais dos anos 1950) já se entrelaçam as escritas com as orais, para a terceira (desde os anos 1960 até à independência em 1975) às fontes escritas e orais podem ser acrescentadas as fontes áudio, enquanto que, para a quarta (de 1975 a 1990), avultam as fontes orais e áudio.

Considero também importantes a experiência e os conhecimentos retirados da produção de concertos de vários músicos santomenses, assim como da concepção e produção dos concertos comemorativos e de homenagem, com o repertório diversificado e a participação de vários artistas, na sua maioria, a viver na diáspora<sup>24</sup>. Mesmo que a actualidade não caiba na moldura temporal desta tese, o trabalho com pessoas que fizeram parte dos conjuntos musicais dos anos 1970 e 1980 ou que desenvolveram a sua carreira a solo naquela altura, possibilitou-me a troca de observações, conversas, opiniões, questões e interrogações. Foi um processo prolongado no tempo e único na sua forma e conteúdo, já que acontecia nos estúdios de ensaios e/ou de gravação, nos *backstages* antes, durante e depois dos concertos, nos encontros que antecediam e sucediam os eventos. Penso que foi o principal motor que possibilitou e, também, moldou a pesquisa, influenciando a forma como esta decorreu nos anos posteriores. Agudizou a sensibilidade e a atenção para os pormenores, levou à interiorização de conhecimentos – revelados em várias entrevistas que realizei nos anos seguintes – os quais resultaram numa abertura significativa da parte dos entrevistados, que, passados os primeiros minutos da conversa, se apercebiam de que falavam com alguém familiarizado com a música santomense e conhecedor de pormenores invisíveis ou inacessíveis, por exemplo, ao público que assistia aos concertos. Em consequência, as respostas começavam a fluir, ainda antes de as perguntas serem colocadas, já que bastavam as palavras-chave e os pequenos direcionamentos de narrativas, para obter as informações procuradas, acompanhadas por outras, extremamente enriquecedoras, que surgiam de forma espontânea.

Ao longo do trabalho, as opções metodológicas não foram rígidas e imutáveis, nem demarcadas de forma definitiva logo de início. Foram-se adaptando às fontes recolhidas, assim como ao nível de conhecimentos adquiridos. Penso que este último factor é de extrema relevância na adequação de métodos às várias fases de pesquisa. O processo de construção do objecto de estudo, através da recolha e análise das fontes abaixo apresentadas, transforma-nos e exige cada vez mais foco, ao mesmo tempo que nos evidencia a quantidade dos assuntos que não podem ser aprofundados e que têm de ser guardados para futuras investigações.

A revisão da bibliografia foi acompanhada pela consulta da imprensa, mormente dos jornais editados em São Tomé e Príncipe na época colonial, fundamentais para a tentativa da reconstrução da história do panorama musical. Entre os jornais e publicações periódicas ou revistas ocasionais, cinco (*A Verdade: Semanário Democrático Independente para a defesa dos interesses da província; A Defesa: Semanário Democrático Independente para a defesa dos interesses da província; Folha de Annuncios: Semanário Democrático Independente para a defesa dos interesses da província; O Africano: Semanário Independente e A Liberdade*) não fizeram nenhuma menção, directa ou indirecta, à música.

---

<sup>24</sup> Assim como Lucy Durán (2011), considero a produção na área da música como uma ferramenta importante para a investigação e que contribui de forma incomparável com outras para o decorrer e os resultados da pesquisa. Deixo aqui os meus profundos agradecimentos a Lucy Durán por todas as conversas que tivemos, por todos os *mails* que trocámos e, ainda, por todos os empurrões para finalizar esta etapa de trabalho.

No jornal *O Equador*, além dos anúncios de venda de pianos e de peças para instrumentos<sup>25</sup>, há dois pequenos artigos com informações relevantes para o estudo<sup>26</sup>. Em *O Combate: Defensor dos Interesses públicos da Província e dos oprimidos, sem distinção de cor, raça ou hierarquia* encontra-se somente um artigo em que se menciona a música<sup>27</sup>. O mesmo acontece em *O Trabalho* e no AECA, o número único comemorativo do 35º aniversário da Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura de S. Tomé, onde a fonte de informação sobre a música provém do programa da Semana do Empregado organizada em comemoração do indicado aniversário<sup>28</sup>.

O jornal que se destaca pela quantidade de informações referentes à música e que foi publicado por um período mais prolongado do que outros jornais, acima mencionados, é *A Voz de São Tomé*, editado entre 1947 e 1974. Importa ter em conta a função deste jornal, que “tinha como propósito sustentar o regime no arquipélago” (Fonseca, 2014) e as implicações deste objectivo, que – obviamente – restringem o leque de publicações, assim como a forma de descrever certos acontecimentos. Como constata Nascimento (2015: 63) “(...), *A Voz de S. Tomé* serviu para perpetuar o isolamento ou, talvez, uma autarcia de pensamento face ao mundo, o qual não evoluía conformemente às pretensões dos governantes. Tal resultava da contenção política, mas igualmente da carência de meios materiais e de massa crítica”. Contudo, de várias publicações, entre os quais, as notas de imprensa, os relatos, as notícias, os anúncios, os programas de festas, podem retirar-se informações que contribuem para a construção do enredo factual – mesmo que poroso – do panorama musical das ilhas numa parte do período colonial.

Na altura final da pesquisa, foram ainda explorados – mesmo se não exaustivamente – alguns fundos do Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe. Numa primeira revisão do acervo foram identificados os documentos que poderiam conter as referências à música, que, posteriormente, foram estudados em pormenor. O maior contributo para a compilação de factos sobre o panorama musical pós-independência teve o *Fundo da Direcção Geral de Cultura*, particularmente vários molhos de correspondência e, também, os ficheiros de informações e propostas. Além disso, os mais diversos documentos referentes a eventos organizados, principalmente na primeira década após a independência, assim como os programas e os respectivos relatórios, permitiram retirar alguns pormenores e situar no tempo vários factos já aludidos nas entrevistas.

Outras fontes usadas na construção da narrativa foram imagens – fotografias, quadros e desenhos –, dispersas e, por isso, analisadas de forma irregular ao longo dos últimos anos. As fotografias de manifestações musicais ou culturais acompanhadas pela música – relevantes, por exemplo, por causa

<sup>25</sup> *O Equador*, 13.11.1926, Ano I, Nº13, p. 3, 20.11.1926, Ano I, Nº14, 05.02.1927, Ano I, Nº23, p. 4 e 12.02.1927, Ano I, Nº 24, 19.02.1927, Ano I, Nº 25, 26.02.1927, Ano I, Nº 26, 5.3.1927, Ano I, Nº 27, 12.3.1927, Ano I, Nº 28 e 19.03.1927, Ano I, Nº 24.

<sup>26</sup> *O Equador*, 21.05.1927, Ano 1, Nº35, p.1 e 21.05.1927, Ano 1, Nº35, p.2.

<sup>27</sup> *O Combate*, 21.03.1925, Ano I, Nº1, p. 2.

<sup>28</sup> AECA, 29.01.1940, Número único comemorativo do 35º aniversário da associação dos empregados do comércio e agricultura de S. Tomé.

dos instrumentos musicais utilizados – encontram-se em vários acervos, mas também nos livros e jornais. A análise do espólio da Torre do Tombe foi o processo mais exaustivo e sistemático<sup>29</sup>. A visualização das fotografias no Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe não foi possível por causa da curta duração das estadas nas ilhas em 2019, mas uma parte do seu espólio foi analisada dada a possibilidade de aceder às digitalizações nas plataformas do projecto Casa Comum da Fundação Mário Soares<sup>30</sup> e Memórias de África e do Oriente da Fundação Portugal-Afárica<sup>31</sup>. Ademais, fotografias encontradas casualmente em vários livros e jornais revistos serviram de forma significativa para a construção do imaginário musical, assim como do importante contexto sociocultural. Importa ainda mencionar a colectânea de postais recolhidos por João Loureiro (Loureiro, 2005). A selecção permite criar uma imagem de São Tomé e Príncipe das últimas décadas, tanto da arquitectura – das roças e da cidade –, como dos habitantes. Contudo, este segundo ponto tem de ser visto com bastante atenção e com um filtro adequado, já que, provavelmente, todas as imagens foram tiradas pelos fotógrafos portugueses, e as directrizes do regime colonial, quanto à forma de mostrar os povos colonizados, estão bastante presentes em todas as fotografias das pessoas. Daí o outro motivo da importância desta colecção: permite perceber como foi construída a imagem dos povos colonizados, no caso concreto dos habitantes das ilhas, o que se pretendia mostrar e de que forma, e o que silenciar.

Entre a arte e o documento situa-se a obra do fotógrafo santomense, José A. Chambel. Apesar de ter nascido nas ilhas, cresceu em Lisboa para onde foi trazido, ainda menino, e criado pela família paterna. Aos 27 anos decidiu ir ao encontro da mãe, da terra onde nasceu e dos elementos que lhe faltavam para a sua autodefinição completa. Desde então, quase todos os anos desloca-se às ilhas, a maior parte das vezes com projectos fotográficos, para recolher os materiais, também para as concepções desenvolvidas ao longo dos anos. É capaz de ser uma das pessoa que mais fotografou São Tomé e Príncipe, abordando temáticas distintas, através do seu olhar tão particular: ao mesmo tempo intrínseco e extrínseco. Conheci, gradualmente, a sua obra, os seus pontos de vista actuais e o seu infinido arquivo fotográfico, assim como as histórias das pessoas retratadas e dos lugares fotografados.

O valor de imagens, tanto fotografias, como obras de artistas plásticos, foi, e continua a ser, inestimável e contribuirá sempre para a minha descrição de São Tomé e Príncipe. Estas últimas podem ser vistas com frequência em Portugal, devido à actividade da Plataforma Cafuka, que une os artistas de origem santomense<sup>32</sup>. Os artistas ligados a esta associação costumam expor com regularidade e em sítios

---

<sup>29</sup> Quero agradecer a Dr. Fernando Costa o apoio durante várias pesquisas nos arquivos fotográficos da Torre do Tombo. As indicações e pistas que me apresentou permitiram-me chegar a várias fotografias relevantes para este estudo.

<sup>30</sup> <http://casacomum.org/cc/arquivos>. Consultado última vez em Maio de 2019.

<sup>31</sup> <http://memoria-africa.ua.pt/Home.aspx>. Consultado última vez em Maio de 2019.

<sup>32</sup> Associação de artistas plásticos naturais de São Tomé e Príncipe, criada em 2012 em Lisboa. Estabeleceu como os seus principais objectivos: 1. Construir um espaço de debate e discussão da actualidade artística contemporânea; 2. Divulgar e promover as artes e artistas de São Tomé e Príncipe; 3. Criar e desenvolver

mais diversos, o que garante acesso à sua arte a um vasto público. Ademais, a Plataforma organiza vários eventos que permitem uma aproximação à cultura das ilhas. Apesar de uma variedade significativa das temáticas e de formas de representação, São Tomé e Príncipe está presente nas obras de praticamente todos os artistas, se não em todas, pelo menos nalgumas etapas do seu percurso artístico. Assim como da literatura, também da arte é aliciante retirar elementos para a construção do contexto social e cultural. As conversas com os criadores das obras acrescentam os detalhes que escapam a outros, enriquecendo o retrato das ilhas equatoriais.

Entre as fontes mais importantes, há dois grupos fundamentais que serviram como material principal para a construção desta narrativa: os arquivos sonoros e as entrevistas, bem como as inúmeras conversas com pessoas de alguma forma ligadas à música, incluindo os espectadores das apresentações.

O processo de recolha de gravações áudio foi longo, complexo e bastante irregular. Contudo, logo de início, o material conseguido – em pouca quantidade, mas bastante diversificado – permitiu-me iniciar a análise, que, mais tarde, foi enriquecida por outros registos. O núcleo inicial provém das colecções particulares, que me foram disponibilizadas por santomenses, tanto músicos, como jornalistas e pessoas que apreciam a música, mas não estão directamente envolvidas na sua criação<sup>33</sup>. A organização de ficheiros com música, especialmente os que contêm as gravações mais antigas, dos anos 70 ou, até, dos finais dos anos 60, não foi a tarefa fácil e até agora não pode ser considerada como concluída definitivamente. Muitos dos registos não tinham o nome da música, nem do intérprete ou, em vários casos, o nome associado não correspondia ao conteúdo. Esta última constatação só pôde ser feita numa fase mais tardia da pesquisa, quando o processo de aproximação à música estava já bastante avançado.

As gravações obtidas eram de múltiplas origens: havia entre elas algumas cópias de discos, vinis e cassetes. Havia alguns registos de estúdio, cuja origem nunca foi devidamente confirmada, mesmo pelos proprietários destas gravações. Por fim, havia vários ficheiros do arquivo da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe (RNSTP).

Tem de ser sublinhada aqui a importância do trabalho feito há décadas por Zé Orlando, criador e proprietário de Sons d’África<sup>34</sup>, que editou e reeditou dezenas de discos com a música de São Tomé e

---

projectos artísticos; 4. Realizar workshops e acções de formação artística; 5. Desenvolver e editar estudos com o propósito de divulgar e promover os valores da cultura santomense. O núcleo fundador da Plataforma Cafuka é constituído pelos seguintes artistas plásticos: Alex Keller, Eduardo Malé, Estanislau Neto, Ismael Sequeira, José A. Chambel, Litos Silva, René Tavares e Valdemar Dória.

<sup>33</sup> Quero deixar aqui as minhas palavras de agradecimento a Albertino Bragança, Jerónimo Moniz, Filipe Santo, Tonecas Prazeres, Zé Orlando, Cito Pinho e Jojó Pinho que abriram os seus arquivos e partilharam comigo os seus registos, sem os quais este trabalho não existiria ou teria uma forma bastante diferente.

<sup>34</sup> O início da editora Sons d’África remete ao ano de 1986, quando o seu criador, Zé Orlando, junto com o grupo do qual fez parte, Cretcheu-86, gravou e editou o primeiro disco, *Joselda-Curtição* (Zé Orlando, confirmação de informações, 27.05.2020). Seguiram-se as décadas dedicadas à edição e ao apoio aos artistas, particularmente dos PALOPs. O seu trabalho consistiu também na reedição de antigas gravações, que marcaram a história da música destes países. Além de editar discos, decidiu abrir a loja onde estes, assim como os discos de outras

Príncipe, mesmo tendo a consciência de que não obteria lucros pelo trabalho. Oriundo das ilhas equatoriais, filho de pais cabo-verdianos que foram trabalhar na roça Agostinho Neto, Zé Orlando é também músico, daí a sua forma particular de gerir aquela que é uma das duas principais editoras da música provinda dos PALOP<sup>35</sup>. Através de várias conversas e visitas no armazém da sua loja situada na Damaia, mergulhava cada vez com mais segurança no mundo da música santomense, descobrindo a sua híbrida natureza. Logo, desde a primeira conversa com Zé Orlando, percebi que o contributo dos trabalhadores contratados, chagados dos outros territórios colonizados para São Tomé e Príncipe, assim como dos seus descendentes, não pode ser omitido, quando se pretende transmitir a imagem completa da música das ilhas das últimas décadas.

Por fim, a fonte áudio de extrema relevância, que não foi explorada exaustivamente neste trabalho de doutoramento. Durante a estada em São Tomé e Príncipe em Janeiro de 2019, o novo director da Rádio Nacional – com quem me reuni para falar sobre a história da rádio e as políticas do novo governo, programadas para o seu mandato – mostrou-me o arquivo das fitas magnéticas com as gravações da música santomense. O arquivo, pela maioria das pessoas entrevistadas considerado desaparecido, existe e encontra-se em razoável estado de conservação. Constituído por cerca de duas mil bobinas, originais e/ou cópias, pode ser considerado um caso raro e de valor descomunal, tanto pela quantidade, como qualidade de gravações, realizadas em condições precárias e com equipamentos que deixavam muito a desejar. A análise atenta de dois ficheiros com os registos das fitas permitiu perceber a dimensão e a abrangência deste arquivo e, ao mesmo tempo, tomar consciência da sua fragilidade e da sua potencial degradação. De imediato, foram tomados vários passos no sentido de prevenir esta situação, sinalizados adiante.

As gravações da música santomense começaram nos anos 1960. Antes disso, apesar de a rádio emitir desde 1949 – primeiro como Rádio Clube de S. Tomé, mais tarde, a partir de 1969, como Emissora Nacional, após a independência como Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe –, não passava a música local, mesmo se na altura existiam vários agrupamentos musicais, assim como grupos de socopé, danço congo, tchiloli, carnaval, dêxa e Auto da Floripes, todos eles executantes de música, que fazia parte das suas performances. A falta de registos das manifestações musicais locais não permitia a disseminação

---

editoras, poderiam ser adquiridos. Isto permitiu-lhe manter uma certa independência, como sublinha: “Normalmente as editoras só têm armazéns. E eu tenho a loja também. Assim não dependo só de vendedores externos, mas posso vender aqui as minhas edições” (Zé Orlando, entrevista, 1.11.2014). A loja funciona até agora, na Damaia, Amadora.

<sup>35</sup> Outra grande editora, Lusafrica fundada em 1988 pelo cabo-verdiano José da Silva, que se dedicava inicialmente à difusão da música cabo-verdiana e dos outros PALOP, rapidamente incluiu no leque dos artistas que produzia e editava os músicos provindos de outros países africanos e dos continentes americanos. Sedeada em França, a Lusafrica continua a ser uma referência quanto à edição e difusão da música dos países africanos, principalmente de Cabo Verde.

da música das ilhas através da rádio, que se limitava a passar músicas de outras latitudes, enviadas de Portugal nos vinis e bobines.

No arquivo da rádio existem dois tipos de fitas magnéticas com registos de música santomense: originais (com a designação AM, abreviatura de Arquivo Musical) e cópias (com a designação ST, provavelmente abreviatura de São Tomé). Nem todos os originais têm as cópias correspondentes e nem em todos os casos se consegue identificar as bobines originais que serviram como fonte das cópias. Em vários casos, as bobines ST incluem as músicas provenientes de mais de que uma bobine AM e há situações em que nem todas as músicas das fitas originais foram passadas para estas compilações. Constatou-se algumas faltas na numeração das fitas, tanto no caso de originais como de cópias. De acordo com os ficheiros de registo das fitas, existem 894 bobines originais (AM) e 1128 cópias (ST). A informação incluída nestes ficheiros não é exaustiva, mas cruzada com as descrições existentes nos discos e, também, com as fichas descritivas guardadas num enferrujado armário de metal, permite reconstruir a história da música do período em questão. Se se adicionar a isso a audição e a análise dos conteúdos das bobines, uma etapa marcante no panorama musical das ilhas poderá ser escrita, já que as gravações não se limitaram aos conjuntos musicais, mas englobaram praticamente todas as manifestações culturais santomenses de que a música é um dos componentes. Os ficheiros contêm os nomes dos grupos, os títulos das músicas (não em todos os casos), a data, que – de acordo com Ricardo Mendes, responsável pelo arquivo actualmente e, também, nos anos 1980 – não corresponde à data da gravação, mas à da entrada no arquivo (Ricardo Mendes, entrevista, 22.01.2019). Também a ordem numérica não pode servir como pista para a datação das gravações, por não corresponder à data de entrada no arquivo. Alguns dos registos mencionam ainda os nomes dos técnicos responsáveis pela gravação, entre os quais Firmino Bernardo aparece com maior frequência, seguido por Tomás Neto.



Figura 2 – Arquivo da RNSTP, Janeiro de 2019  
(foto da autora)

O papel de Firmino Bernardo na criação deste arquivo é inestimável. Ele é o principal responsável por esta impressionante colecção de registo. Apesar de estudar turismo em Portugal, não foi a área a qual se dedicou após ao regresso às ilhas. Respondeu a um concurso lançado pela rádio e foi seleccionado para se juntar à equipa, já na fase da transformação da Rádio Clube em Emissora Regional. Rapidamente revelou os seus dotes especiais como técnico de gravação e, após vários estágios ao lado dos técnicos portugueses, começou a registar as transmissões enviadas para São Tomé de Portugal. Assistia, também, às gravações de tunas realizadas ao ar livre, ao lado da rádio, e foi esta actividade que mais o cativou. Rapidamente passou a dedicar todo o seu tempo livre ao registo, edição e criação de dezenas de bobines com a música das ilhas (Firmino Bernardo, entrevista, 30.09.2019).

Ao longo dos anos 70 e inícios dos anos 80, Firmino Bernardo, inicialmente sozinho, e, mais tarde com a equipa composta por mais 3 a 4 técnicos santomenses, realizou as gravações tanto de agrupamentos musicais, como de grupos que apresentavam as manifestações culturais mais complexas. Através da análise dos registo nos catálogos da RNSTP, foi apurada a existência de cerca dos 70 agrupamentos musicais, dentre os quais, até agora, classifiquei seis grupos como tunas, antigos agrupamentos acústicos. Este número será confirmado após a audição das bobines. As restantes seis dezenas de grupos são os conjuntos musicais. Este número espanta. Tendo em conta o território micro insular, assim como o limitado espaço do tempo, a existência de tantos grupos musicais em simultâneo, demonstra a grande vocação, interesse, dedicação e vontade de investir na música, tanto entre os santomenses, como portugueses, administradores das roças, já que alguns conjuntos foram criados aí e compostos por trabalhadores das roças (cf. Nascimento, 2002a, 2008).



Figura 3 – Fita magnética, conjunto Leonino, Janeiro de 2019  
(foto da autora)

Firmino Bernardo não se limitou ao registo de conjuntos musicais. Apesar de condições difíceis, em que realizava as gravações, ao recorrer aos equipamentos insuficientes para responder às necessidades de registo de grupos nos espaços abertos, através de experiências e de bastante determinação, chegou à mestria. Nos arquivos encontramos gravações de 10 grupos de socopé, 58 grupos de bulauê da ilha inteira<sup>36</sup>, 41 grupos de carnaval (tlundo)<sup>37</sup>, 9 grupos de stleva<sup>38</sup>, 2 grupos de tchiloli, 3 de danço congo e 2 de ússua. Há gravações de dois grupos corais e duas bandas. Existem, também, os registos – já dos anos 1980 – de várias dezenas de cantores individuais que começaram a aparecer na época posterior à dos conjuntos. Foi ainda registada uma sessão de soya<sup>39</sup> e uma sessão de djambi<sup>40</sup>.

Chama a atenção a falta de gravações da música dos trabalhadores contratados, na altura praticada nas roças. Os registos limitam-se à puíta, género musical que surgiu entre os trabalhadores angolanos, mas já na sua fase tardia. Quando apropriada pelos santomenses, tornou-se num género interpretado pelos grupos compostos também por ilhéus, alguns com participação de descendentes dos contratados. No arquivo encontram-se fitas magnéticas com as gravações de 7 grupos de puíta.

---

<sup>36</sup> Este registo de bulauês permite a reconstrução da sua história, já que foi registada a grande parte dos grupos, desde os seus primórdios.

<sup>37</sup> A tradição carnavalesca sempre teve bastante expressividade em São Tomé e Príncipe. Os grupos compunham-se somente por elementos do sexo masculino, que vestiam roupas bizarras, tanto de homem, como de mulher. Usavam máscaras, antigamente esculpidas em madeira. As suas apresentações, em grande parte compostas pelo desempenho musical, ocorriam durante vários dias. Existiam por todo o arquipélago, o que confirma o número de registos dos anos 1970-1980, que se encontram no arquivo da RNSTP.

<sup>38</sup> Performance recitada, apresentada por grupos de homens na Quarta-feira Santa. A forma de interpretação, a recitação ritmada, parece-se com o rap, mas a sua intensidade e a duração conduzem a uma sensação de transe, adicionalmente reforçado – particularmente no passado – pelo uso das máscaras e das roupas cafonas. Contudo, a letra recitada – sátiras e críticas sociais – impossibilita o esquecimento da realidade, mantendo a atenção dos espectadores fixa na apresentação. Há quem sublinhe, actualmente, a similitude com o rap, chegando a criar hipóteses – bastante exageradas e sem fundamentos – de este género musical ter surgido na base de stleva. Em todo o caso, um estudo atento desta manifestação cultural poderia contribuir para a observação de surgimento de fenómenos parecidos em várias épocas e diferentes latitudes geográficas.

<sup>39</sup> Soya, ou sóia, são os contos criados por contadores de histórias. Esses contos compõem-se de partes faladas e cantadas.

<sup>40</sup> Djambi é um ritual de cura, realizado nos quintais e, também, nos matos. Conduzido por um mestre de cerimónia, curandeiro, é composto por uma série de acções, não delineadas anteriormente, e acompanhado pela música executada por tocadores de tambores. Ao longo da cerimónia, que dura várias horas, normalmente à noite, prolongando-se até ao nascer de sol, várias pessoas “tomam santo” (entram em transe), começando a dançar compulsivamente durante longos períodos de tempo. Qualquer pessoa que assiste à cerimónia é capaz de “tomar santo”, por isso várias evitam a participação nestes actos, mesmo quando organizados para curar algum dos familiares mais próximos. A música que acompanha o ritual tem ritmo forte e repetitivo, que leva à alteração de estados de consciência.

O vasto leque de regtos e a sua quantidade demonstram a enorme riqueza da música no arquipélago nos anos 1970-1980. Nunca depois o panorama musical das ilhas atingiu esta dimensão. O arquivo, explorado parcialmente para as necessidades desta tese, foi identificado logo como uma das fontes principais para a reconstrução da história da música santomense. A fragilidade dos suportes, assim como as condições inapropriadas em que estes estão guardados, levaram à criação de uma proposta de digitalização do arquivo, apresentada à ministra do Turismo, Cultura, Comércio e Indústria, Maria da Graça Lavres numa reunião em Janeiro de 2019. O *draft* do projecto, que contava com a participação de uma pequena equipa de peritos em áreas de digitalização das fitas magnéticas, técnicos de som e investigadores, foi enviado à ministra em Março de 2019, já que todas as decisões em relação ao futuro – tanto de gravações originais, como do material digitalizado – devem ser tomadas pelo Governo de São Tomé e Príncipe, por se tratar do património nacional, material (as fitas em si) e imaterial (a música nelas gravada). O projecto foi bem recebido pela ministra, mas não arrancou por falta de um parecer da sua parte, necessário para avançar com a procura de financiamentos para a sua realização. Durante a última estada em São Tomé e Príncipe (em setembro de 2019), foi tomada a decisão de alargar a equipa inicial e, de seguida, reforçar o apelo feito à ministra<sup>41</sup>.

Para as análises aqui apresentadas a recolha de fontes orais foi imprescindível. Ao longo dos últimos anos foram realizadas dezenas de entrevistas e incontáveis conversas com músicos, cantores, construtores de instrumentos, conhcedores e simpatizantes de conjuntos musicais e de manifestações culturais em geral. Comecei a entrevistar os artistas santomenses ainda antes de iniciar este trabalho, durante a estada nas ilhas em 2013, no âmbito de um outro projecto de investigação. Apesar de uma alteração significativa do tema da tese, já vários meses depois do início da recolha de material, grande parte das entrevistas realizadas continuava a ser válida, já que optara por entrevistas bastante exaustivas e não focadas somente no tema estudado.

Durante os últimos anos realizei 79 entrevistas sobre a música ou ligadas, em parte significativa, à música, das quais usei nesta tese mais de 50. As entrevistas realizadas durante a última estada nas ilhas, que decorreu na fase final da escrita, em Setembro de 2019, não foram definitivamente analisadas, mas algumas informações foram acrescentadas ao texto por isso irão também fazer parte da lista aqui anexada. Realizei 42 entrevistas em São Tomé e Príncipe e 37 em Portugal. A não utilização de todas as entrevistas, de forma directa, neste trabalho, prende-se com o facto de algumas delas terem sido realizadas com a geração jovem de artistas santomenses, por um lado, e com representantes de grupos do danço congo<sup>42</sup>, por outro lado, e em grande parte direcionadas para outras questões, mais específicas.

---

<sup>41</sup> Importa mencionar que um dos objectivos adicionais, mas fundamentais, da iniciativa eram as acções de formação e de construção da equipa de trabalho composta por técnicos e assistentes de investigação santomenses, o que possibilitaria a um grupo de pessoas adquirir conhecimentos novos e tornar-se profissionais com experiência profunda, tanto a nível técnico, como de investigação, que incluiria a pesquisa no Arquivo Histórico de São Tomé e Príncipe e trabalho de terreno.

<sup>42</sup> No âmbito do projecto desenvolvido junto com fotógrafo José A. Chambel.

Contudo, como sempre acontece, várias observações proferidas por estes entrevistados enriqueceram os meus conhecimentos gerais, daí considero relevante mencioná-las aqui, como a parte do núcleo das fontes.

A parte preponderante das entrevistas é constituída pelas entrevistas semiestruturadas. Um questionário-base, adaptado ao longo dos anos da recolha, conteve as perguntas abertas e bastante gerais que, conforme o entrevistado, eram especificadas e aprofundadas no momento da entrevista. Além de conhecimentos gerais sobre a história da música – mais tradicional e popular – interessavam-me as histórias de vida dos entrevistados e as suas experiências como criadores, intérpretes, produtores, admiradores e difundidores da música. Entrevistei várias dezenas de cantores, tanto da “velha guarda”, como artistas que se iniciaram nos anos 1980/1990 e os que podem ser considerados como pertencentes à nova geração. Estes últimos foram questionados sobre as suas memórias ou, em muitos casos, pós-memórias do panorama musical das ilhas na época colonial e durante o período monopartidário. Foi relevante, para algumas observações aqui apresentadas, ouvir as opiniões deles, especialmente acerca do que aconteceu com a riqueza musical do arquipélago, actualmente inexistente.

Dirigi-me, também, a músicos instrumentistas, já que a sonoridade dos conjuntos é algo que bem caracteriza e distingue a produção musical do arquipélago da de outras latitudes geográficas, mesmo se vários géneros musicais foram apropriados pelos santomenses e incluídos nos repertórios dos conjuntos, muitas vezes de forma pouco diferente da original. Tomei a consciência deste facto a preparar os concertos da música santomense, quando, por causa da falta de instrumentistas da origem santomense, convidava os músicos de outras origens, todos eles excelentes profissionais. Apesar da sua mestria na execução que, em vários casos superava o registo original, o resultado – brilhante em todos os aspectos – soava diferente. Procurei encontrar, junto aos músicos entrevistados, as fórmulas, os truques e as técnicas que fazem com que a interpretação ganhe um carácter próprio, santomense.

Falei, também, com produtores musicais, editores de discos, jornalistas e realizadores de programas, técnicos de som da RNSTP, construtores de instrumentos, membros de grupos que interpretam os géneros musicais tradicionais e populares, assim como pessoas que se dedicam ao estudo, reflexão e popularização da música das ilhas, escrevendo sobre ela ou incentivando a criação de grupos que mantêm, muitas vezes readaptando, as manifestações musicais mais antigas, que, em vários lugares das ilhas, já não costumam ser realizadas espontaneamente ou de forma natural. Foram também entrevistados alguns ex-contratados e os seus descendentes nas roças e na cidade, com o objectivo da reconstrução do panorama musical nas roças, que funcionavam como mini-estados, fechados e demarcados, isolados do mundo exterior, mas, ao mesmo tempo, extremamente dependentes dele, por exemplo, de mão-de obra importada.

Para a construção do contexto utilizei as informações de entrevistas realizadas para o documentário *nem meu nem teu... é nosso*, preparadas e conduzidas por mim durante o processo de recolha do material para este filme e, também, das entrevistas feitas por Nilton Medeiros e Jerónimo

Moniz para o documentário *São Tomé e Príncipe: retalhos de uma história*, que me foram disponibilizadas pelos realizadores.

As fontes orais obtidas através das entrevistas, devo acrescentar as inúmeras conversas com várias pessoas, santomenses, mas não só, nas ilhas e em Portugal, em contextos mais e menos formais, sobre a música, a história do arquipélago, a situação sociopolítica das últimas décadas, a situação actual e as previsões para o futuro, especialmente em relação à música. A espontaneidade das conversas e a ausência de constrangimentos causados, em certos casos, pelo gravador, permite a apreensão de um grande leque das reflexões e opiniões, construídas no momento ou estruturadas anteriormente. Apesar de não gravadas, o que possibilitaria a sua posterior audição e análise, as conversas ficam registadas na memória e, posteriormente, anotadas, contribuindo para o conhecimento do contexto e do objecto de estudo.

Com este vasto e diversificado leque de fontes, todas elas bastante porosas e com lacunas, comecei a construir o *corpus* do estudo, o material para a análise. Entre várias manifestações musicais – as existentes de forma independente e as que fazem parte de manifestações culturais compostas por vários elementos – escolhi as que podia analisar de forma mais exaustiva, sem necessidade de dar atenção aos outros factores, como a história contada, as roupas e adereços utilizados ou as circunstâncias ritualísticas, que contribuem para o resultado final, como no caso de expressões complexas. Para organizar o material que ia recolhendo, construí uma proposta de classificação da música de São Tomé e Príncipe.

Seguiu-se um longo processo de análise, de contraposição das informações sobre a música ou da própria música com a história política, sociocultural e económica das ilhas, na busca de divergências e cruzamentos de várias histórias do arquipélago transformado em colónia-plantação. Para a criação e sustento das plantações, milhares de pessoas de outros territórios colonizados foram levadas para trabalhar nas roças de cacau e café. Estes trabalhadores, cuja estada nas ilhas foi bastante prolongada, em muitos casos vitalícia, contribuíram para o panorama musical deste micro-universo, mesmo se as suas criações artísticas não são consideradas, excepto raros casos, como parte da história da música de São Tomé e Príncipe. Contudo, elas existiam: a música dos contratados foi interpretada ao longo dos anos, mesmo de forma restrita, limitada a poucos dias por semana, bem definidos pelos administradores das roças. Apesar de não se ter criado um *corpus* musical comum para todos os habitantes das ilhas, apesar de não existirem muitas influências da música dos contratados na dos ilhéus e vice-versa, apesar de várias fronteiras que dificultavam a circulação de manifestações culturais, a descrição da música das ilhas no período que antecedeu, mas também no seguinte à independência, qualquer tentativa da reconstrução da história da música de São Tomé e Príncipe só se tornará completa com a reflexão acerca da música de todos os grupos socioculturais presentes no arquipélago. Esta análise, que possibilita a busca de respostas às perguntas de partida, é indispensável para a afirmação da tese aqui apresentada.

## 2. A proposta de classificação da música em São Tomé e Príncipe

Uma vez iniciada a recolha do material para a análise, surge a necessidade da sua organização no sentido de facilitar uma visão geral da música existente nas ilhas. A impossibilidade de incluir na análise todas as manifestações musicais das ilhas prende-se com o receio de diluição do foco principal, por causa da apresentação minuciosa do material empírico. Adicionalmente, como já mencionado, estamos perante um objecto de estudo nunca antes investigado de forma exaustiva, o que conduz à necessidade de proceder a todas as análises.

Há vários tipos de classificações possíveis. Quanto ao *corpus* classificado, pode-se distinguir a classificação que organiza toda a música praticada num determinado território ou por um determinado grupo social, ou que abrange somente a música escolhida para a análise<sup>43</sup>. Reflecti acerca de praticamente todas as manifestações musicais existentes nas ilhas e, apesar de se tratar de uma reflexão superficial, procedi a esta nova tentativa<sup>44</sup> de organização de toda a música.

Como o principal factor classificativo escolhi a autonomia da música, dividindo assim todas as manifestações em dois grupos principais: géneros musicais autónomos e as músicas que integram manifestações culturais. Importa sublinhar, que praticamente toda a música, à excepção de canções de embalar e de cantigas de trabalho, é acompanhada pela dança. Adicionalmente, em São Tomé e Príncipe, há manifestações que podem ser colocadas entre um grupo e outro, como, por exemplo, o sócópé e a quiná, que acompanham uma representação dramática. Contudo a complexidade desta é significativamente menor, do que a do tchiloli ou do danço congo, donde a sua inclusão na primeira categoria. Outro factor, que indica a autonomia da manifestação musical é a sua associação com a determinada performance. No primeiro grupo estão incluídos os géneros musicais que costumam ser executados em várias ocasiões, enquanto no segundo grupo se encontram, também, as músicas interpretadas em alturas definidas e cuja interpretação se restringe a estas datas.

### (1) Géneros musicais autónomos

(a música que não está directamente ligada com nenhuma outra actividade, além de dança, e que, embora possa ser executada em várias ocasiões, como, por exemplo, as festas anuais, não é característica para nenhuma delas)

#### (i) Tradicionais/populares dos ilhéus e híbridos<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> A distinção citada é de Josep Martí e foi-me facultada num dos mails (Martí, mail de 4.05.2016) trocados ao longo da escrita desta tese.

<sup>44</sup> Num artigo publicado nos *Cadernos de Estudos Africanos*, apresentei a primeira proposta de classificação da música em São Tomé e Príncipe (Bialoborska, 2016), que serviu como a base para esta classificação, mas com os dados obtidos ao longo dos últimos anos, parecem-me relevantes algumas alterações que aqui apresento.

<sup>45</sup> Considero como manifestações musicais híbridas aquelas para cujo surgimento contribuíram vários grupos socioculturais, como, provavelmente, aconteceu com o bulauê.

Ex. lundum, ússua, dêxa, socopé, quiná, bulauê

(ii) Tradicionais/populares dos trabalhadores contratados

Ex. puíta, tafua, batuko<sup>46</sup>, funaná, géneros musicais moçambicanos<sup>47</sup>

(iii) Surgidos/interpretados na época de/por agrupamentos e conjuntos musicais

Ex. rumba santomense, puxa, samba-socopé, samba, marcha, slow

(2) Música que acompanha outras práticas/actividades:

(i) Rituais

Ex. djambi, paga-dêvê

(ii) Peças dramáticas

Ex. Tchiloli, Auto da Floripes, danço congo.

(iii) Contos

Soya cantada

(iv) Festividades anuais

Ex. Carnaval (Tlundo), Stleva, Vindes Meninos

(v) Trabalho

Ex. cantigas das lavadeiras.

Para análise nesta tese, escolhi o primeiro grupo, pelos motivos acima apresentados. Irei analisar os três subgrupos, observando, sempre que possível e relevante, os aparecimentos, as transformações e os desaparecimentos de vários géneros musicais, tentando situá-los numa grelha temporal e relacioná-los com a situação sociocultural, política e económica das ilhas. Este exercício, além de fornecer os argumentos para suportar a tese proposta, permitirá confirmar a adequação da classificação aqui sugerida.

---

<sup>46</sup> Neste trabalho optei pela grafia *batuko*, quando referido ao género musical cabo-verdiano para o distinguir de *batuque*, a expressão usada anteriormente e que conste em vários textos citados para designar qualquer tipo de música de origem africana.

<sup>47</sup> O trabalho sobre a música de contratados oriundos de Moçambique encontra-se em curso.



## Capítulo I: Questões teóricas

“The question of whose cultures are being studied is therefore an important one, as is the issue of where the instruments which will make the study possible are going to come from” (Gilroy, 1993: 5).

“I don’t know whether I made the right choices from my materials, or whether, given a different schedule or set of contacts, I would have reached different conclusions; or whether somebody else would have had quite different experiences” (Nettl, 1994: 143).

Para completar e, desta forma, melhor adequar a supracitada afirmação de Gilroy ao trabalho aqui apresentado, importa acrescentar mais um factor que sempre influencia o caminho percorrido. Além de precisar “de quem” são as culturas estudadas e “de onde” vêm as ferramentas para a realização deste trabalho, é de extrema importância a definição precisa do objectivo do estudo. Em resultado de conjugação destes três elementos, obtemos um triângulo em que cada ângulo influencia e molda o processo de pesquisa, a construção do discurso e as conclusões. Nenhum dos factores tem mais importância do que os outros. Ao mesmo tempo, todos estão em constante interacção. Basta alterar um deles para modificar o resultado final. Como Nettl (1994: 143), tenho a consciência que a análise aqui proposta é somente uma das possíveis.

O enquadramento teórico do presente estudo da música de São Tomé e Príncipe é, em grande parte, sustentado por esta relação triangular entre “o que/de quem”, “como” e “porque”. Nestes três componentes podem ser incluídas todas as questões teóricas, necessárias para a construção da narrativa. Independentemente da abordagem e da estrutura do trabalho, a música teria sempre destaque. A música é o objecto deste estudo, o ângulo “o que” do triângulo, o foco principal, desde o início até ao fim.

No caso de São Tomé e Príncipe, a definição do outro subfactor complementar da mesma ponta do triângulo – “de quem” – é especialmente importante e mostra a complexidade deste aspecto no micro-universo insular. Estamos perante um factor dinâmico e que, ao longo do período aqui abordado, passou por um processo de transformação, em que se reflectiu a situação socioeconómica – também ela em constante mudança – do arquipélago.

Antes do início da recolonização o arquipélago era habitado pela sociedade crioula em que três grupos socioculturais<sup>48</sup> podiam ser distinguidos, os forros, os angolares e os naturais do Príncipe, pelas

---

<sup>48</sup> Neste trabalho proponho a utilização da designação “grupo sociocultural” sempre que me referir a diferentes “categorias populacionais” (Seibert, 2014: 116), que habitavam o território santomense no período aqui

pessoas escravizadas oriundas do continente africano, e, ainda, por alguns europeus, cujo número, na altura insignificante, começou a aumentar com a introdução, bem-sucedida, de culturas de cacau e café. Para o seu cultivo era necessária uma grande quantidade de mão-de-obra e o arquipélago começou a receber centenas de trabalhadores provindos, principalmente, do território angolano, e, mais tarde, cabo-verdiano e moçambicano. O mosaico sociocultural do território densificou-se com o surgimento das fronteiras que limitaram contactos entre os diferentes grupos socioculturais. Durante a época colonial, estas fronteiras foram impostas ou autoconstruídas, mas, depois da independência, mesmo se mais porosas, mantiveram-se por opção dos envolvidos. A análise das dinâmicas que influenciavam e condicionavam as relações entre os grupos socioculturais é indispensável para uma melhor percepção do período estudado. Como se trata de um período prolongado, e não de um momento específico, tem de se ter em conta as mudanças da situação política, dependentes, em parte, da conjuntura internacional, que resultaram em transformações económicas, culturais e sociais.

O arquipélago está situado dentro do território – não só geográfico – do Atlântico Negro (Thompson, 1984[1983], Gilroy, 1993), onde o fluxo e a interacção de diversas influências foi, e continua a ser, constante. Mas a sua especificidade no período da recolonização torna-o num caso bastante diferente de outros. A pequenez do território e o objectivo particular do seu aproveitamento como espaço para cultivo fizeram com que este permanecesse à parte das principais correntes que definiram as características do Atlântico Negro. Contudo, através de análise da música que surgiu nas ilhas na segunda metade do século XX, podemos chegar à conclusão que estes factores não afastaram por completo o arquipélago do círculo de influências e forças particulares do Atlântico Negro. Por isso, o Atlântico Negro será um dos conceitos aqui apresentados, logo no início, antecedendo outras questões teóricas abordadas.

Um dos factores que condicionava interacções e influências mútuas entre os grupos socioculturais que habitavam o território eram as fronteiras, visíveis e invisíveis, impostas e construídas, conceito ligado ao elemento “o que/de quem”. As fronteiras, tanto territoriais, como sociais, indicam a pluralidade: cultural, religiosa, étnica, ideológica, etc. No caso de São Tomé e Príncipe o mosaico social presente em ambas as ilhas faz ponderar se estamos perante uma sociedade plural ou com características plurais (Furnivall, 1939, 1948).

Tanto a noção de Atlântico Negro, como o conceito de fronteiras conduzem à questão do contacto cultural entre os grupos de várias origens, num determinado território e sob condicionantes históricos específicos. O que define o tipo deste contacto e quando é que este deixa marcas na cultura dos grupos envolvidos? Quais são os factores necessários para que haja uma transformação cultural num ou em todos os grupos? O que impossibilita ou dificulta a mudança cultural?

---

analisado. Utilizo o termo “grupo” no sentido de grupos secundários, assim definidos por Cooley (1909 in Abercrombie, et.al, 1994: 174), quando nem todos os membros do grupo estão em contacto directo, diferentemente de grupos primários, pequenos e com interacções em ambientes de contiguidade física.

A problemática do contacto entre os grupos e as (eventuais) transformações culturais dele resultantes convocam a análise deste processo, assim como dos seus resultados. Neste trabalho, será apresentado o resultado “parcial”, relativo ao lapso temporal analisado. O processo continua, e continuará, respondendo às dinâmicas culturais contemporâneas.

Importa também sublinhar os momentos-chave de mudanças políticas e sociais marcantes. Neste caso, o principal momento de viragem foi a independência do território. Quando esta foi proclamada – no dia 12 de Julho de 1975 – as ilhas eram, ainda, habitadas por muitos trabalhadores oriundos de fora. Uma parte deles permaneceu no arquipélago que se transformou num país independente. Como, e se, a presença deles moldou os processos identitários e o surgimento da nação santomense? A música teve algum papel neste processo? Foi o papel que ajudava na consolidação da nação ou, pelo contrário, na música as diferenças continuaram a ser salientadas?

Para possibilitar uma reflexão mais precisa sobre estas questões, várias perspectivas teóricas acerca do conceito de nação serão indicadas para servir de suporte à revisão do material empírico.

A escolha das ferramentas que foram utilizadas durante este estudo pode ser resumida à um caminho multidireccional e multidisciplinar. A necessidade da construção do objecto de estudo a partir dos elementos dispersos e incompletos sugeriu a utilização de métodos e ferramentas de várias disciplinas. A oscilação no cruzamento de antropologia, musicologia e história, permitiram a criação do *corpus* de estudo, assim como a sua posterior análise. Esta opção refere-se, directamente, ao objectivo do estudo, mais uma vez evidenciando as dinâmicas entre os componentes do triângulo acima proposto.

Por fim, “o porque”: o terceiro elemento que organiza este estudo indica o seu sentido e a forma de o realizar. O objectivo principal deste trabalho prende-se com a tentativa de apresentar a música existente nas ilhas num período de tempo que se estende dos meados do século XIX até aos anos 90 do século seguinte e de perceber como esta música reflecte as características do território e dos seus habitantes e, também, como espelha as diversas mudanças que aí tiveram lugar. Pretende-se, ainda, indagar se, em alguma situação, a música teve papel activo nestas mudanças, influenciando ou definindo o seu rumo.

Importa, ainda, sublinhar, que o objectivo deste capítulo teórico não se prende com a revisão exaustiva da literatura existente, já que todos os conceitos e ideias aqui apresentadas foram exaustivamente trabalhados. Da extensa bibliografia disponível foram escolhidos os trabalhos que permitem uma melhor e mais precisa análise do material empírico recolhido e que podem servir como um género de cola ou de tesoura para a construção deste puzzle em que várias peças se perderam ou não foram devidamente guardadas.

Durante a recolha do material, a ideia da abordagem teórica mudou algumas vezes. Os textos aqui mencionados constituem a última selecção, da qual foram excluídos os trabalhos menos relevantes ou menos oportunos para a construção da tese. Acresço que dou sempre mais importância à voz das pessoas envolvidas nos processos que estudo, assim como à “voz” do material que recolho, em vez de tentar adequar os materiais e os testemunhos à uma teoria previamente criada.

## **1. Uma sociedade com características plurais no Atlântico Negro**

O arquipélago de São Tomé e Príncipe fez parte do processo de circulação de pessoas e bens entre os três continentes que rodeiam o oceano Atlântico, que teve início no século XV. As ilhas equatoriais, assim como territórios continentais e insulares americanos, analisados nos trabalhos sobre a circulação transatlântica (entre outros: Herskovits, 1964[1928], 1941, Mintz e Price, 1992[1976], Thompson, 1984[1983], Thornton, 1999[1992], Gilroy, 1993, Matory, 2005, 2006, Zeleza, 2005), foram o ponto de encontro de pessoas de culturas muito diversificadas. “Because they are relatively unpopulated and ungoverned, oceans and deserts facilitate long-distance movement between points of radical difference” (Matory, 2005: 268). Em resultado da primeira fase deste encontro, surgiu nas ilhas, no século XVI, uma sociedade crioula. Dentro dela, três grupos com características socioculturais diferentes, podem ser distinguidos: os forros, crioulos maioritários da ilha de São Tomé, os angolares, um pequeno grupo proveniente dos escravos fugidos (Seibert, 2004) e os naturais da ilha do Príncipe. Como já sinalizado, em meados de oitocentos, os ilhéus predominavam no arquipélago, situação que mudou depois de arranque da produção em grande escala de duas culturas novas, o café e o cacau. Este novo ciclo económico significou a vinda dos portugueses, que ocuparam a maior parte do arquipélago e começaram a construir as estruturas agrárias, as roças. Para manter as plantações funcionais e lucrativas, precisavam de grande quantidade de mão-de-obra, capaz de executar as tarefas árduas que as roças exigiam. Como o período de desenvolvimento das roças coincidiu com a abolição de escravatura, os roceiros recorreram ao sistema de trabalho contratado, importando trabalhadores de territórios africanos, levados para São Tomé e Príncipe na condição de contratados. Em pouco tempo o número dos trabalhadores contratados nas ilhas superou o dos ilhéus. Contudo, o seu contacto com a população natural das ilhas foi limitado, já que o seu habitat temporário se limitava às roças e a sua movimentação era restringida. Adicionalmente, os ilhéus – para marcar a diferença e a sua posição superior – não procuravam as formas de estabelecer algum tipo de contacto com os trabalhadores africanos vindos do continente ou do arquipélago cabo-verdiano.

Neste caso as dinâmicas de trocas e transformações culturais, que caracterizaram as culturas surgidas no chamado Atlântico Negro, foram muito diferentes em São Tomé e Príncipe no século XIX/XX, já que praticamente não houve contacto entre diferentes grupos sociais: ilhéus, europeus e trabalhadores contratados. A situação distingue-se também da ocorrida ao longo do século XVI. Neste primeiro período do povoamento das ilhas e da sua transformação por via da criação das plantações de açúcar, em resultado da permanência no mesmo território de pessoas de várias origens, surgiu uma sociedade crioula. O mesmo não ocorreu na altura analisada neste trabalho, apesar de se tratar de um período bastante prolongado.

Surge, então, a pergunta sobre as condições que proporcionam ou dificultam o processo de trocas culturais. E outra: como se pode designar a sociedade que existiu no arquipélago santomense depois da recolonização das ilhas? Sem uma análise aprofundada pode-se constatar que estamos perante uma sociedade plural, assim como definida por Furnivall (1939). Mas a realidade é bastante mais complexa e indica a especificidade do caso. O arquipélago funcionou – até se tornar num país independente – entre estas duas situações: entre as dinâmicas características das sociedades situadas à volta do Atlântico e com as barreiras características das sociedades plurais. Os elementos de ambos os contextos deixaram as marcas visíveis ainda após a independência. Por isso, para uma análise da música santomense, as duas linhas analíticas – das dinâmicas características para Atlântico Negro, por um lado, e da sociedade plural, por outro – têm de ser ponderadas, cabendo, ainda, sopesar questões relacionadas com a diáspora ou a pertença.

Nos anos 1970, Mintz e Price (1992[1976]) constataram que não se podia falar de elementos provenientes directamente das culturas africanas nas culturas afro-americanas no Novo Mundo. Ademais, não se deveria falar de “emprestimos” culturais, mas – sim – de “recriação” ou “remodelação” (Mintz, Price, 1992[1976]: 83) em consequência de novas condições sociais, geográficas e políticas. Novas instituições foram criadas. “No group, no matter how well-equipped or how free to choose, can transfer its way of life and the accompanying beliefs and values intact from one locale to another. The conditions of transfer, as well as the characteristics of the host settings, both human and material, will inevitably limit the variety and strength of effective transfers” (Mintz, Price, 1992[1976]: 1). O passado foi importante e toda a bagagem trazida das terras de origem não pode ser posta à parte numa análise de culturas afro-americanas. Mas o mais relevante foi o contacto entre pessoas num novo lugar que levou ao surgimento de novas culturas num espaço que – uma década mais tarde – foi designado como Atlântico Negro e nesta expressão algo mais do que o território geográfico foi incluído.

O conceito de Atlântico Negro foi concebido por Robert Farris Thompson e apresentado no seu trabalho sobre arte e filosofia africana e afro-americana (Thompson, 1984[1983]). Através de uma série de estudos de caso o autor demonstra as conexões entre vários pontos deste universo que tem o oceano como seu centro e como principal motor dos processos que levaram ao surgimento de novas manifestações culturais. O longo período do tráfico de escravatura moveu milhões de pessoas, tirando-as dos seus territórios, mudando de forma radical suas condições de vida. Pôs em contacto pessoas de várias culturas nos lugares distantes das suas terras de origem e obrigou-as a adaptarem-se a novas realidades. Thompson investiga como as influências dos Yoruba, Kongo, Fon, Mandé e Eko formaram as novas culturas que surgiram noutras partes do Atlântico, para onde as pessoas destes grupos foram levadas. O autor tem como foco do seu estudo artes visuais e filosofia, mas logo no início do seu livro menciona a música e a dança de vários territórios do continente africano, como manifestações culturais que se deslocaram junto com os seus intérpretes e cujas marcas estão bem visíveis na música e nas coreografias noutras geografias.

No entanto, quaisquer análises das sociedades que surgiram em resultado da circulação transatlântica devem ser feitas com a devida precaução e tem de se ter sempre em conta a particularidade de cada caso, já que as dinâmicas variam, não só por causa de circunstâncias geográficas, mas também dos variados contextos económicos, variando de plantação para plantação, por causa, por exemplo, dos diversos caracteres dos seus proprietários. Estes postulados foram articulados por Thornton (1999[1992]) nos anos 1990. Thornton invoca Fernand Braudel como pioneiro em estudos da história regional, como autor que deu a importância ao mar como factor integrante de vários territórios, assim como à história social e económica, que deveria estar no primeiro plano das análises históricas. Outro assunto sublinhado por Thornton tem a ver com a forma de escrever a história e a posição de investigadores da história atlântica. O autor tem a consciência de falta de materiais que contribuam para um olhar multilateral, mas este facto não deve ser considerado como obstáculo para o estudo das dinâmicas que moldaram o mundo atlântico (Thornton, 1999[1992]: 2-5). No seu trabalho Thornton deu, também, lugar à música, chamando atenção para a fragmentação ou, até, para a impossibilidade de transmissão da música proveniente do continente africano nas sociedades afro-americanas do Atlântico. Sublinhou que nas sociedades africanas apenas algumas pessoas se dedicavam à execução de instrumentos musicais e não foram necessariamente estas pessoas que foram levadas para o Novo Mundo. Outros dois factores tiveram significado no surgimento da música nas novas sociedades: os instrumentos musicais e o tempo livre. Além de pessoas que tocam, há quem constrói instrumentos, alguns dos quais requerem conhecimentos específicos por causa da complexidade da sua forma e modos de construção. Em consequência, vários instrumentos não podiam ser reconstruídos nos outros territórios, tanto por falta de quem soubesse construí-los, como por inexistência de materiais iguais aos que foram utilizados nas terras de onde eram originários. Não menos importante era a questão do tempo. As pessoas escravizadas eram obrigadas a trabalhar muitas horas por dia e o seu tempo livre era insuficiente para se dedicarem com afinco à actividade musical (Thornton, 1999[1992]: 223-226). Estas observações importantes, mesmo se referidas às sociedades escravocratas dos séculos XV-XVIII, podem ser transportadas para a análise do período de trabalho contratado em São Tomé e Príncipe, já que no caso da música, os entraves da sua transmissão fora do lugar de origem das pessoas, mantinham-se similares, independentemente de outras circunstâncias socio-históricas.

Desde a década de 1990, o conceito de Atlântico Negro foi trabalhado por vários académicos e em abordagens diferentes. O estudo que incentivou o debate<sup>49</sup> foi o *Atlântico Negro* de Paul Gilroy, no qual o autor aprofundou a apresentação de “rhizomorphic, fractal structure of the transcultural, international formation I call the black Atlantic” (Gilroy, 1993: 4). Gilroy contesta a rigidez desta estrutura, afirmando a fluidez de fronteiras e a constante troca de ideias, a resultar numa dinâmica que proporciona a contínua mudança cultural. Escolhe o navio como a representação simbólica da sua

---

<sup>49</sup> Evans faz a revisão de vários trabalhos que se referiram à abordagem de Gilroy, criticando ou aprofundando as questões por ele apresentadas (Evans, 2009).

argumentação: o objecto em constante movimento, que com facilidade ultrapassa as fronteiras, transportando pessoas e bens materiais e imateriais, e que, ao mesmo tempo, constitui um micro-universo diversificado linguisticamente e culturalmente (Gilroy, 1993: 4, 16-17). O autor invoca a “dupla consciência” de W.E.B. Du Bois como a mais adequada para descrever a identidade das pessoas que têm África como parte da sua raiz (Gilroy, 1993: 1-2). Muitas vezes é a parte bastante funda desta raiz.

Movimento e contacto, assim como troca e transformação, são as características principais do Atlântico Negro. A polifonia cultural transnacional, existente neste vasto e diversificado território, incita a um tipo de análise que se distancia da acentuação de particularidades nacionais ou étnicas (Gilroy, 1993: 19). A reacção recíproca de dois tipos de forças – de enraizamento e de movimento<sup>50</sup> – é mais um factor que determina o carácter das culturas das comunidades desta região. As culturas têm sido constantemente reinventadas (Roach, 1996: xi). Roach acrescenta ainda um elemento importante que pode ser considerado, de certa forma, como unificador das culturas do Atlântico Negro. O autor chama a atenção para o facto de existência das cópias mútuas entre as sociedades, o que resultou em características comuns nas suas manifestações culturais (Roach, 1996). A designação por ele criada, *circum-Atlantic world*, reflecte bem as particularidades deste universo em que a relação entre memória, performance e substituição se revela de elevada importância (Roach, 1996: 2). A desterritorialização da transmissão cultural implica uma escolha da matéria transferida. As novas circunstâncias sociogeográficas, muitas vezes interligadas com um novo tipo de situação económica e diferentes relações de poder – tanto dentro de grupo, como fora dele – não permitem manter o processo igual ao que existente nos territórios de origem das pessoas. Retiradas do seu meio, têm que se reinventar e recriar na presença dos outros (Roach, 1996: 5). O conceito de performance, apesar da sua imprecisão (Roach, 1996: 2-3), tem a ver com esta recriação, com o recorrer a algo que já existiu para uma nova utilização. A própria performance pode ser considerada uma substituição, uma representação baseada na memória, sempre selectiva, de algo anterior. No mundo, cujo centro é o oceano Atlântico, os processos de recriação aconteciam e continuam a acontecer com frequência, sendo esta a principal característica deste universo. Tudo circula e tudo se influencia mutuamente, mas o grau das influências e a forma como acontecem dependem muito de relações de poder entre vários grupos que ocupam – por muito tempo ou temporariamente – um dado território.

Para descrever estas situações, J. Lorand Matory sugere a utilização da metáfora “diálogo” (Matory, 2006). Considera mais importante destacar este factor que influencia transformações culturais do que recorrer às expressões de “memória colectiva” ou “sequência histórica”. Durante o diálogo “as formas culturais são seleccionadas, herdadas, emprestadas ou imitadas, os seus novos utilizadores dão-lhes os novos significados e novos propósitos” (Matory, 2006: 169). Para que este diálogo possa ocorrer,

---

<sup>50</sup> Roots and routs, o jogo das palavras que sublinha a constante presença de referências culturais do território da origem e o movimento perpétuo resultante de processo de deslocação.

várias partes têm de se juntar, cada uma delas diferente de outra. Daí o autor sublinha – em contraste a Gilroy (1993) – a existência de fronteiras territoriais e identidades nacionais. São as diferenças que possibilitam diálogo e nem sempre as partes que participam nele têm o mesmo peso, a mesma força, a mesma influência. Único elemento igualitário por ele indicado é o tempo. O diálogo acontece num determinado momento ou período e a sua forma de decorrer, assim como o resultado do mesmo, são influenciadas pelo factor tempo (Matory, 2006: 170). As circunstâncias históricas, além de terem impacto nas relações de poder, definem uma série de dinâmicas que resultam num determinado tipo de trocas e de influências culturais. Mais do que o lugar ou os actores envolvidos, é este diálogo, que altera de forma significativa o processo de transformação cultural. O diálogo “highlights the ways in which cultural artefacts, images, and practices do not simply ‘survive’ or endure through ‘memory’; rather, they are interpreted and reproduced for diverse contemporary purposes by actors with culturally diverse repertoires, diverse interests, and diverse degrees of power to assert them” (Matory, 2006: 171).

No trabalho de Matory, encontramos uma questão importante que merece reflexão: porque a especificação do Atlântico Negro? No caso de trabalhos de Thompson (1984[1983]) e Gilroy (1993), os pioneiros e criadores deste conceito, a sua denominação tem a ver com o objecto de estudo escolhido: tanto num caso, como noutro as criações e as identidades dos africanos e dos seus descendentes foram analisadas. Mais tarde, quando o termo se popularizou, a sua adequação deveria ser revista. Porque não se fala simplesmente do Atlântico? Há vários povos envolvidos neste diálogo cultural que decorre no e à volta do oceano Atlântico. E, ao mesmo tempo, porque é que a situação no Atlântico é diferente das situações noutras partes do mundo, já que a circulação de pessoas e bens não se limitava a este território? O autor chama atenção que

“...this model of mutually transformative inter-regional communication in the genesis of culture is applicable to non-black subcultures of the Atlantic perimeter as well. Indeed, there is no natural reason to isolate the “black Atlantic” from the Atlantic world as a whole, any more than there is a reason to isolate the Atlantic perimeter from the Mediterranean, Indian Ocean, and Far Eastern regions with which it has long interacted” (Matory, 2006: 186).

Mesmo se o processo relacionado com a circulação de pessoas que decorreu no oceano Índico não foi igual à história atlântica e, também, aos processos no Pacífico, todos os oceanos foram territórios de movimentação de pessoas e, daí, de encontros de culturas. O postulado de contemplação do Índico no debate sobre a translocação e o transnacionalismo em África é formulado por Hofmeyr e acompanhado por uma breve apresentação da história dos processos de circulação neste oceano (Hofmeyr, 2007). Um dos pontos para o qual a autora chama atenção – as particularidades dos territórios insulares (Hofmeyr, 2007: 9-10) – será abordado posteriormente.

Contudo, o que importa realçar é o facto de existência, até aos dias de hoje, de diálogo cujas origens estão relacionadas com o tráfico de pessoas escravizadas e a deslocação de pessoas na época colonial. A deslocação continuou após as independências e prossegue na actualidade, noutras

circunstâncias e por motivos distintos. O diálogo não se limita ao diálogo entre culturas diferentes, mas refere-se também à comunicação entre pessoas que provêm da mesma cultura, mas que se deslocaram, ou foram deslocadas, para outros territórios, distintos do seu<sup>51</sup>. A desterritorialização de pessoas e, consequentemente, de culturas, implica contactos entre os que saíram da sua terra de origem e os que aí ficaram. Desta forma, a diáspora e a terra de origem recriam-se mutuamente e constantemente (Matory, 2006: 188). A terra de origem é para a diáspora como o passado é para o presente (Matory, 2005: 3).

Este permanente contacto entre as pessoas que permanecem na sua terra natal e as que vivem na diáspora é analisado por Appadurai, que considera a desterritorialização como uma das forças mais importantes do mundo moderno (Appadurai, 1990, 1996). Este autor, alargando o conceito de comunidades imaginadas de Anderson (1993[1983]), introduz o termo “mundos imaginados”, que remete para a existência de vários mundos criados pela imaginação de pessoas e de grupos num dado momento histórico. O termo não se refere somente aos mundos diaspóricos, já que a própria terra de origem se transforma num mundo imaginado. Mesmo com o constante desenvolvimento de tecnologias e com o acesso à informação cada vez mais simples e rápido, a terra natal, após algum tempo de viver longe dela, começa a ser vista e sentida de outra forma. Não só a memória, individual e colectiva, mas também o contacto com a terra de origem, constrói este novo mundo imaginado. O grupo sociocultural, antes ligado com um definido território e distinguido através de características culturais próprias, transforma-se num grupo menos definido e algo disperso no espaço. Cabo-verdianos, cuja presença nesta análise da música de São Tomé e Príncipe será destacada, podem servir como um bom exemplo

---

<sup>51</sup> A dicotomia “pertença e localidade” (“belonging and locality”) merece uma atenção especial e um estudo mais cauteloso, a desenvolver no futuro. No caso de São Tomé e Príncipe, esta questão é particularmente relevante no caso de cabo-verdianos que não regressaram ao seu país de origem depois das independências de ambos os arquipélagos e, também, mesmo se em menor dimensão, de angolanos que ficaram nas ilhas. A pertença pode ser definida como forma de lembrar e de construir a memória colectiva de um lugar, contudo, estas construções são sempre contestáveis (Lovell, 1998: ix). Parkin, no prefácio do livro organizado por Lovell, coloca a relevante questão acerca da terra/lugar de origem: até que ponto este é um lugar geográfico? Será que pode ser também um lugar mítico? E como esta ideia do lugar de origem depende do local/circunstâncias em que o grupo diaspórico se encontra? (Lovell, 1998: xiii). Lovell afirma que a relação entre localidade e pertença pode ser esculpida e definida tanto através de um lugar geográfico concreto, como através de memórias da pertença a um sítio cuja existência está recriada somente por meio de memória colectiva (1998: 1-2). Este debate ganha uma especial relevância no caso de filhos dos contratados nascidos em São Tomé e que nunca foram à terra de origem dos seus pais, mas, que, por causa da legislação em vigor até aos anos 2000, tinham nacionalidade cabo-verdiana. Para eles, Cabo Verde, um lugar geograficamente definido e concreto, torna-se num lugar recriado através da memória colectiva. A evolução tecnológica alterou bastante este processo de reconstrução e criação de memórias colectivas. As distâncias geográficas diminuíram por causa de meios de comunicação que possibilitam um constante contacto com os que estão “aí”. Por isso, mesmo se o acesso à internet, assim como às comunicações internacionais, não é acessível a todos os cabo-verdianos e descendentes que habitam nas antigas roças, os processos de comunicação divergem significativamente dos existentes nos anos 90, quando os artigos incluídos no livro de Lovell (1998) foram escritos.

deste processo (cf Nascimento, 2008a, 2007c, 2003b). Mas não só. O *ethnoscape*<sup>52</sup> (Appadurai, 1996) de cada grupo que será aqui apresentado, mudou ao longo do tempo. Estas mudanças têm a influência directa na música, não só na música criada no território de origem do grupo, mas também na música criada pelos grupos a viver fora dele.

A complexidade do termo é destacada, entre outros, por Zeleza que enumera quatro elementos aos quais a diáspora se refere em simultâneo: o processo, a condição, o espaço e o discurso: "...the continuous processes by which a diaspora is made, unmade and remade, the changing conditions in which it lives and expresses itself, the places where it is moulded and imagined, and the contentious ways in which it is studied and discussed" (Zeleza, 2005:41).

Nem sempre é fácil constatar se um certo grupo pode ser considerado grupo diaspórico, já que nem todas as comunidades estrangeiras em territórios dos outros países podem ser identificadas como diaspóricas. A grande diversidade de grupos não facilita generalizações (Zeleza, 2005: 57). William Safran propôs a análise de seis factores que, se constatados, podem confirmar que um dado grupo é diaspórico e não deve ser classificado como, por exemplo, uma minoria étnica sem características de diáspora. No caso de diáspora, as pessoas que fazem parte do grupo:

"1) they, or their ancestors, have been dispersed from a specific original "center" to two or more "peripheral," or foreign, regions; 2) they retain a collective memory, vision, or myth about their original homeland – its physical location, history, and achievements; 3) they believe that they are not – and perhaps cannot be – fully accepted by their host society and therefore feel partly alienated and insulated from it; 4) they regard their ancestral homeland as their true, ideal home and as the place to which they or their descendants would (or should) eventually return – when conditions are appropriate; 5) they believe that they should, collectively, be committed to the maintenance or restoration of their original homeland and to its safety and prosperity; and 6) they continue to relate, personally or vicariously, to that homeland in one way or another, and their ethnocommunal consciousness and solidarity are importantly defined by the existence of such a relationship" (Safran, 1991: 83-84).

Safran sublinha que nem sempre o regresso à terra natal é exequível e que, em muitos casos, as pessoas têm consciência disso. Contudo, a existência desta terra natal, mesmo como um mundo imaginado (Appadurai, 1996), fortalece a identidade do grupo, sendo um dos mais importantes pontos de referência, enquanto o regresso, mesmo se apenas um "mito de regresso", revigora a solidariedade

---

<sup>52</sup> De difícil tradução, o termo foi definido pelo autor como "the landscape of group identity" ("a paisagem da identidade colectiva") e é considerado como um dos termos desafiantes para a antropologia moderna, por causa da dinâmica e da constante transformação do mundo em que vivemos (Appadurai, 1996: 48). O que antes era delimitado pelas fronteiras bem definidas perdeu a sua forma nítida e rígida. O processo de mudança de *ethnoscapes* não é recente, mas na actualidade a sua dimensão é muito maior.

do grupo, quando outros elementos (por exemplo, a religião), deixam de ter a anterior importância (Safran, 1991: 91).

A análise da história de São Tomé e Príncipe pode contribuir para o debate acerca de transformação de diáspora em comunidade local e responder à questão colocada por Clifford (1994: 309): “How long does it take to become “indigenous”?””. O caso de trabalhadores contratados, levados para o arquipélago nos séculos XIX e XX, difere bastante da situação de pessoas escravizadas que foram levadas para as ilhas nos séculos XV-XIX. Assim sendo, em São Tomé e Príncipe tanto se pode falar de diásporas históricas, quanto de contemporâneas, caso se siga a distinção proposta por Zeleza (2005: 55). As diásporas contemporâneas, formadas a partir dos finais do século XIX, o autor divide em três subgrupos: “the diasporas of colonization, decolonization, and the era of structural adjustment, which emerged out of the disruptions and dispositions of colonial conquest, the struggles for Independence, and structural adjustment programmes (SAPs), respectively” (Zeleza, 2005: 55).

Em São Tomé e Príncipe, os trabalhadores contratados cabo-verdianos, que chegaram ao país na época colonial, podem ser considerados como uma comunidade diaspórica. Mesmo tendo permanecido no território santomense várias décadas, até agora a sua distinção em relação aos santomenses é visível, assim como a origem diaspórica (Clifford, 1994: 309) dos seus filhos. As consequências desta distinção do grupo constituído, também, por várias pessoas que nunca chegaram a pisar a terra de origem dos seus progenitores, são multidimensionais e estão visíveis na música.

As características da diáspora, enumeradas por Safran (1991), podem ser encontradas no caso dos cabo-verdianos e dos seus descendentes em São Tomé e Príncipe. O reduzido número de moçambicanos e angolanos não permite distinguir grupos diaspóricos originários destes dois territórios. Contudo, a sua presença nas ilhas foi acentuada entre finais do século XIX (no caso dos trabalhadores provenientes dos territórios angolanos, já que moçambicanos só começaram a chegar na primeira década do século XX) e a altura em que o país se tornou independente. Durante este período podem ser distinguidos vários grupos socioculturais que habitavam o arquipélago e que não se misturavam, o que nos leva a constatar que nem sempre a coabitação do mesmo território implica o contacto entre as pessoas de várias origens e que existem diversos factores que têm de se ter em conta quanto à análise de territórios multiculturais. O diálogo (Matory, 2005, 2006) nem sempre acontece. É o caso de São Tomé e Príncipe.

Neste período, a sociedade que habitava as ilhas foi caracterizada como uma sociedade plural (Seibert, 2002: 60). Porém, se tomar como referência o sentido exacto deste conceito, assim como definido por John S. Furnivall em 1939 para ilustrar a sociedade de Java (na altura parte da Índia Holandesa), a aplicação deste termo para São Tomé e Príncipe nas últimas décadas da época colonial pode não ser a mais adequada. De acordo com Furnivall, uma sociedade plural é composta por dois ou mais elementos ou grupos sociais que vivem um ao lado do outro, mas que não se misturam (Furnivall, 1939: 446 in Coppel, 1997). Assim acontecia em Java, onde europeus, chineses e nativos viviam cada um no seu próprio mundo, mas como elementos de uma sociedade, por isso designada de plural

(Furnivall, 1939: 45 in Coppel, 1997). As únicas actividades em que vários grupos sociais interagiam – até pode se dizer que dependiam uns dos outros –, ou tinham um objectivo comum (a procura de maior rentabilidade), eram as actividades económicas (Furnivall, 1948: 304 in Coppel, 1997, Rabushka e Shepsle, 1972: 11). Porém, mesmo Java de inícios do século XX, ponto de partida para a criação do conceito da sociedade plural de Furnivall, foi posteriormente considerada como um exemplo pouco adequado. Coppel indica que em Java um grupo podia ser uma excepção a esta regra da rígida separação de grupos sociais, que Furnivall tanto afirmava. Era o caso de chineses paranakan, um dos grupos que habitavam Java. Eles não só falavam a língua malaia, ou outra língua local, mas a sua cultura fora influenciada pela cultura nativa, a ponto de Coppel falar numa “aculturação completa” (Coppel, 1997: 568 e ss.). Em São Tomé e Príncipe no período de recolonização, as influências da cultura europeia na cultura dos ilhéus eram notórias. Contrariamente aos casos anteriormente citados, no arquipélago equatorial quem mais se aproximava aos europeus era a elite forra, o que, no caso de música, foi se acentuando especialmente nas primeiras décadas do século XX.

O antropólogo jamaicano, Michael Garfield Smith, dedicou vários anos ao estudo de Índias Ocidentais Britânicas, ainda antes da independência de grande parte destes territórios. Também ele afirma a existência de sociedades plurais e indica o pluralismo cultural como principal factor que decide se uma sociedade é ou não é plural. Analisa as sociedades caribenhas que, além da sociedade crioula, formada desde inícios da colonização de territórios, e europeus que vinham da metrópole, eram constituídas pelos grupos de Índios nativos (p.ex., Trindade e Guaianá Britânica) e, ainda, por judeus, chineses e sírios. Smith enumera algumas instituições, entre elas, casamento, família, religião, sistema de propriedade, folclore, língua e instituições económicas (Smith, 1965: 15), constatando a sua diversidade pode ser considerada como um dos factores que indicam o pluralismo cultural (Smith, 1965: 88). “Where cultural plurality obtains, different sections of the total population practice different forms of these social institutions; and, because institutions involve patterned activities, social relations, and idea-systems, in a condition of cultural plurality, the culturally differentiated sections will differ in their internal social organization, their institutional activities, and their system of belief and value. Where this condition of cultural plurality is found, the societies are plural societies” (Smith, 1965: 14). Na sua análise da sociedade jamaicana, distingue três principais grupos, tendo em conta as diferentes instituições de cada um deles: “the white, the brown and the black, this being the order of their current and historical dominance, and the exact reverse of their relative numerical strength. Although these colors coefficients are primarily heuristic, they indicate the racial majority and cultural ancestry of each section accurately” (Smith, 1965: 163). A comparação de instituições de cada um destes grupos revela uma grande divergência entre o primeiro e o terceiro grupo (Smith, 1965: 164-170). Mesmo se há elementos comuns entre algumas instituições do primeiro e do segundo grupo, o autor decide que pode se falar de grupos com sistemas institucionais diferentes (Smith, 1965: 175). Jamaica tem um governo central e todos estes grupos funcionam, mesmo se de formas deferenciadas, dentro do mesmo sistema político. Assim, estamos perante uma sociedade plural.

Ao analisar São Tomé e Príncipe no último século da época colonial, entre o último quartel do século XIX e o ano da independência, 1975, constata-se a presença de vários grupos socioculturais. O exíguo território era habitado por três grupos principais, os ilhéus, os trabalhadores contratados e os europeus, todos compostos por vários subgrupos. O contacto entre eles foi limitado por imposição do colonizador, mas, também, por falta de vontade dos ilhéus de se aproximarem dos trabalhadores contratados. Como aponta Nascimento (2002a: 513):

“...os ilhéus não admitiam uma osmose com os serviços. Rala na altura em que empregavam serviços nas suas roças, menos ainda desejavam a identificação com eles na mais recente época de perda de posições económicas e sociais. Os ilhéus intuíam que a preservação das suas cidadania e liberdade dependia da importação e da preservação da condição dos serviços, donde o desejo de não integração social dos serviços.”

Contudo, os três grupos, apesar de distintos, possuíam algumas características comuns, como, por exemplo, a religião. Tudo isto nos faz questionar sobre a adequação do conceito de sociedade plural para a caracterização de São Tomé e Príncipe nesta altura. Ademais, uma parte dos ilhéus, especialmente dos mais diferenciados, apreendiam modos europeus. Observam-se várias características europeias na cultura desta camada dos ilhéus, como a utilização da língua do colonizador, a roupa, as formas de convívio e, mais relevante, a música que, como veremos, tinha muitas influências da música europeia.

A outro nível, outro caso exemplificativo da passagem ou da porosidade de fronteiras é o da puíta, género musical que surgiu entre os contratados vindos de Angola e, mais tarde, se tornou numa das mais populares manifestações musicais santomenses. Apesar de a apropriação da puíta pelos santomenses ter acontecido já no país independente, os primeiros sinais da porosidade de fronteiras ocorreram nos últimos anos da época colonial, conforme indicam vários entrevistados, que contam que iam às roças, onde se juntavam aos grupos de dançantes da puíta, observando ou, até, executando a dança junto com os trabalhadores angolanos.

Por estas e outras razões, considero mais adequada para descrever a sociedade das ilhas equatoriais no período analisado, a posterior definição de Furnivall que sugeriu a existência de “sociedades com características plurais” (Furnival, 1956: 305 em Nah, 2003: 530). Neste tipo de sociedades, de acordo com o autor, os contactos entre os grupos não se limitavam à área económica, antes respeitavam também à área da cultura, “a tradição cultural comum” (Furnival, 1956: 300 e 305 em Nah, 2003: 530).

As duas abordagens teóricas – a da circulação atlântica e a de sociedade plural/sociedade com características plurais – foram aqui apresentadas porque a análise do panorama musical nas ilhas evidencia a existência destes dois tipos de dinâmicas no arquipélago. Por um lado, existia uma corrente de influências vindas dos continentes que rodeiam o Atlântico e, por outro lado, uma pluralidade de manifestações musicais que permitem a rápida distinção de vários grupos socioculturais, mesmo se algumas irregularidades da situação já foram sinalizadas.

Antes de analisar as características e a dinâmica das transformações culturais, parece-me pertinente uma breve revisão do conceito de fronteira, já que é esta que permite ou inibe o contacto cultural, criando, ou não, as condições necessárias para mudanças culturais resultantes dos eventuais contactos.

## 2. Fronteiras visíveis e invisíveis

“The word ‘Begrenzung’ in the title has been variously translated here as ‘boundary’ or ‘restriction’, although also as ‘demarcation’ and occasionally as ‘delimitation’. Its root ‘Grenze’ has a range of meanings in English, including ‘boundary’, ‘barrier’, ‘border’ or ‘frontier’ – thus denoting a kind of line marking a relationship between two sides that must not be crossed. As in the essay on “The Metaphysics of Death”, occasionally the term can indicate the closely related notion of ‘Schranke’ – a limit beyond which there is nothing, or transgressing which entails the risk of non-existence or a loss of identity” [nota introdutória dos tradutores do ensaio *The Social Boundary* (Simmel, 2007[1908]: 53)].

“... é nas regiões fronteiriças que as coisas acontecem...” (Hannerz, 1997: 8)

O sociólogo alemão George Simmel foi um dos primeiros académicos a notar a importância da fronteira, tanto nas relações entre indivíduos, como entre indivíduos e a(s) sociedade(s). Reflectiu sobre as fronteiras como ocorrências psicológicas ou sociológicas (Simmel, 2007[1908]: 54). O fragmento da nota acima citada, que antecedeu a tradução do ensaio de Simmel, publicado em 2007, aponta a complexidade do conceito, em alemão *Begrenzung*, manifesta na diversidade de termos a ele associados. Em português, à semelhança do alemão, a palavra *fronteira*, engloba vários significados, mudando de sentido conforme o contexto em que é apresentada. Porém, o que chama atenção neste parágrafo é a forma de apresentar a fronteira como algo não-ultrapassável, e, ainda, a explicação de uma outra palavra que, em alemão, se liga à primeira: *Schranke*, um limite além do qual não há nada e que, quando ultrapassado, implica o risco de não-existência ou a perca de identidade.

A fronteira assim exposta, tem carácter definitivo, que não deixa lugar para qualquer tipo de porosidade. Quem a ultrapassa, deixa de existir. Mas deixando de existir como um indivíduo, pode começar a existir como outro. Além da fronteira, não há nada do que existe dentro da zona por ela

delimitada. Mas o nada fora da fronteira pode ser relativizado e referido a algo diferente. Por isso, a ultrapassagem da fronteira significaria o surgimento de uma nova identidade, diferente da anterior. Nesta situação, não existem zonas fronteiriças onde as identidades se misturem e se transformem, ganhando uma forma complexa e baseada em vários pontos de referência provindos de ambos os lados da fronteira.

A fronteira é uma linha que separa. Pode ser referida à linha que divide dois territórios geográficos, mas também à invisível linha situada no fundo de mentes de pessoas que abrange várias práticas e separa um grupo de outros (Lubas, 2011: 17). Esta última costuma ser chamada a fronteira social e um dos mais importantes trabalhos que analisou os conceitos tanto de fronteira, como de grupo étnico – relacionável com a de fronteira –, foi apresentado por Fredrik Barth (1998[1969]). Até agora o livro editado por este autor e, principalmente, a introdução da sua autoria, costuma ser o maior ponto de referência, ou de partida, para muitos dos que abordam a questão das fronteiras.

Na introdução da colectânea de textos *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference* Barth aborda duas questões principais, indicadas na primeira parte do título. Uma está numa relação directa com a outra, já que a existência de um grupo étnico implica a presença de fronteiras. Contudo, a noção de fronteira pode ser aplicada também a outros grupos, não somente a grupos étnicos.

O autor começa por sublinhar que a existência de fronteiras não impede o fluxo de pessoas através delas e as interacções entre elas. As interacções contribuem para a identificação de diferenças, sendo estas fundamentais para a definição de fronteiras (Barth, 1998[1969]: 9-10). As fronteiras têm carácter e origem social e podem ser consideradas como construções conceptuais com as quais as pessoas organizam o mundo (Barth, 2000: 19), ou seja, um conjunto de regras que define o tipo de relações interétnicas e que permite a persistência de diversidade cultural (Barth, 1998[1969]: 17). As diferenças culturais são importantes para a distinção de grupos étnicos, mas não são elas por si que definem os grupos étnicos e indicam as fronteiras. São os próprios indivíduos que, por um lado, decidem sobre a sua pertença a um certo grupo através, entre outros critérios, das características culturais que os unem e, por outro, da identificação das características que os distinguem de outros grupos. Grupo étnico, de acordo com Barth, é o resultado de um processo de identificação social (Barth, 1998[1969]). Assim sendo, nem toda a cultura do grupo é tida em conta para a definição do grupo étnico, mas somente as características que os seus membros consideram importantes quanto à sua distinção de outros grupos. Ademais, como estamos perante um processo de auto-atribuição, nem sempre os mesmos conjuntos de características têm que ser cruciais para cada membro de um dado grupo.

Os contactos entre os grupos definem as fronteiras, mas também as fronteiras definem os contactos entre os grupos. Cohen (1982) desenvolve a reflexão de Barth, ligando o conceito da fronteira à consciência cultural, que – por sua vez – está estreitamente conectada ao sentido de pertença.

“The people become aware of their culture when they stand at its boundaries” (Cohen, 1982: 3). Só em contacto com outra cultura começa se melhor perceber a sua, assim como a definir o seu lugar dentro da sua própria comunidade e a desenhar as fronteiras que a distinguem de outras

comunidades/culturas. Mais uma vez, ficou salientado que não é posta em análise a cultura no seu todo, algo, de certa forma, abstracto, mas as situações e manifestações culturais concretas, que não sempre são iguais para todos os membros do grupo. De igual modo, as fronteiras não podem ser vistas como um fenómeno natural (Cohen, 1982: 9).

Tanto as fronteiras sociais, como os grupos, surgem em resultado de processos sociais e, como tal, são construções dinâmicas, propensas a transformações e cuja estrutura depende do contexto. A elevada importância deste último factor para a delimitação ou a auto-delimitação de grupos foi indicada, entre outros, por Eriksen num artigo em que compara a sociedade das Ilhas Maurícias com a de Trindade e Tobago (Eriksen, 1991). Em ambos os países, antigos territórios colonizados britânicos, que funcionavam como plantações, onde existiu trabalho escravo e, mais tarde, contratado, as populações foram, e continuam a ser, compostas por vários grupos étnicos. As relações entre os grupos, as formas da auto-identificação dos membros de cada um deles e a consequente definição de fronteiras sociais está dependente do contexto em que estes processos decorrem. A fronteira social pode ser nítida ou escondida, conforme a situação. Eidheim, no seu estudo sobre os lapões no norte da Noruega, reparou que eles costumam ocultar a sua identidade nos lugares públicos ou nos momentos de convívio com noruegueses, mas, em contactos com membros do seu grupo, sublinham a sua pertença, entre outras formas, através de uso da língua (Eidheim, 1969). Em São Tomé e Príncipe podemos-nos deparar com tal situação entre os ilhéus, que, dependendo da situação, apontam a sua origem num determinado grupo sociocultural, por exemplo angolar, e, noutras contextos, acentuam a sua pertença à comunidade santomense.

As mudanças de situação histórica podem influenciar as formas e, também, a intensidade do processo de auto-delimitação ou de delimitação. Há circunstâncias em que a necessidade de sublinhar as suas características próprias e distintivas aumenta. Num território habitado por diferentes grupos, as suas formas de interacção podem variar em momentos temporais diferentes se a situação histórica mudar, implicando alterações políticas e/ou económicas. Os factores externos ao grupo não podem ser omitidos. Por exemplo, a situação política do território/país e as dinâmicas do estado/governo, estão correlacionadas com o processo de formatação de fronteiras.

Verdery, baseando o seu discurso nas ideias de Williams (1989), chama atenção para as acções de Estados modernos que pretendem conduzir ao surgimento de “identidades únicas” (Verdery, 2004[1993]: 50), o que pode levar a desaparecimento de algumas fronteiras, anteriormente existentes: “(...) uma política de homogeneização cria uma ‘nação’ constituída por todos aqueles que o Estado deve governar, pois todos eles aparentemente ‘têm algo em comum’. Os súbditos do Estado são frequentemente incentivados a terem ‘em comum’ uma cultura e/ou uma origem ‘étnica’ partilhadas, para além do seu governo” (Verdery, 2004[1993]: 59). Verdery usa a expressão de “organização da

diferença”<sup>53</sup>, que ilustra bem os processos a decorrer, sob formas muito variadas, em estados compostos por grupos de distintas origens. Estes processos ocorreram, e continuam a acontecer, em vários países africanos, cujas fronteiras, desenhadas no papel, juntaram as comunidades de culturas distintas dentro do mesmo organismo estatal. Relembre-se, o mesmo aconteceu noutras latitudes geográficas, onde os acontecimentos históricos levaram ao surgimento de estados multi-étnicos.

O papel do Estado como organizador da sociedade, ou, dito de outra forma, desenhador de fronteiras, é também abordado por Starr (1992). O autor refere-se a várias áreas e aspectos sociais, não somente à diversidade étnica e/ou cultural, frisando que “...through its practices of social classification, the state defines groups with common interests (...). These lines drawn by the state mark out directions of social and political action” (Starr, 1992: 264). Contudo, nem todos os Estados agem da mesma forma. Uns interferem mais na vida social e económica dos cidadãos, criam mais classificações e, automaticamente, mais fronteiras. Contudo, a percepção comprehensiva das fronteiras somente é possível quando analisadas dentro do contexto histórico em que foram criadas. Por um lado, elas transformam-se com a mudança da situação política, social e económica. Por outro lado, novas fronteiras continuam a surgir. O autor compara a rede das fronteiras a depósitos geológicos compostos por várias camadas de épocas distintas, que sempre levam alguns vestígios do período em que surgiram. Mas, ao contrário de depósitos geológicos, em classificações sociais há sempre rearranjos e reagrupamentos, resultado de mudanças (Starr, 1992: 264-265). Starr indica dois tipos de processos de classificação: os que partem de zero e estruturam todo o sistema (fragmento do sistema) em várias categorias e os que inscrevem os fragmentos em categorias já antes existentes. O autor sublinha ainda que qualquer análise de classificações deveria abranger a identificação dos agentes da mesma. Todo o processo e, também, o resultado dependem da posição dos seus principais propagadores. Sempre que os actores provêm de dentro, o autor sugere a designação do processo como de “self-classification” ou “self-assignment” (Starr, 1992: 269-270).

Mas há um facto que não pode ser negado ou silenciado:

“Classifications have consequences. Some cause damage; some advantage. (...) Official categories carry particular serious consequences. For an individual or a group, assignment to a specific category may constitute qualification for or disqualification from jobs, government benefits, or tax exemptions. Classifications may create strong symbolic associations with groups of high or low status or represent the achievement or imposition of a new identity” (Starr, 1992: 274).

Mesmo se nem em todos os casos as classificações são negativas, em muitas situações assim acontece. A diferenciação deixa de ser neutra e ganha o carácter valorativo.

---

<sup>53</sup> Esta ideia, mas não no sentido apresentado por Verdery, foi proposta por Barth que dizia que a etnicidade é a forma de organizar a diferença (Barth, 1998[1969]).

Porém, as acções de Estados podem também levar ao surgimento de algumas fronteiras mais nítidas, caso, por exemplo, da discriminação de certos grupos sociais. Também há situações contrárias quando os próprios grupos pretendem demonstrar a sua distinção em relação à nação cujo Estado integram, o que pode levar a separatismos e ao surgimento de novas nações.

Mas há um aspecto de extrema importância menos trabalhado por antropólogos que investigam as fronteiras e se debruçam acerca de identidades étnicas, culturais, sentimentos de pertença. Na maioria das análises, não se menciona o facto de que, antes de qualquer grupo ou colectivo, há sempre indivíduo. A importância do “eu” está sinalizada por Verdery, que remete a esta questão quando se debruça sobre identidade, “tão crucial para etnicidade”. A pergunta “De que forma se “tornam” as pessoas étnicas ou nacionais?” pode ser interpretada como uma pergunta sobre a criação das fronteiras (Verdery, 2004[1993]: 62). Um indivíduo cria as linhas mentais que delimitam os campos da sua pertença, que, em vários casos, se podem transformar numa teia, já que as áreas delimitadas são múltiplas. Mas há situações em que esta criação de sentido de pertença é direcionada por várias acções de Estados que, em vez de pessoas “étnicas”, desenvolvem práticas no sentido de criar as pessoas “nacionais” (Verdery, 2004[1993]: 62-63).

Qualquer tipo de fronteira, ou seja, de linha mental que separa dos outros, surge primeiro na consciência individual. De outra forma a consciência colectiva nunca poderia existir. “As fronteiras (*boundaries*) são zonas de reflexão sobre aquilo que somos e aquilo que os outros são, não existindo um axioma que estipule que as fronteiras da individuação são menos importantes do que as da colectividade” (Cohen, 2003[1994]: 94).

A consciência individual é formada por factores externos, entre eles, uma ou várias consciências colectivas. Em muitos casos, a própria pessoa decide sobre a sua identidade. Frequentemente isto acontece de forma tão automática e imperceptível que a questão parece não existir. Especialmente em casos de pessoas que nascem e vivem num grupo com uma identidade bem definida e quando tais pessoas aceitam, sem questionar, fazer parte do grupo. Mas há cada vez mais situações em que identidades individuais não são tão óbvias e a sua procura pode demorar anos. Pode também ser várias vezes alterada ao longo da vida.

A importância da consciência individual está acentuada por Anthony P. Cohen no artigo sob um título já por si marcante: “Fronteiras da consciência, consciência das fronteiras. Questões críticas para a antropologia” (Cohen, 2003[1994]). O autor, que começa o seu texto pela indicação de complexidade do conceito da fronteira e dos seus múltiplos significados, apresentados já na distinção entre “zona fronteiriça” (*frontier*), “linha de fronteira” (*boundary*) e “raia” (*border*), faz notar que

“(...) olhar para as fronteiras da individuação (*selfhood*) deverá sensibilizar-nos em relação a qualidades de colectividades delimitadas que de outra forma ignoraríamos. Ao tentar desenvolver esta questão, movimentar-me-ei entre as fronteiras da individuação e da colectividade para testar a integridade do nosso uso do conceito de fronteira. A minha proposta

defende que se este não contemplar a consciência do indivíduo, então, apesar do poder de uma consciência colectiva, também não ultrapassará o seu carácter ficcional ao nível do colectivo e do étnico” (Cohen, 2003[1994]: 83).

Trata-se, sem dúvida, de um desafio difícil e nem sempre possível de ser posto em prática. Mas é suficientemente importante para o ter presente nas análises do material recolhido para os estudos de fronteiras. Muitas das recolhas são histórias individuais e histórias de vida das pessoas. Em várias entrevistas não se questiona directamente sobre identidade, pertença, fronteiras. Estes assuntos abstractos começam a ser trabalhados *a posteriori*, através da análise das histórias concretas, sobre acontecimentos muito pessoais, que podem ser contadas, e sentidas, de formas diferentes se vividas por pessoas diferentes (quando não pelas mesmas pessoas em momentos diferentes). Importa ter este facto sempre em atenção para evitar a criação de excessivas e demasiado rápidas generalizações. A possibilidade de múltiplas interpretações de vários detalhes de histórias de vida individuais exige uma análise bem situada no contexto social e no momento histórico, os quais influenciam tanto as percepções individuais, como colectivas.

Esta abordagem mais atenta ao indivíduo ganha especial importância no mundo actual – desterritorializado, diaspórico e transnacional (Appadurai, 1996: 188), onde as fronteiras estão cada vez mais fluidas e mais aptas a mudanças. A constante movimentação (voluntária ou involuntária) de pessoas, a rápida e universal virtualização das relações sociais, o fluxo imparável de conteúdos informativos, culturais, tudo contribui para que as identidades individuais fiquem cada vez mais difíceis de serem definidas, enquanto a pertença a colectividades nem sempre está bem articulada ou, até, nem sequer é possível. Assim sendo, também as fronteiras sociais inter-grupais se tornam mais difíceis de serem desenhadas com precisão. Como resume Hannerz (1997: 18):

“Nessa etapa de globalização do final do século XX, muitas pessoas têm cada vez mais experiência tanto dos fluxos de formas culturais que costumavam se localizar em outros lugares quanto daqueles que acreditam pertencer à sua própria localidade. E, além disso, algumas correntes de cultura são dificilmente identificáveis como pertencentes a qualquer lugar específico. Na medida em que são enredadas nessas diversificadas correntes de cultura presentes em seus habitats, as pessoas, como seres culturais, provavelmente estão sendo moldadas, e modelam a si mesmas, por peculiaridades de sua biografia, gosto e cultivo de talentos. As identidades atribuídas ao grupo não precisam mais ser todo-poderosas.”

No mesmo artigo Hannerz indica a palavra “limite” como uma das palavras-chave da antropologia (Hannerz, 1997: 15-24). Contudo, fruto da sua reflexão, sugere que a denominação “limite” deixa de ser a mais adequada, propondo a sua substituição por uma expressão com um sentido mais abrangente, a saber, “zonas fronteiriças” (*borderland*). Em situações em que a fronteira, em vez de separar, se torna no lugar de encontros, cruzamentos, trocas e influências, falar de linha que separa não faz mais sentido. Quando a fronteira perde a sua continuidade e rigidez e se torna numa linha fluida,

propensa a modificações, apta a ser moldada, surge a necessidade de a renomear ou de considerar uma zona maior do que a própria linha de contacto/separação.

Pasieka começa o seu artigo dedicado à utilidade do conceito de zona fronteiriça – baseado, por um lado, numa extensa revisão de literatura e, por outro lado, no trabalho de terreno – por enumerar duas formas de percepção do termo: 1) como território à volta de fronteira de um país ou uma região, 2) como espaço de transformações identitárias, que são resultados e, ao mesmo tempo, fontes de contactos e interacções entre várias sociedades étnicas, religiosas ou nacionais (Pasieka, 2016: 128).

Alvarez e Collier afirmam que as zonas fronteiriças – que entendem como sítios onde as distintas culturas se encontram e interagem, sem perder as suas diferenças – podem ser encontradas em qualquer lugar do mundo (Alvarez, Collier, 1994: 607). Também as explicações de Saada-Ophir (2006) e Zowczak (2011) permitem a utilização do conceito em situações mais variadas. O primeiro considera as zonas fronteiriças como espaços dinâmicos onde várias práticas culturais têm lugar e Magdalena Zowczak descreve-as como espaços experimentais, tipo de palco e, ao mesmo tempo, laboratório para a realização (apresentação) de vários tipos de identidades e afirma que a zona fronteiriça é o melhor contexto para as inovações culturais e performances sociais (Zowczak, 2011:52).

Indubitavelmente, os processos de globalização e a velocidade com que o mundo se transforma influenciam o processo de perda de rigidez das fronteiras. Mas as zonas fronteiriças, as zonas “onde há indistinção, ambiguidade e incerteza” (Hannerz, 1997: 20), existiram sempre. O contexto era diferente e, também, a quantidade de encontros mais limitada, tanto em termos territoriais, como demográficos. Mas havia zonas de contacto onde a troca cultural acontecia. Actualmente, a dimensão e a universalidade de contactos e de transformações culturais, que influenciam ou são influenciados por relações sociais, chegaram a um ponto tal que alguns autores anunciaram a existência de zonas fronteiriças em todo lado. Ao mesmo tempo, a precisão deste conceito diminuiu: “zona fronteiriça torna-se num conceito ambíguo e, ao mesmo tempo, universal” (Pasieka, 2016: 129).

Pasieka questiona a utilização pouco definida e generalizada do conceito (Pasieka, 2016), enquanto Saada-Ophir, depois de apresentar várias tendências da sua actual aplicação, decide voltar ao seu significado anterior, mais definido. No seu artigo “Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance”, opta por falar numa situação concreta e num contexto bem definido: “I recontextualize the borderland and “return” it to sociopolitical time and space by presenting a case study of the Middle Eastern borderland constituted by the establishment of the State of Israel” (Saada-Ophir, 2006: 206-208). Esta opção, assim como a conclusão de Pasieka, tem a ver com a tendência, cada vez mais frequente, de contornar a fluidez do pós-modernismo, onde os termos perdem a precisão de valor explicativo, por estarem a ser utilizados em contextos novos, nem sempre definidos como outrora.

A análise das fronteiras – tanto territoriais, como sociais – em São Tomé e Príncipe é bastante pertinente e, se estendida no tempo, pode fornecer vários elementos empíricos para um debate teórico em torno deste conceito, assim como outros, relacionados, directamente ou indirectamente, com ele. Como aludido no subcapítulo anterior, a recolonização do arquipélago trouxe um novo modelo de

relações sociais e uma nova divisão do território. Na viragem do século XIX, o território estava coberto por uma densa rede de fronteiras, algumas visíveis e outras invisíveis. As roças, que funcionavam como organismos fechados e com conexões com o exterior limitadas ao mínimo, ocupavam grande parte do território. A mobilidade dos trabalhadores contratados, cujo número a certa altura ultrapassou o dos ilhéus, era extremamente reduzida. Sem autorização dos administradores das roças, os serviços não se podiam movimentar pela ilha. Também o seu contacto com ilhéus era limitado, já que estes não entravam nas roças, a não ser em situações esporádicas. Durante o período aqui analisado, a situação passou por várias mudanças e estas podem ser consideradas como factores que influenciaram a consistência e a forma das fronteiras.

A situação sociopolítica foi reflectida na construção e desconstrução de fronteiras. A partir dos meados do século XIX, o espaço foi sendo dividido em zonas habitadas por ilhéus e contratados. Os europeus constituíam o grupo que permanecia em ambas as zonas. Adicionalmente, os grupos de ilhéus e de europeus eram diversificados e estratificados, o que se espelhou não só nas formas de ocupação do território, mas também nas relações sociais em cada grupo e, ainda, inter-grupais.

A independência, em teoria, deveria ser o momento de uma nova realidade social em que as fronteiras, territoriais e sociais, seriam apagadas. Mas isso não aconteceu em São Tomé e Príncipe. O sistema de trabalho contratado chegou ao fim, mas as pessoas que vieram às ilhas com contratos e aí permaneceram depois da independência, não foram consideradas iguais aos cidadãos naturais do arquipélago. Mesmo se algumas fronteiras se tornaram menos visíveis, muitas ainda perduraram, principalmente nas mentes das pessoas. E continuam a ser reproduzidas até agora.

A música que foi composta nas ilhas ultrapassou algumas fronteiras, mas não conseguiu passar outras. Alguns géneros musicais permaneceram confinados aos grupos que os criaram, ao passo que outros se espalharam pela sociedade. Uns géneros musicais integraram elementos exteriores que decidiram sobre o seu carácter, enquanto outros a presença de componentes de fora não se verifica. Aqui também o factor tempo tem grande importância.

Além de fronteiras, existiam zonas fronteiriças. Nestas zonas de encontros, de contactos, de trocas e de transformações, aconteciam vários tipos de mudanças culturais. A existência destas zonas em São Tomé e Príncipe esteve sempre ligada à situação política, mas também social. Várias fronteiras, que, por causa da sua rigidez, impediam o surgimento de zonas fronteiriças foram construídas pelo colonialismo, tendo-se interiorizado com tanta força na mentalidade das pessoas que, mesmo após as transformações da situação política, continuam a restringir os contactos inter-grupais ou inter-pessoais. Contudo, subsistiram algumas zonas fronteiriças. A análise da criação e da transformação da música permite a identificação e a caracterização de zonas fronteiriças e de vários tipos de mudanças culturais aí ocorridas.

### **3. Mudança cultural em contexto de contactos intergrupais**

Mesmo num contexto insular exíguo, como o do arquipélago equatorial, diversos factores, tanto externos como internos, condicionaram a existência ou determinaram a falta de interacção entre grupos socioculturais.

Numa perspetiva comparativa assinala-se que os estudos das regiões crioulas<sup>54</sup> (entre outros: Bernabé, et.al., 1990, Burton, 1997, Eriksen, 2007, Knorr, 2010) podem ser contrapostos às análises de zonas onde a crioulização não ocorreu e as pessoas de várias culturas vivem, umas ao lado de outras (ex. Lubas, 2011). O contacto entre pessoas de culturas distintas pode levar à mudança cultural geral, que acontece em relação a todos os grupos envolvidos, ou a mudanças parciais, quando estas ocorrem num ou em alguns grupos socioculturais presentes num dado território ou, implicando todos os grupos, se atém somente a determinados aspectos. Evidentemente, o contacto entre os grupos pode ter consequências muito mais abrangentes e não limitadas somente à cultura. Aqui, limitar-me-ei à mudança cultural como resultado de contacto entre pessoas de várias origens e portadoras de diferentes referências culturais.

Importa apontar duas questões: a mudança cultural pode ter outras causas, além de contacto entre as pessoas de várias culturas a habitar o mesmo território. Mesmo se esta ocorre normalmente em resultado de contacto, directo ou indirecto, com o “outro”, a coabitAÇÃO do mesmo território não tem o carácter imprescindível. No que aqui importa, a mudança cultural nem sempre implica mudanças musicais, conforme comprova Nettl no seu breve estudo em que a estas duas variáveis o autor junta a da relação do presente com o passado (Nettl, 1995). A relação das mudanças culturais com as mudanças musicais será um dos focos de análise da música em São Tomé e Príncipe.

A história do arquipélago santomense pode servir como exemplo para a análise de interacções entre os grupos e de mudanças culturais que aconteceram, ou não, em resultado delas. Se se examinar a história do arquipélago desde o momento da chegada dos portugueses às ilhas no século XV, duas fases chamam atenção em relação aos contactos entre diversos grupos socioculturais. Em resultado da primeira fase do povoamento, quando as pessoas de vários territórios africanos foram levadas para as ilhas, onde coabitaram com europeus (cujo número era bastante reduzido se comparado com o número de africanos), surgiu uma sociedade nova e distinta das sociedades de origem dos primeiros povoadores.

---

<sup>54</sup> Entre as várias tipologias de resultados de mudança cultural em contextos de contactos intergrupais, neste trabalho destaca-se o conceito de crioulização (interligado com o termo criolidade), cuja origem está intrinsecamente ligada com a história do Atlântico. Consciente da complexidade deste conceito, apresento o debate a volta da sua utilização, que mudou de forma significativa ao longo do tempo. Não aprofundo, entretanto, a sua comparação e a análise de outros conceitos utilizados para abordar os processos de transformações culturais em situações de contacto cultural. O objectivo deste subcapítulo é o da distinção de dois tipos de situações – de transformação cultural e de mantimento da diferença cultural – e da subsequente tentativa de especificar os factores que influenciam uma e outra forma de contacto.

Era uma sociedade crioula, cujos inícios rematem ao século XVI (Seibert, 2002: 45) e que começou a ser considerada a sociedade natural das ilhas. Houve contactos entre pessoas de várias origens e estes proporcionaram uma série de transformações culturais que deram origem à uma nova sociedade. Não era uma sociedade homogénea: além de crioulos forros da ilha de São Tomé, que constituíam o subgrupo mais numeroso, havia ainda angolares, da mesma ilha, e naturais do Príncipe, faladores de linguiye. A diferenciação dos naturais do Príncipe dos forros pode ser explicada através da descontinuidade territorial: cada grupo habitava uma ilha diferente e a distância entre ambas era significativa e não permitia um contacto permanente. Consequentemente, surgiram duas línguas crioulas provindas do mesmo protocrioulo, forro e linguiye (Hagemeijer, 2009), e várias diferenciações culturais, que podem ser observadas, entre outros, na música. Em relação a angolares, a sua distinção tem a ver com a sua origem e o percurso do grupo: enquanto os forros mantinham algum tipo de interacções com os europeus, os angolares eram escravos fugidos das plantações de açúcar (Seibert, 2012) que tudo faziam para evitar o contacto com os colonizadores, pelo menos até a segunda metade do século XVIII<sup>55</sup>. A existência destes três grupos num território tão pequeno como o arquipélago santomense, evidencia que a transformação cultural nem sempre ocorre de forma equilibrada, mesmo quando existem todas as condições para o seu acontecimento.

O segundo período importante para a análise de processos de interacções entre grupos de várias origens, e que aqui será analisado com mais atenção, corresponde ao que se segue à recolonização das ilhas. Apesar de excepções, os grupos mantiveram as suas particularidades culturais, o que no caso da música foi especialmente notável. Entre as excepções assinalam-se duas particularmente relevantes para a questão do contacto cultural numa situação de segregação de grupos socioculturais e, no que nos importa, para as transformações da música: as influências europeias na música dos ilhéus e o percurso da puíta, género musical criado pelos trabalhadores contratados que, mais tarde, foi apropriado pelos ilhéus e é considerado um dos géneros musicais mais representativos de São Tomé e Príncipe. Mas estas excepções não invalidam a observação acerca de dois tipos de processos que podem ocorrer em resultado de contacto intergrupal: o de mudança cultural observável nos grupos envolvidos ou o de inexistência desta mudança. Esta distinção convida a uma revisão de bibliografia no sentido de identificação dos factores que determinam o curso dos contactos intergrupais e a forma como estes se manifestam na cultura dos grupos envolvidos.

A classificação dos processos de interacções culturais constitui uma tarefa complexa, principalmente por causa da contínua mudança do significado dos conceitos teóricos. Como exemplo, cite-se o conceito de crioulo e, também, o de crioulização, que passaram por um longo percurso desde a altura em que as palavras foram registadas nos textos escritos e, também, num período posterior,

---

<sup>55</sup> Constatação de Arlindo Caldeira, “Importância da colaboração multidisciplinar para a resolução de um problema historiográfico: a origem dos Angolares da ilha de S. Tomé”, comunicação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no Seminário de História de África do Centro de História-UL, em 17.01.2018.

quando começaram a ser acompanhadas por um debate epistemológico no âmbito das ciências sociais. A optar pelo conceito de crioulização como definido por Hannerz (1987) ou Cohen (2007)<sup>56</sup>, podíamos considerar que, tanto no início do povoamento, como durante a recolonização as ilhas passaram por mesmo processo. A revisão do conceito de crioulização – processo que certamente ocorreu em São Tomé e Príncipe após o povoamento das ilhas – servirá como exemplo da fluidez dos próprios conceitos.

O conceito de crioulização foi amplamente analisado e debatido durante as últimas décadas, chegando a abranger cada vez mais situações e contextos, o que, gradualmente, o tornava mais e mais distorcido. De processo conotado com uma definida região geográfica e com um certo período histórico (Mintz, 1998), transformou-se num conceito utilizado, frequentemente, para referir diversas situações em várias latitudes geográficas e para descrever outro tipo de interacções culturais, porque:

“...we feel ours /cultures/ are becoming increasingly similar to theirs /Caribbean/: “creolized, creolizing” as Hannerz (1988) put it in reference to the United States, a densely rhizomatic mangrove of potentialities (Bernabé et al. 1989, Glissant, 1989) that irreversibly dissolves all rooted certainties into contingent routes toward indeterminate cultural futures (Clifford 1997)” (Palmié, 2006: 436).

A própria designação do processo, assim como os seus significados, deriva da palavra “crioulo”, cujo sentido também mudou ao longo do tempo<sup>57</sup>. Nos primeiros registos da palavra, que remetem ao século XVI, ela referia-se aos filhos dos colonizadores ou das pessoas escravizadas nascidas no Novo Mundo (Stewart, 2007: 1). Aparentemente, não era conotada com qualquer tipo de mistura, acepção que só apareceu mais tarde. A nomeação destas pessoas era, por si só, bastante reveladora, porquanto indicava que o nascimento numa outra latitude geográfica, que não a dos seus progenitores, tornava estas pessoas diferentes.

Neste primeiro significado da palavra, que deu origem a um dos conceitos mais populares da actualidade, encontra-se a principal característica que – independentemente da abordagem conceptual – indica a sua natureza: a descontinuidade. No início, foi a descontinuidade territorial. Mais tarde, racial, cultural, linguística. Em oposição a processos de transformação que, mesmo se mutáveis, dão continuidade, com o processo de crioulização, a continuidade é interrompida e inicia-se algo de novo. Contudo, no seu entender vasto e abrangente do próprio processo, Hannerz sublinha o seu contínuo carácter: “The active handling of meanings of various local and foreign derivations can allow them to work as commentaries on one another, never-ending intermingling and counterpoint” (1987: 555-556).

A palavra “crioulo”, provinda do latim, teve uma história própria: os seus significados mudaram conforme as circunstâncias em que era utilizada por marinheiros, comerciantes e, também, pessoas

---

<sup>56</sup> A frase de Cohen, “Creolization is only one aspect of fugitive power, but it is one with an intriguing past, an increasingly visible present and, I will suggest, a promising future.” (Cohen, 2007: 369), resume bem as ideias de um grupo significativo de estudiosos que proporcionaram a este conceito um novo e amplo sentido.

<sup>57</sup> Ver, por exemplo: Palmié, 2006, Stewart, 2007.

escravizadas (Almeida, 2007). Ela mesma pode ser considerada como um fenómeno crioulo (Stewart, 2007: 5).

Inicialmente, o conceito de crioulização referia-se aos processos que decorreram na sequência de encontros e interacções entre pessoas de várias origens no “Novo Mundo” (Palmié, 2006, Stewart, 2007), não só nas sociedades de Caraíbas, que alguns dos autores consideram exemplares e primordiais desse processo (Mintz, 1998: 119), mas também noutras latitudes geográficas onde tais encontros aconteciam. Por exemplo, indicam-se ilhas do Pacífico, mas também Cabo Verde ou até os territórios continentais como Brasil (Bernabé et al., 1990 [1989]: 893-894). São Tomé e Príncipe praticamente não aparece nos estudos acerca da crioulização, mesmo se o processo que decorreu nestas ilhas no século XVI foi comparável ao processo nas plantações caribenhas, consideradas como a matriz e o ponto de referência para todos os processos de crioulização.

Como o tom do debate em torno de crioulização se distanciou do carácter dos acontecimentos que constituem os seus fundamentos históricos, a contundência deste processo e das suas cruéis e dolorosas circunstâncias (Stewart, 2007: 2) é relembrada por vários autores, entre eles, os criadores do manifesto “In Praise of Creoleness” que o referem como “the brutal interaction, on either insular or landlocked territories (...) of culturally different populations” (Bernabé et al., 1990 [1989]: 893).

As plantações, lugares fechados, mas em constante dependência do exterior, estendiam-se em várias partes do mundo, funcionando de forma bastante similar. Foi aí que o processo de crioulização decorreu, o que salientam Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant que designam todos estes espaços, independentemente da sua localização geográfica, como “o território de crioulidade” (Glissant, 2011[1990]: 67). Glissant analisa de forma mais profunda as características de plantações que tiveram influência nos processos de crioulização ou, como o autor prefere “onde foram elaborados alguns dos modos atuais da Relação<sup>58</sup>” (Glissant, 2011[1990]: 69). Entre o esquecimento e a memória, nasciam aí as palavras, os gritos de plantações. A oralidade constituía o fundamento de criação e de transmissão dos novos saberes e das antigas histórias. Aí também nasciam e se desenvolviam vários géneros musicais que “são o grito da Plantação, transfigurado em palavra do mundo” (Glissant, 2011 [1990]: 76).

Mas Glissant, que deu a devida importância à plantaçāo como berço da crioulidade<sup>59</sup>, não deixa de afirmar que a sua pertinência ultrapassa o período histórico em que estas entidades funcionaram, tornando-se uma referência intemporal, “um dos ventres do mundo”. E assim como o processo que aí decorreu continua noutras circunstâncias, também o que aí nasceu perdura. “O lugar era fechado, mas a palavra que dele derivou permanece aberta” (Glissant, 2011 [1990]: 77).

---

<sup>58</sup> De acordo com Glissant, o rizoma (uma raiz desmultiplicada, distinguida da raiz, que é monolingue) “é o ponto de partida para a poética de Relação, segundo a qual toda a identidade se prolonga numa relação com o Outro. (...) A identidade não está só na raiz, mas também na Relação” (Glissant, 2011[1990]): 21, 28).

<sup>59</sup> Crioulidade é o resultado da crioulização. Ao contrário a crioulização, que é um processo, a crioulidade é considerada como um estado. Contudo, é um estado dinâmico, propenso a uma contínua transformação.

Um dos textos que anunciaram uma utilização mais ampla do conceito de crioulização foi escrito por Hannerz (1987), que chegou à conclusão de que todos estamos a ser crioulizados<sup>60</sup> (Hannerz, 1987: 557). O autor constatou que as culturas crioulas não se limitam somente às culturas coloniais e pós-coloniais (*ibidem*), mas que toda a cultura contemporânea está em constante mutação através de interligações e influências activas entre as várias partes do globo. Entre os factores que causam esta mudança, enumera a educação e a cultura popular (Hannerz, 1987: 555). Este trabalho deu início a um intenso debate acerca do seu significado e da adequação da sua utilização em contextos cada vez mais distintos dos que constituíam a sua base<sup>61</sup>.

Numa tentativa de organização de várias formas de definir o processo de crioulização, Knorr propõe a distinção de dois tipos de descrições. O primeiro grupo abrange todas as definições e descrições de crioulização que têm em conta a perspectiva histórica do processo. O segundo grupo é constituído por todas as utilizações contemporâneas do conceito, que surgiram, na sua maioria, na época pós-colonial, quando este foi utilizado para a descrição de processos diferentes dos primordiais (Knorr, 2008: 2).

O principal acento nas descrições com perspectiva histórica foi posto na ligação deste processo com a indigenização e a etnicização, que a autora considera como as suas consequências directas. Ao contrário da posterior utilização do conceito em que a desestruturação de fronteiras sociais era considerada como um dos seus importantes elementos, “historical crioulization has not been a process aimed at overcoming ethnic identities and boundaries in favor of local varieties of cultural mixture and identification but one aimed at their (re-)construction under new – and often awkward – conditions” (Knorr, 2008: 1).

Por sua vez, a posterior utilização do conceito abrangeu todas as situações de mistura e começou a ser utilizado como sinónimo de outros processos de interacções culturais, como, por exemplo, sincretismo, hibridização e transnacionalização (Knorr, 2008: 5). Nesta perspetiva, o facto de se misturarem vários elementos provindos de culturas distintas é mais significativo do que o resultado desta mistura.

Através da análise dos processos históricos de crioulização, a autora elabora a sua definição do processo “in which ethnically diverse people become indigenized and develop a new collective identity bearing (varying degrees of) ethnic reference” (Knorr, 2008:5). Ainda que a categorização desta nova

---

<sup>60</sup> Em original: “we are all being creolized” (Hannerz, 1987: 557).

<sup>61</sup> A especificidade do processo, como foi inicialmente definido, é bem formulada por Mintz: “It stood for centuries of *culture-building*, rather than culture mixing or culture blending, by those who became Caribbean people. They were not becoming transnational; they were creating forms by which to live, even while they were being cruelly tested physically and mentally.” (1998: 119)

identidade em termos étnicos possa ser contestada<sup>62</sup>, o facto de se tratar de um processo finalizado (no momento em que a nova identidade do grupo está constituída), diferencia a abordagem de Knorr da crioulização enquanto “cultural work in progress”, como foi apresentada por Hannerz (1987). Knorr propõe diferenciar crioulização (processo finalizado), criolidade (resultado deste processo, embora propenso a mudanças) e pidginização (processo durante qual, em resultado de encontro de várias culturas, surge uma cultura nova). Neste último, ao contrário do processo de crioulização, não ocorre a etnicização. A autora considera o termo de pidginização como o mais adequado para a designação dos processos de formação de identidade nas sociedades pós-coloniais (Knorr, 2010: 73).

Gawrycki, na introdução do seu trabalho sobre música, identidade e política na Caraíbas, constata que esta região foi como que um laboratório para os contemporâneos processos de globalização, onde, de forma não intencional, foi experimentado um modo de junção de indivíduos, de vários grupos étnicos e de diversos territórios num todo – novo e diferente (2013: 9). Não se pronunciando directamente sobre a utilização do conceito de crioulização, sublinha a continuidade de processos numa nova realidade. Mesmo se não exactamente iguais, os processos mantêm várias características que os podem ligar a acontecimentos historicamente e geograficamente determinados, que aconteceram a partir do século XVI. Embora oposto à posição de Sidney W. Mintz, antropólogo que dedicou a sua vida ao estudo de sociedades caribenhas, este ponto de vista é partilhado por vários académicos que observam os contextos de interacções entre as pessoas de várias origens.

Como nas Caraíbas, também em São Tomé e Príncipe o histórico processo de crioulização ocorreu nos séculos XVI-XVII. Se utilizar a teoria de Hannerz (1987), ou de outros que aplicaram o conceito a outros contextos, pode-se ponderar sobre a sua adequação à descrição de processos que decorreram no arquipélago no pós-independência, quando – teoricamente -- as barreiras que separavam e segregavam os grupos socioculturais, que habitavam o território na altura, foram derrubadas. E, também, nas últimas duas-três décadas (que já não farão parte deste trabalho), que assistiram ao crescimento dos processos de globalização e quando o mundo se tornou cada vez mais desterritorializado, diaspórico e transnacional, intensificando os contactos interculturais, que proporcionaram trocas e transformações culturais.

Conforme já se assinalou, em vez de crioulização, podia ser ponderada aqui a utilização de outros conceitos referentes à mudança cultural nos contextos de contactos intergrupais, como, por

---

<sup>62</sup> Ver, por exemplo, o comentário de Wilson Trajano Filho ao artigo de Knorr, que sugere o termo “‘ingroupness’ rather than ‘ethnicization’ in order to distinguish Creolization from other processes of mixture” (Knorr, 2010: 752).

exemplo, hibridização<sup>63</sup>, sincretismo<sup>64</sup> ou transculturação<sup>65</sup>. Todos eles se referem a situações de mudança cultural que acontecem quando distintas culturas se influenciam mutuamente. As diferenças entre os vários processos podem ser mais ou menos nítidas<sup>66</sup>, da mesma forma que o seu resultado nem sempre é igual. Porém, todos têm em comum a ocorrência de contacto e de fusão. Algo que não aconteceu – ou não aconteceu de forma tão evidente – no arquipélago santomense durante o período de recolonização. Relembre-se, durante cerca de um século, as ilhas foram habitadas por três principais grupos socioculturais: os ilhéus, os trabalhadores contratados (principalmente africanos) e os europeus (maioritariamente portugueses). Mesmo que coabitavam o exíguo território ao longo de mais de um século em que as plantações de café e cacau funcionaram, não ocorreu entre eles o processo que pode ser comparado com a crioulização dos séculos anteriores (XV-XVI), quando uma situação comparável – ocupação do território pelas plantações – teve lugar.

Quais são, então, os principais factores que decidem se o contacto intergrupal ocorre e se resulta numa mudança cultural dos grupos envolvidos? Dependendo de grupo para grupo, os condicionantes podem ser divididos em externos e internos. Entendo como factores internos, que proporcionam ou inibem os contactos intergrupais, todos os condicionantes que têm origem no seio dos próprios grupos envolvidos e não dependem dos terceiros. Como ponto de partida para qualquer tipo de relações entre os grupos pode ser indicada a prontidão de membros de cada grupo para contactos e para as mudanças que deles podem resultar (Lubas, 2011). Ademais, importa considerar as relações de poder e o estatuto de cada grupo, assim como um conjunto de características que têm a ver com a abertura para o outro, vontade de conhecer, de experimentar, etc., e que têm a ver com condicionantes culturais próprios para cada grupo social, os quais, por seu turno, resultam da história vivida, mas também de outros factores,

---

<sup>63</sup> Sobre o conceito e a sua utilização, ver, p.ex., Werbner, et.al. (eds.), 2015[1997]. Particularmente em relação ao debate teórico, ver o prefácio de Bhabha (pp. ix-xiii) e o último capítulo de Papastergiadis (pp. 257-281).

<sup>64</sup> Stewart (1999) reconstrói a história de utilização da palavra, a formação, a transformação e os usos actuais do conceito.

<sup>65</sup> O conceito de transculturação foi usado pela primeira vez pelo político, ensaísta e etnomusicólogo cubano, Fernando Ortiz, no livro em que analisou vários fenómenos que aconteciam em Cuba e para a designação dos quais o termo “aculturação” não lhe parecia adequado, já que implicava a imposição da cultura de um grupo a outro grupo (Ortiz, 1995[1940]: 97-98). “I have chosen the word *transculturation* to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here” (Ortiz, 1995[1940]: 98). “I am of the opinion that the word *transculturation* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English word *acculturation* really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called *neoculturation*” (Ortiz, 1995[1940]: 102-103).

<sup>66</sup> Podem, ainda, depender de quem realiza os processos ou e a que situação se referem, como sublinha Stewart, acrescentando ainda: “no authority, in my opinion, will ever emerge to control these terms and give them definitive, mutually exclusive spheres of reference” (Stewart, 2011: 48).

como as questões geográficas (de que importa destacar a insularidade) e climáticas. Mencionem-se, ainda, as divergências no seio do próprio grupo. Por fim, as características pessoais também contam, especialmente se os líderes dos grupos têm modos de ver e de pensar o mundo diversos daqueles que caracterizam o grupo.

Os factores externos são relacionados com existência de um outro grupo que define e controla os contactos intergrupais. Esta situação refere-se principalmente aos contextos de ocupação/colonização de territórios já habitados pelos terceiros, chegados de fora, e implica relações de poder assimétricas, onde sobressai a força do ocupante/colonizador. Nestas circunstâncias, o que acontece entre os grupos dominados, a ocorrência das situações de contacto e interacção entre o/s grupo/s dominado/s e o grupo dominador dependem das políticas deste último. O dominador define as fronteiras, mas a rigidez delas não depende somente das suas imposições. Há zonas fronteiriças que fogem ao controle dos dominadores. Estas zonas não existem sempre, dependem muito do carácter e das relações dos grupos envolvidos.

A gama dos contactos interculturais abrange várias situações que podem ser posicionadas entre, por um lado, a inexistência dos contactos e, por outro lado, uma grande intensidade dos mesmos que influencia os processos de crioulização (ou: hibridização, transculturação, sincretismo). Entre um ponto e outro há todo tipo de situações intermédias, que abrangem só alguns dos grupos envolvidos ou somente algumas camadas destes grupos, ou, ainda, determinadas áreas ou manifestações culturais. Como exemplo pode ser indicado o processo de apropriação cultural, descrito adiante, que ocorreu na música em São Tomé e Príncipe. Este processo é raramente abordado nos estudos de mudança cultural e subteorizado (Schneider, 2003: 223, Rogers 2006: 474).

A apropriação cultural pode ser referida a um número significativo de contextos e a sua definição precisa foi considerada difícil de ser formulada por vários estudiosos que se debruçaram sobre este conceito (ex. Ziff, Rao, 1997) que abrange tanto os processos entre os indivíduos, como os que alcançam os grupos socioculturais. Como ponto de partida para uma análise mais detalhada destes processos e dos seus componentes, os autores escolhem a definição formulada por *Writers' Union of Canada* e aprovada em 1992, de acordo com a qual a apropriação cultural é “the taking – from a culture that is not one's own – of intellectual property, cultural expressions or artefacts, history and ways of knowledge (Ziff, Rao, 1997: 1) ou, numa versão mais simples provinda da área de história de arte, “taking something out of one context and establishing it in a new one” (Schneider, 2003: 19). Para a diferenciar de outros tipos de transmissão cultural, os autores recorrem às questões de poder, afirmando que “the important questions about the cultural appropriation are the political ones” e que “it is perceived primarily as taking from a subordinate into a dominant culture” (Ziff, Rao, 1997: 5). Esta última constatação permite distinguir o processo de apropriação do processo de assimilação, que decorre em direcção contrária, isto é, quando os grupos dominados adaptam, voluntária ou involuntariamente, as formas culturais dos dominadores (Ziff, Rao, 1997: 7, Demuro, 2017: 546-547). A apropriação cultural pode ter resultados negativos, quando prejudica os indivíduos/grupos que são considerados os

autores/criadores de formas culturais apropriadas, quando altera de maneira prejudicial o significado ou o conteúdo de formas culturais e quando traz os ganhos financeiros a indivíduos/grupos que se apropriaram de formas culturais dos outros (Ziff, Rao, 1997: 8 e ss.).

A apropriação cultural está estritamente ligada com ampla questão de propriedade cultural, matéria que não será aqui aprofundada, mas da qual importa a questão da propriedade das manifestações culturais. A propriedade nem sempre é fácil de ser indicada, do que resulta a complexidade de várias tentativas de regularização de direitos de propriedade, especialmente no caso de formas imateriais e criadas por grupos, casos da música tradicional e dos estilos artísticos<sup>67</sup>.

Mesmo se em muitos casos os resultados de apropriação cultural não foram positivos para os criadores de formas culturais apropriadas por outrem<sup>68</sup>, o que aconteceu em São Tomé e Príncipe não poderá ser considerado como tal. Segundo Schneider, para a explicação do processo de apropriação cultural em termos antropológicos (2003: 221-222), seriam importantes três elementos: (i) o contexto ‘original’ do qual provém o artefacto ou os seus criadores, (ii) o artefacto em si, (iii) o indivíduo ou grupo que se apropria do artefacto (Schneider, 2003: 221). Este autor também nota que a origem dos artefactos, assim como a sua “pureza” pode ser sempre questionada, já que raramente, ou de todo, existem os artefactos provindos de uma só e determinada cultura por causa de hibridização geralmente presente na maioria das sociedades (Schneider, 2003: 217).

Em São Tomé e Príncipe houve o caso de apropriação de um género musical criado por um grupo minoritário, de trabalhadores contratados provindos de Angola, pelos ilhéus que, a partir de uma certa altura – de difícil precisão, mas que pode ser situada nos anos seguintes à independência do país –, começaram a apresentá-lo como género musical santomense. Mais, ao longo das últimas décadas, o género musical, antes pertencente aos “outros”, transformou-se num dos géneros mais representativos de São Tomé e Príncipe. Uma análise mais profunda deste caso será apresentada adiante. Aqui importa sublinhar que este pode ser o exemplo de uma apropriação cultural, cujo resultado revela bem a complexidade da identidade cultural dos habitantes das ilhas. Este caso afirma a conclusão de Schneider que acrescenta mais um elemento à sua definição de apropriação afirmando que em resultado deste processo os que se apropriam de artefactos culturais também se transformam (Schneider, 2003: 224). “Appropriation is seen here as a strategy and social practice of understanding – in the hermeneutic sense – the other, and a means to identity construction” (Schneider, 2006:30).

Esta questão pode servir como um ponto de partida para uma reflexão sobre identidade nacional ou sobre a construção da nação e, ainda, sobre todos os excluídos ou marginalizados da mesma. Como nos casos estudados por Hall (1997) ou por Demuro (2017), também em São Tomé e Príncipe a

---

<sup>67</sup> Para uma abordagem mais abrangente da questão de propriedade cultural e das tentativas de criação de leis que a protejam, ver, entre outros, Coombe, 1993, Ziff, Rao, 1997, World Intellectual Property Organization (<http://www.wipo.int>).

<sup>68</sup> Ver vários exemplos apresentados por Coombe, 1993, Ziff, Rao, 1997,

apropriação da manifestação cultural não foi acompanhada pela valorização da cultura em geral do grupo criador de tal manifestação. Hall analisou o caso das influências dos Afro-Americanos na cultural musical de América, mas se substituir o factor racial pela origem sociocultural a seguinte afirmação pode ser comparada com a situação no arquipélago santomense:

“...while the white-dominated wider culture absorbs aesthetic innovation, it continues to avoid engaging or embracing the human reality, the very humanity, if those whose shared living experiences collectively created the context in which such innovation is nurtured, maintained, and supported. In the course of this appropriation process, these people and their experiences, their connection to the aesthetics, have in essence become *invisible* as the forms purport to become *color-blind*” (Hall, 1997: 3).

#### **4. Do mosaico sociocultural à nação: identidade em construção**

No período analisado neste trabalho, duas situações particularmente importantes, correlacionadas, tiveram lugar: o surgimento do país independente e a construção da nação santomense. As ilhas, habitadas na primeira metade do século XX por mais trabalhadores contratados, vindos de fora, do que ilhéus, assistiram a uma transformação de consciência destes últimos – ou, para precisar melhor, de uma parte deles – que os conduziu a exigir a independência do seu território. A construção do Estado independente foi acompanhada pela construção da nação santomense. O primeiro processo, mais facilmente definível e concreto, foi concluído, enquanto o segundo se revelou mais complexo, demorado e está em aberto até agora. A questão da pertença (ou da exclusão) continua actual, especialmente no caso de um grupo bem específico, constituído por descendentes de trabalhadores contratados que nasceram e viveram toda a sua vida em São Tomé e Príncipe.

Na sequência dos subcapítulos anteriores, o foco de atenção desta parte será direcionado para as transformações de grupos e para o surgimento de nação, deixando de lado a questão de construção do Estado. Esta revisão de posições acerca de nação e, também, de criação de identidade cultural da nação – que pode ser considerada como um dos elementos chave para a sua distinção de outras nações – tem como objectivo contribuir para uma melhor análise do papel de música neste quadro. Um papel ambivalente, já que, por um lado, a música pode ter um carácter construtivo, influenciando a criação de nação e, por outro lado, pode ter um carácter descriptivo, ilustrando – através de letras, mas também géneros musicais – o próprio processo. Pode se considerar o primeiro como activo e o segundo como um processo passivo. Tanto um como outro são extremamente importantes e a sua contribuição para a formação de identidade cultural de nação é inegável.

O processo de construção de nações em África está intrinsecamente ligado à colonização. O nacionalismo africano foi a resposta política dos africanos ao colonialismo e à sua ideologia de supremacia da raça branca (Mandaza, 1997: 528).

“If African nationalism took shape with colonial rule, the destiny of both was tied, like a baby to its mother. Colonialism defined its scope and limit and set up barriers to its transformation. African nationalists accepted the pre-existing boundaries as they inherited power and established control in their countries” (Falola, 2004: 111).

As actividades nacionalistas nos territórios africanos começaram a surgir durante a primeira metade do século XX, quando os naturais dos territórios colonizados se começaram a opor à sua posição de oprimidos. Apesar de os primeiros movimentos protonacionalistas terem aparecido já no início de novecentos, o verdadeiro florescimento destes ocorreu depois, e em resultado, da Segunda Guerra Mundial. Os africanos eram obrigados de participar neste conflito, nos exércitos dos seus colonizadores. As consequências desta participação foram múltiplas e contribuíram directamente para a mudança das suas atitudes em relação aos colonizadores. Toyin Falola (2002: 208) faz uma análise muito ilustrativa do que ocorreu:

“This sounded like a contradiction: How could Africans, denied justice and freedom by the Europeans, be asked to fight for justice and freedom against Germany? The contradiction was apparent to many African soldiers and those who stayed at home. Africans had to fight for the same ideals. The war raised the political consciousness of Africans (...)"

Ademais, a prolongada interacção com os europeus, num contexto diferente do de África, forneceu-lhes as armas necessárias para preparar a mudança: “many Africans broadened their knowledge and vision” (Falola, 2002: 208). Conheceram também o outro lado dos europeus: os mais vulneráveis, os mais pobres, com quem partilharam o mesmo campo de luta, combatendo um inimigo, agora comum, também ele europeu.

O peso desta experiência no percurso dos movimentos nacionalistas foi notável. Aumentou, no período pós-guerra, a intensidade de actividades dos grupos de africanos no sentido de combater o opressor e conseguir conquistar a independência. Em vários casos, juntaram-se grupos bastante diversificados, que só tinham uma única coisa em comum: o opressor. Tal indica a complexidade do processo de construção de uma identidade que pudesse ser igualmente importante para os membros de todos os grupos de uma dada unidade territorial, definida politicamente pelos colonizadores. Esta complexidade torna-se aparente se se analisar os processos de construção de nações, situando-os no tempo e comparando-os com o surgimento dos Estados. Em muitas situações os territórios ganhavam a independência, os Estados eram construídos, enquanto a nação estava a ser criada paulatinamente ao longo de vários anos. Mesmo se tinha de existir uma comunidade, nem que fosse unida pelo mesmo objectivo na altura de luta pela independência, esta era somente o prelúdio de nação. Este objectivo comum tinha o papel importante no fortalecimento de laços entre as pessoas de um território. Mas só depois de o atingir se começou a reflectir sobre a questão de identidade nacional e a decidir quais os elementos devem ser evocados enquanto pontos de referência comuns para todos.

Embora vários autores tivessem contribuído para o debate teórico acerca da nação, continua a haver “a grande dificuldade em se obter uma definição objectiva de nação e do nacionalismo” (Fernandes, 2006: 24). Existem várias definições e a observação de Verdery sobre a importância de perceber o contexto em que a dada explicação surgiu (1993: 39) pode servir para sublinhar a relevância de utilização de conceitos já formulados em outros contextos. Há várias definições que, mesmo se originárias de momentos históricos e latitudes geográficas distintas, podem ser adaptadas para serem utilizadas em situações diferentes, o que, entretanto, não implica que estes se tornem universais. Tal aplica-se à nação.

A formulação de Benedict Anderson (1993[1983]), frequentemente citada, afigura-se adequada para a análise deste caso específico. Bastante simples e, ao mesmo tempo, muito aberta, a sua definição permite a utilização em vários – muitas vezes, extremamente diferentes – contextos. A nação, de acordo com este autor, é uma comunidade política imaginada. A palavra imaginada pode servir como a palavra-chave no discurso sobre as nações. As pessoas podem meramente imaginar que pertencem a um grupo – neste caso, a uma nação –, porque nunca conseguem conhecer, nem, tampouco, ver todos os outros membros da sua comunidade (Anderson, 1993[1983]: 6). Contudo, nenhuma nação se considera ilimitada. Cada uma é definida pelas fronteiras que, entretanto, podem ser alteradas (Anderson, 1993[1983]: 7).

O autor sublinha ainda que a sua escolha da expressão “comunidade” na definição de nação foi deliberada. Independente de todo o tipo de desigualdades ou estratificações sociais que possam existir dentro de uma nação, a mesma é concebida sempre como uma profunda fraternidade horizontal. Por só se pensar numa nação desta forma, consegue-se fazer tudo para que esta surja e permaneça (Anderson, 1993[1983]: 7). Apenas assim tem sido possível a ocorrência da construção de nações, em várias épocas e em várias partes do mundo.

A questão que me interessa de forma particular está relacionada com o processo de surgimento de consciência nacional, seguido pelo processo de construção da nação. Como demonstrado por Anderson, não se pode generalizar e adaptar o mesmo esquema a nações europeias e africanas. Como se mencionou, várias nações africanas surgiram na sequência de movimentos independentistas. Os primórdios destes movimentos podem ter a ver com os elementos indicados por Anderson (1993[1983]) como fulcrais para o surgimento de nações europeias, entre eles, a imprensa e a educação. Apesar de não poder proceder a uma generalização neste sentido, a importância destes elementos foi confirmada em alguns contextos, por exemplo, no caso cabo-verdiano (Fernandes, 2006).

A educação teve, sem dúvida, o impacto mais generalizado. Em vários casos, foi a partir de elites africanas, formadas nas universidades europeias – por norma nos países dos seus colonizadores – que o movimento independentista germinou. Entre elas foram formuladas e circularam ideias novas (Falola, 2004: 105). Os que mais se aproximaram da forma europeia de ver o mundo, através de aprendizagem no sistema de educação europeu, começaram a opor-se à situação dos territórios colonizados, dando início ao nacionalismo. Começaram a surgir os primeiros textos dos líderes africanos

que levaram à uma maior adesão aos movimentos nacionalistas africanos. Adicionalmente, o papel importante tem de ser dado também à literatura africana (Young, 1986) e ao processo de recolha e transcrição da história oral realizado por pesquisadores locais (Falola, 2004: 67)<sup>69</sup>. A consciência de existência destas obras, criadas pelas pessoas da mesma origem, apesar do facto que a leitura destes textos nunca tenha sido acessível a grandes massas de sociedade, dava força e esperança a todas as camadas da população colonizada. Nos territórios onde foi possível pôr os textos escritos a circular através da imprensa local, estes tornaram-se numa das melhores formas de expressão e difusão de ideias nacionalistas (Falola, 2004: 107). Além disso, a mobilização feita através de conferências, greves, demonstrações, entre outros atos, teve o papel importante em conseguir fazer com que as pessoas de diversos grupos étnicos e várias classes sociais se juntassem para apoiar a agenda de independência e unidade nacional (Welliver, 1993: xii). A pesquisa académica não pode ser esquecida, como afirma Young: “Nationalism as a field of inquiry emerged in intimate symbiosis with the rise of independence movements in Africa” (1986: 423).

O nacionalismo, que já foi definido como “um princípio político que defende que a unidade nacional e a unidade política devem corresponder uma à outra”, “dá origem às nações” (Gellner, 1983: 1 e 55). Gellner considera que, ao longo deste processo, várias culturas populares, antes coexistentes num mesmo espaço, considerado como o território nacional, perdem a sua importância em nome de uma cultura superior, imposta a todos (1983: 57). O autor distingue o “nacionalismo africano”<sup>70</sup>, que se caracteriza pela existência de número tão significativo de diferentes grupos culturais a ser incluídas dentro da mesma comunidade nacional, que dificilmente se consegue construir uma cultura comum a todos (1983: 98). Este facto pode ser considerado como o obstáculo, ou, melhor, a dificuldade, que torna mais complexo o processo de construção de uma nação unida e coesa.

Para uma comunidade imaginada surgir, há de haver algo que consiga unir um determinado grupo de pessoas. Hobsbawm (1992[1990]) diferencia duas formas de existência de nações: por um lado, a relação de cidadãos que partilham, de forma voluntária, a mesma participação política e, por outro lado, a relação de pessoas que partilham a mesma língua, história e/ou uma identidade cultural. A primeira forma pode ser considerada como a nação baseada na cidadania e a segunda como a nação fundamentada em etnicidade (Verdery, 1998: 38). Anthony D. Smith, sociólogo britânico, considerado

---

<sup>69</sup> Falola sublinha a grande importância deste trabalho e o seu contributo para o conhecimento de história de África, até agora escrita principalmente por europeus. “African societies have revealed great skill in the preservation of texts, and the writers were able to continue with this effort. Not only did most of them interview many informants, they were also members of the cultures involved and witnesses to the events and ‘lived traditions’ they recorded” (Falola, 2004: 67). Não necessitavam de intérpretes, tinham acesso a vários contextos interditos a europeus e, por isso, eram capazes de fornecer uma forma alternativa de olhar para uma série de instituições e eventos já apresentados por africanos (Falola, 2004: 67).

<sup>70</sup> Designado por Gellner como “nacionalismo africano” não está limitado apenas ao território africano, mas aparece também noutras latitudes geográficas (Gellner, 1983: 98).

fundador de área de estudos interdisciplinares do nacionalismo, sugere que “behind the rival models of the nation stand certain common beliefs about what constitutes a nation as opposed to any other kind of collective, cultural identity” (Smith, 1991: 12) que define como a identidade nacional. Enumera os seus principais componentes, entre os quais encontram-se: “1. an historic territory, or homeland, 2. common myths and historical memories, 3. a common, mass public culture, 4. common legal rights and duties for all members, 5. a common economy with territorial mobility for members” (Smith, 1991: 14). A identidade nacional é sempre multi-dimensional e permanece em constante diálogo com os elementos identitários de outros tipos de comunidades (ibidem).

Nem todos os pontos enumerados por Smith são adequados se analisar o caso de nacionalismos africanos, mas, sem dúvida, uma identidade nacional é imprescindível para o surgimento e existência de qualquer nação em que a presença de laços de solidariedade entre os membros da comunidade unidos por “shared memories, myths and traditions” é fundamental (Smith, 1991: 15). A nação, além de sistema político, é também algo que produz significados – “o sistema de representações culturais” – e as pessoas, além de cidadãos, também participam na “ideia” de nação, assim representada pela sua cultura nacional (Hall, 1992: 292). No tocante às nações africanas, a ideia de tradição inventada de Hobsbawm (1994[1983]) pode indicar o caminho que estas tiveram de percorrer. Assim como a comunidade é imaginada, a identidade pode ser – em maior ou menor grau – inventada. Não só a identidade nacional, mas também a identidade cultural, especialmente em situações de surgimento de uma nova identidade comum de um grupo complexo, composto pelos subgrupos diversificados culturalmente.

Com o objectivo de conseguir encontrar as referências, por um lado, comuns para comunidades multiétnicas e, por outro lado, que as diferenciassem de uma vasta gama de elementos sociais e culturais introduzidos por colonizadores e, em muitos territórios, apropriados pelas elites locais, era necessário criar as novas matrizes identitárias que pudessem unir não só pessoas de vários grupos étnicos, mas também de diferentes classes sociais. Ademais, as elites provinham, em grande parte, e actuavam a partir das cidades. As diferenças entre as sociedades urbanas e rurais eram enormes e este foi mais um desafio no processo de construção de nações nos territórios africanos. O que Duara escreve sobre os descolonizadores pode ser aqui reescrito e referido aos construtores de nações porque foram as mesmas pessoas que conduziram à independência que, depois, construíram os estados e as nações:

“The great challenge faced by the decolonizers was not simply to bridge the gap between these rapidly diverging worlds, but to re-make hinterland society in their own image. This image derived both from their conception of humanistic reform as well as the need to create a sleek national body capable of surviving in a world of competitive capitalism” (Duara, 2004: 5).

Marissa Moorman, no seu livro *Intonations*, destaca o papel da música no processo de construção da nação angolana. Considera que foi através da música popular urbana, “that Angolan men and women forged the nation and developed expectations about nationalism and political, economic, and cultural sovereignty. They did this through the social relations that developed around the production

and consumption of music” (Morrman, 2008: 2). A autora, através da análise das últimas décadas do colonialismo e dos primeiros anos do país independente (o período estendido entre 1945 e a década de 1990), chega à conclusão, que o contributo da cultura nos acontecimentos políticos que compuseram a história do território angolano e dos seus habitantes, deve ser acrescentada à narrativa vigente sobre o nacionalismo e independência. Moorman constata que a cultura do período de colonialismo tardio não só reflecte as relações sociais, políticas e económicas, mas também as produz (2008: 7). Para a construção do seu argumento recorreu à análise do semba, que no seu livro refere-se à definição mais ampla desta palavra<sup>71</sup> e não apenas ao género musical com este nome. As entrevistas realizadas, as análises de registos de músicas, de notas de imprensa, de documentos do arquivo da PIDE, permitem-lhe afirmar que as actividades musicais nos musseques<sup>72</sup> de Luanda, onde se juntaram as pessoas oriundas de várias partes do território angolano, levaram ao surgimento de uma nova música popular urbana, cuja importância foi inestimável. “Music was a practice in which people came to see themselves as Angolans” (Moorman, 2008: 52).

As formas de criação de identidades nacionais foram diversas e dependeram da situação de cada território independente. Emerson (2004) indica alguns exemplos de situações para demonstrar a diversidade de casos, mas também assinala um traço comum para a maioria dos novos países africanos. Havia identidades que se consolidaram através de referência à cultura do grupo dominante no país, como aconteceu no Senegal ou no Gabão. Noutros casos, onde o mosaico étnico foi, e continua a ser, bastante fraccionado e não existe nenhuma história pré-colonial comum, as referências identitárias eram procuradas na cultura e na história de África em geral. A questão inultrapassável e que tinha de ser resolvida de forma bastante urgente foi a escolha de uma língua nacional. Esse legado colonial foi, de forma autodeterminada, mantido (Emerson, 2004: 233).

Mas a influência colonial não se limitou às línguas oficiais dos países africanos independentes. Durante o período colonial o processo de interacção entre colonizadores e colonizados foi complexo e intenso, deixando marcas nítidas nos posteriores processos de criação de identidades nacionais. Assim como na Europa do século XIX e XX, também em África houve necessidade de criação de novas práticas adequadas à situação política e social desta altura. Hobsbawm chamou a estes conjuntos de práticas, normalmente geridas por uma série de regras facilmente aceitáveis, de natureza ritual ou simbólica, de tradições inventadas. Estas tencionam introduzir certos valores e normas de comportamentos, mantendo

---

<sup>71</sup> “With all due respect to musicological precision, the word *semba* in this book refers to the first, more popular definition, and indexes a more ample social meaning. In this iteration, semba includes other genres of popular urban music (rumba, *kabetula*, *kazekuta*, and *rebita*, among others) that were played and refined in the 1960s and 1970s. Samba symbolizes that crucial moment in Angolan history, in the late colonial period, when a new conception of *angolanidade* emerged and engaged the nation” (Moorman, 2008: 8).

<sup>72</sup> Áreas periurbanas da cidade de Luanda, surgidas em resultado de urbanização acelerada e crescimento populacional na cidade a partir dos anos 1940 (para mais detalhadas apresentações e classificações de musseques, ver, por exemplo, Moorman, 2008: 28 e ss., Rodrigues, 2006b: 71 e ss.)

sempre alguma ligação ou referência ao passado (Hobsbawm, 1994[1983]: 1). Na introdução do livro sobre as tradições inventadas em diferentes contextos geográficos, históricos, sociais e políticos, Hobsbawm salienta a importância deste processo desde a revolução industrial e enumera três tipos de tradições inventadas. Pela sua forma aberta e abrangente, a classificação por ele elaborada pode ser utilizada em vários contextos:

“a) those establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities, b) those establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority, and c) those whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behaviour” (Hobsbawm, 1994[1983]: 9).

Na sequência da abordagem de Hobsbawm, Ranger (1994[1983]) procede a uma análise da invenção de tradições em África no período colonial. Depois da partilha do continente africano e a intensificação da sua presença em África, os europeus precisaram de criar as regras de convivência com os africanos, sempre na base de inferioridade dos colonizados. Foram criadas não só as tradições, mas também os costumes e as regras de interacção. As elites africanas, cada vez mais formadas, para se distanciar das outras camadas das sociedades, tentaram aproximar-se dos europeus, apropriando-se de vários elementos que lhes pareciam relevantes para a construção da sua ascendência. Foram estas elites, em parte europeizadas, que levaram os países às independências e alimentaram o processo de criação de identidades nacionais. Assim como optaram pela criação de Estados baseados nos europeus, também a escolha dos símbolos que identificassem as novas nações – entre outros, os hinos e as bandeiras nacionais – foi sustentada na matriz europeia (Ranger, 1994[1983]: 211-262).

Esta contínua e mais ou menos consciente ligação à herança europeia, pode ser considerada como mais um obstáculo na criação de identidades nacionais africanas fortes e coerentes. Se, por um lado, as tentativas de se libertar do passado colonial foram articuladas pelos dirigentes de novos estados africanos, as influências europeias nunca foram totalmente apagadas.

A história colonial deixou marcas inapagáveis e, como sublinha Ranger, os investigadores que trabalham sobre a história africana nunca se podem esquecer da sua existência e devem ter muita atenção quando descrevem as tradições africanas na base das fontes criadas no passado, mais ou menos distante. “They have to free themselves from the illusion that the African custom recorded by officials or by many anthropologists is any sort of guide to the African past” (Ranger, 1994[1983]: 262).

Esta conclusão de Ranger pode também aplicar-se ao estudo da música africana. A sua análise exige uma precaução constante em relação às afirmações acerca de origem, carácter ou difusão de géneros musicais considerados africanos. Para realizar uma análise precisa, as ferramentas têm de ser apropriadamente escolhidas, assim como os objectivos devem ser bem definidos.

Como investigar a música das ilhas equatoriais, habitadas, ao longo de várias décadas, pelas pessoas de diversas origens e com matrizes culturais distintas? Como se posicionar perante o objecto do estudo escolhido, não sendo santomense, mas trabalhando com os músicos santomenses e, através desta

experiência, ganhando um olhar cada vez mais “de dentro” para o actual panorama musical santomense, o que leva a uma outra capacidade de imaginação e análise do panorama musical no período aqui estudado? Estas e outras questões conduziram à pesquisa das opções metodológicas relevantes e à uma reflexão sobre as especificidades do estudo da música de São Tomé e Príncipe.

## 5. As especificidades do estudo da música em São Tomé e Príncipe

Numa fase muito inicial deste projecto de doutoramento, escrevi um artigo com a proposta de métodos, técnicas e objectivos de estudo da música de São Tomé e Príncipe (Bialoborska, 2016)<sup>73</sup>. Apesar de voltar a reflectir várias vezes, ao longo dos últimos anos, sobre a abordagem aí apresentada, que recorria à musicologia africana como o suporte principal para a investigação da música das ilhas, questionando a sua validade, continuo a avaliar a proposta como adequada. No entanto, considero necessário acrescentar a ela mais alguns elementos para melhor justificar aquela opção, na altura intuitiva, assim como demonstrar que outros caminhos podem ser igualmente válidos desde que se tem em atenção não só as particularidades do próprio objecto de estudo, como também o contexto da pesquisa.

A relevância de utilização de conceitos e formas de análise provindos dos contextos académicos europeus e norte-americanos para o estudo das sociedades de outras latitudes geográficas e culturais foi questionada nas últimas décadas. Enquanto isso, a necessidade de criação de novos paradigmas metodológicos e teóricos foi indicada como indispensável para dar continuidade a algumas disciplinas<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> O artigo foi publicado em 2016, mas escrito em 2014/2015, num período em que a minha pesquisa sistemática da música de São Tomé e Príncipe estava a começar. Naquela fase, li vários estudos dedicados à música do continente africano, dos territórios insulares em diversas latitudes geográficas e, também, os trabalhos teóricos, tanto de etnomusicologia, como da musicologia africana. Foi o período em que intensamente trabalhei na área de produção da música, também com artistas santomenses. Os meus conhecimentos sobre a música de São Tomé e Príncipe aumentavam, tanto por causa de trabalho com os músicos, como através da pesquisa que estive a realizar. Penso que a conjunção destes factores me permitiu, naquela altura, escrever o artigo em que arrisquei a apresentação de uma proposta geral, sem ter conhecimento detalhado sobre a matéria de estudo. Isto leva-me à valorização de factores que contribuíram para a construção daquele discurso, alguns dos quais não estritamente académicos e que já mencionei na introdução.

<sup>74</sup> A antropologia necessitava de se reformular para continuar a existir no mundo sem dominadores e dominados, conquistadores e conquistados, civilizados e primitivos. Os próprios antropólogos a trabalhar nas universidades europeias e norte-americanas começaram a questionar as formas de condução de pesquisa, de abordagem e de escrita (entre os primeiros trabalhos: Hymes (ed.), 1972). Já os cientistas dos territórios anteriormente considerados dominados, as pessoas cuja voz não contava para a criação de discurso científico, apresentaram os seus pontos de vista acerca da produção científica provinda do Norte global e apresentaram os postulados em que indicavam a urgência em redefinição de conceitos e formas de tratar a disciplina (os primeiros trabalhos sobre o tema elaborados pelos autores do continente africano: Mafaje, 1970, Magubane, 1971). Para uma revisão de literatura sobre a mudança do paradigma e o percurso de antropologia em África pós-colonial, cf. Mafaje, 2001. Limito-me à apresentação dos primeiros trabalhos, já que a revisão da literatura sobre o assunto não cabe neste trabalho.

Apesar de ser um debate em curso, cada vez mais polifónico e mais descentralizado, há uma conclusão principal que pode ser retirada e aplicada em todos os tipos e temáticas de estudo. A forma como nós, os investigadores, nos posicionamos e a nossa maneira de conduzir a pesquisa e de analisar os resultados, tem consequências directas nos resultados que apresentamos. Retomo este facto, que já sublinhei na introdução deste capítulo teórico, para concluir a apresentação de conceitos e teorias às quais recorri para dar a direcção à pesquisa. Importa olhar melhor para o próprio objecto de estudo ou, talvez, para o objecto em contexto que contribuiu para a determinação da abordagem escolhida.

A música é considerada aqui como iniciadora de mudanças socioculturais em São Tomé e Príncipe ao longo de mais de cem anos. Portanto, é considerada mais como portador de significados do que como objecto de estudo do ponto de vista de análise musical. A análise musical de géneros e manifestações musicais aqui apresentadas é limitada ao mínimo. Contudo, por não existirem trabalhos sobre a música das ilhas, que servissem de suporte à pesquisa, a necessidade de criar o *corpus* para o estudo foi imprescindível. A inexistência do material escrito, que permitisse conhecer as origens e as transformações dos géneros e manifestações musicais, assim como a porosidade do material áudio recolhido e ouvido, fizeram com que o recurso às memórias das pessoas se tenha tornado inevitável. A reconstrução do panorama musical, dinâmica e em constante mudança, foi possível pela recolha de informações sobre as manifestações musicais concretas, situadas no espaço e no tempo, e pela análise das mudanças testemunhadas. Este foi somente o objectivo parcial, daí não procedi neste trabalho a uma análise detalhada de forma e de conteúdo das músicas. O trabalho de análise musical e de letras está a ser realizado e será apresentado posteriormente.

Através de recolha de fontes escritas, gravadas e orais, tentou-se reconstruir o processo de modificação do panorama musical ao longo de décadas. Quis perceber se existe um caminho paralelo entre a transformação do panorama musical e a história deste território insular, que no período apresentado testemunhou várias mudanças relevantes, que mexeram com a sua estrutura social.

Apostei em ouvir e transmitir a voz das pessoas que criavam, participavam ou assistiam aos performances musicais – desde as manifestações que podem ser considerados como mais tradicionais, como quiná ou socopé até às actuações dos conjuntos musicais – e confrontar as suas memórias, a sua experiência e a forma de interpretação com os materiais escritos e gravados, bastante incompletos, mas, ainda assim, relevantes. Por conseguinte, desde início considerei relevante a abordagem de académicos do continente africano que apelavam à revisão da forma de estudo da música. Sinalizaram a importância de “conceber um diálogo entre estudiosos não-africanos e africanos que possibilitasse a troca mútua de ideias, conceções e o desenvolvimento de uma metodologia mais apropriada para o estudo da música africana” (Bialoborska, 2016: 106-107, cf. Nketia, 1998: 13). Apesar de música em São Tomé e Príncipe divergir bastante da música sobre a qual muitos destes autores se debruçaram (cf. Agawu, 2001a, 2001b, 1995, Arom, 1991[1985], Nketia, 1974), pelas inúmeras influências exteriores presentes na maioria de géneros e manifestações musicais, retive do seu trabalho várias observações que apliquei neste estudo.

À conclusão retirada da revisão de postulados dos académicos que lançaram fundamentos da musicologia africana<sup>75</sup>, acrescentaria, ainda, a observação sobre a especificidade do objecto de estudo.

Considero como fulcral o contexto em que a música é criada. Em São Tomé e Príncipe, apesar de inúmeras influências exteriores e não provenientes do continente africano, a música surgiu entre as pessoas no território determinado como africano. Não podem ser esquecidos os elementos já indicados, que contribuíram para o carácter da sua música: a insularidade ou, melhor, a dupla insularidade do território, já que esta foi acentuada nas criações musicais, a localização na rota que ligava os três continentes, a passagem ou presença no arquipélago das pessoas provindas de várias latitudes geográficas ou os acontecimentos históricos que deram rumo à mudança estrutural da sua população em consequência da recolonização do arquipélago no século XIX. Todos estes factores abrem um vasto leque de possibilidades de análises comparativas, que saem além da contextualização e da comparação com a música e as manifestações musicais de outros territórios africanos.

A proposta de musicólogos africanos, que de certa forma corresponde a dos académicos das outras áreas, que provêm e/ou trabalham acerca dos territórios anteriormente colonizados, parece-me bastante adequada e as suas observações foram tidas em conta ao longo de pesquisa, análise do material e construção do discurso final. Em todo caso, este trabalho debruça-se sobre especificidade santomense, sem desvalorizar as influências africanas.

Não cabe aqui a revisão da bibliografia de referência para a área da musicologia africana, mas importa retirar alguns pontos relevantes, reflectidos na abordagem acerca da música de São Tomé e Príncipe abaixo apresentada.

O desenvolvimento desta área está estreitamente ligado com a situação política e social de territórios africanos.

“As graduais mudanças da situação política e as actividades dos movimentos nacionalistas tiveram também um papel significativo no desenvolvimento do estudo da música. “necessidade de criar consciência e identidade nacional levou à maior valorização das culturas de vários países africanos onde a partir dos anos 1950 se começou a exigir a independência. Os jornais, os programas de rádio, e as associações que promoviam e preservavam a cultura tradicional, despertavam a curiosidade das pessoas em relação à sua cultura, e especialmente a música. Com isso aumentou a necessidade de desenvolvimento da investigação, sobretudo em termos da

---

<sup>75</sup> “Nas razões que incentivam a pesquisa da música africana, por um lado, e nos objectivos estabelecidos, por outro, situa-se a principal diferença que distingue a musicologia africana desenvolvida nas universidades em África do estudo da música africana realizado por académicos ligados às universidades europeias e americanas. Porém, não é o facto de um investigador não ser africano que impede o desenvolvimento da investigação enquadrada na área da musicologia africana. A sua bagagem cultural, os conhecimentos que possui em relação à cultura estudada e, principalmente, os objectivos que estabelecer para a sua pesquisa podem resultar num trabalho que corresponda aos requisitos de um estudo possível de ser classificado como trabalho realizado na área da musicologia africana” (Bialoborska, 2016: 109).

análise que se seguia à recolha do material” (Nketia, 1998). O leque de temas, aprofundados nesta época por autores africanos, cresceu de forma significativa” (Bialoborska, 2016: 108).

Foi indicada a importância de criação da revisão de teorias, conceitos e metodologias originárias de academias europeias e norte-americanas e a verificação da sua adequação aos contextos estudados. A necessidade de criação das novas ferramentas e das formas de escrever sobre os fenómenos estudados foi ressaltada. Se, por um lado, existia a vontade de romper com a herança vinda de fora, a consciência da impossibilidade desta viragem de um momento para o outro era evidente, por não existir um aparelho teórico e metodológico local, capaz de substituir o apreendido do Norte global. Ademais, o carácter prático da disciplina foi sempre sublinhado e vários dos académicos africanos participavam activamente na criação musical (Kidula, 2006).

Há quem considere que os apelos dos académicos africanos ainda não foram respondidos de forma exaustiva, já que “post-colonial African musicology, while earnestly attempting to divest itself of the naïve assumptions of primitivism and exoticism of colonial musicology (Kidula 2006; Murungi 2011), faces an imminent crisis on the epistemological front” (Duby, 2015: 73). Contudo, considero que é demasiado cedo para avaliar o desenvolvimento desta área de estudos.

No caso de São Tomé e Príncipe, a atenção tem de ser dada a toda gama de influências presentes na música, para chegar à conclusão de que muitos dos conceitos criados pela academia europeia, referentes ao estudo da música, podem ser aqui aplicados. A presença dos elementos europeus em várias manifestações musicais faz-nos recorrer às formas de descrição da música da academia europeia. Em todo o caso, a presença de outras influências, originárias do continente africano, em alguns géneros e manifestações musicais, exige uma revisão de termos usados para a sua descrição e a criação dos novos sempre que possível.

Por fim, importa acrescentar que o meu posicionamento em relação ao objecto do estudo, assim como os conhecimentos adquiridos durante estudos e trabalho na área da música, moldaram a forma de análise aqui empreendida. A experiência em produção da música santomense permitiu-me conhecer de perto o que os artistas de São Tomé e Príncipe sabem sobre música e como partilham os seus saberes. Esta aprendizagem foi acompanhada pelo aprofundamento dos conhecimentos através de entrevistas realizadas nos últimos anos. Ensaiei aplicar tudo isto neste estudo, mas também nos trabalhos subsequentes com artistas de São Tomé e Príncipe. Tentei ouvir e aprender para depois transmitir, em vez de impor a minha experiência musical, tanto adquirida ao longo de estudo no Conservatório Nacional, como durante o percurso profissional e trabalho com músicos de outras latitudes. A abordagem aqui exposta e os debates teóricos descritos nos subcapítulos anteriores foram sendo pensados ao longo do processo de recolha do material, a ouvir os depoimentos e a música. Este trabalho é só um dos possíveis pontos de vista para a música de São Tomé e Príncipe, que importará completar com outros estudos.



## **Capítulo II: A música em São Tomé e Príncipe na época colonial**

### **1. Recolonização de São Tomé e Príncipe: as fronteiras visíveis e não visíveis**

A história de São Tomé e Príncipe<sup>76</sup>, a partir do século XIX, está fortemente ligada à história das roças. Estas estruturas agrárias, que começaram a surgir nas ilhas na segunda metade de novecentos, modificaram não só a forma de ocupação e de divisão do território, mas, também, causaram uma nova e mais visível estratificação da população, cujo número cresceu de forma significativa por causa da chegada dos trabalhadores contratados para as roças. O período que se iniciava, designado de recolonização – por causa de uma nova vaga de portugueses que chegariam ao arquipélago –, sucedeu-se ao grande pousio (Tenreiro, 1961), que durou desde os finais do século XVII, quando as plantações de açúcar, fundamentais para exploração da colónia nos séculos XVI-XVII, foram abandonadas<sup>77</sup>. Durante o grande pousio houve uma mudança significativa da estrutura social das ilhas. A maioria dos portugueses abandonou o arquipélago e a terra ficou, praticamente, na mão dos ilhéus. Este período pode ser considerado como o primeiro momento de afirmação da pertença dos forros a este território que, na prática, lhes foi entregue. O número dos colonizadores europeus era bastante diminuto durante estes dois séculos, já que estes não encontravam actividades rendosas após o declínio das plantações de açúcar. O clima das ilhas, assim como os seus condicionantes geográficos – insularidade, distância significativa do continente europeu –, não eram muito atrativos para eventuais novos habitantes oriundos da Europa. A situação mudou no século XIX.

A introdução, a partir do Brasil, de duas culturas novas iniciou a mudança de rumo e despertou de novo o interesse de europeus por este pequeno arquipélago equatorial. O café foi introduzido em 1787 (Seibert, 2002: 47) ou por volta de 1800 (Silva, 1958: 90, Tenreiro, 1961: 78) pelo capitão-mor

---

<sup>76</sup> As ilhas eram desabitadas no momento da chegada dos navegadores portugueses, João de Santarém e Pedro Escobar, provavelmente em 1470 e 1471. O seu povoamento começou na viragem do século XV (a de São Tomé em 1493 por Álvaro de Caminha, a quem a ilha foi doada, e a do Príncipe em 1502 por António Carneiro) e as plantações de açúcar foram implantadas. Minoritária, a colónia europeia compunha-se, além de portugueses, de alguns espanhóis, franceses e genoveses. Para a execução de trabalhos nas plantações foram trazidas pessoas escravizadas da costa ocidental africana, nomeadamente dos territórios do actual Benim, Gabão e, ainda, dos reinos de Congo e Angola (Seibert, 2002: 34-35). Durante o século XVI criou-se nas ilhas uma sociedade crioula, posteriormente considerada como a sociedade natural das ilhas, composta por três grupos: forros e angolares na ilha de São Tomé e os naturais da ilha do Príncipe.

<sup>77</sup> Vários foram os motivos que levaram europeus a abandono das ilhas ao longo do século XVII. O principal foi a impossibilidade de concorrência do açúcar produzido em São Tomé e Príncipe com o açúcar brasileiro. O das ilhas era de pior qualidade e não podia atingir o preço do açúcar do Brasil. Adicionalmente, as plantações eram com frequência devastadas pelos grupos de fugidos, enquanto os navios, que carregavam açúcar, mercadorias e pessoas escravizadas, eram assaltados por holandeses que nesta altura dominaram a costa ocidental africana (Tenreiro, 1961: 74-76).

João Baptista Silva de Lagos, que entre 1799 e 1802 ocupou o cargo do governador da colónia. Inicialmente plantado em pequenas parcelas, por agricultores locais, rapidamente se revelou um produto bastante lucrativo e começou a ser cultivado numa escala cada vez maior. Ao longo do século XIX este foi o principal produto exportado de São Tomé e Príncipe, chegando a ultrapassar 1000 toneladas exportadas nos anos 1860-1880 e mais de 2000 toneladas entre 1881-1892 e ainda, pontualmente, em alguns anos das duas décadas seguintes (Silva, 1958: 91-93). Contudo, a sua importância começou a diminuir gradualmente a partir dos anos 90 do século XIX, com a evolução da produção de cacau que, a partir desta altura, se tornou o produto mais importante a nível de exportação e a base económica do arquipélago.

A data de introdução de cacau por José Ferreira Gomes em 1822, inicialmente como planta ornamental na sua propriedade na Ilha do Príncipe (Seibert, 2002: 48, Tenreiro, 1961: 78, Silva, 1958: 102, Negreiros, 1895), foi posteriormente posta em questão após a descoberta de uma carta de João Baptista da Silva Lagos ao rei D. João VI (Seibert, 2008). A pessoa que teve bastante destaque na fase inicial da produção de cacau em grande escala foi o afilhado de Gomes, João Maria de Sousa e Almeida, nascido no Príncipe numa família proveniente da Baía.

O cultivo de café e de cacau numa escala maior foi iniciado pelos ilhéus. Contudo, em relativamente pouco tempo, os portugueses aperceberam-se deste novo e lucrativo negócio e começaram a chegar às ilhas, comprar terras e a construir grandes estruturas agrárias. A situação dos ilhéus piorava gradualmente e muitos não conseguiam manter as suas plantações. “No fim do século XIX, muitos dos fundadores das grandes roças de São Tomé tinham sido substituídos pelo BNU e companhias com sede em Lisboa, por terem entrado em dificuldades financeiras” (Seibert, 2002: 48). Houve, também, terras ocupadas por portugueses através de expropriação, mas a sua dimensão é difícil de estimar (Nascimento, 2002a: 100-101). Em consequência destas várias formas de ocupação, no final do século XIX, 90% das terras cultivadas pertenciam aos roceiros portugueses (Seibert, 2002: 48).

Entre 1855 e 1875, foram construídas várias roças, entre as quais: Monte Café, Água Izé, Bela Vista, Santarém, Santa Margarida, Rio do Ouro, Boa Entrada, Uba-Budo (Seibert, 2002: 48, Silva, 1958: 94). Nos meados dos anos 1880 existiam já 21 grandes roças que empregavam entre 150 e 1000 trabalhadores contratados (Silva, 1958: 94).

As roças variavam quanto à área cultivada, número de trabalhadores, quantidade de cacau e/ou café produzido. As roças possuíam toda a estrutura necessária que garantia seu funcionamento independente das outras roças ou da cidade. O contacto com exterior prendia-se com a necessidade de garantir mão-de-obra e equipamentos que possibilitassem a produção de cacau e café, por um lado, e, por outro lado, com o escoamento de produtos. As grandes roças eram constituídas por vastas terras cultivadas, edifícios e infra-estruturas necessárias à produção de café ou cacau. As casas de administradores contrastavam com as sanzalas em que habitavam os trabalhadores contratados. Havia, ainda, as casas dos empregados europeus. As roças possuíam hospitais, pequenas igrejas ou capelas, creches, cozinhas e armazéns. Além desta infra-estrutura habitacional e assistencial, existia nas roças

todo equipamento necessário para várias etapas de produção, como fermentação, secagem, armazenamento. As roças mais pequenas limitavam-se à casa do administrador, sanzalas e principais equipamentos de transformação de produtos agrícolas. Por fim, as dependências eram constituídas somente pelas casas de feitor e as sanzalas, ocupadas pelos contratados ou serviscais.

A recolonização de São Tomé e Príncipe aconteceu na altura em que a questão de escravatura era discutida a nível internacional. Em Portugal, o primeiro decreto de abolição de tráfico de pessoas escravizadas surgiu em 10 de Dezembro de 1836, mas não chegou a ser aplicado (Alexandre, 2004: 962). O decreto seguinte, do rei D. Pedro V, de 1858, garantia a libertação de todas as pessoas escravizadas no prazo de 20 anos. Em 1869, as pessoas escravizadas obtiveram o estatuto de libertos, mas tinham que continuar a trabalhar, como trabalhadores assalariados, até 1878. Em 1875, em São Tomé, alguns libertos, começaram a descer à cidade para apresentar queixas ao governador e reclamar a sua liberdade (Nascimento, 1992, 2010b). Em resultado, centenas de libertos foram declarados livres pelo governador Gregório José Ribeiro em 1875 (Seibert, 2002: 52). De seguida, verificaram-se vários abandonos de roças dos europeus por ex-libertos que optaram por trabalhar para os roceiros naturais de São Tomé (Nascimento, 2010b). Outros decidiram de deixar o trabalho nas roças e começar uma vida independente, sujeitos a pobreza e a marginalização<sup>78</sup> (Nascimento, 2010b: 155). Todos estes acontecimentos constituíram chamada “crise braçal” que causou graves problemas no funcionamento de plantações de café e cacau (Nascimento, 2013a: 722). A situação de insuficiência do número de trabalhadores agravou-se ainda mais com a epidemia de varíola em 1877 (Silva, 1958: 95).

O problema de falta de mão-de-obra exigia soluções imediatas para possibilitar cultivo das duas novas e promissoras culturas em grande escala. O tráfico de libertos de Angola tinha de obedecer aos novos regulamentos e o tráfico, clandestino, de *gabões*<sup>79</sup> terminou nesta altura. Em 1876, começaram a chegar a São Tomé e Príncipe os primeiros trabalhadores contratados, provindos do território angolano e territórios vizinhos. A elevada mortalidade, por um lado, e a expansão das roças, por outro, causaram um rápido aumento de procura de serviscais. O número de *angolas*<sup>80</sup>, que entraram para o arquipélago até ao início do século XX, foi estimado em 55869 pessoas<sup>81</sup> (Nascimento, 2002a: 132). Estas mudanças

<sup>78</sup> Mesmo se alguns conseguiram comprar pequenos lotes de terra dos seus ex-proprietários, não tinham muitas opções para garantir os seus meios de sobrevivência (Nascimento, 2010b: 156). Dedicaram-se à agricultura de subsistência, sem possibilidade de regresso à terra de origem ou de alguma forma de melhoria das suas condições de vida.

<sup>79</sup> “Designação que, por certo, abrangia diversos grupos” de pessoas escravizadas, “introduzidas clandestinamente nas ilhas por traficantes locais” para trabalharem nas plantações dos ilhéus (Nascimento, 2004b: 189).

<sup>80</sup> A origem exacta dos trabalhadores nem sempre era conhecida e por isso optou-se por dar nome geral de *angolas* a todos contratados que partiram em direcção do arquipélago dos portos no território angolano (Santos, 2009).

<sup>81</sup> Os dados apresentados por Nascimento evidenciam o aumento constante do número de serviscais provindos do território angolano: 1876-1885: 12601 pessoas, 1885-1890: 14304, 1891-1895: 11106, 1896-1900: 17858 e 1901-1903: 11135 (Nascimento, 2002a: 132).

na aquisição de mão-de-obra foram fundamentais para desenvolvimento das roças e a principal causa de afastamento dos roceiros naturais das ilhas, que deixaram de ter capacidade de adquirir e manter trabalhadores com as novas exigências dos contratos (Nascimento, 2002a). Muitos ilhéus tiveram que vender as suas propriedades. Os europeus, com a ajuda do Banco Nacional Ultramarino (BNU), conseguiam ultrapassar as eventuais dificuldades. Não só mantiveram as plantações que já possuíam, mas ainda aumentaram a área das suas propriedades ou, no caso de recém-chegados, adquiriram terras e construíram as roças novas. Até 1880 a europeização das roças foi prosseguindo (Nascimento, 2002: 87, 91) e a estrutura social das ilhas ganhou novos contornos. Foi também a altura em que o café, em consequência de diminuição do seu preço, foi substituído pelo cacau que, a partir da última década de novecentos, se tornou a cultura principal produzida nas ilhas.

Nos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX houve algumas tentativas de diferenciação de mão-de-obra recrutada para as plantações, já que a contratação de *angolas* foi dificultada. Foram contratados os *kroomen*<sup>82</sup> em 1894, os *coolies* de Macau em 1895, os *coolies* da Índia em 1905 e alguns prisioneiros de guerra *guinés*<sup>83</sup> nos primeiros anos de novecentos (Nascimento, 2002a: 132-133). Não foram os grupos muito grandes (o grupo mais numeroso foi o de *coolies* que contou com 450 trabalhadores) e a sua adaptação não foi bem-sucedida. Contudo, alguns dos *coolies*, depois de terem terminado os contratos, ficaram nas ilhas e se dedicaram ao comércio<sup>84</sup> (Nascimento, 2004a). Quanto aos indianos, o número destes foi mesmo diminuto e a maioria regressou à terra de origem (Nascimento, 2004a).

O recrutamento em Angola tornava-se cada vez mais complicado<sup>85</sup> e, com a tentativa malsucedida de contratação de *coolies*, começaram a ser procuradas as soluções alternativas noutras colónias portuguesas, nomeadamente em Cabo Verde e Moçambique. A primeira leva de cabo-

---

<sup>82</sup> Originários de várias partes do território da Libéria, começaram a trabalhar para os europeus nos finais do século XVIII, principalmente nos navios, expandindo-se e marcando a sua presença em várias cidades-portos da costa oeste africana. O grupo terá resultado de contactos ocorridos quando as pessoas do interior, constatando a lucratividade do trabalho para os europeus, se deslocavam à costa à procura de oportunidades laborais nos portos. O artigo de Breitborde (1991) resume bem a história do grupo e os pontos de vista dos investigadores que trabalharam sobre os Kru da Libéria.

<sup>83</sup> Os grupos pouco numerosos (o primeiro contava somente com 21 indivíduos) eram enviados a partir de 1902 (Nascimento, 2002a: 133).

<sup>84</sup> A falta de fontes não permite avaliar se os *coolies* chineses se dedicavam às práticas culturais trazidas da sua terra de origem ou se o seu diminuto número (450 pessoas que vieram de Macau foram dirigidas a várias roças, tanto na ilha de São Tomé, como no Príncipe) impossibilitou a execução das suas manifestações culturais. Não me foi possível encontrar – até ao momento – nenhum elemento de origem chinesa na música praticada nas ilhas. Porém, a investigação neste sentido necessita de ser aprofundada e continuará a ser desenvolvida.

<sup>85</sup> A partir dos inícios do século XX, o recrutamento em Angola tornou-se complicado, se não, temporariamente, impossível “por razões políticas, mormente pela contestação à expatriação de braços em Angola” (Nascimento, 2002a: 133).

verdianos teve lugar em 1903<sup>86</sup>, antecedida pela seca e fomes no arquipélago cabo-verdiano no ano de 1902 e os acordos do governador de Cabo Verde, Paula Cid, com os roceiros santomenses (Nascimento, 2003b: 72, 98). No início foram levados mais de 1000 cabo-verdianos, colocados em várias roças em ambas as ilhas. No entanto, o número de novos contratados de Cabo Verde diminuiu rapidamente e de forma significativa nos anos seguintes e manteve-se baixo ao longo de duas primeiras décadas de novecentos (Nascimento, 2003b: 99).

Os cabo-verdianos divergiam bastante dos outros serviços que trabalhavam nas roças. Muitos deles sabiam ler e escrever, eram acostumados à vida urbana. Com a nítida identidade cultural, davam um valor especial à música, tão presente no seu dia-a-dia. Não eram habituados ao trabalho físico tão duro, como o que os esperava nas roças. “Tratava-se, enfim, de gente civilizada a mais para o trabalho no mato” (Nascimento, 2001: 336). Os roceiros estavam perante uma situação inesperada, porque, por exemplo, vários destes contratados possuíam melhor formação do que os assalariados europeus que deviam dirigir o seu trabalho e ditar as regras. Também a coabitação do mesmo espaço nas roças e o contacto regular e frequente com os *angolas* não eram desejados pelos roceiros, que temiam as possíveis consequências do contacto dos cabo-verdianos com os mais obedientes trabalhadores importados através do território angolano. Este facto resultou em divisão espacial entre os serviços de várias origens, que tanto habitavam as partes separadas das sanzalas, como desempenhavam outras tarefas no trabalho nas plantações (Nascimento, 2001).

Contudo, as escassas alternativas levaram os roceiros à persistência em contratação dos cabo-verdianos, mesmo se as mulheres “de unhas envernizadas, lábios pintados”<sup>87</sup> não se adaptavam bem ao trabalho. As secas e as fomes dos inícios dos anos 20 aumentaram a procura de soluções pelos próprios cabo-verdianos e resultaram num novo “pico migratório” para São Tomé e Príncipe (Nascimento, 2003b: 76).

A contratação dos cabo-verdianos continuou ao longo de décadas, mantendo um carácter específico, como o indicam algumas histórias contadas por ex-contratados cabo-verdianos (ex. Cidra,

---

<sup>86</sup> Antes deste início de contratação mais regular, uma leva de cabo-verdianos seguiu para São Tomé e Príncipe ainda no século XIX, na sequência da publicação das Portarias Régias n.º 250, de 19 de Dezembro de 1863 e n.º 105 de 18 de Maio de 1864, que deveriam fornecer uma solução para as consequências das secas que tinham lugar em Cabo Verde com bastante frequência (Carreira, 1977: 46-47). A Real Companhia União Mercantil em 1864 e, um ano depois, o Governo Geral da Província de Cabo Verde, concederam as passagens gratuitas nos vapores a todos os habitantes do arquipélago cabo-verdiano, principalmente das ilhas de S. Vicente e Santiago, que decidiram de emigrar para o arquipélago equatorial para trabalhar nas plantações (Correia, 2001: 192). Já nesta altura a adaptação dos cabo-verdianos não decorreu de forma desejada, porquanto “a mão-de-obra cabo-verdiana se revelaria inadequada aos moldes da vida nas roças” (Nascimento, 2003b: 68).

<sup>87</sup> A descrição de autoria de Vieira Ferreira no artigo “Cabo-Verdianos para S. Tomé” no jornal *A Voz de S. Tomé*, nº 90 de 1 de Janeiro de 1953, p.4, citada por Nascimento (2003b: 65).

2015, Tavares, 2005). Tendo em conta a importância que a música tem para as pessoas de Cabo Verde, a sua presença nas ilhas equatoriais será analisada com mais atenção.

Em 1908 deu-se início ao recrutamento de trabalhadores em Moçambique, cuja primeira fase terminou em 1921 (Nascimento, 2002c: 13). Durante estes treze anos entraram em São Tomé e Príncipe quase 40 milhares de moçambicanos, dos quais somente 10597 regressaram à terra de origem (Nascimento, 2011: 49). A partir de 1910 o número de contratados moçambicanos começou a aumentar gradualmente (atingiu o pique no ano 1915 quando chegaram ao arquipélago 8277 contratados de Moçambique), o que permitiu aos roceiros manter intenso o cultivo de cacau, mesmo quando, nos primeiros anos de novecentos, a contratação de trabalhadores em Angola foi suspensa (Nascimento, 1998a). Nesta primeira fase de contratação, os moçambicanos eram principalmente do interior do distrito de Quelimane. Eram considerados bons trabalhadores e após a suspensão de angariação dos trabalhadores em Moçambique em 1921, causada principalmente por incumprimento das condições dos contratos que garantiam a repatriação após o término dos mesmos, foi feito um esforço para retomar o recrutamento dos moçambicanos para as plantações de São Tomé e Príncipe (Nascimento, 1998a, 2011).

Além destes grupos de trabalhadores contratados para as roças, ao longo de várias décadas, foram empregues outras tarefas aos chamados cabindas. A sua contratação começou já em meados do século XIX e manteve-se até à primeira década do século XX. Estes trabalhadores provenientes de Cabinda, foram os primeiros negros livres que permaneciam nas ilhas no período de duração dos seus contratos. Eram procurados por causa do seu conhecimento do mar e das excelentes aptidões em actividades marítimas, desde trabalho portuário até à navegação. A sua presença não se limitava ao porto na cidade de São Tomé. Foram, também, contratados para as roças, onde trabalhavam no transporte marítimo de mercadorias. O estatuto dos cabindas era diferente do estatuto dos outros trabalhadores contratados, aproximando-os aos assalariados europeus. Exigiam pagamentos pelo trabalho realizado, assim como o cumprimento de contratos e, em particular, a repatriação no prazo estabelecido. Entre 1898 e 1909 entraram em São Tomé 1199 cabindas com contratos (Nascimento, 1991).

O número dos cabindas que trabalharam em São Tomé e Príncipe, se comparado com os totais de trabalhadores contratados provenientes dos outros países, era baixo. Além disso, a sua incontornável vontade de regressar à terra de origem logo após o término dos contratos, pode incutir a ideia de insignificância deste grupo para a sociedade colonial das ilhas na viragem do século XIX. Porém, a sua constante mobilidade poderia ter influenciado de alguma forma a cultura das ilhas. O seu número não era suficiente para conseguirem reconstruir e executar no arquipélago as suas manifestações culturais conforme a matriz original. Contudo, como eventualmente portadores de uma sonoridade diferente<sup>88</sup>,

---

<sup>88</sup> Oriundos de um território distinto, de outra cultura, os cabindas criavam e executavam uma música diferente daquela que na altura se tocava nas ilhas equatoriais. Obviamente, como não eram muitos e não sabemos se havia entre eles as pessoas que se dedicavam à música ou, pelo menos, mais vocacionadas que conseguissem interpretar a música transportada da sua terra natal, não podemos afirmar com certeza que a sua passagem pelas ilhas influenciou a música do arquipélago.

poderiam ter deixado marcas nas manifestações musicais deste período, já que tinham a possibilidade de contacto com vários grupos sociais. A trabalhar tanto na cidade, como nas roças, circulavam entre os europeus, os ilhéus e, ainda, entre os trabalhadores contratados<sup>89</sup>.

O número dos trabalhadores contratados nas roças aumentou gradualmente nas primeiras décadas do século XX e era significativo em relação ao número total dos habitantes das ilhas<sup>90</sup>. Contudo, importa acentuar que a sua presença se limitava às roças e o seu contacto com os ilhéus foi assaz limitado. Os roceiros não permitiam que os seus trabalhadores se movimentassem livremente. A deslocação para fora das roças exigia uma autorização de administrador. As visitas aos familiares da mesma origem ou aos companheiros das viagens marítimas morosas, colocados noutras roças, assim como as idas para a cidade, raramente aconteciam. O dia-a-dia dos contratados era preenchido com trabalhos agrícolas ou com tarefas ligadas à transformação de café ou de cacau nos recintos das roças. O sino tocava cedo pela manhã, chamando os serviços para iniciarem um longo dia de trabalho. O regresso às habitações raramente acontecia em menos de 10-12 horas durante praticamente todos os dias de semana, com excepção de domingos. “A rotina era um factor de acomodação” (Nascimento, 2002a: 215). Não só ditava os modos de vivência dos serviços, mas estabelecia, também, as relações de poder. Desenraizados e desprovidos das principais liberdades, os contratados tornavam-se completamente dependentes dos seus patrões. Longe das suas terras, num universo duplamente fechado (a roça e a ilha), sobreviviam mais do que viviam, ansiando, na maioria dos casos, pelo rápido regresso a terras de origens, o que muitas vezes não acontecia pelo não cumprimento das condições dos contratos pelos roceiros.

Por seu lado, os ilhéus não pretendiam manter contactos com serviços, querendo desta forma sublinhar a sua supremacia em relação a este numeroso grupo. Na altura em que a perda das suas posições económicas e sociais se tornava cada vez mais acentuada, “os ilhéus intuíam que a preservação das suas cidadania e liberdade dependia da importação e da preservação da condição dos serviços, donde o desejo de não integração social dos serviços” (Nascimento, 2002: 513). Os trabalhadores contratados não podiam participar na vida social e cultural dos ilhéus por interdição destes últimos, que os excluíam das “suas instituições religiosas e culturais, como as irmandades Católicas e as suas festas paroquiais anuais, dos grupos de teatro e grupos de dança das suas comunidades” (Seibert, 2002: 61). Embora por razões diferentes e em diferentes graus, a presença dos serviços nos espaços exteriores às roças era indesejada, tanto do ponto de vista dos roceiros, como dos ilhéus. Somente os comerciantes da cidade e de outros aglomerados estiveram contra às limitações da livre movimentação dos serviços, já que desta

---

<sup>89</sup> A falta de fontes não permite averiguar acerca da influência que os cabindas realmente tiveram na cultura das ilhas. No entanto, as particularidades deste grupo de trabalhadores, levaram-me a fazer esta breve menção.

<sup>90</sup> Por exemplo em 1914 o número de serviços ultrapassou 33 mil pessoas, em 1918 chegou a quase 40 mil pessoas e em 1921 foi estimado em 38697 trabalhadores, enquanto o número de ilhéus nesta altura não ultrapassava 20 mil pessoas (Nascimento, 2002a: 137).

forma perdiam um numeroso grupo de potenciais clientes, reduzindo assim o seu volume de negócios (Nascimento, 2013a: 732).

Os europeus, cujo número no limiar de século XIX e XX ultrapassou, ligeiramente, 1000 pessoas<sup>91</sup>, não constituíam um grupo homogéneo. Provindos de várias camadas sociais, desempenhavam funções bastante diversificadas. Além dos roceiros – cujo número era limitado e deixou de crescer quando toda a superfície das ilhas ficou ocupada –, havia, ainda, funcionários públicos, alguns comerciantes e um grupo numeroso de colonizadores. Quando não conseguiam montar o seu próprio negócio, acabavam por procurar emprego perto de colonizadores já bem posicionados (Nascimento, 2002b: 56, 136). As condições de vida deste grupo de assalariados europeus nunca foram tão boas quanto esperariam e muitos chegaram a perder empregos, o que os colocou numa situação bastante complicada, já na primeira metade do século XX<sup>92</sup>.

O último quartel do século XIX foi o período em que várias fronteiras, visíveis e invisíveis, foram construídas. As primeiras tinham a ver com as limitações das roças, que, desde o seu surgimento, funcionavam como universos fechados, onde o contacto dos trabalhadores com a população natural das ilhas e com os moradores de outras roças, era severamente restringido. Outras fronteiras dividiam a sociedade dos ilhéus: por exemplo, os territórios habitados pelos forros eram distintos dos ocupados pelos angolares. Os seus membros não participavam nas festividades ou manifestações socioculturais uns dos outros, demarcando os grupos em termos socioculturais. No caso dos naturais do Príncipe, a impossibilidade de contacto teve consequências notórias na criação de uma língua diferente, assim como do surgimento de algumas manifestações culturais não existentes entre os ilhéus de São Tomé. Fronteiras invisíveis separavam os ilhéus dos trabalhadores contratados, os europeus dos ilhéus e, também, dos trabalhadores contratados, e, ainda, vários grupos de contratados. O pequeno universo

---

<sup>91</sup> Em 1900, 1012 europeus habitavam as ilhas e o seu número cresceu rapidamente ao longo da primeira década do século XX e chegou a 2000 pessoas em 1909 (Nascimento, 2002a: 137). Este grupo foi sempre heterogéneo. Nem todos os europeus tiveram condições para desenvolver plantações de café e cacau em grande escala. Muitos deles chegaram para as ilhas atraídos pela fama que estas alcançaram, quando, no período alto da produção cacauiera, as ilhas se tornaram na mais rica entre as colónias portuguesas. Os europeus procuravam trabalho na cidade e nas roças, assim criando mais um grupo no complexo micro-universo insular – o grupo de assalariados europeus, cujas condições de vida e trabalho nem sempre foram fáceis. A crise de 1929 obrigou os roceiros a despedimentos massivos e a repatriação dos assalariados africanos. Como não havia obrigação de repatriação dos assalariados europeus, que foram para as ilhas por conta própria, estes – desprovidos de fontes de rendimentos e de recursos necessários para o regresso – chegaram a vagabundar pela cidade, pedindo comida, ou aceitavam condições de trabalho miseráveis por falta de outras opções (para mais dados sobre assalariados europeus, ver Nascimento, 2002b).

<sup>92</sup> “Se na fase de instalação das grandes roças, grosso modo ocorrida na segunda metade de Oitocentos, os europeus ainda desfrutaram de possibilidades de ascensão social e de lograr fortunas, essa hipótese rareou em Novecentos. Assim, o destino dos europeus tornava-se paralelo ao dos serviçais, mesmo se tal era esconjurado” (Nascimento, 2002b: 153). A situação agravou-se, ainda, nos anos 30, em consequência da crise de 1929, abordada mais adiante.

insular transformou-se numa teia que entravava a livre circulação das pessoas e dos seus referentes culturais. No entanto, a rigidez destas fronteiras, assim como a sua porosidade, variava. Este processo será aqui averiguado através da observação do panorama musical, que, como a situação económica, política e social, se transformou ao longo das décadas do colonialismo moderno, assim como no país independente.

## **2. Um mosaico musical: a multiplicidade de manifestações musicais no microterritório insular**

A heterogeneidade da população que habitava as ilhas após a implantação das roças reflecte-se nas manifestações musicais deste período. A existência de fronteiras sociais e territoriais, que limitavam os contactos entre os grupos, fez com que a diversidade do panorama musical se tivesse mantido. Contudo, houve algumas fronteiras mais fluidas e outras bastante rígidas. Nota-se uma certa ambiguidade na postura das elites santomenses: se, por um lado, tudo faziam para se distinguir dos seus conterrâneos menos afortunados e, ainda, dos africanos oriundos dos outros territórios a trabalhar nas roças, por outro lado, deixavam-se influenciar pela cultura dos portugueses.

Na viragem dos séculos XIX e XX, existia no pequeno arquipélago uma quantidade e diversidade significativa das manifestações musicais de diferentes grupos socioculturais que habitavam o território. Conhece-se pouco da música dos ilhéus ou dos libertos, cujo número, na época em que a escravatura foi abolida, era significativo em relação ao total da população. Adicionalmente, os primeiros trabalhadores contratados a chegar às ilhas trouxeram as suas manifestações musicais. Por fim, chegavam os portugueses, sempre em número reduzido, mas cuja música influenciava a dos outros grupos, particularmente dos forros. Além destas influências, não existiam outras entre as manifestações de cada grupo, assim como praticamente não existiam oportunidades de convívio, nem partilha de momentos de diversão entre trabalhadores contratados e restantes grupos. Havia barreiras tendencialmente estanques, mesmo se a distância física que dividia os grupos era ínfima.

### **2.1. A música dos ilhéus**

Em meados do século XIX o grupo dos ilhéus era bastante reduzido, embora fosse diversificado e estratificado. Os três subgrupos culturalmente distingúveis – forros, angolares e naturais do Príncipe – caracterizava, adicionalmente, a acentuada pluralidade socioeconómica. Esta diversidade reflectir-se-ia na música dos ilhéus que manteria as características próprias para cada subgrupo, complexificando o quadro de possíveis referências identitárias.

As elites islenhas apresentavam as tendências para europeização dos seus hábitos e costumes e tentavam criar o seu lugar socialmente distinto. Os ilhéus bem posicionados olhavam com uma certa

desconsideração para as manifestações musicais das camadas sociais mais baixas, como indica Reis numa alusão ao socopé, que era “visto com um certo desprezo pelas classes cimeiras” (Reis, 1970: 193).

No período inicial da recolonização, a participação dos ilhéus nas actividades dos europeus acontecia de forma regular, já que “o ínfimo número de europeus requeria a comparticipação de ilhéus em qualquer projecto associativo. Ao invés, no virar do século, as agremiações nascidas sob a égide da superioridade dos modelos estéticos dos europeus e por estes impulsionados, tendiam a acentuar as rivalidades raciais” (Nascimento, 2005: 14). Foi nesta altura que a elite forra começou a procurar as suas próprias formas de convívio, que, no entanto, permaneciam sob influências, já interiorizadas, da cultura portuguesa. Começaram a surgir as agremiações dos ilhéus.

Os géneros musicais locais, existentes na altura da recolonização, eram como a sociedade natural das ilhas: bastante exíguos em número, mas diversificados.

A manifestação musical mais popular era o socopé (Reis, 1969: 41). Este género musical estava estreitamente ligado às “sociedades”, que, com exceção do associativismo religioso e das irmandades (associações ligadas à manifestação cultural com o mesmo nome) descritas adiante, podem ser consideradas como primeiras formas de associativismo local, existentes ainda antes de associações da elite começarem a ser criadas nas primeiras décadas do século XX (Nascimento, 2005: 55).

Não é conhecida a altura de surgimento deste género musical ou dos primeiros grupos de socopé. Barros (1956: 109) indica o ano 1900/1901 e Reis o ano 1900 (1970: 193), mas nenhum dos autores facilita uma explicação que pudesse fundamentar estas datas. Não se sabe, também, o que apareceu primeiro: o género musical ou a “sociedade” no âmbito de qual, posteriormente, se desenvolveu este estilo de música. Negreiros, no seu livro de 1895, no qual dedica algumas páginas às manifestações culturais das ilhas, não menciona socopé (Negreiros, 1895). Nascimento assinala que as sociedades de socopé funcionavam antes de instituição da Liga dos Interesses Indígenas, LII<sup>93</sup>, surgida em 1910, aparentemente funcionando como tipo de associações informais de carácter lúdico (Nascimento, 2005: 55). Aceite-se como provável o surgimento do socopé no limiar de séculos XIX e XX. Há uma menção no texto de Manuel dos Ramos Lucena sobre a participação de um grupo de socopé nos festejos da República em 1911 (Lucena em Nascimento, 2005: 55), o que indica que nesta altura a manifestação era praticada e conhecida fora do meio do qual era originária.

Existentes em ambas as ilhas, os grupos de socopé eram compostos por homens e mulheres e, aparentemente, tinham carácter lúdico. Os grupos dedicavam-se somente à interpretação desta única manifestação cultural, o socopé, igualmente designação do género musical que a acompanhava e do grupo.

Portanto, a palavra socopé refere-se a quatro coisas diferentes: ao grupo de pessoas organizado em torno de uma actividade cultural, à manifestação cultural interpretada e, por fim, ao género musical

---

<sup>93</sup> Uma das primeiras associações formais, criada pelos ilhéus, descrita adiante.

e à dança que o acompanhava. A origem da palavra, de acordo com as opiniões mais frequentes, está na expressão “só com um pé” ou “só com os pés”, que se refere à forma como a dança era interpretada.

Os membros de grupos de socopé tinham as suas funções bem definidas, que iam de presidente a sócios (Santo, 1998: 246). Reis enumera todos os componentes de um dos grupos: “Presidente, vice-presidente, presidente do conselho, comissário, presidente do caminho de ferro (?!), secretário, inspector de cântico, comandante de cântico, primeiro cantor, sócios tocadores e cantores, dois chefes de trânsito. Isto, no que concerne à parte masculina. Quanto à feminina, ou as “membras”, têm uma hierarquia igual, com presidente, vice-presidente, presidente do conselho, comissária, presidente do caminho de ferro, etc.” (Reis, 1969: 42). Contudo, nem todos os grupos tinham uma composição tão complexa.

Ao contrário de Reis, para quem os grupos não tinham disciplina (Reis, 1969: 43), considero os socopés como grupos extremamente organizados, como o indica não só a sua estratificação, mas, também, o vestuário, cuidadosamente confeccionado, usado para as suas performances. Ademais, a apresentação decorria sempre de acordo com o mesmo esquema, bem conhecido de todos os participantes e, também, dos que assistiam à performance. Os elementos que compunham a actividade não eram muitos, contudo, todos eles tinham o seu devido lugar e importância. Em relação ao vestuário, os membros vestiam calças brancas ou pretas e camisas brancas. Nas sociedades com maiores possibilidades financeiras, os homens usavam fardamentos de tipo militar, com “a antiga correia atravessando o peito como se usava no exército, bivaque, galões, a marcarem a sua hierarquia no grupo, e também ingénugas medalhas de folha” (Reis, 1970: 193). As mulheres vestiam saias coloridas, tradicionais quimonos brancos e cobriam as cabeças com lenços. Reis menciona uma faixa vermelha e verde usada pela intérprete principal (Reis, 1970: 193). A roupa usada pelas membras remete para o vestuário característico das mulheres de camadas sociais menos favorecidas, já que, na altura das citadas descrições e nas décadas seguintes, as mulheres da elite optavam pela forma de vestir que seguia os modelos e as tendências europeias<sup>94</sup>.

Um elemento muito característico e usado praticamente por todos os grupos de socopé era uma ou várias bandeiras. A bandeira principal tinha o nome do grupo escrito no topo e, mais abaixo, a data da constituição do grupo, a localidade de origem e uma frase de cumprimentos ou votos de saúde.

---

<sup>94</sup> Reis fez a seguinte observação sobre a forma de vestir das mulheres naturais das ilhas nos finais dos anos 1960: “As mulheres de São Tomé gostam de vestir bem e conseguem-no. As da melhor sociedade vestem-se à europeia, sempre actualizadas com os últimos figurinos e adquirindo os melhores e mais caros tecidos que surgem nas montras da cidade, ou enviados directamente de Lisboa por gente de família ou amigos. O trajar das senhoras são-tomenses não diverge do das europeias. Já as mulheres do povo, sobretudo as dos meios rurais, mantêm o seu traço característico: o *quimono* – blusa de meia manga pouco decotada, larga, que termina um pouco abaixo dos quadris. As saias são bastante rodadas e assentam sobre dois ou três sainotes, o que as torna airosoas – aliás, costumam menear-se graciosamente com uma deliberada garridice –, saias e vestidos são fortemente policrómicos e com desenhos vistosos: ramagens, quadrados, etc.” (Reis, 1970: 163).

Os participantes juntavam-se num lugar definido e, após uma refeição, começavam a marcha em direcção ao *quinté* (quintal em forro), onde decorria a actividade. Ao longo do caminho, com cada vez mais pessoas a juntar-se ao grupo, a sociedade cantava várias músicas. À chegada ao quintal, e em casos em que era convidado mais do que um grupo de socopé, os membros dos grupos se cumprimentavam de forma ceremonial, demorando neste acto bastante tempo, antes de se dirigirem para o recinto. Seguia-se outra parte da performance, mais oficial, que começava com um discurso ritmado do presidente de cada grupo. Este subia a um banco ou a uma cadeira e dissertava acerca dos acontecimentos na localidade, onde decorria a apresentação, ou nas localidades vizinhas. Sempre preenchido com piadas<sup>95</sup> e alegorias, o discurso causava ondas de riso entre os ouvintes. Acabada a comunicação, chegava o momento de dar início à música e à dança. Apesar de pouca variedade rítmico-melódica, os socopés eram executados ao longo de horas, havendo sempre algumas pessoas do público a dançar com grupo (Reis, 1970: 193-194). A dança não tinha muitos passos, nem figuras definidas. Os bailarinos limitavam-se à execução de movimentos simples, que acompanhavam o ritmo executado pelo grupo de músicos. Estes utilizavam, principalmente, os instrumentos de percussão (tambores, sacaias<sup>96</sup>, canzás<sup>97</sup>, ferrinhos<sup>98</sup> e pó-mamon<sup>99</sup>), que serviam para marcar e ornamentar o ritmo. Somente nalguns momentos, e não em todas as músicas, à percussão juntava-se uma ou mais flautas locais (pitu-doxi<sup>100</sup>), que tocavam a linha melódica, a mesma que era interpretada pelos cantores. A repetitiva melodia era sempre executada da mesma forma: o presidente intonava uma curtíssima frase, seguida pela resposta do coro, também curta ou, noutras partes da música, mais desenvolvida. O coro era constituído pelos restantes membros do grupo, homens e mulheres, que cantavam em uníssono ou, na maioria das vezes, em várias vozes, criando partes polifónicas. Havia, também, os socopés, ou certos fragmentos deles, em que as partes a solo do presidente não existiam. As histórias eram cantadas sempre em forro.

---

<sup>95</sup> Esta é a palavra com que os ilhéus designam o registo cáustico e satírico da crítica social que acompanha os socopés (cf. Iseter Abreu, citado adiante).

<sup>96</sup> Chocalhos: instrumentos de percussão, feitos de vime, enchidos com sementes. Pertencem ao grupo de idiofones; o som é produzido através do batimento de sementes contra paredes de recipiente de vime.

<sup>97</sup> Instrumentos de percussão, pertencentes ao grupo de idiofones. Feitos de bambu ou de pedaço da árvore chamada Lua no sul da ilha, por angolares. No bambu, ou ramo da árvore, é esculpida uma série de dentes paralelos. O som é produzido a esfregar um pequeno pauzinho contra os dentes.

<sup>98</sup> Pequenos pedaços de ferro; o som é produzido a tocar um outro pedaço, também de ferro.

<sup>99</sup> Instrumento de percussão “obtido do tronco do mamoeiro, que emite sons semelhantes ao trombone de varas” (Reis, 1969: 42).

<sup>100</sup> Flauta transversal de bambu, com cerca 20 a 30cm, 10 orifícios de um lado, tapados pelos dedos de tocador que sopra ar no orifício situado na mesma linha que os outros, mas num dos lados extremos do instrumento.



Figura 4 – Canzá, Pantufo, São Tomé e Príncipe  
(foto de José A. Chambel, Setembro de 2016)

O socopé era apresentado várias vezes por ano, acompanhando as festividades anuais dos ilhéus, entre as quais, as festas religiosas<sup>101</sup> e algumas festas familiares da maior dimensão. As apresentações aconteciam, ainda, enquadradas nas festividades oficiais, organizadas pela administração portuguesa. Encontramos um exemplo deste espectáculo aquando da inauguração do Bairro Marcelo Caetano:

“Apareceram depois os grupos de bailes (socopés) das diferentes freguesias com os seus trajes garridos e característicos, que, durante a noite, exibiram as suas danças, disputando vários prémios que foram atribuídos aos que melhor se apresentaram<sup>102</sup>.”

---

<sup>101</sup> Assim costumam ser designadas em São Tomé e Príncipe as festas de santos padroeiros, que ocorrem em várias localidades do país nos dias dedicados ao seu orago. É também frequente o uso da designação “festa de freguesia”, rasto da linguagem do período colonial, quando o território estava dividido em freguesias.

<sup>102</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.02.1948, Ano II, N 15, p. 1.

Barros enumera os primeiros socopés<sup>103</sup>, mas os dados por ele apresentados não estão completos, o que impossibilita a reconstrução de difusão deste género musical<sup>104</sup> (Barros, 1956: 109). Contudo, chamam a atenção os nomes dos agrupamentos, entre eles, o Luandense e o Ovarense, que remetem aos nomes das cidades noutras territórios, mas, também, a Estrela Grande ou o Bengue Doce<sup>105</sup>, por causa da língua utilizada: os grupos, apesar de cantarem somente em forro, escolhiam os nomes em português. Os trajes utilizados tinham uma aparente influência europeia, visível, também, na organização de grupo. Como o socopé era praticado somente pela camada mais baixa da sociedade, podemos supor – tendo em consideração os nomes de grupos, os trajes utilizados e as funções dos membros – que, como a elite, também as classes menos favorecidas procuravam adaptar às suas possibilidades as manifestações musicais dos europeus. Isto explicaria porque em 1919, Manuel dos Ramos Lucena, advogado natural das ilhas, designou o socopé como “uma valsa, polka ou mazurka ao alcance de pobres” (citado em Santo, 2001: 538). Apesar de não apresentar aparências com nenhum destes géneros musicais, a descrição remete a uma transformação de ritmo europeu, executada somente com instrumentos de percussão construídos localmente.

Há descrições de dança a pares, executada nos *quintés*, que constituía um dos componentes de socopé. “Os pares enlaçam-se, separam-se, dão o braço e marcham” (Reis, 1969: 43). Estas podem ser as tentativas de copiar as formas de diversão dos europeus e da elite islenha, que também gerava formas de se divertir pela imitação ou pela recriação do observado nas associações dos portugueses.

Sublinha-se o carácter satírico e humorístico das apresentações, com a crítica acentuada nas letras das canções. Por causa disso, não era permitida a entrada de crianças aos espaços onde se realizavam as partes principais de socopé, como exemplifica Ister Abreu, que, apesar das interdições, tentava sempre aproximar-se dos lugares onde os socopés actuavam:

“Em Neves havia uns senhores, para além dessa tuna, Império. Havia socopés, um chamado Vilense. O Vilense era o socopé onde o meu padrasto tocava, cantava. Eu não podia acompanhar porque aquilo era dos senhores adultos. Assistir, assistia, mas participar não. Só se for o homem já, a participar a sério. Porque eram músicas tipo piadas” (Ister Abreu, entrevista, 29.08.2014).

---

<sup>103</sup> Luandense dirigido por Sondô Almeida, Puno Galo dirigido por Puno, Cunha-Cunha por Salvador, Bengue Doce por Miguel de Santana, Ovarense por Quique e Estrela Grande por João Amorim (Barros, 1956: 109).

<sup>104</sup> A disseminação do socopé, referida adiante, torna-se evidente nos finais da década seguinte. A listagem dos grupos activos na viragem dos anos 1960/1970 permite constatar que a presença destes não se limitava às zonas dos forros. Esta manifestação cultural era executada também nas localidades habitadas, maioritariamente, pelos angolares. Pode-se considerar o socopé como manifestação musical mais antiga que abrangeu não só todo o território, mas também vários grupos socioculturais de ilhéus.

<sup>105</sup> Nome da planta, *Alchornea cordifolia*. Em crioulo forro, normalmente, bengi doxi (Araújo, Hagemeijer, 2013: 28).

Encontram-se no socopé algumas similaridades com a manifestação cabo-verdiana, existente nas ilhas de Santiago e Maio, a tabanca. Assim como socopés, as tabancas eram grupos organizados, contudo com carácter de associações mutualistas, cujos membros pagavam cotas e se apoiavam em situações mais complicadas (Tavares, 2005: 46-47). Porém, na forma performativa era visível a estratificação das pessoas associadas que, assim como nos socopés, tinham funções bem definidas. Existiam um rei e uma rainha, os ladrões, o comandante, os soldados e as filhas de santo que acompanhavam a rainha. Os fardamentos de vários membros, tanto masculinos, como femininos, eram praticamente iguais à roupa utilizada pelos intérpretes de socopé, com excepção de blusas de mulheres: em São Tomé, as mulheres usavam os tradicionais quimonos e em Cabo Verde, umas simples camisas. A tabanca era mais complexa e durava mais tempo do que o socopé, mas a música que a acompanhava não era tão característica e distinta e, por isso, de acordo com alguns autores, não se pode falar em género musical chamado tabanca (Tavares, 2005: 48). Nas apresentações de tabanca também apareciam bandeiras. Todavia, a sua função era diferente da bandeira nos grupos de socopé: na manifestação cabo-verdiana, a bandeira simbolizava um santo e constituía o elemento fulcral de toda a manifestação. A tabanca tinha mais ligações com a religião e a sua execução estava incluída no calendário das festividades religiosas anuais. Interpretada no ciclo de festas juninas (em Cabo Verde decorrem de 3 de Maio a 29 de Junho) era sempre acompanhada pela missa e procissão.

A origem da tabanca permanece incerta, apesar de confirmada a sua existência já no século XVIII (Gonçalves, 2006, Tavares, 2005, Semedo, Turano, 1997). Assim como no socopé, na tabanca as influências europeias estão bem acentuadas, o que nos leva a supor que havia algumas matrizes de comportamentos comuns, independentemente da latitude geográfica onde as manifestações culturais surgiam. Em todo o caso, espanta a quantidade dos elementos similares presentes nas manifestações nos dois arquipélagos distintos, ainda que ambos tenham sido fortemente influenciados pela cultura europeia.

Barros (1956: 107, 109) considera que o socopé resultou da transformação da ússua, género musical mais antigo, até agora interpretado pelos santomenses de forma folclorizada<sup>106</sup>. Porém, ao analisar estes dois géneros musicais não se encontram elementos comuns que indiquem a ligação evidente entre um e outro.

A altura em que a ússua surgiu não pode ser especificada com precisão. Assim como o socopé, não foi mencionada por Negreiros (1895), mas vários autores apontam o seu aparecimento como anterior ao socopé (Barros, 1956, Reis, 1969 e 1970, Santo, 1998). Alguns elementos da ússua indicam que na sua origem estão as danças chegadas da Europa e dançadas nos bailes organizados pelos europeus. Tanto os trajes, como a forma de dançar relembram danças europeias, adaptadas às condições dos intérpretes

<sup>106</sup> A folclorização, “um fenómeno da modernidade”, é “o processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular (...). O objectivo é repensar a tradição duma localidade, duma região ou da nação” (Castelo-Branco, Branco, 2003: 1).

locais. Reis assistiu a uma das últimas actuações do grupo de ússua de Sum Camblé no seu quintal no Cruzeiro, freguesia<sup>107</sup> de Trindade. A descrição que apresenta confirma a tese de origem da ússua em danças europeias: “Os seus passos eram medidos, graciosos, delicados, mesmo com certa distinção, tal como as danças europeias do fim-de-século, lembrando vagamente os “lanceiros”, o “pas-de-quatre”, ou o minuete, sem nada que se assemelhasse às vigorosas e barulhentas danças africanas, embora – como é óbvio – com o inevitável ritmo africano que os bombos e os canzás lhe imprimiam (... )” (Reis, 1969: 33).

Os ilhéus, observadores dos europeus, imitavam o que viam nos bailes e criaram um género musical equivalente, recorrendo aos instrumentos de que dispunham. “A «ússua» deve ter sido copiada pelos trabalhadores que viam dançar os «lanceiros» e outras, aos senhores das grandes roças, nos tempos áureos do cacau” (Reis, 1969: 34). O resultado obtido na ússua é o seu ritmo complexo, sincopado, binário e a dança que o acompanha, suave, mas sofisticada nos contratemplos dos pés e no baloiçar de corpos vestidos a rigor. Homens vestiam camisas brancas e calças pretas, sapatos brilhantes e chapéus de palha. Frequentemente usavam gravatas e elegantes casacos que seguravam com ambas as mãos a altura do peito nos momentos em que se aproximavam às mulheres. Realce-se, ainda, um pormenor: “uma toalha de linho com franjas e bordados, suspensa da manga esquerda do casaco, que lhes servia para limparem o suor” (Reis, 1970: 34). Senhoras, vestidas de quimonos ou camisas, saias coloridas e lenços na cabeça, dançavam descalças. A sua postura emanava uma elegância única (Santo, 1998: 244).

Os instrumentos limitavam-se à secção rítmica: canzás, caixas e bombos<sup>108</sup>. Reis assistiu ainda a uma sessão em que a melodia era tocada por um harmónio, também mencionado por Barros como um dos instrumentos utilizados para a execução deste género musical (Barros, 1956: 107, Reis, 1970: 198). Ouvia-se, ainda, som de corneta que indicava as mudanças de passos, de direcção e de pares. A dança era também organizada por um mestre-sala (Reis, 1970: 198). Mas a execução não era improvisada. As apresentações públicas eram antecedidas por numerosos ensaios durante os quais os membros de grupo praticavam a dança rigorosa e ordenada, como nenhuma outra dança dos ilhéus (Reis, 1969: 33-34).

A elegância e a graciosidade que caracterizavam a dança, assim como a sofisticação de trajes e, ainda, a aparente similaridade desta manifestação musical com danças europeias da viragem do século XIX podiam ter resultado numa certa limitação em relação ao acesso aos grupos de ússua, tornados, assim, num eventual crivo de diferenciação social entre os ilhéus. Reis associa a ússua à elite islenha,

<sup>107</sup> A divisão administrativa de São Tomé e Príncipe na época colonial foi alterada após a independência. O território colonizado era dividido em freguesias (dez em São Tomé e uma na ilha do Príncipe). Actualmente o país está dividido em distritos (seis na ilha de São Tomé e um na ilha do Príncipe). Ao longo deste texto, a referência às antigas freguesias aparece sempre quando a informação provém da fonte escrita no período colonial. Nestes casos, mantendo a indicação original. Também adopto a designação quando esta aparece nos fragmentos de entrevistas aqui citados.

<sup>108</sup> Tambor feito de tronco de madeira esculpido e coberto com pele de cabra (Grupo Tafua de Monte Café, entrevista, 27.01.2019).

sublinhando a existência de um círculo fechado de pessoas que participavam na sua interpretação (Reis, 1969: 34).

Os grupos de ússua tinham, também, a função mutualista e podem ser considerados como tipos de associações. Havia sempre uma caixinha onde os participantes colocavam quantias de dinheiro que eram doadas aos que passavam pelos momentos de dificuldade (Reis, 1970: 199).

A entreajuda, num formato ainda mais completo, caracterizava outros grupos, ligados a um género musical, com o qual partilhavam o nome. As “irmãoadades de mato” juntavam os forros que se apoiavam mutuamente durante as colheitas e outras tarefas agrícolas ou prestavam serviço aos proprietários naturais das ilhas (Nascimento, 2005: 46, Santo, 1998: 249-250). Estas sociedades, que existiam no arquipélago no século XIX, tiveram como matriz as irmandades e confrarias religiosas, presentes nas ilhas desde o século XVI (Nascimento, 2005). Negreiros indica que foi no âmbito das irmandades que surgiu a manifestação musical designada como assembleia ou lumandadgi (Negreiros, 1895: 168), que outros autores chamam, também, irmandade (Barros, 1956, Santo, 1998). Nos dias ou nas épocas de menos trabalho, o grupo dedicava-se a esta manifestação cultural, que depois apresentava nas festas e celebrações locais (Negreiros, 1895: 168).

Este género musical, acompanhado pela dança, não aparece descrito em pormenor nas fontes existentes. Sabemos que a música era tocada nos aerofones locais, os pitu-doxi, e nos tambores (Negreiros, 1895). Não se sabe nada sobre as letras destas músicas. Na descrição de Negreiros encontramos uma nota sobre as músicas que acompanhavam a irmandade, em que o autor constata que estas provavelmente não eram “perfeitamente nativas, pois parece que foram introduzidas pelos colonos brasileiros” (Negreiros, 1895: 168). A dança era executada por um grupo de pessoas que formavam um círculo no meio do qual ficava um homem com uma bandeira que dava várias voltas para, de seguida, escolher a sua parceira para dançar (Negreiros, 1895: 168). Eventual uma metamorfose do estandarte religioso, a bandeira, utilizada nesta performance, lembra os grupos de socopé nos quais a sua exibição era obrigatória.



Figura 5 – Pito-doxi, Santa Marta  
(foto de José A. Chambel, Agosto de 2020)

Existe uma descrição um pouco diferente desta manifestação musical, registada por Barros (1956) e Reis (1970). De acordo com estes autores a irmandade “era executada apenas por familiares nas festas marítimas, onde era conhecida por chola. O conjunto musical compunha-se de três flautas, duas caixas, uma cabaça e um bombo. Nos intervalos fazia-se ouvir o coro constituído por todos: músicos e dançarinos” (Reis, 1970: 197). Barros compara a música que acompanhava esta manifestação cultural às marchas portuguesas (Barros, 1956: 105). Podemos questionar se ambos os autores se referem ao mesmo género musical, já que apresentam descrições bastante diferentes, não só em relação às circunstâncias de apresentação, mas, também, à composição de grupo. Em todo o caso, o que importa retirar destas descrições é a existência de mais um género musical local, que deixou de ser executado, provavelmente, nas primeiras décadas do século XX (Barros, 1956, Reis, 1970).

A recuar ainda mais no tempo situam-se as descrições de lundum, género musical mais antigo, conforme o indicam as memórias das pessoas e as menções nas fontes escritas. O lundum foi apresentado por Almada (1884: 14) e apontado por Negreiros (1895: 169-170) como “a dança predilecta do indígena e a mais característica”. Contudo, importa sublinhar que, ao tempo, este género musical era popular também noutras partes do mundo, nomeadamente em Portugal, no Brasil e em Cabo Verde, pelo que, muito provavelmente, os seus fundamentos não terão sido criados em São Tomé e Príncipe. Há várias décadas, o lundum não é praticado neste arquipélago. Em meados do século XX, Barros afirmou a sua extinção, facto confirmado mais tarde por Reis (Barros, 1956: 101, Reis, 1956: 31).

Este género musical merece uma atenção especial, já que pelas descrições disponíveis, parece ser o mais sofisticado entre as manifestações musicais existentes na viragem do século XIX para o XX, pelo menos numa das suas vertentes, a de lundum vióla. Adicionalmente, a existência dos dois subgéneros – o vióla e o dúnfa – interpretados pelos grupos sociais diferentes, indica a estratificação da sociedade na época em que o lundum era popular entre os ilhéus. É o único género musical praticado de duas formas diferentes, por grupos sociais distintos.

Foi Negreiros que distingui os dois tipos de lundum, o vióla e o dúnfa (Negreiros, 1895: 169). O primeiro, característico “da classe dos civilizados”, era interpretado no piano ou instrumentos de corda. Este tipo de lundum fora descrito anos antes pelo governador Almada:

“Os lunduns são graciosos, de uma grande sensualidade nada brutal, e dançam-se indiferentemente com acompanhamento de viola, guizos, harmonica, rebeça, flauta ou piano. Aquelle que mais se usa e é a dança mais delicada e fina do paiz semelha-se muito a uma figura do cotillon. A pessoa que começa dirige-se, dançando, a musica, a qual faz uma grande cortezia, e dança em sólo até que escolhe quem a deve substituir por meio de outra medida” (Almada, 1884: 14).

O segundo tipo, lundum dúnfa, também designado de landun ‘ndúfa (Negreiros, 1895: 169), era uma dança de povo. Os instrumentos utilizados na sua execução limitavam-se a membranofones: um tambor de nome idêntico ao do subgénero musical, dúnfa, e dois outros tambores, caixa-média e caixa-

requinta. Todos estes instrumentos eram feitos de casco de madeira e de pele e tinham, respectivamente, 20cm, 23cm e 30cm de diâmetro (Barros, 1956: 101).

Os instrumentos utilizados para a execução dos dois tipos de lundum evidenciam a diferença de condições e meios disponíveis a cada grupo, assim como o seu aparentemente distinto nível de europeização. Os conjuntos musicais que acompanhavam lundum viola usavam instrumentos europeus, disponíveis somente para um pequeno grupo da elite islenha, que tinha, por um lado, meios financeiros para adquirir tais instrumentos e, por outro, disponibilidade e possibilidade de aprender a executá-los.

O estudo da presença deste género musical noutros territórios fornece mais pormenores, inexistentes ou inobservados no caso santomense. As primeiras informações sobre o lundum, chamado também lundu, encontram-se nas fontes sobre Brasil do século XVIII (Cascudo, 1954: 364-365). Tinhorão apresenta a hipótese do seu surgimento através da gradual transformação de géneros musicais e danças levadas pelas pessoas escravizadas provindas do continente africano. Embora presumindo a influência de danças rituais chamadas *calundus*, afirma que o lundum tem as suas origens nas festividades de mestiços e brancos, que teriam transformado e adaptado às suas necessidades as danças de africanos, incorporando alguns elementos de fandango espanhol (Tinhorão, 1988, 1994, Lima, 2010). Como género musical, o primeiro a surgir foi o lundu instrumental, executado nos instrumentos de percussão, que, mais tarde, ganhou forma de canção interpretada com acompanhamento de viola. Chegado à Europa ainda no século XVIII, o lundum foi muito rapidamente absorvido pela sociedade portuguesa. Tornou-se uma das danças obrigatórias no teatro lisboeta e, também, nos salões e nos bailes das elites, já em sua forma estilizada (Tinhorão, 2007: 19-21). Assim como o fado e a rasga – outras danças brasileiras, a primeira provavelmente um pouco anterior e a segunda posterior ao lundu – o lundum tem raízes africanas (Tinhorão, 2007), mas desde o seu surgimento ultrapassou várias fronteiras, tanto territoriais, como sociais.

O lundum foi, também, bastante popular noutro arquipélago colonizado pelos portugueses, em Cabo Verde, onde se popularizou especialmente nas ilhas de Boa Vista, São Nicolau e Santo Antão (Gonçalves, 2006: 57, Tavares, 2005: 49). Os autores cabo-verdianos afirmam a origem brasileira do lundum, que poderia ter chegado à ilha de Boa Vista no século XVIII, quando os contactos entre os dois territórios eram intensos por causa do comércio de sal (Tavares, 2005: 50) e da circulação das pessoas escravizadas entre continente africano, Cabo Verde e Brasil (Martins, 1988: 43-44).

Apesar de existirem as informações sobre o surgimento do lundum em São Tomé a partir de nblôlô nblalá<sup>109</sup> (Barros, 1956: 101, Reis, 1970: 197, Santo, 1998: 240) e da sua posterior expansão nos continentes europeu a americano (Santo, 1998: 242), nenhuma outra obra sobre este género musical, praticado também no Brasil, em Cabo Verde e em Portugal (Tinhorão, 2007, Gonçalves, 2006, Tavares, 2005), menciona São Tomé e Príncipe como lugar da sua criação. Não se consegue definir como e

---

<sup>109</sup> Um género musical ainda mais antigo existente nas ilhas sobre o qual praticamente não existem informações (Reis, 1970: 197).

quando é que o lundum surgiu em São Tomé e Príncipe. Aliás, a existência de dois tipos de lundum nas ilhas invalida a hipótese de origem santomense do lundum. Se o lundum se tivesse formado a partir das danças das pessoas escravizadas chegadas do continente africano, não surgiria entre a elite, que desprezava não só as manifestações culturais das pessoas escravizadas, como também as das classes mais baixas dos ilhéus. Se tivesse surgido entre a classe menos favorecida, a versão dúnfa teria sido a primeira, só se transformando mais tarde numa versão sofisticada e requinte, executada nos salões da elite islenha. Esta direcção de influências culturais não existia em São Tomé na altura. Muito pelo contrário. A sociedade islenha sempre demonstrava tendências inversas: as classes mais baixas, copiavam os hábitos dos mais bem posicionados, tanto da elite islenha, como dos europeus.

Existe a possibilidade de lundum ter vindo directamente do Brasil, já que até meados dos oitocentos os contactos entre os dois territórios eram bastante frequentes<sup>110</sup> (Nascimento, 2000). Como não se consegue especificar a altura em que lundum chegou às ilhas, é provável que tal tenha acontecido ainda antes da recolonização ou na sua fase bastante inicial. Presumivelmente foi a versão viola que apareceu primeiro, depois copiada pelas camadas sociais menos favorecidas e adaptada às suas condições materiais e capacidades de criação. A letra de viola era, provavelmente, bastante diferente da letra de dúnfa, já que os seus autores eram portadores de bagagens culturais distintas.

Sobre as características de lundum em São Tomé e Príncipe, pouco mais se pode dizer. Ao analisar o fragmento da partitura (somente a melodia), inserido na *História Etnográfica da Ilha de S. Tomé* (Negreiros, 1895: 166), deparamo-nos com o ritmo binário, bastante regular e com a linha melódica simples, com o andamento de segundas na maior parte do tema. Não se sabe se este é um exemplo de viola ou de dúnfa. O texto de Negreiros não permite tirar conclusões acerca das características destes dois subgêneros: na descrição do primeiro, o autor foca-se na dança, enquanto em relação ao segundo, destaca a parte do texto, composto pelo diálogo de duas pessoas, comparado pelo autor à desgarrada de Portugal.

Duas observações, que remetem para as características dos géneros anteriormente analisados, podem ser retiradas desta apresentação de lundum: foi um género musical que não era originalmente santomense e que deixou, de forma definitiva, de ser executado nas ilhas. Não houve tentativas da sua reconstrução ou reinterpretação no período posterior.

Encontrámos, ainda, uma breve menção a outros dois géneros musicais existentes na ilha nos anos 20 do século XX: aladá e kilêlê. Indicados numa nota de imprensa no jornal *O Combate*, não foram descritos noutras fontes e a informação reduzida que pode ser retirada da nota não permite a sua análise. Não sabemos quando surgiram ou foram introduzidos nas ilhas, nem por quem e em que circunstâncias

---

<sup>110</sup> Como afirma Nascimento, “as relações sociais no arquipélago eram influenciadas pelo trânsito de gente entre os dois territórios. Parte substancial dos funcionários, em particular dos militares, era de origem brasileira ou servira no Brasil” (Nascimento, 2000: 378). “No século XVIII muitos filhos de São Tomé e Príncipe negros e mulatos tinham estudado para padres na Bahia e noutras cidades brasileiras” (Nascimento, 2000: 379).

costumavam ser interpretados. A notícia relacionava as proibições das autoridades relacionadas com os festejos de carnaval. Contudo, como sublinhava o jornalista, o administrador tinha confundido as manifestações carnavalescas com “divertimentos indígenas”, o que mostrava o seu desconhecimento da cultura local. Todas as manifestações cuja execução proibia durante o carnaval, eram praticadas em várias ocasiões e não eram características dos festejos carnavalescos. Entre várias danças e rituais, encontramos os dois géneros musicais acima mencionados: “...Aladá, dansa que os ajudás introduziram na ilha e que está desaparecendo, num ou outro canto da ilha os nativos a dansem nas suas festas apenas para *desopilar o fígado*” e “o Kilêlê, dança libidinosa acompanhada dos clássicos e infernais bombos, tambores, canzás, etc.”<sup>111</sup>.

Os géneros musicais até agora descritos eram interpretados pelos forros, tanto da elite (lundum vióla, ússua), como, e principalmente, das camadas sociais de mais baixa condição (lundum dúnfa, irmandade, socopé). No entanto, além dos forros, havia ainda dois grupos dos ilhéus: os angolares na zona sul da ilha de São Tomé e os naturais da ilha do Príncipe. Falantes de duas línguas criolas diferentes (angolar e lungyie), estes grupos tinham suas próprias manifestações culturais. A inexistência de fontes não permite proceder a uma reconstrução precisa de quiná e dêxa, géneros musicais dos angolares e dos naturais do Príncipe, mas o facto de estes terem surgido e terem sido bastante diferentes da música interpretada pelos forros, torna a sua breve apresentação num contributo relevante para um entendimento mais completo das dinâmicas culturais do arquipélago. Nota-se que os autores que escreviam sobre a cultura de São Tomé e Príncipe não deram a devida atenção às manifestações musicais destes dois grupos. A quiná dos angolares está praticamente omisa na maioria das obras (Negreiros, 1895, Barros, 1956, Reis, 1969 e 1970, Santo, 1998), enquanto sobre a dêxa, do Príncipe existe uma breve e pouco detalhada descrição de Reis (1969), repetida por Amado (2010).

Antes de apresentar o género musical mais representativo dos angolares do sul da ilha, cumpre aludir brevemente à história deste grupo. Apesar de existirem três versões acerca de origem dos angolares, das quais uma continua a ser a mais popularizada e repetida em São Tomé e Príncipe, a constituição deste grupo pelas pessoas escravizadas fugidas das plantações de açúcar é a mais provável, atenta a análise linguística, assim como a das fontes que mencionam as fugas desde o século XVI (Seibert, 1998, 2004, 2012). A lenda sobre o naufrágio não só circula entre o povo, como foi também repetida em várias fontes escritas, enumeradas por Seibert (1998: 3-6). O afundamento teria ocorrido nos inícios do século XVI e os sobreviventes, que chegaram à ilha, deram início a este grupo. Contudo, quer esta versão, quer as pressuposições sobre as pessoas provenientes da costa africana que tinham habitado a ilha antes da chegada dos portugueses no século XV, nunca foram devidamente fundamentadas. A análise linguística do crioulo angolar indica uma base comum com outros crioulos presentes no território (forro e lungyie), mas o angolar é “mais marcadamente Bantu, em especial devido à componente lexical de origem Kimbundu, que não se encontra no Santome” (Hagemeijer, 2009: 16).

---

<sup>111</sup> *O Combate*, 21 de Março de 1925, Nº 1, Ano 1, p. 2.

Este dado favorece a tese sobre o surgimento deste grupo das pessoas escravizadas fugidas. Às primeiras pessoas escravizadas do Golfo da Guiné, juntaram-se, posteriormente, outras, trazidas dos territórios angolanos (Hagemeijer, 2009: 16).

Os angolares constituíram sempre um grupo distinto linguisticamente e culturalmente dos forros e o seu contacto com o resto dos habitantes das ilhas era limitado. Habitavam as zonas dificilmente acessíveis. “*Livres e independentes, construíram o seu próprio modo de vida com base nos recursos naturais da zona sul da ilha onde estavam sediados*” (Nascimento, Dias, 1988: 53). Perderam a sua autonomia somente no último quartel do século XIX, quando a vila Santa Cruz<sup>112</sup> foi ocupada pelas forças militares do governo português e foi exigida a submissão deste grupo às autoridades coloniais. Foi também a altura em que as zonas que habitavam começaram a ser transformadas em plantações de café e cacau, o que levou as expropriações “*de terras que, havia séculos, usufruíam em exclusivo*”. (Nascimento, Dias, 1988: 70). Isto levou à dispersão dos angolares (Nascimento, Dias, 1988: 69). Começaram a deslocar-se para outras zonas da ilha, sempre costeiras.

Os angolares recusaram – assim como os forros – a trabalhar nas roças em regime do contrato. Contudo, aceitavam alguns trabalhos pontuais, como capina e transporte de produtos por vias marítimas das roças até ao porto principal na cidade de São Tomé (Seibert, 2004: 45). Continuaram a dedicar-se à pesca e à extração de sal marinho, com o que garantiam a sua subsistência. Trocavam peixe e sal pelos produtos agrícolas, tanto nas roças, como na capital (Seibert, 2004). No século XX, o seu contacto com outros grupos socioculturais aumentou, contudo, vários elementos da sua cultura, assim como a sua língua, permaneceram intactas. Este grupo, contrariamente aos forros, não denotava a propensão de seguir as tendências da cultura dos europeus, o que pode ser explicado pela mencionada baixa intensidade de contactos entre estes grupos ao longo de várias décadas.

A quiná, género musical dos angolares, parece não conter as influências europeias. O instrumento musical utilizado para a execução de quiná, chamado guipá (ou n’guipá), é tocado exclusivamente nesta manifestação musical. O guipá é construído de um tronco de madeira e parece-se com uma pequena canoa. Tem um reco-reco (canzá) fixado com os fios na parte superior do objecto. O tocador fica sentado no próprio instrumento e executa o ritmo, utilizando uma vara. O guipá parece, então, um reco-reco com uma caixa de ressonância que, certamente, aumenta volume de som. Chama a atenção o formato do instrumento, que indica a importância de canoa para este povo.

---

<sup>112</sup> Actualmente São João dos Angolares.



Figura 6 – Guipá, S. João dos Angolares, São Tomé e Príncipe  
(foto da autora, Setembro de 2019)

Todo o grupo que executava a manifestação musical, constituída pelo canto e pela dança, acompanhado pelo som de guipá, utilizava o mesmo tipo de traje, composto pelos dois elementos principais: andala e kabungo. Kabungo é pano que homens amarram na cintura e mulheres colocam na cintura e no peito. Os participantes tinham, ainda, as andalas de palmeira, chamadas dômbo (Agostinho Apa e Herculano, entrevista, 23.09.2019), amarradas na cabeça, nos braços, nas pernas. As pessoas dançavam à volta do guipá. Os homens empunham catanas de madeira na mão. Um deles, o cantor principal, era responsável pela intonação da melodia, começava a cantar e, de seguida, os outros membros do grupo respondiam em coro. Em várias quinás, o ritmo não mudava muito e, também, a melodia não apresentava variações significativas. O que mudava e exigia ensaios prévios eram as letras das músicas (Ninho Anguené, entrevista, 12.05.2017). Estas variavam de grupo para o grupo e eram sempre actualizadas, servindo como forma de expressar a visão sobre uma dada situação social ou dar conselhos à jovem geração (Agostinho Apa e Herculano, entrevista, 23.09.2019).

As actuações demoravam, normalmente, uma a duas horas, mas havia, também, situações em que a quiná era dançada pela noite fora, até ao amanhecer. Dissociada de ocasiões ou festividades específicas era executada sempre que havia algum motivo para uma festa ou um encontro dos angolares.

Todos os angolares do sul dançavam quiná, mas a manifestação não era executada no norte, para onde uma parte deste grupo migrou (Ninho Anguené, entrevista, 12.05.2017). Antigamente, além de São João dos Angolares, existiam os grupos de quiná em Porto Alegre e Ribeira Peixe, que há já alguns anos estão inactivos (Agostinho Apa e Herculano, entrevista, 23.09.2019).

Quanto à história desta manifestação musical, os entrevistados dizem somente que é muito antiga, não conseguindo referir a época em que surgiu (Agostinho Apa e Herculano, entrevista, 23.09.2019). A canoa, que serviu como modelo para a construção do instrumento usado na quiná, pode ser indicada como mais um argumento que atribui a origem deste género musical aos angolares, que fizeram de pesca a sua principal actividade económica. Em kimbundu existe a palavra *kîna* que significa “cova, sepultura, furna” e também a palavra *kiná* cujo significado é “aquilo, de longe, além” (Junior, s.d.: 131). É possível lançar a hipótese de alguma influência bantu no surgimento desta dança. A simbologia da canoa nesta dança pode-se referir, ainda, à canoa antigamente usada para transportar os mortos de zonas mais afastadas para São João dos Angolares, onde existia o único cemitério.

Como um dos elementos fulcrais da performance é a destruição da cabeça do inimigo, simbolizada pelo fruto de izaquente, colocado no meio da roda dos bailarinos, ao pé do guipá, pode presumir-se que, entre os significados desta performance musical, se encontra o do enterro do inimigo, da sua extermínio definitiva<sup>113</sup>. Através da performance assim apresentada expressariam o desejo, nunca cumprido, de voltarem a ser donos da zona sul, como acontecia antes da recolonização, na sequência do que as terras foram ocupadas pelas plantações de cacau e café.

Entre os angolares corre um outro testemunho sobre a quiná como dança que representa a revolta dos angolares contra os europeus, que chegaram ao seu território e começaram a procurar as suas mulheres. Num certo momento, os angolares não conseguiram mais tolerar este tipo de comportamento e revoltaram-se contra os colonos. Este acontecimento foi transformado em dança (Ninho Anguené, entrevista, 12.05.2017). Apesar de existência desta narrativa na memória dos angolares, a sua veracidade parece duvidosa. Como mencionado acima, as dificuldades de acesso à zona habitada por este grupo não possibilitavam o contacto constante entre europeus e angolares. A presença mais acentuada dos europeus nos territórios habitados pelos angolares inicia-se no último quartel do século XIX, processo sobre o qual existem vários documentos (cf. Nascimento, Dias, 1988), mas que não fornecem provas sobre a história contada.

A ponderar outro significado da palavra quiná em kimbundo, apontado com a grafia minimamente diferente, *kiná*, pode-se concluir que este género musical veio de longe. Ou, talvez, e o que parece fazer mais sentido, provém do grupo de pessoas que veio de longe para trabalhar nas plantações de açúcar, mas que não aceitou a sua submissão às condições impostas nestas plantações. O grupo estava familiarizado com mar, o que acentua a presença da canoa, transformada por eles em

---

<sup>113</sup> Para confirmar esta interpretação da prática performativa seria importante aprofundar a pesquisa e estabelecer a partir de que data esta explicação da coreografia aparece na narrativa angolar.

instrumento musical. Entre vários instrumentos do território angolano catalogados por Redinha (1984) não encontramos nenhum parecido com o guipá. Possivelmente, este instrumento surgiu na ilha de São Tomé.

Tudo sugere que a quiná seja um género musical surgido entre os angolares. Além dos elementos da sua história, que estão reflectidos nele, terá tido na sua base alguns elementos oriundos do continente africano, mas não foi influenciado pela cultura europeia. Se o género é anterior ou posterior à recolonização, não se pode afirmar com certeza. Mas o aumento dos contactos com os portugueses e com os forros, a partir do século XIX, não deixou nenhuma influência na quiná, o que permite formular a hipótese de que esta manifestação musical tenha sido criada antes da recolonização do arquipélago.

Por fim, a supramencionada dêxa, género musical do Príncipe, ilha situada a cerca de 150 km a nordeste de São Tomé. Antes de apresentar este género musical, segue-se uma breve descrição da ilha, cujo contexto geográfico, social e económico, deixou marcas na música. Como outros arquipélagos, caso do cabo-verdiano, a descontinuidade territorial foi uma das razões de diferenciação das manifestações culturais em ambas as ilhas.

A ilha do Príncipe tem 114 km<sup>2</sup> e as suas condições climáticas são semelhantes às da ilha de São Tomé. Desde o seu achamento, o seu percurso histórico foi parecido com o desta ilha. A análise linguística do crioulo lungyie, falado no Príncipe, indica a sua origem no proto-crioulo do Golfo da Guiné, mas não apresenta tantas influências de línguas bantu, como as existentes nos crioulos da ilha de São Tomé (Hagemeijer, 2009), o que comprovará que, nas fases mais recentes, os africanos trazidos do continente não passavam necessariamente por São Tomé. A ilha serviu como entreposto de pessoas escravizadas e mantinha ligações com Brasil até ao século XIX. Em 1753, a capital do arquipélago foi transferida para Santo António, localidade no Príncipe, elevada, neste ano, à categoria de cidade (Nascimento, 2010a: 28). Passados 100 anos, a capital voltou a São Tomé, que possuía melhores condições para o incremento da agricultura e para albergar a governação, assim isenta de lidar com os conflitos no Príncipe. "A ilha de São Tomé era superior em território e população, em número de fazendas agrícolas e na importância das relações comerciais. São Tomé tinha uma habitação decente para o governador" (Nascimento, 2010a: 145). Após o regresso da capital à ilha de São Tomé, iniciou-se a marginalização do Príncipe e uma profunda deterioração da sua situação económica.

Nos meados dos anos 50 do século XIX, quando a recolonização arrancava na ilha de São Tomé, a ilha do Príncipe contava com uma população de cerca 4-5 mil habitantes<sup>114</sup> (Nascimento, 2010: 163). O processo de instalação das plantações em grande escala no Príncipe foi mais tardio do que em São Tomé. Durante o século XIX existiam as roças pequenas, muitas delas nas mãos dos ilhéus, que empregavam trabalhadores escravizados, mais tarde libertos. Várias roças eram a propriedade do Estado. O declínio económico do Príncipe resultou numa situação de acentuada pobreza e falta de condições

---

<sup>114</sup> Há uma disparidade significativa entre o número de habitantes em 1851, estimado em 4949 pessoas, e em 1855 quando este número diminuiu a 4181 pessoas (Nascimento, 2010a: 163).

para o desenvolvimento de agricultura. “As terras estavam depreciadas pelo abandono em que jaziam” (Nascimento, 2010a: 193). Desta situação aproveitaram-se os roceiros e capitalistas, que exigiram a concessão da terra e as isenções fiscais (*ibidem*). Também as pequenas roças dos ilhéus foram vendidas aos roceiros europeus (Nascimento, 2010a: 201). Foram constituídas grandes roças e começou o afluxo de contratados para a ilha. A situação económica dos ilhéus piorou de forma significativa e várias pessoas se deslocaram para Gabão ou Fernando Pó, à procura de meios de subsistência. Com a transformação acentuada da ilha numa colónia-plantação também as oportunidades das elites locais escassearam, causando o seu êxodo em direcção a São Tomé (Nascimento, 2010a: 161) O início do século XX foi marcado pela doença de sono, que não só afectou a população já presente na ilha, como dificultou o processo de angariação de trabalhadores noutras colónias, o que, naturalmente, teve implicações sérias no desenvolvimento das roças, e, também, na situação económica da ilha. Esta deteriorou-se ainda mais após a Primeira Guerra Mundial, quando “o declínio da produção cacaueira e a evolução política empurrariam para a penúria” (Nascimento, 2010a: 315). O número dos naturais do Príncipe a habitar a ilha diminuiu dez vezes entre 1885 e 1909, passando de 3000 para 300 pessoas (Nascimento, 2010a: 255).

O diminuto número dos europeus<sup>115</sup>, a sua dispersão no território da ilha e a sujeição ao trabalho, que limitava seriamente os tempos livres, não permitiu a sociabilidade igual à da ilha de São Tomé, onde as associações recreativas proporcionavam momentos de convívio. Tudo indica que no Príncipe nunca se constituiu nenhum agrupamento musical europeu, como as tunas, presentes em São Tomé. Consequentemente, os bailes à moda europeia não devem ter acontecido. Nascimento menciona que únicos momentos de diversão surgiam durante breves ancoragens dos navios no porto de Santo António. Contudo, estes acontecimentos não eram regulares nem tiveram influência visível na sociabilidade dos europeus (Nascimento, 2010a: 372).

É difícil imaginar qualquer tipo de vida cultural neste exíguo universo, socialmente estratificado, afastado de outros territórios, com a população de número extremamente reduzido e em constante movimento. “...a ilha foi lugar de chegada e de partida de povos” (Nascimento, 2010a: 401). Se acrescentar a isto a difícil situação económica e a falta de alternativas para a mudar, pode ser questionada a prática de manifestações culturais em geral e, consequentemente, as manifestações musicais, na ilha do Príncipe no período de implantação e incremento das grandes roças. Basta olhar para os números da população em vários momentos deste período para perceber a dificuldade de quaisquer tentativas de organização de actividades culturais.

---

<sup>115</sup> O número dos europeus nunca ultrapassou 200 pessoas, oscilava entre 132 em 1899, 173 no ano seguinte e 107 dois anos depois (Nascimento, 2010a: 255). Em 1914 chegaram a habitar a ilha 199 europeus (Nascimento, 2010: 303), mas este número diminuiu rapidamente nos anos seguintes (para os dados exactos consultar: Nascimento, 2002a, 2010a).

Nestas circunstâncias, a existência da dêxa, género musical local, criado pelos habitantes naturais da ilha, levanta uma série de questões em torno da sua origem e transformação. A sua forma musical, tocada no característico ritmo 6/8, distingue este género da música na ilha de São Tomé.

De acordo com Reis (1969, 1970), a dêxa era executada antigamente no dia da Nossa Senhora da Graça. Esta informação não foi confirmada pelos meus informadores, que afirmam que este é o género mais característico do Príncipe e que a sua apresentação não se limitava a datas específicas (Filipe Santo, entrevista, 20.03.2019). Reis sublinha a sua semelhança com uma dança do Minho chamada vira (Reis, 1969, 1970). Esta tese é contestada por Tonecas Prazeres, que não encontra semelhanças suficientes para afirmar uma influência directa ou uma apropriação e transformação do vira: “Só se for atrás e só se for na coreografia. A única coisa que eu vejo, que pode ter a ligação com Portugal, talvez seja na coreografia. Mas a forma de dançar é diferente. Só as mãos que estão lá” (Tonecas Prazeres, entrevista 18.04.2018).

A dêxa, na sua versão original, era executada por um grupo de tocadores de instrumentos de percussão com algumas intromissões de corneta. O cantor ou cantora principal entoava uma frase, seguida pela resposta de um grupo de vozes, numa polifonia simples, mas de expressividade notável<sup>116</sup>. Mais tarde, já na época dos conjuntos musicais, o género musical foi transformado e adaptado aos arranjos correspondentes à sonoridade dos grupos, resultante de instrumentos por eles tocados, assim como de formas de interpretação de cada um deles.

Esta breve apresentação de géneros musicais interpretados pelos ilhéus indica a complexa rede de âncoras culturais que caracterizava a sociedade santomense nos inícios do século XX. O grupo, relativamente pequeno – o número dos ilhéus nesta altura não ultrapassava 19 mil (Nascimento, 2002a: 137) – estava, adicionalmente, dividido em três subgrupos, internamente estratificadas, particularmente no caso dos forros e naturais do Príncipe, multiplicando assim a diversidade musical presente no arquipélago.

## **2.2. A música dos portugueses e as influências europeias na música dos ilhéus**

Os europeus levaram para o arquipélago os seus costumes e estes tiveram bastante influência na cultura local, especialmente nas camadas dos ilhéus mais favorecidos economicamente. No entanto, as dinâmicas de convívio e de interacção de europeus com ilhéus mudavam conforme a situação política. A implantação da República trouxe mudanças não só em São Tomé e Príncipe, mas, também, noutras colónias portuguesas em África. As décadas seguintes foram subordinadas às directivas da Ditadura

---

<sup>116</sup> A escassez de materiais escritos referentes à dêxa não permite, neste momento da pesquisa, a reconstrução da sua história e a sua descrição mais detalhada. Também o material obtido através das entrevistas realizadas não fornece dados suficientes para a apresentação de algumas hipóteses acerca deste género musical. As fontes áudio existentes na RNSTP podem contribuir para a futura análise, que será adicionalmente baseada nas fontes orais a recolher.

Nacional e do Estado Novo. Enquanto o período republicano se caracterizou pela descentralização administrativa e financeira das colónias, a Ditadura pôs fim a esta relativa autonomia colonial. Em São Tomé e Príncipe, desde os últimos anos do século XIX até aos anos 1920, a prosperidade de roceiros era notável, ao mesmo tempo que o número de ilhéus com propriedades agrícolas diminuía (Nascimento, 2001). Nesse período, as posturas de europeus perante os naturais das ilhas tornaram-se cada vez mais racistas, situação que se agravou após a mudança do regime político na metrópole. O desprezo dos europeus pelas práticas culturais dos ilhéus acentuou-se. A elite islenha respondeu criando as suas próprias agremiações e formas de lazer. Porém, estas agremiações reproduziam as matrizes europeias e, também, tendiam a impedir a participação nelas de grande parte dos conterrâneos.

Como já mencionado acima, os europeus nas ilhas não constituíam um grupo homogéneo. Também os hábitos e as suas práticas culturais divergiam de acordo com a condição social ou com o exercício de certas profissões, sendo diferentes, também, a forma e a intensidade de contactos com os ilhéus e com os trabalhadores contratados.

Quanto às práticas musicais, a observação do panorama musical de Portugal no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, pode fornecer pistas para a pesquisa de influências que poderiam ter decorrido no período em que estes grupos coabitavam o exíguo espaço insular. Como a elite islenha costumava adoptar traços da cultura europeia, na expectativa de ganhar uma posição visivelmente diferente dos conterrâneos menos afortunados e, principalmente, dos trabalhadores contratados, também as práticas musicais dos europeus<sup>117</sup> devem ter atraído este grupo de ilhéus e influenciado as suas manifestações culturais. O importante seria, também, tentar perceber se os assalariados europeus, muitas vezes originários de zonas rurais, poderiam ter deixado alguma influência na música do arquipélago. A cultura musical deles divergia bastante da que caracterizava a alta e média-alta sociedade lisboeta ou portuense, que assistia a concertos da música clássica, onde a ópera ocupava o lugar de destaque. Além disso, o contacto dos trabalhadores assalariados europeus com os ilhéus era mais limitado, assim como o seu contacto com os serviços. Os assalariados europeus, que trabalhavam nas roças e habitavam o mesmo espaço físico que contratados africanos, para acentuar a sua posição de superioridade,

---

<sup>117</sup> Mesmo se a música florescia em Portugal na viragem do século XIX, não é possível que o arquipélago santomense tivesse testemunhado esta grande diversidade musical. Tendo em conta a distância que separava a colónia da metrópole, assim como a insularidade e as condições climatéricas das ilhas, a estadia dos portugueses nesta colónia tinha objectivos relacionados somente com a produção agrícola. Podiam, até, ter sentido necessidade de assistir ou participar em actividades musicais ou acompanhadas pela música, mas a sua reconstrução neste novo meio foi bastante debilitada. A ausência de músicos profissionais em número suficiente para criar, por exemplo, uma orquestra, acompanhada pelo défice de instrumentos e infra-estruturas necessárias para o desenvolvimento de actividades musicais, baseadas nas matrizes europeias, conduziu à procura de formas alternativas. A criação de tunas – menos numerosas do que orquestras – podia ser uma das hipóteses de contornar a situação, assim como a criação de bandas compostas pelos ilhéus, a actividade de responsabilidade dos padres das missões católicas nas ilhas. Ambos os casos serão analisados adiante.

fundamentada pela cor da sua pele, não participavam nos momentos festivos dos africanos (Nascimento, 2002b: 71). Pode questionar-se se a sua actividade musical, reproduzida como costumava ser realizada nas terras de origem, poderia ter lugar nas ilhas? Provavelmente, isto não era possível ou era bastante difícil por causa do seu diminuto número, que obstava à reprodução de manifestações culturais, especialmente musicais, que pudessem exigir conhecimentos prévios, por exemplo, de execução de instrumentos. Por outro lado, como não tinham alternativas de convívio, já que não se podiam juntar nem aos europeus da camada superior, nem aos contratados, cuja posição social era significativamente inferior à sua, não teriam tentado executar a sua própria forma, mesmo se simplificada, de expressividade musical?

Questões semelhantes podem ser colocadas em relação a outros grupos dos europeus, inclusive roceiros ou administradores das roças. Este grupo, diferenciado, também era pouco numeroso e mesmo se as suas possibilidades financeiras eram indubitavelmente superiores, a exiguidade do espaço e o intenso ritmo de trabalho nas produções agrícolas, entre outras circunstâncias, limitavam significativamente reconstrução exacta dos modos de vida habituais em Portugal.

O panorama musical de Portugal no século XIX e inícios do século XX – à semelhança do que se passaria na Europa – era diversificado e tanto as actividades, quanto os géneros musicais, variavam não só entre as cidades e zonas rurais, como também entre vários grupos socioeconómicos. Na cidade e entre as camadas mais altas da sociedade, a música clássica era mais apreciada, tanto para ouvir, como, quando dançável, para acompanhar bailes. Ao lado de orquestras que executavam música clássica nos teatros e salas de concertos reservados a um público com posses, existiam, também, a partir da segunda metade de oitocentos, bandas filarmónicas e tunas, cujo público era mais diversificado e que funcionavam em numerosas localidades do país inteiro.

A música estava muito presente na sociedade portuguesa, como o evidenciam os dois fragmentos abaixo citados acerca da importância social da música na vida colectiva. Acerca da capital na primeira década do século XX era dito:

“Há trinta anos ainda Lisboa era uma cidade essencialmente musical. Por toda a parte haviam organizações musicais, com o seu bairrismo peculiar, os seus programas inveterados e o seu público próprio. Não se realizava festa sem filarmónica, com sinfonia de Verdi, ou só-lídó, em coreto armado no largo, entre festões de verdura e candeeiros de acetilene, envolvendo os pares dançantes nos lânguidos acordes da última valsa vienense. O maestro, de batuta imperativa e bigodes a farejarem a pauta, arrancava, por vezes da sua orquestra, constituída por filhos do povo, que preenchiam os seus escassos ócios com a labuta exaustiva dos ensaios, trechos admiráveis de expressão” (Freitas, 1946: 412).

Para uma época mais recuada, veja-se uma pequena nota, escrita em 1808, no jornal alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung*, sobre os cantos nas zonas rurais no século XIX:

“O povo português não só partilha com os italianos e os espanhóis a tendência para a música como os supera neste aspecto, pelo menos aos últimos. Mesmo nas aldeias é frequente encontrar pessoas de ambos os性os capazes de improvisar uma segunda voz correcta e agradável. Além do verdadeiro canto melódico, o povo do campo tem ainda uma espécie de recitativo, bastante a tempo e com acompanhamento geralmente em arpejos, para o qual improvisam a letra, ritmada e com rima, ou pelo menos com assonância” (Brito e Cranmer, 1990: 34).

Os portugueses que foram viver para São Tomé e Príncipe encontraram um universo musical muito distinto do seu. As tentativas de implementação da sua sonoridade eram destinadas ao insucesso, já que não existiam condições para a criação de orquestras e preparação de apresentações de concertos sinfónicos ou óperas.

Os repertórios clássicos, apresentados em Portugal na segunda metade do século XIX – a música procurada pelas classes mais altas da sociedade –, abrangiam, principalmente, as obras italianas. Nesta altura, a ópera florescia e as obras dos compositores de Itália eram executadas em vários países da Europa. Nos finais do século XVIII foram inaugurados dois importantes teatros, o de S. Carlos, em 1793, e o de S. João no Porto, em 1798, teatros que desde o início se dedicaram à apresentação de óperas.

Numa escala mais pequena, aconteciam com frequência concertos domésticos de música clássica, organizados pelos comerciantes e aristocratas, em que pequenos grupos instrumentais (por exemplo, dois violinos, violoncelo, pianoforte, flauta) interpretavam temas variados (Brito e Cranmer, 1990: 38-39, Brito e Cymbron, 1992: 138).

A música clássica, tocada pelas orquestras profissionais e apresentada nos espaços destinados para este fim, era acessível a um público bastante restrito, composto, principalmente, pelas elites. O mesmo acontecia com concertos dos pequenos grupos de músicos clássicos que aformoseavam as festas particulares. Somente os melhor posicionados, social e financeiramente, podiam usufruir deste tipo de actividades musicais. As camadas mais baixas da sociedade, mesmo os habitantes da capital ou das maiores cidades, tinham que recorrer a outras formas musicais, que, muitas vezes e de forma mais ou menos precisa, reproduziam esta tradição clássica ou faziam referências a ela.

Na segunda metade do século XIX surgiram dois tipos de agrupamentos que se popularizaram bastante em Portugal inteiro e tiveram muita importância no panorama musical deste período: as bandas e as tunas. Como a sua influência chegou até às ilhas de São Tomé e Príncipe, uma breve apresentação da sua história, tipologia, composição e repertório tocado servirá como ponto de partida para a análise da música no arquipélago.

Estes grupos podem ser considerados como promotores da música entre um grande público, que não se restringia às elites, mas abrangia, também – tanto em relação à origem dos instrumentalistas, como das pessoas que assistiam às actuações –, as camadas de mais baixa condição social. O seu

repertório era diversificado e os músicos aprendiam a tocar nos próprios agrupamentos ou com os seus familiares e colegas que já tocavam.

As primeiras a surgir foram as bandas militares. Estes agrupamentos divergem das bandas filarmónicas e tunas, por serem instituídos no âmbito de instituições, de forma *top-down*<sup>118</sup>. Os seus primórdios situam-se nos finais do século XVIII e a formação mais organizada definiu-se nos inícios do século XIX (Lameiro, 2010: 113). Em Portugal, surgiram por impulso dos militares ingleses, que na altura estavam ao serviço do exército português. Não só cresceu rapidamente o seu número, como, também, a importância destes agrupamentos no panorama musical da época, pois não se limitaram ao fechado meio militar. Durante concertos públicos, nas cidades onde estavam sedeadas, noutras localidades e, também, fora do país, as bandas militares apresentavam um repertório diversificado, popularizando as novas sonoridades entre um vasto público (Lameiro, 2010: 113-114, Sousa, 2008b). Além de marchas, consideradas como o género musical mais popular para este tipo de formações musicais, as bandas militares interpretavam alguns arranjos da música clássica e, posteriormente, a música ligeira. Actuavam com frequência nas festas religiosas e noutras cerimónias públicas e davam concertos regulares nos jardins públicos (Sousa, 2008a: 116-117). A sua importância destacou-se, também, a nível de ensino: foram uma excelente escola para várias gerações de músicos (Sousa, 2008a: 100 e 116).

As apresentações para o público tiveram uma importante consequência: impulsionaram o surgimento de grupos musicais similares entre civis. Estes, por sua vez, tiveram influência nos agrupamentos designados como tunas, particularmente no seu repertório. A ligação entre bandas militares e civis foi sempre muito estreita, pois a maioria dos regentes de bandas civis provinha de bandas militares.

As bandas de música, também chamadas de bandas filarmónicas, bandas civis ou, simplesmente, bandas, filarmónicas ou músicas (Lameiro, et.al., 2010: 108), eram, e continuam a ser, “os agrupamentos musicais resultantes dos grupos militares criados no final do século XVIII, que adquiriram uma identidade própria na sociedade civil” na segunda parte do século XIX (Sousa, 2013: 2), constituídos por instrumentos de sopro e de percussão. A sua importância em Portugal foi significativa: “o movimento filarmónico foi um fenómeno relevante e distinto do lento desenvolvimento cultural da sociedade, como testemunha a curiosa realidade de muitos músicos amadores das bandas filarmónicas serem analfabetos, sabendo, contudo, ler as partituras, o que reflectia uma dimensão importante do ensino da música, que se destacava no seio dos elevados níveis de analfabetismo da sociedade portuguesa de oitocentos” (Sousa, 2013: 5). Existiam dezenas de bandas filarmónicas, na sua

---

<sup>118</sup> As bandas militares eram instituídas somente por ordem e de acordo com as indicações vindas dos chefes militares. Eles definiam não só o número de músicos e o seu estatuto profissional, mas também o número das bandas. Este foi reduzido de forma significativa em 1937: das 37 bandas existentes na altura, após as reduções orçamentais, somente 8 grupos puderam continuar a actividade musical (Lameiro, 2010: 115-116).

maioria interligadas às associações culturais e recreativas. Estas sociedades muitas vezes surgiam somente para a banda se poder formalizar, mas noutras as bandas (assim como tunas, coros e, mais tarde, ranchos folclóricos e conjuntos) constituíam uma das suas várias actividades. Por fim, algumas associações patrocinavam funcionamento das, por exemplo, apoiando-as financeiramente ou cedendo instalações para ensaios (Cordeiro, 2010: 83).

O repertório destas bandas incluía diversos géneros musicais, entre os quais se destacam as marchas (ordinários, passo-dobrados, marchas graves<sup>119</sup>, de procissão e fúnebres), as obras da música clássica adaptadas para bandas (temas de ópera, rapsódias, fantasias, sinfonias, suites), os géneros dançantes (contradanças<sup>120</sup>, valsas<sup>121</sup>, polcas<sup>122</sup>, mazurcas<sup>123</sup>, schottisch<sup>124</sup>, galopes<sup>125</sup>, gavottes<sup>126</sup>,

---

<sup>119</sup> “Música destinada a marcar ou a acentuar o ritmo de grupos humanos em movimento. No decorrer dos tempos a marcha teve funções muito diversas, sobressaindo, porém, a de conduzir as tropas nas suas manobras militares. Geralmente em quaternário, a marcha militar pode reduzir-se a três tipos principais: *marcha grave*, na qual o soldado deve realizar 76 passos num minuto (...), a *marcha em passo ordinário*, na proporção de 120 passos no mesmo período (...). O *passo dobrado* é, como as marchas acima mencionadas, uma marcha militar, mas em compasso binário, com a marcação de um pé para cada tempo” (Borba, Graça, 1963[1958]: 177).

<sup>120</sup> “Era, ao que parece, uma dança de carácter rústico, realizada primitivamente por um só par, passando depois a ser executada por indeterminado número de pessoas, quando se generalizou em França” (Borba, Graça, 1962[1952]: 351).

<sup>121</sup> “Dança a três tempos, muito em voga nos salões do séc. XIX e princípios do séc. XX” (Borba, Graça, 1963[1958]: 660).

<sup>122</sup> “Dança boémia em binário alegrão, que a França importou e de que fez por sua vez grande exportação, a partir da segunda metade do séc. XIX. O acompanhamento caracteriza o ritmo desta dança com as três colcheias do binário seguidas da pausa substituindo a quarta” (Borba, Graça, 1963[1958]: 392).

<sup>123</sup> “Uma das danças nacionais polacas, originalmente cantada e dançada. É a três tempos, com uma característica acentuação no segundo. Através da Alemanha, espalhou-se sobretudo em Paris” (Borba, Graça, 1963[1958]: 201), mas também em Portugal e arquipélago cabo-verdiano.

<sup>124</sup> “Dança simples, mas Graciosa, proveniente talvez da Hungria, quem se ficou na França em meados do séc. XIX, espalhando-se depois, com sucesso, por toda a Europa. (...) Os seus movimentos são mais moderados que os da polca, de cujos passos se aproxima” (Borba, Graça, 1963[1958]: 522).

<sup>125</sup> “Dança muito animada e viva, em binário, proveniente da Baviera ou talvez da Hungria. O ritmo é o da colcheia pontuada no primeiro tempo. É o galope que, em geral, termina as figuras da quadrilha francesa” (Borba, Graça, 1962[1952]: 559-560).

<sup>126</sup> “Dança muito graciosa, delicada e fina, proveniente, todavia, das montanhas dos Alpes Franceses, de uma terra chamada Gap, cujos habitantes eram designados por *gavots*. Começou a ser conhecida no séc. XVI, mas a época da sua maior fortuna foram os sécs. XXVII e XVIII. É em compasso binário, movimento moderado e ritmo anacrústico, masculino. A sua construção é como a do minuete, ABA, mas, para se lhe dar maior desenvolvimento, seguia-se-lhe, por vezes, uma segunda gavota, que, pelo retorno à primeira, tinha todas as características de trio” (Borba, Graça, 1962[1952]: 564).

seguidilhas<sup>127</sup>), e, ainda, as peças musicais compostas propositadamente para filarmónicas (Sousa, 2013: 117-238). Como o número de bandas aumentava rapidamente, o seu papel na divulgação de vários géneros musicais – incluindo os anteriormente reservados às elites – foi ainda mais importante do que o impacto das mais oficiais bandas militares. As filarmónicas acompanhavam diversos tipos de actividades, entre elas, festas religiosas e profanas, comemorações autárquicas e nacionais, cerimónias oficiais (Lameiro, et.al., 2010: 111).

Importa mencionar a forma de ensino da música adoptada pelas bandas, já que é provável que um modelo similar tenha funcionado em São Tomé e Príncipe. A maioria dos músicos eram amadores, não tendo frequentado escolas de música nem tido aulas particulares de instrumento, como acontecia nas famílias da elite. Normalmente, o principal responsável pela formação dos músicos das filarmónicas era o regente, que possuía formação e experiência que lhe permitiam ensinar a execução de vários instrumentos. Os novos membros das bandas começavam pela aprendizagem de solfejo e somente após terem adquirido conhecimentos suficientes de leitura musical, passavam para as aulas de instrumento. O regente ensinava, ainda, a teoria musical (Lameiro, et.al., 2010: 112). Este sistema de ensino permitiu com que as pessoas de várias localidades, mesmo as mais pequenas, adquirissem conhecimentos musicais e praticassem a música de forma regular, o que antes da existência das filarmónicas não era acessível à maior parte da sociedade. As bandas “chegaram a ser verdadeiros *Conservatórios populares de música*” (Freitas, 1946: 414).

Por fim, vejamos os agrupamentos que surgiram nos finais de oitocentos e cujo número aumentou significativamente a partir da segunda década de novecentos, especialmente após a Primeira Guerra Mundial (Minhava, 1984). Presentes em várias partes de Portugal, foram designados de tunas. Sardinha indica a sua origem em tunas académicas, que, por sua vez, substituíram os grupos de goliardos<sup>128</sup> (Sardinha, 2005). De acordo com Capela e Cruz, o surgimento de vários tipos de tunas – tunas tradicionais, tunas-orquestra e tunas académicas<sup>129</sup> – ocorreu praticamente na mesma altura, nos finais do século XIX (Capela e Cruz, 2010: 1281-1282). As tunas tradicionais eram características das zonas rurais e localidades mais pequenas, muitas vezes associadas a agremiações e a clubes locais. O número de membros de cada grupo oscilava entre 10 a 20 pessoas, mas havia, também, as tunas mais

---

<sup>127</sup> “Dança espanhola de grande carácter, em compasso ternário, movimentos ligeiros e acompanhamento obrigado de castanholas e, se possível, de viola. Pelo ritmo aproxima-se muito de outras danças peninsulares” (Borba, Graça, 1963[1958]: 538).

<sup>128</sup> “...eram clérigos que, tendo abandonado a vida religiosa, se entregavam aos prazeres da vida mundana, da mesa, do vinho, da boémia, do amor. Eram, na sua maioria, possuidores de excepcionais dotes poéticos e musicais que cultivavam pelos ambientes tabernários que frequentavam, cantando e tocando instrumentos musicais” (Sardinha, 2005: 70).

<sup>129</sup> Como as tunas académicas não tiveram influência na música de São Tomé e Príncipe e a sua apresentação, pela complexidade e história delas, dificilmente caberia num breve parágrafo, estas não serão abordadas no presente trabalho.

pequenas (Capela e Cruz, 2010, Sardinha, 2005). Por sua vez, criadas nas cidades e, por norma, ligadas a sociedades e clubes recreativos ou, ainda, a associações profissionais, as tunas-orquestras eram mais numerosas, contando com 50 a 120 músicos (Capela e Cruz, 2010: 1282). Ambas costumavam actuar com bastante frequência em várias actividades públicas e familiares. Acompanhavam bailes, apresentações teatrais e festas religiosas e profanas.

As tunas eram compostas por instrumentos de corda, dedilhada e friccionada, e, por vezes, alguns instrumentos de sopro. Entre os instrumentos de corda contava-se violas e violas baixo, bandolins, bandolas, bandolinetas, bandoloncelos, banjolins, violinos e violoncelos. Se existentes, os instrumentos de percussão limitavam-se ao bombo e, mais tarde, ao tambor, pratos e triângulo, também chamado de ferrinho. Entre os instrumentos de sopro, que executavam as linhas melódicas, dominavam flautas e clarinetes. Além de tunas instrumentais, existiam outras que incluíram vozes na sua composição, tanto solistas, como coros

Quanto ao repertório, a sua diversidade era grande. Contudo, as músicas tocadas pelas tunas não eram originais, já que todas elas se baseavam na mesma fonte (Minhava, 1984). Ou seja, o repertório das tunas, mesmo se variado quanto aos géneros musicais interpretados, limitava-se à reinterpretação da música existente. As tunas executavam as suas interpretações das músicas dançantes, populares na Europa, como valsas, marchas, contradanças, polcas e mazurcas. As tunas rurais acrescentavam ao seu repertório algumas músicas populares, características das suas zonas. As tunas-orquestras interpretavam, também, as adaptações da música clássica dos séculos XVIII e XIX. Mais tarde, a rádio foi o veículo de difusão do material musical que, após a adaptação, normalmente realizada por maestros, era incluído nos repertórios dos grupos (Sardinha, 2005, Capela e Cruz, 2010). A popularidade das tunas baseou-se na maior facilidade de acesso a instrumentos, especialmente os de corda e de percussão, muitos deles fabricados localmente (Capela e Cruz, 2010: 1282). As tunas, junto com as bandas filarmónicas, contribuíram bastante para a popularização da música entre os portugueses.

Importa sublinhar a ligação que as tunas sempre tiveram com bandas filarmónicas e estas com bandas militares. A circulação de músicos entre vários agrupamentos garantia o contínuo desenvolvimento de grupos, mesmo dos mais distantes dos centros urbanos, já que os seus maestros muitas vezes possuíam a experiência previamente adquirida nas bandas. Também os próprios músicos muitas vezes tocavam em vários agrupamentos, aprendendo com os mais experientes e ensinando as pessoas com menos conhecimentos. Isto significa, também, a circulação do mesmo repertório entre estes grupos, obviamente, com as devidas adaptações. Finalmente, os repertórios de todos os grupos eram, em maior ou menor grau, influenciados pela música clássica e a música dançante europeia, difundindo estas sonoridades entre um vasto público.

O panorama musical de Portugal nos séculos XIX e XX não se limitava aos agrupamentos acima apresentados. Entre outros grupos musicais existentes na altura destacam-se os «sól-e-dós»<sup>130</sup> e as «chulas»<sup>131</sup>. Havia, ainda, vários tipos de manifestações musicais populares, que acompanhavam as actividades de dia-a-dia e outras dos dias de festas de zonas rurais. Contudo, o seu impacto em São Tomé e Príncipe não foi tão notável como o de bandas ou tunas. Podemos supor que pessoas de zonas rurais cantavam as suas cantigas em momentos da sua estada nas ilhas, mas isto não foi suficiente para deixar marcas na música do arquipélago.

Os portugueses levaram consigo para São Tomé e Príncipe não só a bagagem cultural imaterial – géneros musicais, formas de tocar a música, actividades musicais –, mas também o suporte material, no caso, os instrumentos musicais e, a partir da primeira metade do século XX, também os discos e os aparelhos para a reprodução da música. O seu diminuto número nunca lhes permitiu reconstruir as suas manifestações musicais de forma exactamente correspondente a que conheceram no seu país. Este factor, além da adaptação das actividades musicais e formas de interpretar a música às condições locais, levou, também, ao envolvimento dos habitantes locais nas actividades musicais desenvolvidas pelos europeus.

Entre as formas musicais praticadas em Portugal na época, grande parte da música clássica – especialmente as peças para orquestra ou voz e orquestra – era demasiado complicada para ser executada em São Tomé e Príncipe. Seria necessária, em primeiro lugar, a presença de músicos profissionais, o que não era viável por causa da pequenez do meio. Em segundo, para realização de concertos sinfónicos ou apresentação de óperas, são necessárias infra-estruturas adequadas que não existiam em São Tomé. Estas poderiam possibilitar a organização de espectáculos com artistas de fora. O número insignificante de potencial público para tais apresentações não justificava convidar orquestras da Europa, nem construir espaços para realização de concertos sinfónicos ou óperas. A distância do arquipélago do continente europeu, que implicava uma viagem morosa, não facilitava circulação de pessoas e, por conseguinte, qualquer tentativa de apresentação de obras clássicas de maior dimensão (instrumental e/ou vocal) exigiria uma logística enorme, injustificável nas condições mencionadas.

Num formato significativamente mais reduzido, as obras clássicas podiam ser tocadas em domicílios. A existência de pianos foi várias vezes mencionada pelas pessoas entrevistadas (por

---

<sup>130</sup> “No princípio do século XX (...) um grupo não específico de músicos que acompanham as canções ou as danças de baile. Ernesto Vieira (1908) refere-se ao conceito conceto como sinônimo de tuna” (Castelo-Branco (dir.), 2010: 1232).

<sup>131</sup> Grupos musicais que acompanhavam os serões de baile com o mesmo nome, em que eram tocadas as músicas, também designadas de chulas. Compostos por violas portuguesas, instrumentos de percussão (tambor, reque-reque, ferrinhos), viola e rebeça, eram muito populares no século XIX e nas primeiras décadas do século XX nas zonas de Douro e do Minho. Ao longo dos anos foram criadas as coreografias próprias, que acompanhavam as músicas e distintas entre estas duas regiões. Estas actividades eram bastante desprezadas pelas classes altas da sociedade e por elas denominada de “chula (reles, de pouca elevação)” (Sardinha, 2005: 60-62)

exemplo, Tomás Medeiros, 31.05.2016, ou António Leite, 29.01.2019). No jornal *O Equador* de 1927 encontramos um anúncio, repetido em sete números: “PIANO. Vende-se um construído especialmente para este clima. Marca Grotian – Steinweg completamente novo”<sup>132</sup>. Um piano de uma das marcas de referência a nível mundial, “construído especialmente para este clima”, indica o interesse de alguns portugueses pela música – ou pela posse de um piano como crivo de distinção social. O piano possibilitava um trabalho riquíssimo sem envolver muitas pessoas. A quantidade, a diversidade e a sumptuosidade de repertório para piano a solo permitiam uma viagem contínua pelo universo musical. Ademais, o instrumento poderia substituir toda a orquestra no acompanhamento de peças para voz. Os arranjos de árias, canções e cantigas para piano podiam ser elaborados pelos próprios músicos.

Há informações sobre recitais de piano, organizados para o público em geral, mas dirigidos à elite, já que, naturalmente, nem todos os habitantes das ilhas tinham acesso aos locais onde estes decorriam, interesse em assistir a este tipo de actividades, conhecimento sobre os eventos ou capacidade de pagar um ingresso. Tratava-se de um meio socialmente heterogéneo, tanto em relação ao público português, como santomense.

Já numa data posterior, *A Voz de S. Tomé*<sup>133</sup> anuncia e, no número seguinte, descreve o recital de piano de artista Pagés Rosés no recinto do Miramar em Maio de 1949. Este pianista de renome, aplaudido na Europa e América Latina, “revelou excepcionais qualidades de músico competentíssimo e de uma requintada sensibilidade artística, prendendo a atenção do numeroso auditório, que o aplaudia com frenético entusiasmo”. Foi a primeira oportunidade de nas ilhas se ouvir um instrumentista tão reconhecido, facto sublinhado na notícia. O artista tocou um programa variado<sup>134</sup>, incluindo duas composições da sua autoria<sup>135</sup>.

O pianista permaneceu em São Tomé por mais algumas semanas, já que a 11 de Junho contribuiu para a festa dos sócios de Aero-Club de S. Tomé, interpretando a *Grande Polonesa* de Chopin e *Caida das Folhas* da sua autoria<sup>136</sup>. Importa acrescentar, que neste mesmo evento se apresentou um quarteto dirigido por Mestre Barrinho. O jornal não menciona a composição do grupo, nem os nomes dos outros músicos, contudo sublinha que a sua apresentação foi de uma excelente qualidade e bem completou o concerto do famoso artista espanhol. Na parte final do concerto, “executou primorosamente ao piano várias músicas do seu interessante repertório, a menina Maria Amélia da Graça do Espírito Santo, que agradou bastante e mereceu muitos aplausos”<sup>137</sup>. Independentemente das convenientes

<sup>132</sup> *O Equador*, 5 de Fevereiro de 1927, Ano I, Nº 23, p.4 e também em edições de: 12, 19 e 26 de Fevereiro de 1927 e 5, 12, 19 de Março de 1927.

<sup>133</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.05.1949, Ano II, N 45, p. 4 e 1.06.1949, Ano II, N 46, p. 1.

<sup>134</sup> *Prelúdio* de Rachmaninoff, *Minueto* de Paderewski; *Mazurcas*, *Valsas*, *Nocturno* e *Estudo* de Chopin, *Seguidillas*, *Granada*, *Sevilha* de Albeniz; *Boite a musique* de Liadow.

<sup>135</sup> *Arabescos* sobre a valsa *O Danúbio Azul* de Strauss e *Danza del amor lejano*, *Cancion del motinero*.

<sup>136</sup> *A voz de S. Tomé*, 16.06.1949, Ano II, N 47, p. 4.

<sup>137</sup> *A voz de S. Tomé*, 16.06.1949, Ano II, N 47, p. 4.

apreciações de um espetáculo inusitado, as duas últimas contribuições evidenciam que nesta altura alguns ilhéus ainda possuíam conhecimentos profundos da música clássica e alguma prática performativa, mesmo se nem sempre com a maestria na execução. Possivelmente, mestres tocavam piano e davam aulas à elite forra – como indica o caso de Maria Amélia, filha de João da Graça Espírito Santo<sup>138</sup> – ou, eventualmente, os ilhéus adquiriam conhecimentos durante as suas estadas na Europa e praticavam, depois do regresso, sem supervisão pedagógica. Ambas as hipóteses são possíveis, já que a execução de qualquer instrumento requer horas intermináveis de prática, incomparável com o número de horas de eventual estudo acompanhado.

A situação foi diferente em relação às bandas de música. Estas facultavam a aprendizagem aos que as integravam. Os repertórios menos complicados possibilitavam esta forma de transmissão informal de conhecimentos teóricos básicos e de técnicas de execução de instrumentos. Era suficiente levar instrumentos para o arquipélago e ter alguém que possuísse conhecimentos musicais e alguma experiência na área de ensino. O número insuficiente de portugueses com talento e vocação musical levou à integração dos ilhéus nas bandas. Assim aconteceu no caso daquela que é indicada como a primeira banda de música em São Tomé e Príncipe. O grupo foi organizado pelo padre Luís José da Silva, que começou a ensinar música durante a sua estada na ilha do Príncipe, para onde foi enviado em 1879, um ano depois de ter chegado ao arquipélago. A banda foi criada já depois do seu regresso a São Tomé em 1882 (Ambrósio, 1984: 57). Nesta iniciativa o padre Luís José da Silva teve a colaboração de José Simões dos Santos e Silva, um jovem padre que chegou a São Tomé em 1880 (Ambrósio, 1984: 59). Foi, provavelmente<sup>139</sup>, esta banda que actuou na Exposição Universal de Antuérpia em 1885, onde alcançou um grande sucesso (Ambrósio, 1984: 16). Não é possível afirmar se esta foi realmente a primeira banda que existiu nas ilhas. Nascimento menciona que havia uma banda militar desde meados de oitocentos (Nascimento, 2005: 22).

A reorganização das bandas militares nas colónias ocorreu em 1901. Na *Ordem do Exército* de 21 de Novembro de 1901<sup>140</sup> encontra-se a indicação que a partir daquele ano iam existir 9 bandas militares divididas em dois tipos: bandas de música europeias e bandas de música indígenas, qualquer uma delas composta por 26 músicos e um mestre. A diferença entre os dois tipos de bandas estava na origem dos seus membros: na banda europeia prevaleciam europeus, enquanto a banda indígena era

---

<sup>138</sup> Membro da elite, “João da Graça do Espírito Santo foi secretário efectivo da direcção do Grémio Africano de S. Tomé. (...) Foi presidente efectivo da assembleia geral da Cooperativa União e Previdência [...] sócio da Liga Africana de Lisboa e correspondente em São Tomé do *Correio de África*, órgão oficial desta prestigiada organização sócio-política” (Santo, 2001: 498).

<sup>139</sup> Ambrósio, como ilustração dos seus textos, publica duas vezes a mesma foto. No seu livro (Ambrósio, 1984) descreve a banda como a primeira banda das ilhas, que foi à Exposição Universal de Antuérpia, enquanto num artigo sobre o folclore de São Tomé e Príncipe (Ambrósio, 1985) indica que a banda fotografada foi criada no âmbito do Corpo da Polícia.

<sup>140</sup> *Ordem de Exército* (1ª série) nº 17 de 21 Novembro 1901, p. 440, citada por Sousa (2008a: 107).

composta por músicos nativos das colónias, com a excepção de mestre. Mas mesmo este último, de acordo com uma observação registada na Ordem do Exército<sup>141</sup>, podia ser nativo, desde que possuísse conhecimentos musicais suficientes para dirigir uma banda (Sousa, 2008a: 107-108).

Em São Tomé e Príncipe foi criada uma banda de música indígena, composta por um oficial europeu (mestre da banda) e 26 nativos (um contramestre, 3 músicos de 1<sup>a</sup> classe, 4 de 2<sup>a</sup> classe, 8 de 3<sup>a</sup> classe, 4 aprendizes e 6 de pancadaria<sup>142</sup>) (Sousa, 2008b: 58). Só dispomos de informações sobre os repertórios tocados nouros territórios colonizados, porém, como a selecção de músicas e o fornecimento de partituras eram centralizados em Lisboa, podemos supor que o repertório da banda santomense não divergia muito dos repertórios das outras bandas. As bandas interpretavam marchas, valsas, cavatinas<sup>143</sup>, galopes, quadrilhas<sup>144</sup>, mazurcas, polkas, schottisches e, para terminar, executavam o seu hino (Sousa, 2008b: 59). Obviamente o programa podia variar, dependendo de circunstâncias, e nem todos os géneros musicais eram interpretados durante uma apresentação.

A banda militar de São Tomé, assim como as congéneres das outras colónias, foi extinta em 1912. No entanto, os contínuos pedidos de sua reactivação levaram à criação de uma outra banda, em 1921. Esta banda, que ficou subordinada à Câmara Municipal de São Tomé, era composta por 24 músicos. A sua reorganização ocorreu 5 anos depois, em 1926. A banda – designada de banda militarizada de S. Tomé – foi entregue ao Comando do Corpo de Polícia e Fiscalização e era constituída por 1 contramestre e 22 músicos. A sua actividade durou somente um mês. Foi extinta por falta de condições financeiras necessárias para o seu sustento (Sousa, 2008b: 59).

Na mesma altura existia a Banda S. João, que actuou na Praça de República em Maio de 1927. O anúncio sobre o seu concerto despertou a esperança do autor da notícia, e, muito provavelmente, de vários habitantes das ilhas: “Oxalá seja o início de haver mais uma distracção n’esta terra onde só a maledicência e a inveja impera”<sup>145</sup>.

Existiu uma outra banda descrita por Amado na base dos testemunhos de Castrino Alcântara. A Banda Santa Cecília, chamada também Banda Farrapana, originária de Boa Morte, não tinha condições que facilitassem o desenvolvimento da sua actividade. Os seus instrumentos estavam em mau estado. Daí surgiu o nome Farrapana, dado ao grupo pelo padre Martinho Pinto da Rocha (Amado, 2010: 36-37). Este padre, em 1921 nomeado presidente da Câmara de São Tomé, decidiu ajudar o grupo e restaurou a banda no início dos anos 1920. Até 1923 foi o seu regente (Ambrósio, 1984: 85). A banda

---

<sup>141</sup> Ordem de Exército nº 17 de 1901, p.414, citada por Sousa (2008a: 108)

<sup>142</sup> “Designação dos instrumentos de percussão nas bandas filarmónicas, utilizadas maioritariamente em meios filarmónicos mais isolados onde o termo «percussão» é desconhecido” (Castelo-Branco (dir.), 2010: 964).

<sup>143</sup> “Ária de pequenas dimensões que se intercalava nos grandes recitativos das óperas líricas italianas dos séc. XVII e XVIII” (Borba, Graça, 1962[1952]: 294).

<sup>144</sup> “É uma dança de carácter alegre e movimentado. Consta de cinco figuras, a primeira em 2/4 ou 6/8, a terceira sempre em 6/8 e as restantes em 2/4” (Borba, Graça, 1963[1958]: 417).

<sup>145</sup> *O Equador*, 21 de Maio de 1927, Anno 1, Nº 35, p.2.

existiu por um prolongado período do tempo ou o nome foi sendo recuperado para a designação de formações reestruturadas, já que, em Maio de 1947, se noticiou a sua actuação na Festa do Tricentenário da Imaculada Conceição, onde “animou as festas com as suas notas alegres”<sup>146</sup>. Um ano mais tarde, a participação activa da banda nas festas de Magodinho foi destacada pelo mesmo jornal: “...a fanfarra “Farrapana”, percorreu as ruas da Cidade anunciando que eram horas de se dirigirem para o local da festa, onde já havia muita gente. (...) À entrada do recinto, a filarmónica tocou o Hino, sendo então levantados vivas ao Sr. Governador, Encarregado do Governo, Presidente da Câmara e outras entidades”<sup>147</sup>. Em Dezembro do mesmo ano, junto com a Banda da Missão Católica de Trindade e com os grupos representativos das Praias da Colónia: Pantufo, Praia Melão, Santana, Ribeira Afonso, S. João dos Angolares, Jou, Bindá, Neves, Morro Peixe, Cruz e Gamboa e também com os grupos representativos das roças, o Grupo Filarmónico de Santa Cecília participou nas celebrações alusivas à chegada do governador Major Carlos Gorgulho<sup>148</sup>. Abrilhantou, também, os festejos da cidade de S. Tomé, tocando no Parque General Carmona<sup>149</sup>. Acompanhava, com regularidade, as procissões realizadas por ocasiões de festas religiosas de várias localidades, como foi o caso da festa da Nossa Senhora da Conceição<sup>150</sup>.

Amado menciona, ainda, a Banda da Câmara Municipal de São Tomé e Príncipe dirigida pelo sargento do Exército Português, Ismael Jorge, que actuou em Paris. Contudo, o autor não indica as datas do período de actividade da banda, nem a altura da viagem a Paris, limitando-se a afirmar que a deslocação decorreu a convite do Príncipe Regente de Portugal, D. Luís Filipe, antes de 1908 (Amado, 2010: 38).

Existem informações sobre uma banda da Trindade, também organizada e dirigida pelo clero, posterior às outras. Não é conhecida a data da sua criação, mas Ambrósio indica três padres que reorganizaram a ensaiavam a banda e cuja actividade corresponde ao segundo e terceiro quartel dos novecentos: padre António Pires Marques (esteve em São Tomé entre 1927 e 1938), padre Manuel Joaquim Esteves (ficou em São Tomé 28 anos, de 1938 a 1966) e padre António Vieira Fernandes (passou 6 anos em São Tomé, de 1947 e 1953) (Ambrósio, 1984). De certeza, a banda funcionava nos anos 40 do século XX, já que o jornal *A Voz de S. Tomé*, numa notícia sobre a Festa do Sagrado Coração de Maria, sinaliza a sua participação: “De tarde, houve procissão, percorrendo as principais ruas da Cidade, entoando-se durante o percurso, alguns cânticos religiosos, acompanhados pela filarmónica da Trindade”<sup>151</sup>. Poucos meses depois, a banda ornamentou os festejos organizados para a chegada às ilhas

<sup>146</sup> *A Voz de S. Tomé*, Maio 1947, Número Único, *Jornal Comemorativo do XXI Aniversário da Revolução Nacional. Regresso de Sua Excelência o Governador da Colónia Major Carlos de Sousa Gorgulho*.

<sup>147</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.09.1948, Ano II, N 29, p.1.

<sup>148</sup> *A Voz de São Tomé*, 16.12.1948, Ano II, N 35, p.6.

<sup>149</sup> *A Voz de São Tomé*, 01.01.1949, Ano II, N 36, p. 2.

<sup>150</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.12.1949, Ano III, N 56, p.4.

<sup>151</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.09.1948, Ano II, N 27, p. 2.

do governador Carlos Gorgulho<sup>152</sup>. A banda<sup>153</sup> voltou a acompanhar a procissão nos festejos da cidade de São Tomé em 21 de Dezembro do mesmo ano<sup>154</sup>. A Banda da Missão Católica da Trindade foi extinta em 1953, mas uma parte dos seus membros passou para a banda do Corpo de Polícia Indígena de São Tomé e Príncipe, criada neste mesmo ano. Amado indica os nomes de alguns membros do grupo, nomeadamente: Barreto, Galhardo, Faleiro, Figueira, Pedro Diamante e Pinho (Amado, 2010: 36).

As notícias sobre a banda de Música do Corpo da Polícia aparecem no jornal *A Voz de São Tomé* exactamente nesta altura, 1953-1954, o que pode indicar que era a banda filarmónica mais activa, dinâmica, apoiada pelo governo e cujas apresentações eram de agrado de um vasto público. Em Dezembro de 1953 a banda tocou três concertos enquadrados nas Festas da Cidade alusivas ao Dia de São Tomé, organizadas pelas Missões Católicas, Comando de Polícia, Administração do Concelho e Câmara Municipal. Naquele ano, os festejos decorreram no Jardim 28 de Maio e a banda do Corpo de Polícia tocou no dia 20, antecedendo o concurso de danças regionais<sup>155</sup>, e, duas vezes, no dia 21. Logo pelas 6h de manhã tocou a alvorada e à noite abrillantou os “festejos executando alguns trechos do seu interessante repertório no coreto Municipal”<sup>156</sup>. O número seguinte do jornal acrescenta um pormenor interessante, relatando o decorrer das festas: “a população assistiu à reposição das antigas festas da cidade, não faltando sequer a banda de música a animar o ambiente do arraial português<sup>157</sup>”. Realce-se a vontade de recriação das festividades da metrópole, sempre presente. Em Fevereiro de 1954, a Banda da Música do Corpo de Polícia voltou a tocar no Jardim 28 de Maio no domingo, dia 7. A notícia do jornal apresenta parcialmente o programa do concerto, em que – além de duas peças dos compositores estrangeiros<sup>158</sup> – foram apresentadas três músicas de autoria do chefe da banda, sargento músico Augusto Ferreira Viegas<sup>159</sup>, e outras composições não especificadas<sup>160</sup>. Passadas duas semanas a banda tocou

---

<sup>152</sup> *A Voz de São Tomé*, 16.12.1948, Ano II, N 35, p.6.

<sup>153</sup> É provavelmente a mesma banda que foi mencionada por Amado (2010: 18), que se baseou nas informações fornecidas por Castrino Alcântara, pesquisador santomense, autodidacta, possuidor de vastos conhecimentos sobre a história e a cultura de São Tomé e Príncipe.

<sup>154</sup> *A Voz de São Tomé*, 01.01.1949, Ano II, N 36, p. 2.

<sup>155</sup> Sobre o concurso, infelizmente, não se encontram mais informações por isso não se consegue precisar quais as danças, naquela altura, compunham a categoria de “danças regionais”.

<sup>156</sup> *A Voz de S. Tomé*, 19.12.1953, Ano V, N 140, p.1.

<sup>157</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.12.1953, Ano V, N 141, p.1.

<sup>158</sup> “No Jardim de um Templo Chinês” fantasia oriental de Ketelbeertz e fantasia da zarzuela “La del Sotto del Parral” de Soutullo Vert (*A Voz de S. Tomé*, 6.02.1954, Ano V, N 145, p.4).

<sup>159</sup> Os títulos das composições do sargento A. F. Viegas não estão especificados, o que não permite comparar se se trata das mesmas músicas que foram apresentadas duas semanas depois ou de outras composições do chefe da banda.

<sup>160</sup> *A Voz de S. Tomé*, 6.02.1954, Ano V, N 145, p.4.

novamente no mesmo sítio<sup>161</sup>, interpretando, também, as composições do chefe da banda<sup>162</sup>, entrelaçadas com as peças dos outros compositores<sup>163</sup>.

A análise dos programas apresentados nestas curtas notícias do jornal permite tirar várias conclusões acerca do repertório interpretado naquela altura e, provavelmente, ao longo de todo o período de existência das filarmónicas, entre os finais do século XIX até aos meados do século XX. Em primeiro lugar, trata-se de um repertório diversificado e que abrange as composições de vários compositores. Em segundo, os arranjos da música clássica entrelaçam-se com algumas músicas populares (lembre-se a canção popular tocada “a pedido” no concerto do dia 21 de Fevereiro). Por fim, a incorporação das peças do próprio chefe da banda indica a criatividade dos mestres. Não sabemos se as composições foram criadas nas ilhas ou se antes da estada de A. F. Viegas no arquipélago. A capacidade de compor, preparar os arranjos para o grupo, ensinar e dirigir os ensaios, demonstram a mestria deste sargento. A experiência de aprendizagem e a partilha de momentos de ensaio e de espectáculo com a pessoa que possui todas estas qualidades certamente abriram os horizontes aos seus discípulos, permitindo-lhes usar os conhecimentos aí obtidos noutras situações, mormente fora da banda. As elevadas capacidades do sargento foram destacadas logo na primeira notícia que se encontra no jornal, provavelmente pouco depois do surgimento da banda sob a sua direcção. Os jornalistas deslocaram-se ao Quartel do Corpo de Polícia e foram “agradavelmente surpreendidos pela execução de uma Marcha Militar tocada pela Banda que vem sendo organizada pelo 1º sargento músico chegado da Metrópole”<sup>164</sup>.

---

<sup>161</sup> *A Voz de S. Tomé*, 20.02.1954, Ano V, N 147, p.1.

<sup>162</sup> “Serão na Aldeia, Suite n.º 2 e canção “Mimo da Serra” (*A Voz de S. Tomé*, 20.02.1954, Ano V, N 147, p.1).

<sup>163</sup> “Alvalade”, Marcha Militar de A. Vilas de Sousa, “Fantasia da Zarzuela La Capitania” de Mariano San Miguel, “Fado 2.º” de Rey Colaço, “Cantos Populares” de Nicolau Junior, “Que Deus me Perdoe”, canção popular (a pedido) e Manuel dos Santos”, Passo Doble de autoria não especificada (*A Voz de S. Tomé*, 20.02.1954, Ano V, N 147, p.1).

<sup>164</sup> *A Voz de S. Tomé*, 11.07.1953, Ano VI, N 117, p.4.



Figura 7 – São Tomé: Banda, numa roça, saudando o chefe do Estado  
Agência Geral do Ultramar, Arquivo Histórico, PT/TT/AGU/009/010490,  
Autor não mencionado. Imagem cedida pelo ANTT.

No número único comemorativo do 35º aniversário da Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura de S. Tomé de 1940, encontra-se informação sobre a banda dos bombeiros, que participou nos festejos da Semana de Trabalhador, tocando a alvorada no dia 29 de Janeiro pelas 5h de manhã. É a única nota, pouco detalhada, que encontramos sobre esta banda<sup>165</sup>.

Por fim, a banda na roça Boa Entrada, criada pelo dono da roça, Dr. António Mendonça (Amado, 2010: 38), que demonstra a importância que a música tinha para alguns portugueses, assim como as suas acções no sentido de “europeização do lazer” (Nascimento, 2002a: 253). Com todo o volume de trabalho existente, o dono da roça considerou útil adquirir os instrumentos, seleccionar e formar os instrumentistas, arranjar alguém que dirigisse o grupo, escolhesse e ensaiasse o repertório. Nascimento identifica nesta atitude “os intentos de pacificação social e de prestígio para a roça”, assim como o prolongamento “no lazer da disciplina do trabalho” (Nascimento, 2002a: 254).

O período de actividade destas bandas deixou marcas e teve impacto no desenvolvimento da música nas ilhas. Por norma, as bandas não limitavam as suas actuações a cerimónias fechadas, particulares ou reservadas a governantes ou elites. Muito pelo contrário, actuavam em diversas ocasiões

<sup>165</sup> Número único comemorativo do 35º aniversário da Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura de S. Tomé, 29 de Janeiro de 1940, editado por Tomé Agostinho das Neves.

e em vários lugares. Como em Portugal, este desempenho levou à popularização e à difusão de novos géneros musicais, de novos instrumentos e, também, de uma nova forma de pensar e apresentar a música entre os habitantes das ilhas.

Com o surgimento de bandas que incorporavam os ilhéus iniciou-se um novo e importante ciclo na história da música no arquipélago. Pela primeira vez, os santomenses foram organizados num agrupamento musical onde o ensino de execução de instrumentos e de leitura de pauta foram o ponto de partida para ensaios que antecipavam as actuações públicas. Os repertórios, como sinalizado acima, correspondiam, provavelmente, aos executados pelas bandas militares em Portugal. Caracterizavam-se pela grande diversidade de géneros musicais, entre os quais eram também incluídas as adaptações da música clássica, especialmente elaboradas para composição destas bandas e adequadas às aptidões dos seus membros. Quem tivesse passado por este tipo de agrupamentos musicais ganhava conhecimentos musicais europeus que, posteriormente, poderia usar noutras circunstâncias. Os horizontes destas pessoas foram alargados e os conhecimentos adquiridos pareciam-lhes suficientes para dar continuidade a este tipo de actividade musical fora do exército ou das missões católicas.

Uma conclusão possível de retirar dos dados sobre as bandas aqui apresentados é a de que a história do seu surgimento e desenvolvimento diverge da de Portugal, onde as bandas militares surgiram primeiro e, mais tarde, impulsionaram o aparecimento de bandas civis (filarmónicas). No arquipélago nunca chegaram a surgir as bandas civis de forma espontânea entre os ilhéus. A complexidade deste tipo de formações musicais, assim como a variedade, a quantidade, a acessibilidade e o preço de instrumentos musicais necessários impossibilitaram a sua criação pelos naturais das ilhas. As bandas criadas em São Tomé e Príncipe eram todas institucionais: das conhecidas, a primeira estava ligada à missão católica e a segunda ao Corpo da Polícia.

Mas havia outro tipo de agrupamento musical criado no arquipélago pelos portugueses, que serviu de matriz para surgimento de conjuntos similares entre os ilhéus. Eram as chamadas tunas, que desenvolviam a sua actividade no âmbito de várias associações.

As associações recreativas, organizadas pelos portugueses, começaram a surgir já na segunda metade de oitocentos, com a revitalização económica do arquipélago. O reduzido número de europeus causou a abertura de portas destas sociedades também à elite islenha, nesta altura já bastante europeizada (Nascimento, 2005: 11). Praticamente todas as associações tinham a música incluída no leque das suas actividades (Nascimento, 2005: 11-20). No âmbito da primeira sociedade conhecida, criada em 1857, era suposto funcionar uma filarmónica, porém não há informações sobre realização de actividades incluídas nos estatutos da associação (Nascimento, 2005: 12). Um dos projectos desta associação era o da criação de uma academia musical. Provavelmente, também este plano não chegou a ser realizado, já que não existem outras menções a tal propósito (Nascimento, 2005:12). Todavia, o facto de o tal plano ter sido desenhado pode indicar a importância que a música tinha para os europeus nesta altura. A não concretização do mesmo revela as dificuldades derivadas da exiguidade do meio e da distância para o continente europeu. A criação da academia era condicionada pela presença de um professor de música

de Lisboa, imprescindível para criar a banda e ensinar as técnicas de execução de instrumentos e a teoria musical<sup>166</sup> (Ambrósio, 1984: 22).

Contudo, outras sociedades criadas posteriormente, incluíam sempre actividades musicais nos seus programas. Assim aconteceu tanto na Sociedade Africana 23 de Setembro, criada em 1880, como na Sociedade Recreativa Santhomense, formada em 1896 (Nascimento, 2005: 13-14).

Nos materiais acerca da Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura, criada em 1905, encontra-se informação sobre a existência de uma tuna (Nascimento, 2005: 19). Provavelmente foi este tipo de agrupamentos que mais se popularizou nas associações. As tunas eram menos numerosas e compostas pelos instrumentos diferentes dos que eram utilizados pelas bandas. Estes dois factores facilitavam não só a organização destes agrupamentos, como simplificavam o processo de aprendizagem de execução de instrumentos. Também os ensaios não precisavam de ser tão frequentes e demorados como os das bandas. A falta de fontes não permite indicar o número de tunas criadas pelos portugueses nas primeiras décadas do século XX, mas é quase certo que algumas delas recorriam aos ilhéus para completar a sua formação por causa da mencionada insuficiência dos portugueses disponíveis para participar neste tipo de iniciativas.

Seria curioso perceber se, ao arreio do crescendo da apartação entre colonizadores e ilhéus, para estas funções específicas eram aceites também ilhéus que não pertenciam à elite social, mas que tinham talento e capacidade de rápida aquisição de conhecimentos musicais. Isto poderia ser muito vantajoso para grupos, tornando-os mais aptos a acompanhar bailes, festejos e outras actividades. No caso de música, especialmente nas situações de ensino informal, o talento e a vocação artística ajudam muito no processo de aprendizagem. Estes, hipoteticamente, poderiam ser mais valorizados do que a posição social, já que, no fundo, serviriam na mesma às elites, proporcionando actuações musicais de maior qualidade.

Os ilhéus, que passaram pelas tunas e participaram noutros tipos de actividades musicais no âmbito das sociedades criadas pelos colonizadores, adquiriram novos conhecimentos que depois partilhariam com outros habitantes das ilhas. No entanto, as elites fariam tudo por se demarcar das manifestações culturais das camadas mais desfavorecidas, tentando desvalorizá-las.

---

<sup>166</sup> Ambrósio, a analisar o primeiro número do *Boletim Official do Governo de S. Tomé e Príncipe* de 3 de Outubro de 1857, salienta o papel do “Padre João Constantino de Melo, Vigário da Igreja da Conceição e da sua actividade no sector do ensino e promoção cultural de S. Tomé. Assim, na página 4, notificam-se os interessados que o P. João Constantino de Melo vai abrir, na cidade um curso especial de aulas de Latim, Francês e Moral, ministradas pelo próprio e com ajuda do Sr. Manuel Torres Mangas. Anunciam para breve também a fundação em S. Tomé de uma Academia Musical” (Ambrósio, 1984: 22).



Figura 8 – Recepção no Palácio do Governo. São Tomé  
Craveiro Lopes, Fotografias, Nº309. PT/TT/CRL/001/0309/153  
Autor não mencionado. Imagem cedida pelo ANTT.

Os bailes organizados por diversas ocasiões – tanto os bailes oferecidos pelo governador, como os organizados pelas sociedades e, ainda, os dos encontros mais pequenos, que, possivelmente, ocorriam em casas privadas – eram um momento de convívio e de aprendizagem espontânea, através de prática ou, tão só, observação, da cultura musical portuguesa. No período em que a elite islenha ainda se encontrava numa posição economicamente diferenciada e a sua participação nas actividades dos colonizadores era frequente, o seu conhecimento dos ritmos trazidos da Europa, assim como das danças que os acompanhavam, desenvolvia-se gradualmente e com naturalidade. Era uma aprendizagem desejada, já que lhes permitia aproximar-se dos europeus e, em simultâneo, de se demarcar dos outros africanos que habitavam as ilhas.

Podemos ter alguma noção das actividades musicais e dançantes organizadas pelos portugueses em São Tomé e Príncipe através da imprensa deste período, assim como da análise das fotografias na Torre do Tombo. Ademais, num dos números dos anos 30 do periódico *O Trabalho. Quinzenário defensor das classes trabalhadoras de S. Tomé e Príncipe*, editado pela Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura de S. Tomé, encontramos uma notícia sobre um baile que antecedeu o carnaval, na sede da organização. O evento “teve o condão de despertar o interesse por tais divertimentos”, o que

foi muito bem-sucedido. Durante o período carnavalesco, um outro baile foi organizado na casa Ex. Sr. Sauvinet “e que decorreu com a maior animação”<sup>167</sup>.

Existem informações sobre almoços de confraternização, organizados pelos *alfacinhas*, onde não faltavam “fados e guitarradas, tudo se conjugando para que essa tarde seja de franca alegria, num ambiente puramente Lisboeta”<sup>168</sup>. Em duas edições do ano seguinte do jornal<sup>169</sup> encontramos um convite e um relatório referentes a um outro almoço de *alfacinhas*, caracterizado como evento tradicional dos lisboetas nas ilhas, o que pode indicar uma determinada periodicidade destes encontros. Neste almoço, acompanhado por guitarradas e fados, foi eleita uma comissão que ficou responsável pela preparação dos festejos na noite de Santo António que, podemos imaginar, deveria reconstruir um pouco do ambiente desta importante festa em Lisboa.

A prática de organização de arraiais “à portuguesa” foi comum em várias ocasiões. A AECA, comemorou a semana de empregado no início de 1940 e o arraial foi um dos pontos de destaque do programa<sup>170</sup>.

O Aero-Clube de S. Tomé comemorou, em 1947, a sua fundação no salão de espectáculos do Cine-Parque. O evento contou com a presença do governador cuja chegada foi acompanhada pela *Portuguesa*, executada pela orquestra, que, mais tarde, acompanhou o baile. Dançou-se, também, ao som de “discos modernos, que um alto-falante transmitia”<sup>171</sup>. A mesma entidade organizou, em 1954, uma festa de carnaval que decorreu no salão da sua sede. É de sublinhar que durante este evento se apresentou um quinteto dirigido por Liberato Costa, cujo repertório foi concebido pelo sargento A. F. Viegas, da Banda Militar, que “não só instrumentou algumas obras, como compôs diversas para o nosso repertório”<sup>172</sup>.

Os bailes acompanhavam tanto as comemorações e festejos oficiais, como alguns convívios espontâneos dos governantes portugueses. Em 1948, um baile no Palácio do Governou fez parte da festa de despedida do governador que se deslocava a Portugal para um encontro com o Ministro. “Dançou-se até cerca das 24 horas, num ambiente de requintada elegância e distinção durante algumas horas de bom convívio social”<sup>173</sup>. As comemorações de 28 de Maio, também, incluíram no seu programa um baile, que se prolongou pela noite dentro.

“Depois do banquete foram servidos café e licores no jardim do Município, que se encontrava artisticamente ornamentado, e cerca da meia noite iniciou-se o baile a que assistiram,

---

<sup>167</sup> *O Trabalho*, 20.02.1934, Nº 41, Ano 10, p.1.

<sup>168</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.02.1948, Ano II, N 15, p. 4.

<sup>169</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.03.1949, Ano II, N 41, p. 4 e 1.05.1949, Ano II, N 44, p. 4.

<sup>170</sup> AECA – 1940, S. Tomé – 29.01.1940, Número único comemorativo do 35º aniversário da Associação dos Empregados do Comércio e Agricultura de S. Tomé. Editor: Tomé Agostinho das Neves.

<sup>171</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.09.1947, Ano I, N 4, p. 3.

<sup>172</sup> *A Voz de S. Tomé*, 6.3.1954, Ano V, N 149, p. 3

<sup>173</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.07.1948, Ano II, N 94, p. 4.

além dos ilustres convivas ao banquete, mais de uma centena de convidados da nossa melhor sociedade. Abriu-o o Presidente da Camara com a Senhora de Abranches Pinto, logo seguidos por muitas dezenas de pares que animadamente dançaram até às 3 da manhã num ambiente agradabilíssimo<sup>174</sup>.”

Uma “festa íntima na residência do Governo da Província” juntou as pessoas para um convívio, sem uma ocasião específica, que terminou com um baile “até a uma hora muito adiantada da noite, tendo sido servido no final uma ceia<sup>175</sup>”.

Mencione-se a série de notícias sobre a passagem do Orfeon Académico de Coimbra pelas ilhas, que parece ter sido um evento de elevada importância. A primeira nota avisa a todos que esperavam a chegada do grupo, que este não conseguiria apresentar o espectáculo em São Tomé, por causa de algum atraso na sua viagem a caminho de Angola e Moçambique. O autor da notícia expressa a esperança que no regresso “também nos reconhecerão o direito de termos a honra de receber e aplaudir aquele distinto grupo de rapazes cheios de vida e de entusiasmo, que vêm às Colónias saudar, com a sua mocidade, os portugueses que aqui vivem e trabalham pelo engrandecimento de Portugal<sup>176</sup>”. A edição de Outubro confirma a chegada do grupo e informa da nomeação de uma comissão para preparar a chegada dos “jovens académicos, que bem merecem as saudações e simpatia de todos os portugueses que residem em África<sup>177</sup>”. O concerto do Orfeon realmente decorreu e foi, de acordo com o jornal, um evento marcante<sup>178</sup>.

Em São Tomé e Príncipe nos inícios do século XX<sup>179</sup>, a cultura e o lazer revelaram-se

“...um crivo definidor de preponderância social ou uma peça da estratégia do poder. (...) A adesão da elite nativa a representações teatrais, bazares e outros divertimentos importados introduzia uma nova clivagem entre os ilhéus, não só pela remissão dos divertimentos da terra para a periferia urbana, mas também pela implícita desvalorização face aos passatempos europeus. Ao invés dos alvitres no sentido do estudo e valorização das expressões culturais tradicionais, a elite dos ilhéus optava por fomentar formas de lazer aceitáveis pelos europeus” (Nascimento, 2005: 34).

Foi neste período, que os ilhéus faziam parte de bandas e de conjuntos que acompanhavam bailes e começaram a aprender música seguindo os modelos europeus do ensino, a tocar instrumentos, que antes não lhes eram familiares, e a assimilar as regras de notação musical europeia. Aproveitaram

---

<sup>174</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.06.1952, Ano III, N 71, p. 3

<sup>175</sup> *A Voz de S. Tomé*, 12.09.1953, Ano V, N 126, p. 1.

<sup>176</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.09.1949, Ano III, N 52, p. 6.

<sup>177</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.10.1949, Ano III, N 54, p. 1.

<sup>178</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.12.1949, Ano III, N 56, p.3.

<sup>179</sup> Mas, o que parece após a revisão dos extractos acima apresentados, também nas décadas que se seguiram, até, aproximadamente, meados do século XX.

todos estes conhecimentos um pouco mais tarde, na altura em que começaram a criar os seus próprios conjuntos musicais.

Entretanto, o universo musical do arquipélago era muito mais diversificado, correspondendo à sua complexa composição populacional e à concomitância de diferentes práticas culturais. Com efeito, além das manifestações musicais levadas da Europa, havia a música dos ilhéus, e, também, a dos trabalhadores contratados. Cada grupo mantinha ou criava a sua própria música. Apesar de algumas influências de manifestações musicais de uns na música dos outros, as diferenças eram bem acentuadas, correspondendo à rede de fronteiras que marcou o arquipélago após a recolonização.

### **2.3. A música dos libertos**

Quanto aos libertos, as fontes não fornecem materiais suficientes para reconstruir as manifestações musicais deste grupo, bastante diversificado culturalmente. A mesma designação abrangia as pessoas de várias origens, cujo período de permanência nas ilhas era diferente. Havia pessoas escravizadas, nascidas no arquipélago ou chegadas do continente africano, mesmo quando o tráfico, já ilegalizado e clandestino, ainda continuava. Os poucos registos existentes não denunciam as diferenças, tratando todos que obtiveram liberdade em 1875 como um grupo.

Qualquer forma musical por eles executada era denominada como batuque:

“Os ex-libertos não contratados e que agricultam fazem, repetimos, uma vida igual á dos forros. Mas estes, sempre ciosos da sua superioridade, chamam-lhes forros de sum Gregorio, designação que estes já não aceitam geralmente, por trazer a idéa de antigo escravo. Os que menos trabalham e mais frequentam a cidade e as tabernas conservam um traço distinto: o batuque. Dança do continente africano-portuguez, luxuriosamente torpe e um tanto parecida com o fado batido. O batuque acompanha-se com canto, ao som de tambor, de pifano e da puita, instrumento formado por especie de tambor interceptado por uma corda que produz um som cavo e aspero. Tambem se dança com a harmónica; as marimbás não são vulgares em S. Thomé. Há batuque quasi todos os dias; com elle se celebram também os funeraes de parentes e amigos. São infatigaveis n'esta dança, levam noites inteiras a dançar. As posturas municipaes e as determinações administrativas prohibem o batuque a deshoras, mas este mesmo feito fóra da cidade e a grande distancia, ouve-se distintamente. E n'aquellas cálidas e humidas noites tropicaes, os sons asperos e bulhentos da puita, desharmonicos e compassados, quebrando as tristezas do canto chorado em algazarra, modificam de uma fórmula desoladora o claro azul do luar e do ceo estrellado pelas constellações do sul, que morcégos enormes cortam em vôos pezados.

Assim vivem os que em S. Thomé restam do antigo trabalho forçado” (Almada, 1884: 31-32).

Há um pormenor nesta descrição do governador Melo e Almada, que permite formular a hipótese de a puíta ser mais antiga do que geralmente se constata. É frequente indicar o surgimento deste género musical entre os contratados provindos do território angolano (por exemplo, Santo, 2001: 444), ditos *angolas* (por exemplo, Nascimento, 2002a), portanto, já nas últimas décadas do século XIX ou mais tarde. Mesmo se na descrição acima apresentada, o ritmo executado pelos ex-libertos, parte dos quais chegada dos portos de Angola como libertos nos anos anteriores à crise braçal, aparece sob o nome generalizante de batuque, é possível que se trate da puíta. A descrição do batuque faz-se acompanhar da referência à puíta, tambor utilizado, entre outras circunstâncias, durante celebrações fúnebres, o que, assim como acontecia com o género musical designado da mesma forma.

Não é conhecida uma dança ou uma forma musical com o mesmo nome interpretada em Angola. Porém, importa ter em conta as lacunas nos estudos da cultura de grupos étnicos que habitavam o território angolano no século XIX e antes. É provável que esta manifestação musical e a sua forma de execução, tal como ficou conhecida em São Tomé e Príncipe, surgiu mesmo nas ilhas, entre os elementos levados de Angola, mas adaptada às condições de vida encontradas no arquipélago santomense, como aconteceria com várias manifestações culturais dos contratados (Nascimento, 2002: 251 e ss.).

O tambor principal, até agora utilizado por músicos que interpretam a puíta, tem origem angolana e foi através da designação deste instrumento que o género musical e a dança executados em São Tomé, obtiveram o seu nome. O tambor, usado pelos ex-libertos e antes, supostamente, pelas pessoas escravizadas vindas de Angola, continuou a ser executado pelos trabalhadores contratados angolanos e, mais tarde, também pelos ilhéus, já que o percurso da puíta se revelou inesperado. A descrição supracitada revela a importância que era dada aos instrumentos de percussão neste período transitório para os ex-libertos.

Podemos afirmar, na base do texto que documenta a última fase em que o grupo foi ainda diferenciável – para quem o diferenciava – que os libertos mantiveram algumas práticas culturais das terras de origem e não os substituíram ou enriqueceram em componentes provindos da cultura europeia ou das manifestações musicais dos ilhéus. Mais tarde, provavelmente os seus percursos e também os seus traços culturais se aproximaram dos meios que escolheram para habitar. Uma pequena parte deles continuou nas roças, enquanto outros tentaram construir a sua vida fora das plantações, como os ilhéus.

Melo e Almada regista, ainda, a importante informação sobre as cantigas bastante presentes na vida dos libertos:

“Fallam indiferentemente o n'bundo e a lingua de S. Thomé. Teem cantigas allusivas á liberdade, em que entra o nome do governador Gregorio José Ribeiro. Todas as suas cantigas são grosseiras, sempre compostas por palavras obscenas, e entrecortadas a meudo pela palavra bambaré! muitas vezes repetida, entoada em grita n'uma cadencia triste e preguiçosa. Na gente de S. Thomé encontra-se igualmente este costume, sem terminar todavia o canto pela palavra referida, que significa em n'bundo-vozaria. A nota dominante, porém, é mais alegre apesar de

egualmente lasciva, obscena e injuriosa. Mulheres de todas as edades cantam constantemente quando lavam no rio mesmo no centro da cidade” (Almada, 1884: 30-31).

A descrição da década seguinte de Almada Negreiros, completa bem o registo de Melo e Almada. A escassez das fontes do século XIX sobre as manifestações culturais das ilhas induz a citar mais este fragmento da obra:

“No gregoriano<sup>180</sup>, porem, esse pobre velho que ahi anda, de roça em roça, mendicante, esfarrapado, existe e existirá, enquanto essa raça durar, o ferrete vivo que esses costumes barbarescos lhe cavaram no rosto. As suas canções são tristes e soturnas como as preces das catacumbas. Adoram n’ellas um ente supremo – o governador que lhes deu a liberdade” (Negreiros, 1895: 269).

Em todos os fragmentos das obras acima citados está acentuado o processo de alteridade, comum na apreciação da música dos “outros” e necessário para a auto-construção da sua identidade (Martí, 2014). O processo de criação de outro, introduzido para o âmbito de estudos pós-coloniais por Gayatri Chakravorty Spivak (Martí, 2014: 646), está a ser analisado por Martí em referência aos exemplos musicais. Entre seis tipos deste processo descritos pelo autor<sup>181</sup>, nas obras de Almada (1884) e de Negreiros (1895) predomina a subvalorização, presente quando “according to the cognitive framework of us, determined features that have lower value than those of us are ascribed to this other. Otherness is frequently configured on negative value judgments in relation to the other” (Martí, 2014: 648). Não se tentava apreciar e entender. Tudo que os libertos praticavam era distante e, por isso, inferior às práticas musicais dos autores dos textos.

#### 2.4. A música dos contratados<sup>182</sup>

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, a dinâmica da vida das ilhas dependia, sobretudo, do dinamismo e da pujança das roças, que, na altura, ocupavam a grande parte do território. Décadas depois, Tenreiro estimava que “63% das roças se localizam no nordeste, entre o Rio do Ouro e Água Abade, correspondendo à região sul só uns 16% da totalidade” (Tenreiro, 1961: 150). Aquando do início da recolonização, no arquipélago acentuava-se uma certa nota cosmopolita na vida cultural, através de

---

<sup>180</sup> A designação “forros gregorianos”, dada aos libertos, provém do nome do governador de São Tomé e Príncipe na altura da sua emancipação, Gregório José Ribeiro.

<sup>181</sup> No seu artigo sobre os processos de alteridade na música, o autor enumera seis principais tipos: sinédoque, exotização, subvalorização, supervalorização, mal-entendido e exclusão [no original: “synecdochization, exoticization, undervaluation, overvaluation, misunderstanding and exclusion”] (Martí, 2014).

<sup>182</sup> Este subcapítulo ultrapassa as balizas temporais que demarcam o capítulo I e apresenta algumas das actividades musicais dos contratados posteriores aos anos 1930. Esta opção de condução da narrativa permite seguir as transformações do universo dos contratados sem interrupções, melhor acentuando as continuidades e as viragens marcantes do panorama musical deste diversificado grupo sociocultural.

abertura ao mundo com a presença dos europeus, assim como do constante contacto com a metrópole e do aumento da riqueza reflectido na produção de novos traços culturais a que os ilhéus aderiam (Nascimento, 2005: 16). Porém a revivificação da vida sociocultural limitou-se somente à classe mais privilegiada dos ilhéus. As mudanças de dinâmicas culturais e sociais foram causadas, por um lado, pela fixação dos europeus nas roças e, por outro, pelas clivagens sociais, cada vez mais notáveis na sociedade (Nascimento, 2013a: 20). Nas roças, o ritmo de trabalho obstava a momentos de lazer e à realização de actividades culturais regulares e estruturadas.

As roças funcionavam como universos tendencialmente fechados e o contacto dos trabalhadores que aí permaneciam com o mundo exterior era dificultado. A hegemonia dos roceiros, cujo único objectivo era a obtenção de lucros através da produção de café e de cacau, constrangia qualquer tipo de indicações e críticas vindas de fora. Mesmo os relatos sobre a escravatura existente nas ilhas, elaborados por José Burtt, Claude Horton<sup>183</sup> e William A. Cadbury (1910a, 1910b)<sup>184</sup>, não tiveram nenhuma influência na forma de tratar os trabalhadores, enquanto algumas das condições de vida dos serviços se tenham alterado da primeira para a segunda década de novecentos. As dinâmicas de contacto dos contratados com o mundo exterior, tanto com os trabalhadores contratados de outras roças, como com os ilhéus, estavam estritamente ligadas à situação sociopolítica e económica<sup>185</sup>.

O quotidiano nas roças era monótono. O ritmo de trabalho árduo ordenava o dia-a-dia dos trabalhadores contratados, dos europeus assalariados, que aí prestavam os seus serviços, dos administradores das roças e das suas famílias que, apesar de vários empregados encarregues a desempenhar todas as funções necessárias, eram obrigados a supervisionar o funcionamento destas estruturas de produção agrícola. O trabalho preenchia a maior parte do tempo e ocupava quase todos os dias de semana. “Madrugada alta, pelas 4 horas, as badaladas melancólicas de um sino acordam as gentes para o trabalho”, começa a descrição de um dia dos trabalhadores de roça Francisco Tenreiro (1961: 155).

Os anos passavam-se neste ritmo definido pelo trabalho sem nenhuma grelha periódica capaz de pautar a vida das pessoas. O calendário religioso ou ritual deixou de indicar os dias de especial importância, resultando em dessacralização e homogeneização do tempo (Nascimento, 2002a: 251).

---

<sup>183</sup> Ver o anexo A do relatório de Cadbury (1910a, 1910b).

<sup>184</sup> Os autores do relatório, além de passar vários meses em São Tomé e Príncipe, visitaram também os territórios de onde provinham os trabalhadores e constataram que sob a etiqueta do contrato, continuava a escravatura. No arquipélago, as condições de trabalho eram miseráveis, assim como as habitações e a alimentação de trabalhadores, forçados a trabalhar várias horas por dia. Eram trazidos às ilhas a força e não voluntariamente, como alegavam os administradores das roças. A repatriação raramente acontecia. Tudo foi descrito ao pormenor e entregue ao governo “Portuguez, por intermedio do Governo Inglez, e pelos industriaes de cacao directamente aos proprietaries das roças de S. Thomé e Príncipe” (Cadbury, 1910b).

<sup>185</sup> Como exemplo referente ao período analisado neste capítulo pode servir a introdução das restrições relacionadas com a movimentação dos serviços que se aguçaram severamente em resultado da crise económica de 1929 que tive um impacto significativo na produção agrícola das ilhas no início da década seguinte (Nascimento, 2002a: 143-169).

Tanto os festejos religiosos, como os rituais, por exemplo, de cura, ocupam bastante tempo e absorveriam significativamente o grupo, pelo que foram praticamente eliminados para contribuir para uma maior produtividade nas roças. Qualquer tipo de ritual, independentemente da religião, exige envolvimento de várias pessoas, algumas das quais especializadas na sua condução. Acrescenta-se a isto a sabedoria e conhecimento não acessíveis a qualquer pessoa. Num grupo social heterogéneo e fragmentado, composto pelas pessoas retiradas da sua sociedade, a possibilidade de inexistência de sujeitos treinados na realização de rituais religiosos, de forma similar à prática de origem, era bastante elevada. As capelas católicas presentes nas roças não respondiam às necessidades ritualísticas de não-católicos. Pode se supor que o número de católicos entre os cabo-verdianos era elevado, mas o mesmo não acontecia com moçambicanos ou angolanos, entre os quais existiam alguns evangelizados, mas protestantes, assim como crentes de religiões tradicionais africanas (Nascimento, 1998b).

A prática de manifestações culturais, como a música, exigia tempo e conhecimentos. O escasso tempo livre que os serviços tinham durante semana era dedicado ao tratamento de roupa, a arrumações e a outras tarefas domésticas. Somente aos fins-de-semana, mais concretamente, ao domingo, algumas actividades lúdicas tinham lugar. Contudo, o seu carácter nunca podia ser igual às formas de passar tempo nos territórios dos quais eram originários.

O ingresso nas roças significava rompimento de laços com a comunidade de origem e, muito frequentemente, de laços familiares. Eram raríssimos os casos em que se deslocavam para as ilhas núcleos familiares, mesmo os mais pequenos (casais). Não só o intenso ritmo de trabalho, mas também o funcionamento num novo contexto social, determinavam a forma de passar o escasso tempo livre, assim como os modos de organização de todos os tipos de actividades que, em grande parte, incluíam manifestações musicais. No caso da música, a falta ou o escasso número de pessoas que sabiam executar e construir instrumentos musicais podia, até, impossibilitar a execução de certas manifestações. Por conseguinte, as manifestações musicais podiam variar de roça para roça, dependendo, em grande parte, das habilidades musicais das pessoas e da vontade dos administradores das roças em proporcionar aos trabalhadores condições mínimas para a ocorrência de momentos de lazer, onde a música estava presente. As manifestações, que exigiam a formação de um grupo e a elaboração de adereços, como máscaras e trajes, tão frequentes em várias partes dos territórios angolano e moçambicano, não eram praticadas.

Outro factor que deve ter influenciado a criação musical dos trabalhadores contratados foi a indefinição da duração da sua estada nas ilhas. Supostamente, chegavam aí com contractos para períodos previamente definidos. No entanto, a repatriação nem sempre acontecia nos prazos previstos ou não acontecia de todo. A imprevisibilidade influenciava hábitos e costumes reinventados. A constante afluência de trabalhadores novos, com uma bagagem cultural ligeiramente diferente – já que as manifestações culturais são mutantes – poderia ter levado a uma transformação contínua da música ou ao surgimento de novas práticas musicais.

Apesar de terem habitado o mesmo espaço físico<sup>186</sup>, com poucas possibilidades de movimentação para fora das roças, os serviços oriundos de diferentes territórios colonizados pelos portugueses, e não só, não criaram manifestações musicais comuns, híbridas, que pudessem servir como factor de aproximação entre eles. Diferentemente do que aconteceu nos séculos XVI e XVII (Seibert, 2002), quando nas plantações de açúcar surgiu a cultura crioula, no período da recolonização do arquipélago e durante toda fase do colonialismo moderno, as trocas culturais entre vários grupos socioculturais não resultaram na criação de uma cultura ou, ao menos, de algumas manifestações culturais comuns a todos os serviços. Apesar de haver momentos em que uns participavam nas actividades dos outros, nenhuma das manifestações executadas nas roças era considerada como pertencente a todos. Havia um forte sentido de pertença quanto à identificação das pessoas com o seu grupo, sentido expresso nas suas manifestações musicais e, certamente, outras manifestações culturais.

Quanto aos instrumentos musicais, estes tinham de ser feitos nas ilhas, já que é pouco provável que terem sido levados do continente africano pelos trabalhadores contratados. Podia ter acontecido em relação aos cabo-verdianos e, esporadicamente, entre elementos de outras origens.

Um dos meus entrevistados, Zé Sardinha, músico e cantor, afirma que os contratados faziam tudo nas roças:

“Com materiais locais. As vezes pegavam numa lata de massa de tomate, abriam dos dois lados, cobriam com plástico amarravam e tinham tambores, bateria. Reco-reco: pegavam no bambu, com serrote faziam dentes. Para a puíta pegavam a madeira no mato. Antigamente faziam com barril. Tiravam as tampas, metiam pele de cabra, depois arranjavam caniço, colocavam. Usavam pele de cabra para o tambor mais leve e pele de boi para o tambor mais pesado” (Zé Sardinha, entrevista, 24.01.2019).

As menções mais antigas e pouco precisas, quanto importantes, sobre a música dos serviços encontram-se no livro de Negreiros (1895), que descreve o que viu na época em que algumas roças ainda estavam em processo de construção:

“Ha, especialmente nas suas canções, d’uma toada gentilica que fere o ouvido, uma vaga tristeza indefinivel. Quando conduzem carga para a cidade cantam, de ordinario, n’um côro atroador, mas compassado:

*Có San Thomé*

*Curi o’n bund’i ó cu nhinguirá*

---

<sup>186</sup> Contudo, havia divisões nas sanzalas e zonas habitadas por angolanos, moçambicanos e cabo-verdianos. Pode ser que esta divisão territorial não existisse em todas as roças, principalmente nas mais pequenas. Porém, os entrevistados das maiores propriedades (por exemplo, da roça Monte Café), lembram-se bem que existiam zonas de moçambicanos, angolanos e cabo-verdianos, que, em todo o caso, assistiam às actividades uns dos outros ou até participavam nelas (entrevistas com ex-serviços na roça Monte Café, 27.01.2019, cf. Nascimento, 2008a, 2002a: 243 e ss).

*Cá curi o'n bundi ó cu pita*<sup>187</sup>  
e canções identicas em que se traduz uma saudade, uma recordação constante da patria e  
da familia..." (Negreiros, 1895: 264-265).

Num outro sítio, escreve que “alguns serviços cantam á moda da terra” (Negreiros, 1895: 271), o que confirma a existência no arquipélago de manifestações musicais das terras de origem dos entremeses chegados como serviços. O mesmo pode ser afirmado em relação aos instrumentos. Quanto a estes, o autor enumera mussumba e puíta, os tambores usados por serviços oriundos do território angolano.

Dez anos antes de Negreiros, Almada assim descreveu o que lhe pareceu característico em relação às actividades dos serviços:

“Nos sabbados e nos domingos cantam, dançam, dormem, bebem aguardente, e cozinhama algumas vezes, a seu modo, os generos que compram na loja da fazenda, onde ha tambem fatos, riscados, lenços, contas, cachimbos e tabaco. Fumam constantemente” (Almada, 1884: 41).

Os ditos *angolas*, primeiros trabalhadores contratados para as roças, levavam consigo o que acabaria por constituir uma pluralidade de ritmos, já que provinham de partes de Angola distantes territorialmente e culturalmente. No entanto, já não existem as memórias sobre as manifestações musicais mais antigas. Não foram registadas e, com o decorrer do tempo, mesmo se tivessem existido num período inicial, as pessoas entrevistadas não se lembram delas. O género musical, acompanhado pela dança do mesmo nome, associado à comunidade de origem angolana é a puíta. Tanto os próprios angolanos ou os seus filhos, já nascidos no arquipélago, como as pessoas de outras origens, indicam sempre esta manifestação musical como originária de Angola ou, em alternativa, surgida nas roças de São Tomé e Príncipe entre os primeiros trabalhadores angolanos<sup>188</sup>.

Negreiros menciona dois principais instrumentos de percussão – puíta e mussumba – utilizados na puíta, o que indica que, nos finais do século XIX, a manifestação era amplamente conhecida e praticada. “A puíta e a mussumba são feitas de um tronco de madeira ôca ou cavada, de forma oblonga, tapada na parte mais larga com pelle de cabra, carneiro ou outra qualquer” (Negreiros, 1895: 169). Em relação ao primeiro tambor, em Angola existia um tambor idêntico, chamado *quipuita* ou *mpuita*, que era utilizado numa parte significativa do território: no litoral, desde Congo ao Humbe, entre Quicongos,

---

<sup>187</sup> Explicação na nota de rodapé: “O sr. A. F. Nogueira traduziu litteralmente estes versos pela seguinte forma:

*Em S. Thomé*

*Ha porta para entrar*

*Não ha porta para sair*”

(Negreiros, 1895: 265).

<sup>188</sup> A constatação aparece em várias entrevistas, assim como em diversas conversas informais ocorridas durante a pesquisa e, também, nos ensaios dos concertos que realizei com os artistas santomenses.

Quimbundos, Libolos, Ambuis, Benguelas, Bailundos (chamado por eles de *onjique* ou *onjiki*) e, também, nas zonas do interior como Malanje, Dembos e Alto-Zambeze (Redinha, 1984: 163). É bastante característico pela sua construção e forma de execução, o que levou ao surgimento da sua outra designação, “tambor de fricção”<sup>189</sup>. Quanto ao segundo instrumento, no levantamento de Redinha encontramos um idofone chamado *mussamba*, existente em Angola, descrito como um “chocalho duplo, geminado, dos Lundas, em forma de haltere. Caixas globulares, executadas em fibras vegetais, encanstradas, com seixos ou sementes duras como estriduladores. Usado em danças e em honra dos ‘ídolos’. O modelo é comum a outros grupos étnicos” (Redinha, 1984: 131). Em São Tomé e Príncipe, um nome parecido a este foi dado a um membranofone feito de tronco de uma árvore esculpido e coberto por pele de boi.

A descrição de Negreiros termina com uma observação bastante pejorativa acerca da dança que acompanha esta manifestação musical:

“A dança que aqui chamam mussúmba foi inventada há uns quatro anos, e é considerada a mais ordinaria das que existem na ilha. Com efeito os instrumentos de que se servem, quasi eguaes á puíta e que teem o nome da dança, e o canto estridente dos dançarinos, são perfeitamente gentílicos” (Negreiros, 1895: 169).

Na literatura não existem muitas mais menções à puíta. Somente Reis (1969, 1970) lhe prestou alguma atenção. Porém, a descrição apresentada no livro *Povo flôga, o povo brinca* está pouco precisa. O autor fala em semba e puíta, mas os factos apresentados não distinguem bem um género musical do outro. Podem ser retirados alguns pontos relevantes, entre os quais, o facto de a puíta ser tocada em homenagem a defuntos, nas cerimónias realizadas após a morte dos familiares e membros da comunidade (Reis, 1969). No capítulo dedicado a São Tomé e Príncipe, do livro sobre arte popular em Portugal, na descrição da puíta, Reis omite as circunstâncias relacionadas com a morte e apresenta o

---

<sup>189</sup> Segue-se uma descrição mais completa: “Este instrumento é cavado num tronco de árvore de madeira dura, formado um cilindro vasado interiormente. Em um dos topos é-lhe aplicado um couro que repuxam para a geratriz, onde o fixam com cavilhas de madeira. Ao meio do tímpano, pelo lado interno, é presa uma vara do comprimento aproximado do cilindro, geralmente um caniço, em cuja extremidade, uma ponta de correia presa e passada para o exterior, dá um nó sobre uma anilha de casca de cabeça, para o fixar devidamente. A anilha permite também ao tímpano resistir aos puxões que ele sofre durante a execução. Realmente, a produção das vibrações é obtida por | puxões ao longo da vara, com a mão do tocador constantemente molhada em água. Assim provocam um deslizar rangente, que se repercuta no tímpano, e amplificada no cilindro, de forma poderosa e atroante, que tem sido comparada ao mugido do búfalo e do touro. Alguns especialistas do instrumento dizem que o mais alto efeito vibratório se obtém repuxando a vara com uma mão cheia de folhas verdes e molhadas. (...) A quipuita desfere duas notas diferentes: uma quando a vara é puxada, outra quando é empurrada.

No rebordo do lado aberto do tambor cortam uma reentrância rectangular, com o fim de tomar mais livre os movimentos de vai-vem do braço do tocador” (Redinha, 1984: 69-70).

género musical como manifestação “violenta, ruidosa, seus efeitos coreográficos surgem, acontecem, provém do acaso indisciplinado, do vinho, da euforia, da excitação ou da depressão que ele provoca. (...) a dança mais tipicamente africana, a mais genuína, transplantada para São Tomé” (Reis, 1970: 204). Na descrição de um evento, que se segue, a puíta parece com o ritual de cura, chamado djambi, também com raízes no território angolano, até hoje praticado em São Tomé e Príncipe. As pessoas entram em transe ao longo do ritual dirigido por um curandeiro, também ele em transe na maior parte do tempo. O ritmo que acompanha o ritual é bastante parecido com o ritmo da puíta, o que pode indicar a mesma origem de ambas as manifestações. Como já sublinhado, o território angolano, extenso e extremamente diversificado em termos culturais, foi o ponto de partida de vários traços culturais que no arquipélago santomense ganharam a forma. A puíta, dançada horas e horas seguidas, adicionalmente levava as pessoas aos estados de transe, como descreve Reis:

“Pela noite dentro, quando os dançarinos se deixavam absorver, entusiasmados pelo ritmo diabólico, espanta vê-los, convulsos, desvairados, os rostos negros, brilhantes de suor, em expressões de alegria violenta, ora surgindo à luz vermelha dos archotes, ora desaparecendo na penumbra, nervos e músculos tensos em retesões bruscos de epilepsia colectiva (...).

Vimos uma mulher tonga cobo-verdiana em transe saltar de repente e dançar em convulsões durante vários minutos, para depois se atirar na terra e agitar-se na poeira em estremeções coreicos até ao delírio, soltando frases incoerentes perante o silêncio respeitoso de todos que a julgavam possuída dos espíritos – com o santo –, acreditando na sua histeria como de origem sobrenatural” (Reis, 1969: 204).

Há um dado importante nesta descrição por indicar mudanças de ambiente social, mudanças politicamente irrelevantes, mas não de somenos na vida das pessoas, sobretudo dos serviçais. Na altura em que Reis recolheu os materiais para o seu livro, as pessoas de outras origens, além de angolanos, já se juntavam à puíta. Esta manifestação percorreu um caminho interessante, tornando-se numa das bandeiras do arquipélago santomense, aspecto ao qual voltarei mais tarde<sup>190</sup>.

No tocante à origem deste género musical, as respostas dos inquiridos podem ser divididas em dois grupos. Há quem afirma que a puíta é anterior à recolonização e que foi levada às ilhas ou criada no arquipélago pelas pessoas escravizadas provindas do território angolano antes do século XIX (ex. Castrino Alcântara, entrevista, 15.08.2013, Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014). Há quem considera o género como mais recente e cujos inícios estão intrinsecamente ligados às roças de café e cacau (ex.

---

<sup>190</sup> Os estudiosos santomenses que se debruçam sobre a cultura das ilhas não escrevem sobre puíta. Não encontramos as tentativas de reconstrução da história deste género musical, nem análises da sua apropriação pelos santomenses. Na sua Enciclopédia Fundamental de São Tomé e Príncipe, Carlos Espírito Santo coloca somente uma pequena entrada em que caracteriza a puíta como a “dança introduzida na ilha de São Tomé pelos serviçais contratados de Angola, que trabalhavam nas roças” (Santo, 2001: 444). Não apresenta as fontes que pudessem fundamentar a sua afirmação.

António Leite, entrevista, 29.01.2019, Ayres Major, entrevista, 28.01.2019, Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014, Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018). Os materiais recolhidos até agora não permitem estabelecer qual das versões é a mais provável. Contudo, há um aspecto desta manifestação que chama atenção. A puíta era executada em várias roças na ilha, não se limitava a um só lugar. Os angolanos chegados às ilhas eram oriundos de diferentes territórios e grupos étnicos, daí a versão de surgimento deste género musical já no arquipélago santomense ser plausível. No entanto, a menor movimentação dos serviços entre as roças, especialmente no início da recolonização, levanta questões sobre a forma de disseminação desta manifestação pela ilha. Mais tarde, na segunda metade do século XX, os serviços deslocavam-se entre as roças (entrevista com ex-contratados na roça Agostinho Neto, 24.01.2019), mas nesta altura a puíta já tinha a sua forma bem definida e era executada também pelos trabalhadores de outras origens. Ouve-se, com frequência, nas memórias relativas aos meados do século XX, que a puíta era a dança do tonga<sup>191</sup> (ex. Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014): mais um factor que aponta a sua criação pelos serviços no arquipélago santomense.

A puíta existia, também, na ilha do Príncipe, como recorda Felício Mendes, acrescentando que, ao contrário de manifestações dos contratados das outras origens, esta era executada somente nas roças:

“Eles não vinham para estas festas. Eles faziam muito batuque aos sábados a tarde e à noite. Eles fizeram aquele tambor que era puíta. Eles dançavam e tocavam a noite toda. As vezes mesmo na cidade ouvia-se, o batuque era muito alto. Bebiam muito álcool. O álcool que bebiam era rum da cana-de-açucar e também vinho da palma, que era ússua, que deixavam muitos dias para ficar muito alcoolizado” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

Quanto à forma de dançar, através das memórias recolhidas percebe-se que houve uma transformação na sua execução. Mudou, por exemplo, a posição dos bailarinos. Existem lembranças de duas filas, uma de homens e outra de mulheres. Num documentário mudo, realizado pelo Instituto Marques de Valle Flôr, *São Tomé e Príncipe nas Primeiras Décadas do Século XX*<sup>192</sup>, que documenta a vida das roças, podemos observar duas filas paralelas, em que homens e mulheres estão virados uns para os outros. No decorrer da manifestação, um homem e uma mulher saem da fila e encontram-se no meio com um toque característico, chamado *cumba*, após o que regressam aos seus lugares.

Esta forma de dançar ficou gravada na memória de Ayres Major, que tenta preservar as manifestações de antigamente com a criação de um grupo de danças tradicionais. Recorda os tempos mais longínquos: “Eu lembro-me que quando era miúdo, os tongas de Angola participavam massivamente na puíta, faziam duas filas. E os forros viam na fila onde tinha a miúda mais bonita e aí ficavam. E havia aqui que nos chamamos *cumba*. Mas a puíta de hoje já não dá para fazer isso porque

<sup>191</sup> Descendentes de contratados nascidos em São Tomé e Príncipe.

<sup>192</sup> Longa-metragem *Uma visita às propriedades da sociedade agrícola Valle Flôr, Limitada na Ilha de S. Thomé*, 70 minutos, de 1929, realizada pela Brigada Cinematográfica Portuguesa, dirigida por Fernandes Thomaz.

já não há aquelas filas” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019). A sua observação indica que os forros começaram a juntar-se à puíta ainda antes da independência. Adicionalmente, a transformação da manifestação é evidenciada, permitindo pressupor que, ao longo da sua história, a forma de dançar mudou várias vezes. Também os trabalhadores da roça Agostinho Neto recordam desta antiga forma de dançar, “era mulher a direita, homem a esquerda. Um vai, outro vai e se encontram” (ex-contratado angolano, roça Agostinho Neto, entrevista, 24.01.2019).

Perduram, também, as memórias de uma outra coreografia: de duas filas indianas, uma de homens e outra de mulheres, viradas uma para outra. As primeiras pessoas de ambas as filas se deslocam, paralelamente, para o meio, onde dão o toque, a *cumba*, e regressam às filas, desta vez para os últimos lugares. A dança procede da mesma forma sem fim.

Existe, ainda, a memória de uma grande roda, composta por bailarinos de ambos os sexos que, assim como nas versões anteriores, saíam do círculo, sempre um homem e uma mulher, para se encontrar no meio ou à frente dos tocadores e executar o elemento mais característico desta manifestação. Uma das pessoas entrevistadas na roça Agostinho Neto descreve a dança da seguinte forma: “Faz-se uma roda, depois há concentração. E puíta controla, tipo viola baixo. Ele chama. E um homem e uma mulher sai da roda para terminar o encontro ao pé da puíta, depois separa e volta ao lugar” (ex-contratado angolano, roça Agostinho Neto, entrevista, 24.01.2019).

O ritmo era executado por um conjunto de tocadores de instrumentos de percussão, idiofones e membranofones. O tambor principal a puíta, que comandava a dança, criando a pulsação necessária para garantir a sintonia de movimentos, era acompanhado pela mussumba e uma chapa de zinco, batida com dois paus. As músicas eram cantadas por um cantor principal e um coro. Esta composição de tocadores, bastante reduzida em número e em tipo de instrumentos, era, provavelmente, a mais antiga. Mais tarde, foi enriquecida com mais tambores, que se ouvem em gravações<sup>193</sup>.

Além da puíta, existente em diversos lugares de São Tomé e Príncipe, onde a presença dos angolanos e dos seus descendentes, já nascidos nas roças, era acentuada, há uma outra manifestação, a tafua, cuja origem é atribuída ao mesmo grupo sociocultural. A particularidade desta manifestação tem a ver com o facto de memórias sobre a sua origem indicarem sempre a roça de Monte Café como o lugar onde surgiu<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup> As gravações, cuja data e circunstâncias não são conhecidas, foram-me gentilmente fornecidas por Albertino Bragança.

<sup>194</sup> Durante vários anos, em todas as entrevistas que realizei foi me confirmado o facto de existência desta manifestação musical somente na roça de Monte Café. No entanto, durante uma recente pesquisa na ilha de São Tomé [já posterior à conclusão desta tese], encontrei, pela primeira vez, as memórias sobre o funcionamento de grupos de tafua nas roças no sul da ilha. O trabalho de investigação sobre a difusão de tafua encontra-se em curso.



Figura 9 – Grupo de tafua, Monte Café, São Tomé e Príncipe  
(foto da autora, Agosto de 2013)

“Eu acho que a comunidade de Monte Café é uma comunidade especial”, afirma Ayres Major, mesmo se cada grupo de trabalhadores habitava uma parte da sanzala, conforme a sua origem, criou-se aí uma simbiose, que até levou ao surgimento de uma espécie de um “pidgin, muito característico” (Ayres Major, entrevista, 28.08.2013 e 28.01.2019). Primeiro chegaram ali os trabalhadores embarcados de Angola, mais tarde, os contratados de Moçambique e, por fim, os de Cabo Verde. Foi entre os primeiros e os seus descendentes que apareceu a tafua. Existia já na primeira metade do século XX, o que afirma um dos membros mais velhos dos habitantes da roça, sublinhando, ainda, a sua delimitação espacial, que explica indicando a origem étnica e do mesmo lugar dos angolanos que foram levados para esta roça: “Eu quando nasci (1938), já encontrei tafua. Tenho 80 anos. Tafua só há em Monte Café. Noutro sítio não. (...) São angolanos, mas são da outra região. Falam ngola, mas diferente. São de outro lado. O meu pai é Cokwe e a minha mãe é de Bailundo” (ex-contratado angolano, roça Monte Café, entrevista, 27.01.2019). Inicialmente restrita ao círculo de angolanos e seus descendentes, ao longo de décadas tornou-se numa manifestação comum a trabalhadores de várias origens, conquanto sempre

referida como originária de Angola ou criada pelos ditos angolanos. Só relativamente tarde foi conhecida fora da roça, talvez pouco antes da independência<sup>195</sup>.

Antigamente, o grupo de tafua era mais numeroso do que actualmente. Um descendente de angolanos recordou que, antes da independência, o grupo chegou a contar com 12 tocadores e 30 dançarinos. Tinham 6 instrumentos de percussão e, como a execução se prolongava por horas, os tocadores, sempre homens, iam rodando. Todos os instrumentos utilizados eram, e continuam a ser, de percussão. Os membros do grupo da tafua actualmente existente em Monte Café afirmam a continuidade de instrumentos, lamentando somente o facto de existirem cada vez menos pessoas capazes de os construir. Existem três tipos de membranofones: mussumba (o mais pequeno, coberto com pele de boi), tambor (pele de cabra e madeira de abacateiro) e bombo (madeira uba e pele de cabra) e dois idiofones: chocalho (feito de vime, com diferentes sementes, entre as quais a sarakonta) e reco-reco (bambu e um pauzinho, também de bambu, que serve para gerar o som).



Figura 10 – Tocadores do grupo de tafua, Monte Café, São Tomé e Príncipe  
(foto da autora, Agosto de 2013)

<sup>195</sup> Ayres Major lembra-se que tomou conhecimento de existência deste género musical pouco antes da independência (entrevista, 28.01.2019). Luís Viegas, conhecedor da cultura santomense, ouviu falar da tafua há cerca de 15 anos e sublinha que esta manifestação somente na última década começou a ser mais conhecida fora do seu lugar de origem (entrevista, 8.10.2014).

A dança é simples, não tem muitas variações: os dançarinos criam uma roda a frente dos tocadores. Prevalecem mulheres que balançam ao ritmo de tambores, dançando numa roda. Os homens juntam-se a eles, quando param de tocar para descansar, substituídos pelos outros. As letras de músicas são criadas por vários membros do grupo, sempre numa espécie de kimbundo local<sup>196</sup>. Os membros do grupo que não têm origem angolana sem dificuldade aprendem e interpretam as músicas, como explicam: “Desde que ele nasceu aqui connosco, ele entende. Falam melhor que próprios angolanos” (entrevista em Monte Café, 27.01.2019). Isto indica que, assim como a puíta, a tafua ultrapassou as fronteiras do grupo que a criou. Apesar de se afirmar que foram os angolanos e os seus descendentes que deram início a esta manifestação musical, com recurso a memórias sublinha-se que, ainda durante o período colonial, os trabalhadores de outras origens, particularmente cabo-verdianos, se juntavam ao grupo. Após a independência, a tafua começou a ser aparentemente a dança de todos os habitantes deste lugar.

Em Monte Café, os actuais habitantes lembram-se de manifestações culturais dos moçambicanos, grupo chegado às roças na primeira década do século XX. Recordam que quase não havia mulheres, o facto que, provavelmente, teve alguma influência nas formas de interpretação da música e dança, particularmente no que concerne à reprodução das manifestações provindas dos territórios de origens, nas quais, originalmente, participavam mulheres e homens. Nas pesquisas bibliográficas e no arquivo não encontrámos materiais relacionadas com as actividades socioculturais ou rituais destes trabalhadores. Com base na relação das imagens com a descrição das danças pelos depoentes, é possível sugerir que no mencionado documentário do IMVF há um curto momento em que ficou registada uma das danças dos moçambicanos. Na Torre do Tombo, encontrei somente uma fotografia, que, muito provavelmente, retrata moçambicanos a dançar. Intitulada “O Batuque na roça Sundy” e datada de 25 de Maio de 1954, pertence à coleção de fotografias feitas durante a visita de Craveiro Lopes a São Tomé e Príncipe. Um grupo de homens com chocalhos nos tornozelos e panos amarrados na cintura, presos com uma corda, encontra-se a dançar. Apesar de se tratar de uma manifestação retirada do seu contexto e transformada naquele momento numa representação, cujo objectivo seria o de mostrar a diversidade cultural nos territórios portugueses, o seu registo, pela sua raridade, torna-se numa importante fonte de conhecimento.

---

<sup>196</sup> Uma espécie de pidgin, com prevalência de palavras em kimbundo, provavelmente o pidgin de Monte Café, antes mencionado.



Figura 11 – Batuque na roça Sundy. Príncipe  
Craveiro Lopes, Fotografias, Nº 309. PT/TT/CRL/001/0309/126.  
Autor não mencionado. Imagem cedida pelo ANTT.

Felício Mendes recorda-se destas manifestações dos moçambicanos no Príncipe, já que, além das visitas oficiais, eram, também, apresentadas nas comemorações do dia de chegada dos portugueses à ilha:

“Nas festas de dia 17 de Janeiro, era o único dia em que os patrões das roças forneciam os camiões à gente das roças e eles vinham para apresentar as representações musicais das suas origens. E aí que eu vi marimbás de Moçambique, faziam aí. Vestiam peles de animais, colares. Tinham marimbás, tocavam os tambores. Uns faziam escudos. Dançavam danças guerreiras” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

Os antigos contratados, que até agora habitam a roça Monte Café, têm memórias da presença dos moçambicanos. Contaram-me as histórias dos fugidos, trabalhadores que conseguiam fugir das plantações e vadiavam pelos matos, revoltados com o destino que a vida lhes proporcionou muitas vezes fazendo mal aos outros habitantes das ilhas<sup>197</sup>. Recordam-se, também, das manifestações culturais dos que permaneceram na roça:

<sup>197</sup> Ultimamente, Felício Mendes decidiu escrever as histórias sobre os fugidos na ilha do Príncipe, que a avó lhe contava quando era criança. Trata se de um livro importante, já que regista a oralidade, repleto de pormenores que retratam a vida na ilha (Mendes, 2019).

“A dança deles era muito diferente. Muito diferente. Danço de moçambicano parece danço de congo. Tinha aqui dois tipos. Há moçambicanos e há Lourenço Marques. Mas tinham o mesmo danço. E o danço deles já é diferente do que o nosso danço. Muito diferente. Outro moçambicano, outro Lourenço Marques. Porque é só depois da independência que pegou no Lourenço Marques, pegou no Moçambique e fez um país só. É como nos aqui. Príncipe tem um danço diferente e aqui temos danço diferente.

Danço de Moçambique é muito diferente. Faz tremer, dá medo. Dançam com chocalhos aqui nos pés. Nunca vi com tambores.

[outro diz] Tem, tem, tem tambores cumpridos que eles tocam. E chocalhos vem até aqui [mostra quase o joelho]. E isso faz barrulho. Moçambicano e Lourenço Marques nunca falta isso” (ex-contratados angolanos, roça de Monte Café, entrevista, 27.01.2019).

Pelas memórias percebe-se que os moçambicanos constituíam um grupo mais reservado e que menos abertura tinha para incluir os membros dos outros grupos nas suas actividades.

Por fim, olhemos um grupo oriundo de um arquipélago crioulo. Um grupo que fortemente valorizava a sua cultura e a sua língua: os cabo-verdianos. Destacavam-se entre os contratados dos outros territórios, como ficou bem registado nesta nota do jornal *A Voz de S. Tomé*, já anteriormente destacada por Nascimento (2003: 65):

“O pior, porém, é que no conjunto desses trabalhadores agora chegados para a agricultura e demais lides ásperas do cacau, do café e das oleaginosas, se topam mulheres de unhas envernizadas, lábios pintados e meneios dengues inculcando hábitos e profissão desencontrados dessas actividades; muitos seres raquíticos, sem robustez suficiente para as aplicações a que os destinam; alguns titulados com anos de liceu e, até, - pasmai, ó gente! – dois europeus, antigos soldados que desmobilizaram em Cabo Verde e aparecem engajados... como serviços! <sup>198</sup>”

Mesmo se provindos de várias ilhas, nas roças de São Tomé e Príncipe juntavam-se em grupos em torno das suas manifestações musicais, lembradas por todos os entrevistados: “Os cabo-verdianos faziam tchabeta, batuko. Faziam também funaná, com ferro e gaita” (Zé Sardinha, entrevista, 24.01.2019).

A presença do primeiro género musical, batuko, não surpreende. Era o ritmo mais antigo, levado para Cabo-Verde pelas pessoas escravizadas do continente africano (Tavares, 2005: 43). Para a execução do batuko não eram necessários instrumentos. O que mais contava era a história. As palavras, recitadas ao ritmo do bater das mãos contra sacos enchidos com panos, contavam a história da sua vida, o trabalho árduo nas roças, as saudades da sua terra e dos seus familiares. A maioria das letras surgiu nas roças, criada nos momentos de dor, de desespero, mas, também, de pequenas alegrias. Uma das senhoras entrevistadas na roça de Agostinho Neto disse que ela própria fazia a letra, assim como outras

---

<sup>198</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.01.1953, Ano IV, Nº 90, p.4.

companheiras do grupo (ex-contratada cabo-verdiana, roça Agostinho Neto, entrevista, 24.01.2019). O batuko era executado principalmente por mulheres, mas havia homens que se juntavam ao grupo.

No batuko raramente participavam pessoas de outras origens, facto sublinhado pelos entrevistados em Monte Café e Agostinho Neto. Isto pode significar que esta manifestação fortificava o sentido de pertença à uma comunidade e sublinhava o carácter passageiro da sua estada neste arquipélago equatorial.

A história do funaná, outro género musical praticado pelos cabo-verdianos nas roças de São Tomé e Príncipe, está, de alguma forma, ligada com esta migração. O funaná nasceu, provavelmente, nos inícios do século XX (Gonçalves, 2006: 59) e “conheceu o período alto da sua divulgação logo nos finais da década de 1930 e início de 1940, com o regresso de contratados de S. Tomé e Príncipe, de onde os tocadores desembarcavam sempre munidos de uma gaita” (Tavares, 2005: 62). Existem as teses sobre o surgimento do género nas plantações de São Tomé, contudo carecem de fundamentação (por exemplo, Gonçalves, 2006: 62) ou a explicação tem carácter duvidoso (por exemplo, Tavares 2005: 62). Contudo, há exemplos de exímios tocadores que adquiriam as gaitas em São Tomé e Príncipe, já que era mais fácil juntar dinheiro a trabalhar nas roças do que em Cabo Verde (Tavares, 2005: 59).

A imagem de cabo-verdianos com ferro e gaita, a acompanhar dançarinos continua bem presente na memória dos ex-contratados e dos ilhéus. Os cabo-verdianos e os seus descendentes recordam, com uma certa nostalgia, os bailes de funaná de antigamente. Eram momentos de grande emoção que quebravam a monotonia do trabalho árduo nas roças. O ritmo frenético do funaná e a forma de dançar fizeram com que este género ganhasse uma grande popularidade entre os contratados. Nestas festas, ao contrário das sessões do batuko, participavam, também, os contratados de outras origens, principalmente angolanos (ex-contratada cabo-verdiana, roça Agostinho Neto, entrevista, 24.01.2019).

Além destas duas principais manifestações são frequentes as memórias sobre os cabo-verdianos a tocarem violas, rebeças, a cantarem as suas mornas. Filipe Santo, questionado sobre a presença de violino em São Tomé, hesita, indeciso entre a influência portuguesa e cabo-verdiana, já que as memórias mais nítidas que tem são de cabo-verdianos a tocarem este instrumento (entrevista, 20.03.2019). Havia nas ilhas pessoas vindas de Cabo-Verde que construíam instrumentos musicais. É com um deles que o mais reconhecido construtor santomense, Paulo Leite, aprofundou esta arte, como recorda o seu filho: “O meu pai fabricava todos os instrumentos de corda. Havia aqui um cabo-verdiano naquela altura que sabia fazer instrumentos e ele aprendeu com aquele cabo-verdiano” (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

Os cabo-verdianos mantiveram a sua própria identidade e as suas manifestações culturais não foram apropriadas pelos santomenses. Tomás Medeiros sublinha a superioridade dos cabo-verdianos em relação aos outros grupos: “Os cabo-verdianos, como tinham o nível de educação superior, também faziam outro tipo de trabalho. (...) Não se misturavam com os negros que eram analfabetos. (...) Os cabo-verdianos iam com a sua identidade própria. E tocavam as suas mornas, as suas canções”

(entrevista, 31.05.2016). A estada nas ilhas, muitas vezes prolongada, não os fez esquecer aquilo que levaram aí com eles.

Os ilhéus valorizavam a música cabo-verdiana e a memória de Felício Mendes descreve isso:

“A minha mãe fazia tisanas medicinais e vinham muitas pessoas, muitas senhoras cabo-verdianas, buscar as tisanas para curar os seus filhos. Faziam uma fila no nosso quintal. A minha mãe não vendia aquilo, era oferta. Mas elas traziam várias prendas para a minha mãe.

E quando elas tinham baptizados, convidavam a minha mãe. E eu ouvia lá muita música cabo-verdiana. Aquela música que cantava Cesária Évora já existia. Cantavam batuko, funaná. Não tinham muitas violas, usavam mais ferrinhos, tinham também harmónicas. E aí aprendi a cantar muita música cabo-verdiana” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

Além destas manifestações características de vários grupos de contratados houve, ainda, algumas iniciativas impulsadas pelos europeus, que criavam formações musicais com objectivo de aumentar o prestígio das roças e demonstrar que os trabalhadores estavam bem tratados e que até a participação nas actividades culturais lhes era proporcionada. Citem-se um coro de crianças numa roça na ilha do Príncipe e, já mencionada, a banda musical na roça Boa Entrada na ilha de São Tomé (Nascimento, 2002a: 254).

Acresce um dado que chama a atenção: a participação de grupos dos serviços nos festejos oficiais, organizados em diversas ocasiões, caso das festas na ilha do Príncipe, descritas por Felício Mendes (entrevista, 12.02.2019) ou as actuações dos cabo-verdianos da roça *Uba Budo* durante a visita de Craveiro Lopes a São Tomé e Príncipe (Nascimento, 2008a). Esta foi a forma de apresentação da música destes grupos aos ilhéus, assim como aos portugueses, a viver ou a passar pelo arquipélago. A *Voz de S. Tomé* relata que durante uma das festas organizadas pelo Aero-Clube de São Tomé, houve um momento em que o governador foi homenageado com uma morna em agradecimento pelo afecto que dava à comunidade cabo-verdiana:

“Para agradecer a V. Ex., em meu nome pessoal e no de todos os caboverdeanos que nesta Colónia residem, só encontro um único meio muito peculiar à gente de Cabo Verde, que é transmitir-lhe os nossos agradecimentos através da nossa canção que é a morna.

A morna, para o povo caboverdeano, tanto serve para exprimir uma gratidão, um reconhecimento, como também para realçar um acontecimento que porventura magoe o povo de Cabo Verde.

No caso presente, a morna que o Sr. Governador vai ter ocasião de ouvir, é apenas para testemunhar-lhe um profundo agradecimento do povo caboverdeano.

Na morna, Sr. Governador, cantamos toda a nossa alegria e toda a nossa tristeza. Nesta, que é a mensagem somente feita para V. Excelência cantarei o reconhecimento expresso por

esse povo pela maneira tão carinhosa como foi recebido pela Governador Carlos de Sousa Gorgulho<sup>199</sup>.”

Por fim, uma nota no jornal *A Voz de S. Tomé* corrobora o facto já sublinhado, a saber, a expressão pública da diferença dos cabo-verdianos em relação aos trabalhadores de outras origens. Em 1952, dos vários bailes de carnaval na cidade, destaque-se um: “no Cine Teatro se realizaram bailes para a colónia caboverdeana que ao som das suas mornas, dançou até de madrugada<sup>200</sup>”. O artigo não explicita quem eram os participantes do evento e como obtiveram os ingressos. Muito provavelmente, tratava-se de trabalhadores de administração colonial de origem cabo-verdiana, já que a participação de serviços das roças seria assaz improvável, tanto logicamente, como em termos de selectividade social. Contudo, este baile demonstra a acentuada diferença entre pessoas oriundas de Cabo Verde, assim como os diferentes padrões de integração no arquipélago equatorial.

As dinâmicas musicais presentes nas roças de São Tomé e Príncipe permitem observar as mutações nas relações intergrupais. A fase inicial caracterizava-se pelo maior fechamento das roças e pela existência das fronteiras sociais quase intransponíveis, resultado do rígido controle de tempo e de movimentação dos trabalhadores pelos roceiros. Resultava disto não só a impossibilidade de deslocações e contactos com pessoas de outras roças, mas também a limitação em termos de convívio na própria plantação em que trabalhavam. No caso de primeiras gerações de trabalhadores, o constante afluxo de nova gente, a origem de territórios diversos e as culturas distintas, veiculadas por falantes de várias línguas, não facilitavam os contactos que, obviamente, aconteciam, tanto nas sanzalas, como durante o trabalho nas plantações. Com o passar do tempo e o nascimento da segunda e seguintes gerações no arquipélago, as relações entre os trabalhadores mudaram, mesmo se permaneceram controladas pelos roceiros. Entre os serviços aumentaram as ligações e as interacções. Nem todos conseguiam comunicar em português, do que resultaram variedades de *pidgins*, como o que até agora tem sido mencionado como uma língua específica pelos próprios falantes em Monte Café. Cada vez mais habituados às músicas dos trabalhadores de origens diferentes, juntavam-se uns aos outros ou assistiam, de longe ou de mais perto, às várias actividades. Nem todas as fronteiras eram facilmente ultrapassáveis e havia manifestações restritas a cada grupo, como as danças dos moçambicanos ou o batuko dos cabo-verdianos. Outras manifestações, como puíta, tafua ou funaná, rapidamente se transformaram em momentos de convívio de todos. Mais tarde, nos finais dos anos 1960 e na primeira metade dos 1970, período descrito adiante, quando começaram a surgir os conjuntos, a participação de contratados de várias origens nas suas actividades aumentou de forma significativa. Não só as formações musicais eram compostas pelas pessoas de várias origens, as músicas eram interpretadas em várias línguas e os repertórios incluíam diversos géneros musicais, mas também se acentuou a partilha do mesmo espaço

---

<sup>199</sup> Palavras de representantes da comunidade cabo-verdiana, cf. *A Voz de S. Tomé*, 16.06.1948, Ano II, N 22, p.3.

<sup>200</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.03.1952, Ano III, N 64, p. 2.

do convívio, já que os conjuntos tocavam para todos e qualquer pessoa, independentemente da sua origem, podia assistir às suas actuações e dançar ao ritmo da sua música.

Contudo, apesar de décadas de convivência e partilha do mesmo espaço físico, não surgiu entre os trabalhadores contratados, nem os seus descendentes, nenhum género musical novo, comum para todos. A intensidade de trabalho e as limitações de liberdade pessoal podem servir como explicação parcial deste facto, que fez com que uma cultura partilhada por todos não tivesse germinado nas ilhas ao longo do colonialismo moderno.

### **3. “Mas esta terra é nossa...”: o despertar dos ilhéus**

Nos primeiros decénios do século XX ocorreram em Portugal duas mudanças políticas, que se reflectiram na situação das colónias: a proclamação da República em 1910 e a implantação da Ditadura Nacional em 1926, que levou ao surgimento do Estado Novo em 1933. Em São Tomé e Príncipe os roceiros ganhavam cada vez mais poder. A elite islenha, à qual no período de “grande pousio” (Tenreiro, 1961) o arquipélago tinha sido praticamente entregue, não conseguia efectivamente dar a resposta à perda de posição social.

Relembra-se que no final do século XIX, 90% das terras cultivadas pertenciam aos roceiros portugueses (Seibert, 2002: 48). Mesmo se inicialmente a convivência da elite forra com os portugueses tinha sido relativamente harmoniosa, o facto de europeus terem ficado com a superfície tão extensa do arquipélago, desenvolvendo um negócio extremamente lucrativo, em que a maioria dos ilhéus não participava, poderia ter sido suficiente para resultar numa gradual mudança de atitude dos naturais das ilhas. Acontece com alguma frequência que “não são os indivíduos mais oprimidos os que necessariamente estão em condições de interpretar e de resistir à opressão” (Nascimento, 2003a: 17). No caso de São Tomé e Príncipe, foram somente alguns ilhéus da elite, que usufruíram do *boom* cacaueiro e puderam estudar ou viajar para fora do arquipélago, que se sentiram angustiados com a situação nas ilhas, onde tanto o seu estatuto, como as suas propriedades, diminuíam gradualmente desde os inícios da recolonização.

O número de estudantes santomenses em Portugal nesta altura era significativo, tendo em conta a diminuta população natural das ilhas. “Nos finais do século XIX São Tomé mantinha em Portugal o mais alto número de estudantes negros de todas as colónias portuguesas” (Seibert, 2002: 73). Os ilhéus que conseguiram obter lucros da produção de cacau, ainda no século XIX e nos inícios do século XX, enviavam os seus filhos à metrópole, para aí prosseguirem os seus estudos. Foram personalidades activas, atentos observadores e seguidores do emergente movimento pan-africanista. Estiveram envolvidos em várias actividades no sentido de difundir os apelos de emancipação dos negros. Em 1911, Ayres do Sacramento Menezes fundou o jornal “O Negro”, órgão dos estudantes africanos. Um ano mais tarde surgiu a Junta de Defesa dos Direitos d’África (JDDA) e entre os 14 membros fundadores,

10 eram santomenses (Seibert, 2002: 73). Certamente, estas pessoas a voltar ao arquipélago levavam consigo uma outra consciência, uma forma diferente de pensar e de analisar a situação dos seus conterrâneos, particularmente, os da mesma posição social.

Os ilhéus da elite não aceitavam a sua posição de inferioridade, cada vez mais sublinhada pelos colonizadores, especialmente após a implantação da República, quando a atitude dos europeus começou a tomar contornos raciais. Os ideólogos do colonialismo da época consideravam africanos como pessoas primitivas, selvagens, entregues à miséria, à superstição e à ignorância e os apelos aos portugueses – no sentido de levarem a civilização aos seus territórios ultramarinos – eram frequentes (Alexandre, 1995: 46). O nacionalismo imperial preponderava nas atitudes de europeus, sobrepondo-se a outras directivas de republicanismo, como, por exemplo, a da igualdade (Nascimento, 2012: 125). Entre várias consequências desta situação estava a mudança de formas de convívio. Nesta altura começaram a surgir as primeiras associações criadas pela elite forra. “As agremiações de ilhéus emergiram quando a expropriação da terra, a perda económica, os conflitos derivados da despromoção social baseada em critérios raciais, a subalternização na administração e a marginalização política corroíam a auto-estima dos nativos” (Nascimento, 2005: 20).

Já antes, em 1906, fora criada a primeira associação dos ilhéus, o Gremio de S. Thomé. Apesar da elaboração de um ambicioso plano, que abrangia várias actividades recreativas e educativas, a sociedade não conseguiu atrair muitos membros e foi extinta nos inícios de 1908 (Nascimento, 2005: 15).

Um dos sinais mais acentuados das novas relações entre os colonizadores e os colonizados foi a criação da Liga dos Interesses Indígenas (LII) em 1910, “anunciada como uma associação de africanos de ambos os sexos” (Nascimento, 2005: 55). A descrição indica que os ilhéus, que antes participavam nas actividades desenvolvidas pelas agremiações e associações portugueses, começaram a sentir a necessidade de se distinguirem e faziam questão de sublinhar isso. A se sentirem marginalizados e enfraquecidos, tentaram criar associações suas para proteger os seus interesses.

A LII, composta pelos roceiros e comerciantes forros (Seibert, 2002: 74), é um exemplo da complexidade de relações entre vários grupos socioculturais presentes no arquipélago nos inícios do século XX. Mesmo se enquadrada no movimento de pan-africanismo, que na altura emergia nas colónias portuguesas (Nascimento, 2005: 82), a LII não pretendia lutar pelos interesses de todos os africanos nas ilhas. No momento em que o número de serviços provindos de Angola, Cabo Verde e Moçambique já ultrapassava o dos ilhéus, no centro de actividades e projectos da LII estiveram sobretudo presentes os interesses dos naturais das ilhas (cf. Nascimento, 2005).

A LII tinha objectivos político-sociais, mas incluiu, também, desempenhos culturais no leque das suas actividades: “...desempenhou um relevante papel: em prol da promoção dos ilhéus e da demarcação relativamente aos serviços, além de uma escola primária, terá instalado bibliotecas e organizado aulas nocturnas e conferências. Perfilhando modelos de lazer europeus, também ergueu uma tuna, um grupo dramático e uma secção de desporto” (Nascimento, 2005: 20).

Assim como nas associações dos europeus, a música foi incluída na proposta do programa de actividades da LII. Por um lado, foi criada uma tuna, ou seja, foi usada a matriz europeia, levada às ilhas e popularizada pelos portugueses. Foi, provavelmente, uma das primeiras tunas criadas pelos ilhéus e foi bem acolhida, já que a partir desta altura o número deste tipo de agrupamentos aumentou gradualmente, especialmente nas décadas seguintes, entre os anos 1930 e 1960. Por outro lado, os grupos de socopé foram convidados a se filiarem na LII, que desta forma conseguiria chegar às camadas menos favorecidas economicamente. Esperava-se que este pudesse ser o caminho para alargar as influências da LII. Adicionalmente, a própria forma de organização já existente nos grupos de socopé, poderia ajudar a estruturar os membros deste grupo menos próspero, se porventura decidissem fazer parte da Liga, aderindo a ela através das sociedades que lhes eram próximas. Na realidade, a inclusão das manifestações musicais populares, e, respectivamente, das mais baixas camadas sociais, era bastante superficial, o que foi demonstrado em 1919 quando a LII se opôs à execução de socopé na vila de Santana (Nascimento, 2005: 57).

O período de pós-guerra caracterizou-se pelo aumento de conflitos sociais. Nesta altura, o abastecimento em géneros alimentares foi bastante dificultado, o que causou algumas tensões nas ilhas. Adicionalmente, a desvalorização de remunerações dos funcionários santomenses, provocou um descontentamento dos trabalhadores e levou a duas greves, em 1920 e 1921. A segunda greve, a de Março de 1921, acabou de forma violenta, já que se tenha transformado num conflito entre os funcionários e os roceiros e comerciantes europeus, que, junto com os seus empregados, dirigiram-se ao cais para proceder a descarga de bens. Registaram-se mortos e feridos. Para manter a ordem, tanto da primeira, como da segunda vez, chegou a tropa de Angola, o que demonstrou “as nulas possibilidades de qualquer acto insurgente” (Nascimento, 2012: 142-144).

Nos anos 1920, a presença dos colonizadores cada vez mais se limitava às roças e a sua convivência com os ilhéus tendia a diminuir e a pautar-se pela tensão. A cidade deixou de ser o centro de animação e o lugar que concentrava as diversões acessíveis nas ilhas. Foi extinta a banda, que havia décadas animava o meio urbano (Sousa, 2008a: 59). Esta ocorrência estava directamente relacionada com as directivas do Estado Novo, que tencionava reduzir papel da colónia a “um mero empório de comércio” (Nascimento, 2005: 22). Em Dezembro de 1926 foi dissolvida a LII, acusada de se “intrometer nas resoluções do governo, com prejuízo na ordem pública” (Nascimento, 2005: 80). Seguiram-se as deportações dos ilhéus para a ilha do Príncipe, acusados de causar os túmulos na ilha (Nascimento, 2005: 81).

Em 1921, das 52150 pessoas que habitavam São Tomé e Príncipe, mais de metade, 38697, eram trabalhadores contratados (Nascimento, 2002a: 137). O número dos europeus neste período foi estimado em 998 pessoas. Calcula-se o número de ilhéus em 19196. Foi a altura em que se começou a sentir os primeiros, inicialmente esporádicos, sintomas de declínio da produção de cacau. Nos anos 1930, quando a dominação racial foi instituída como política colonial do Estado Novo, surgiram entre a elite islenha os apelos ao resgate daquilo que pudesse ser considerado como santomense e que facilmente indicasse

as diferenças entre os ilhéus e os chegados de fora, tanto europeus, como contratados. Referiu-se a necessidade de recolha de tradições culturais para evidenciar as diferenças que separavam os ilhéus dos trabalhadores contratados (Nascimento, 2003a: 18). Mais uma vez percebeu-se a dificuldade de definir o que deveria ser recolhido. Este foi o período de surgimento dos agrupamentos musicais acústicos, baseados no formato das tunas levadas da Europa, que se popularizaram entre a elite santomense nas décadas seguintes e dominaram o panorama musical até ao aparecimento dos conjuntos musicais nos anos 1960.

Por conseguinte, o apreço da elite islenha pela cultura europeia mantinha-se. Os ilhéus melhor posicionados continuavam a se divertir como europeus, mas, desta vez, nas suas próprias associações. Assim acontecia, por exemplo, no Grémio Africano de S. Tomé, cujos estatutos foram aprovados em 5 de Janeiro de 1922, e na Associação Recreativa, registada a 6 de Outubro de 1934. Entre muitas actividades oferecidas por estas sociedades, destacaram-se os bailes à moda europeia que se prolongavam pela noite dentro (Nascimento, 2005).

Nos anos 1930, o associativismo recreativo-cultural dos ilhéus perdeu terreno perante cada vez mais popular associativismo em torno de desporto, a dado passo, forte e convenientemente apoiado pelo governador Vaz Monteiro (Nascimento, 2013b). Antes já existiam exemplos de transformação de grupos culturais em desportivos, como aconteceu na zona do Espalmadouro onde o grupo Trovadores, que antes se dedicava à música, começou a organizar os jogos de futebol nos anos 1920, mudando o seu nome para Espalmadourense. Posteriormente, após a sua fusão com Pontaminense, transformou-se no Olímpico, que esteva na origem do Sport Lisboa e S. Tomé, criado em 1938 (Nascimento, 2005: 31). Este, por sua vez, serviu de base para futuro Sport S. Tomé e Benfica (Nascimento, 2013b: 58).

Em 1939 foi criado o Sporting Clube de São Tomé, uma entidade importante não só em relação ao desporto, mas também para a promoção da cultura das ilhas. Surgiu, com este nome definitivo, em resultado de várias transformações de grupos anteriores, cuja história começou nos anos 1920 (Nascimento, 2013b: 55-57).

Além destas duas importantes associações desportivas, existiam outros clubes de menor calibre, cuja actividade diminuiu nos anos 1940. Foi o período em que às fronteiras sociais e à predominância das roças se juntou o agravamento da situação económica causada pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial.

A primeira metade dos anos 1940 foi um período turbulento. A Grande Guerra, que decorreu, principalmente, na Europa, afectou significativamente a economia a nível mundial e as consequências foram sentidas, também, nas ilhas equatoriais. Após a guerra os preços de cacau no mercado mundial subiram de forma notável (Silva, 1958: 103). No entanto as roças santomenses não conseguiram aproveitar plenamente este período, já que a produção cacaueira nas ilhas passava por uma fase de dificuldades, causadas, entre outras, pela falta de mão-de-obra e, cada vez mais acentuado, envelhecimento de infra-estruturas. Para obviar à escassez de mão-de-obra, os roceiros conseguiram apoio do governo para renovar o recrutamento dos indesejáveis (Nascimento, 2002c: 34-36).

Nos anos 1940 cidade de São Tomé continuava apática e as actividades mais notáveis nesta altura eram as festividades religiosas (Nascimento, 2013b: 80). Outras iniciativas dos ilhéus não tinham muita visibilidade. Somente as celebrações impulsionadas pelo poder colonial, por ocasião de visitas dos governantes ou para implantar directivas da política nacional do Estado Novo, interrompiam, de vez em quando, o marasmo cultural.

Em 1945, Carlos de Sousa Gorgulho foi nomeado governador, tendo tomado posse no dia 20 de Abril. O seu plano de atuação teve como o principal foco o melhoramento da produção cacaueira para que os roceiros portugueses pudessem tirar o maior proveito das suas plantações. Tomou várias medidas com o objectivo de contribuir para o retrocesso socioeconómico dos forros, esperando que tal os levaria a procurar trabalho assalariado, pelo que se ultrapassaria o problema da escassez de mão-de-obra. Entre outras, liquidou uma das fontes de receitas dos forros, proibindo a produção e a venda de vinho de palma e de *cacharamba*<sup>201</sup> e, ainda, aumentou o imposto individual indígena. Durante o seu mandato foram introduzidos o abono de família, o subsídio de renda de casa e a assistência médica aos funcionários públicos, além de terem sido criados o semanário *A Voz de S. Tomé*, a Caixa de Aposentações e Pensões, a Escola de Artes e Ofícios e o Colégio-Liceu, a primeira escola secundária nas ilhas (Seibert, 2002: 77). A atuação de Gorgulho não trouxe resultados desejados. Os ilhéus não mudaram a sua posição em relação ao trabalho assalariado nas roças, pelo que não tencionavam começar a desempenhar as mesmas tarefas que os servis, dos quais se tentavam demarcar. Nascimento acentua a diferença entre as atitudes de tongas, filhos de servis nascidos nas roças, e ilhéus, relacionadas com as tentativas de Gorgulho de levá-los “a prestar serviços às roças. Se tal não era absolutamente irrealizável no tocante aos *tongas* criados nas roças, já era mais difícil lográ-lo dos ilhéus, salvo para trabalhos diferenciados como os de escritório ou equiparáveis” (Nascimento, 2002c: 144).

A tensão no arquipélago aumentou. Gorgulho programou uma série de obras públicas<sup>202</sup> e obrigou os forros ao trabalho na sua construção. Os valores pagos por dia eram baixos, não se comparando com os valores praticados na altura. Os ilhéus eram obrigados a realizar estes trabalhos, arregimentados em rusgas que aconteciam com frequência (Seibert, 2002: 79-81). A partir de 1950, o recrutamento em Angola foi interrompido por causa de falta de mão-de-obra naquela colónia (Seibert, 2002: 80). Começaram a circular os boatos que o governador iria obrigar os forros ao trabalho não só na construção, mas, também, nas roças.

---

<sup>201</sup> Aguardente local, produzida de cana-de-açúcar.

<sup>202</sup> “Dentro de poucos anos, as brigadas de trabalhos forçados das Obras Públicas (...), tinham mudado completamente o rosto da cidade de São Tomé. Eles transformaram uma área pantanosa num bairro residencial chamado “Bairro Salazar”, construíram casas para funcionários públicos ao longo da avenida marginal, o mercado municipal, um dispensário antituberculoso, os aeroportos, tanto em São Tomé como no Príncipe, um estádio desportivo, o Cinema Império, os hotéis Miramar e Salazar, assim como ruas e estadas, e, por fim, mas não menos importante, uma nova prisão” (Seibert, 2002: 79).

O clímax da tensão ocorreu em Fevereiro de 1953 e resultou num acontecimento trágico. Ao final do dia 3 de Fevereiro foram assassinadas as primeiras vítimas do massacre<sup>203</sup>, que, mais tarde, foi designada de Massacre de Batepá<sup>204</sup>. Para evitar uma suposta revolta que, de acordo com o governador, fora preparada pelos ilhéus com objectivo de matar todos os portugueses e passar o poder ao ilhéu Salustino Graça, Gorgulho mandou os voluntários brancos armados para Trindade (Seibert, 2002: 82). Receberam ordens de prender todos os ilhéus, presumíveis revolucionários. As rusgas continuaram nos dias seguintes. Os santomenses eram transportados para a prisão local e para celas da Capitania dos Portos, na fortaleza de São Sebastião (Seibert, 2002: 84). Seguiram-se semanas de torturas, tanto na prisão, como no campo de trabalho forçado na praia Fernão Dias.

Até hoje não são conhecidos todos os detalhes deste massacre, nem o número exacto de vítimas<sup>205</sup>. Sabe-se que o massacre tirou a vida a santomenses e deixou uma marca na história do arquipélago. Por muitos foi considerado o principal incentivo ao início da luta pela independência das ilhas e uma das pedras fundamentais do nacionalismo santomense. Assim consideram tanto os estudiosos e os independentistas santomenses (por exemplo, Santo, 2012, 2015, depoimento de Leonel d'Alva em Veloso, 2008: 155 e em Graça, 2014b, depoimento de José Fret Lau Chong em Graça, 2014a, depoimento de Filinto Costa Alegre em Barros, 2014a), como os investigadores estrangeiros (por exemplo, Seibert, 2002). Nascimento enumera o massacre como um dos marcos do nacionalismo, utilizado no processo de construção da identidade santomense, e sublinha o fato da rejeição de trabalho nas roças como uma das questões mais significativas. Outros marcos usados, já nos últimos anos de colonialismo e após a independência, para moldar a identidade dos habitantes das ilhas eram algumas das “tradições” e a lenda/história dos angolares (Nascimento, 2001: 220-227). Contudo o autor sublinha que não se deve fazer uma ligação directa entre o processo de descolonização e os eventos de 1953. “É duvidoso que as convicções nacionalistas tenham levedado devido à sanha persecutória de Gorgulho”, afirma Nascimento (2015: 176).

Na viragem de décadas, em 1960, foi criado o primeiro movimento de libertação, dando-se início a um novo capítulo da história política de São Tomé e Príncipe que se sobrepôs com um novo e interessante etapa na história da música nas ilhas. A década em que o Comité de Libertação de São Tomé e Príncipe (CLSTP) começou a desenhar os primeiros passos que iam levar o território à

---

<sup>203</sup> Para descrições mais detalhadas dos acontecimentos, consultar Santo, 2003, 2012, Seibert, 2002. Um livro mais recente sobre o massacre foi apresentado por Inês Nascimento Rodrigues (2018).

<sup>204</sup> Chamada também Massacre de 1953, Guerra da Trindade, Guerra de 1953, Guerra de Fevereiro, ou Massacre de Fevereiro de 1953 (Rodrigues, 2018: 16).

<sup>205</sup> Em Portugal, este continua a ser um momento de história praticamente desconhecido e o único relatório mais completo, que foi elaborado depois dos acontecimentos, depositado no Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, não costuma ser disponibilizado em versão completa aos investigadores e interessados para não “deteriorar «as boas relações» entre Portugal e São Tomé e Príncipe” (Rodrigues, 2018: 64).

independência, foi também a década em que surgiu um novo tipo de agrupamentos musicais. Designados de conjuntos, transformaram o panorama musical das ilhas e, posteriormente, levaram a música santomense além-fronteiras.

#### 4. Os agrupamentos acústicos em São Tomé e Príncipe

Nos anos em que germinava a consciência nacionalista da elite santomense e em que a convivência entre os portugueses e os ilhéus começou a se degenerar – na sequência de políticas com contornos raciais que foram implantadas pelo Estado Novo –, as ilhas testemunharam um fenómeno paradoxal no âmbito musical. O caso revelador da importância que as matrizes europeias tiveram para a elite santomense, mesmo na altura em que os ilhéus tinham vários motivos para se afastar do colonizador, nem que seja culturalmente, mostrando a sua singularidade.

A primeira metade do século XX, particularmente a partir dos anos 1920, foi a época em que várias associações socioculturais e, mais tarde, desportivas, começaram a surgir. No âmbito destas organizações, assim como acontecia nas associações dos portugueses, às quais santomenses da elite pertenciam nos anos anteriores, funcionavam secções de música. O paradoxo é que no momento em que os santomenses se decidiram desvincular das associações portuguesas e criar as suas próprias organizações, o formato de agrupamento musical que escolheram para implantar nas suas organizações era igual ao levado para as ilhas pelos portugueses.

Relembre-se, nas primeiras décadas do século XX iniciou-se a história dos agrupamentos musicais criados pelos santomenses, análogos, na sua composição, às tunas, que surgiram em Portugal no século XIX e no século XX para acompanhar festas, bailes e ainda apresentações teatrais (Capela, et.al., 2010: 1281-1282). É duvidoso se a designação “tuna” foi aplicada de imediato a estes grupos musicais ou se este nome entrou em uso somente mais tarde, mormente após a publicação do livro em que Reis descreveu estes primeiros agrupamentos, aplicando o termo usado em Portugal para tais grupos (Reis, 1969). As memórias dos santomenses, já referentes à época tardia destes agrupamentos acústicos, divergem quanto a esta questão. Há quem afirme que não se usava o nome “tuna”, referido aos agrupamentos, mas que se aplicava aos eventos acompanhados pela música e dança, onde esses grupos estavam presentes. Como diz Filipe Santo:

“Eu já ouvi falar de tuna, mas só quando cheguei cá [Portugal] que vi que havia grupos que se chamavam tuna. A nossa tuna era dita no contexto diferente, nos dizíamos “nga ba tuna” o que significa “eu vou à festa”. Tuna é o ambiente de convívio. Ou “Oze nom tê tuna” “Hoje temos a tuna”. Tuna, em crioulo, era uma festa, um evento, um evento bailável. Só em Portugal que soube que havia grupos que se chamavam tunas.

A tuna na altura era para mim uma coisa só nossa, longe de pensar que em Portugal havia uma palavra tuna para chamar os grupos” (Filipe Santo, entrevista, 21.05.2019).

Por sua vez, Castrino Alcântara frequentemente utiliza o termo tuna, como, por exemplo, nesta frase introdutória de um depoimento sobre estes agrupamentos: “Entre 1920 até os 40, morrem as filarmónicas para surgirem as tunas” (Castrino Alcântara, entrevista, 15.08.2013)<sup>206</sup>.

Nos ficheiros da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe, o nome tuna não aparece, apesar de vários grupos deste género terem sido gravados, já na fase final da sua existência. Através de análise dos nomes registados nos ficheiros da RNSTP não é possível perceber se são agrupamentos acústicos ou os posteriores conjuntos (alguns dos quais também começaram como grupos acústicos, mas os instrumentos que usavam eram diferentes dos de grupos anteriores, o que permite desenhar uma linha, mesmo se porosa, para separar um tipo de grupos musicais do outro). A audição do acervo permitirá a plena catalogação e categorização dos agrupamentos gravados.

A aleatoriedade das designações denota, ainda, a auto-designação de um dos agrupamentos, o Equador, que numa das letras das suas músicas se denomina “conjunto Equador”<sup>207</sup>, conquanto, pela análise da gravação, se constate que se trata de uma das antigas tunas, bastante ecléctica, pois que na sua composição entravam violas, harmónica e instrumentos de percussão, tambor e canzá.

A primeira informação sobre um agrupamento musical acústico<sup>208</sup> santomense aparece nas descrições da LII que, além de incluir na sua associação os grupos de socopé, sugeriu, entre várias modalidades culturais propostas, a criação de uma tuna<sup>209</sup> (Nascimento, 2005: 20).

As sociedades formadas nos anos seguintes – por exemplo, o Grémio Africano de S. Tomé, 1922 – também tinham a música entre as suas actividades, proporcionando bailes para os associados (Nascimento, 2005: 23-24). Os bailes, muito provavelmente, eram acompanhados pelas tunas ou bandas, já que estes tipos de agrupamentos musicais predominavam nos convívios de europeus nesta altura. A

---

<sup>206</sup> A observação de Castrino Alcântara não é precisa: as filarmónicas não deixaram de existir por completo, mas o seu número diminuiu significativamente. O facto foi confirmado por Alcântara numa conversa em Janeiro de 2019. Quanto à sua utilização da designação tuna, esta pode ter a ver o seu conhecimento da literatura, por um lado, e com as constantes trocas de opiniões com pessoas de várias proveniências e profissões, por outro, que certamente tiveram um peso importante na elaboração do dicionário deste estudioso santomense.

<sup>207</sup> Música “Ya non Equador”, incluída na pasta denominada com nome do grupo, “Equador”, e obtida de Jerónimo Moniz, jornalista da RDP África. Entre as bobines na RNSTP existem duas com as gravações do Equador (ST525 e ST531), mas somente a primeira contém as faixas enumeradas e intituladas (só três músicas) e a mencionada música não se encontra entre elas.

<sup>208</sup> Nesta descrição – por não ter a certeza em relação a palavra usada pelos santomenses e que deveria servir de referência –, os primeiros grupos musicais compostos pelos instrumentos de cordas e instrumentos de percussão serão designados, aleatoriamente, de tunas ou de agrupamentos musicais. Em futuros trabalhos esta será uma das palavras revistas com mais atenção no sentido de criação de uma linguagem específica e mais apropriada para descrever a música santomense.

<sup>209</sup> Isto indica que as datas estimadas por Alcântara não eram tão exactas e que este tipo de agrupamentos musicais pode ser mais antigo do que os anos 1920, período referido por este estudioso.

cultura europeia mantinha-se como matriz para a construção da cultura da elite islenha, que adoptava “modelos de lazer europeus” (Nascimento, 2005: 20).

Não há informações sobre a composição destes primeiros agrupamentos musicais, mas tendo em conta a influência europeia e as descrições dos agrupamentos acústicos santomenses do período posterior, pode-se supor que os instrumentos utilizados nestes grupos eram os mesmos das tunas europeias, com a única diferença na secção de percussão, que foi mais desenvolvida nos grupos dos ilhéus.

Nas décadas seguintes, para as quais já se dispõe de alguma informação, os agrupamentos acústicos dos ilhéus eram compostos por seis a doze músicos que tocavam violas, violinos, flautas e alguns instrumentos de percussão, como bombo<sup>210</sup>, canzá ou sucalo (chocalho) (Reis, 1970: 189-190). Os ilhéus, que na altura tocavam instrumentos de corda friccionada, cuja execução é complexa, aprenderam a tocar através de participação nos agrupamentos dos europeus ou aprendiam com os membros das tunas portuguesas. Mais tarde, aperfeiçoaram as técnicas de execução com apoio dos cabo-verdianos, exímios tocadores de rebeça, mas foi, provavelmente, depois da fase inicial dos agrupamentos e não teve influência neles. Por conseguinte, os primeiros agrupamentos dos ilhéus presumivelmente copiavam os repertórios das tunas europeias. Como a sua composição foi praticamente igual à das tunas europeias e este tipo de grupos musicais nunca existira nas ilhas, não havia repertório local, que pudesse ser interpretado por estas formações. Contudo, a maior secção de percussão, que desde o início caracterizava os agrupamentos dos ilhéus, poderia ter resultado numa sonoridade própria das músicas interpretadas por estes agrupamentos.

Os géneros musicais locais eram, na sua maioria, interpretados somente com instrumentos de percussão e vozes. Um deles, bastante popular na altura, foi o socopé, chamado também *bilangwa* (Araújo e Hagemeijer, 2013: 28) ou *bilanguá* (Reis, 1969: 41). De acordo com Santo (1998), as tunas surgiram em São Tomé e Príncipe em consequência da evolução de socopés, mas o ano do seu surgimento é desconhecido. Aos instrumentos de percussão presentes nos socopés (chocalho, canzá, tambolo<sup>211</sup>, ferrinho e garrafa) foram acrescentados os instrumentos melódicos como violinos, violas e flautas (Santo, 1998: 201). Porém, inventariados os instrumentos utilizados pelas tunas nos anos 1930, constata-se que nem todos os instrumentos de percussão presentes nos grupos de socopé eram utilizados nas tunas. Estes novos agrupamentos eram constituídos, principalmente, por instrumentos de corda que, ao contrário de idiofones e de membranofones dos socopés, permitiam a execução de linhas melódicas. Mesmo se os músicos pudessem ter recorrido ao característico ritmo de socopé em algumas das suas composições, a interpretação teria de ser bastante distinta do original, tornando-se num subgénero

---

<sup>210</sup> Bombo, de acordo com o registo de Reis, pode referir-se a zambomba (tambor de duas peles, com o diâmetro de 65 cm) ou a huémbé (tambor mais pequeno do que zambomba, com o diâmetro de 40-55 cm, também com peles dos dois lados). (Reis, 1969: 241)

<sup>211</sup> “Tambor de duas peles. Um pouco maior que os usados nos aparelhos de jazz” (Reis, 1969: 241).

adequado a esta nova composição de instrumentos. Ademais, a forma de cantar era diferente. No socopé havia sempre um grupo de vozes constituído por um solista e o coro. Nas tunas, o número de vozes ficou reduzido a um ou dois cantores principais, responsáveis pela execução da maior parte da música. Não era permanente o diálogo cantado, uma das características de socopé. Havia vozes secundárias, mas a sua função era diferente: não dialogavam com o solista, conquanto enriquecessem a sonoridade, ao preencher algumas partes da música com a sua participação.

Resta saber se as tunas criadas no âmbito das primeiras organizações santomenses, como aconteceu no âmbito da LII, tiveram alguma similitude com os agrupamentos que começaram a surgir fora destas sociedades, a partir dos anos 20/30. Nenhum dos autores da história dos agrupamentos musicais indica a ligação entre estes grupos, tampouco mencionam as tunas surgidas nas associações como parte da história da música santomense (Amado, 2010, Santo, 1998).

Nas primeiras décadas do século XX, a elite islenha começou a procura da forma de responder às posturas racistas dos colonizadores e assinalar a sua diferença em relação aos serviços. Nesta altura não existia nenhum género musical, ou tipo de actividade musical, característico e próprio para esta camada de ilhéus, interpretado regularmente e popularizado entre todos que pertenciam a este grupo social. Os géneros mencionados acima como géneros musicais da elite, a ússua e o lundum dunfa, deixaram de ser tocados de forma espontânea por não responderem mais às necessidades do grupo, modificadas com a nova e intensa vaga de influências europeias, que ocorria durante o período do colonialismo moderno. A música que a elite santomense apreciava, ouvia e executava, tinha origens europeias. Este dado conduz-nos à hipótese de que os agrupamentos musicais, que começaram a surgir nesta altura, tinham como objectivo o preenchimento desta lacuna. Contudo, por falta de outras matrizes, recorreram, paradoxalmente, ao exemplo europeu, que adequaram às suas possibilidades e, gradualmente, transformaram-no, obtendo, com o tempo, uma nova sonoridade. As influências externas na música destes primeiros grupos eram evidentes e os conhecimentos que, na altura, os músicos possuíam, respeitavam a temas ocidentalizados, mais do que nas décadas posteriores, como menciona Castrino Alcântara: “Entre 1920 para diante, produzia-se as músicas na maioria vindas de Portugal e Brasil. E os músicos compravam até pauta musical, porque eram profissionais<sup>212</sup> e sabiam reproduzir pauta com instrumento. Conjunto já não. Conjunto vem mais tarde” (Castrino Alcântara, entrevista, 15.08.2013).

É provável que alguns destes agrupamentos musicais tenham surgido já na década de 1920, como a já mencionada tuna, os Trovadores. Porém, o primeiro grupo sobre o qual existe alguma informação, nomeadamente acerca da sua formação, foi criado por volta de 1930, na Trindade. O grupo chamava-se Uémbé e tinha Adolónimo Aguiar como responsável. Faziam parte dele Maciel (violino),

---

<sup>212</sup> É questionável a designação usada pelo entrevistado, já que, muito provavelmente, não havia pessoas que tivessem a música como profissão. O qualificativo pode referir-se à qualidade da performance que localmente se lhe reconhecia.

Bonfim e Júlio Fernandes (bandolins), Monaquino Aguiar (viola), Nilo Afonso (flauta), Rangel (voz) (Santo, 1998: 2010). Amado (2011: 30) menciona ainda um segundo tocador de viola, João Viegas Godinho. Não terá sido por acaso que o primeiro grupo surgiu neste lugar específico, a vila da Trindade, considerada como o sítio importante para a elite forra. Muitos forros tinham ali as suas casas e parcelas de terra (Tenreiro, 1961: 161). A tuna Uémbé acabou a sua actividade em 1953. Santo afirma ainda que “alguns dos seus membros faleceram nessa época, vítimas da repressão gorguliana” (Santo, 1998: 2010).

Pouco tempo depois do surgimento de Uémbé, “como resposta dos indivíduos da cidade (...) para rivalizar com os cidadãos da Vila da Trindade que pareciam estar sempre na vanguarda de todos os acontecimentos sociais e culturais”, foi criado, na localidade de Cabeça Cal, o grupo de nome Buzilense, dirigido pelo músico, maestro e compositor, Manuel dos Ramos Sousa Barros, mais conhecido como Mestre Barrinho (Amado, 2010: 31). Além de Barrinho, que tocava violino, faziam parte do grupo: Paulo Leite e Quintino (violoncelos), Faitonte Amado, Albertino Sousa e Gaspare Ramos (violas) e Sérgio Pinto (bandolim).

António Leite, filho de Paulo Leite, que além de músico era também um dos poucos e muito conceituado construtor de instrumentos musicais, recorda:

“Também como o meu pai era músico, tinha conjuntos musicais. Fez parte de um dos grandes grupos em São Tomé naquele tempo, nos anos 50, os Buzilenses, que era capitaneado por Barrinho que era tio dele, o meu tio-avô. Tinham violino, viola, saxofone, violoncelo. O meu pai fabricava todos estes instrumentos de corda” (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

Este grupo, apoiado por móladôs<sup>213</sup>, actuava no palácio do governador, nas festas do Estado português e, também, a bordos dos cruzeiros que paravam em São Tomé (Amado, 2010: 31-32). Manuel Barros foi um verdadeiro virtuoso de violino (Amado, 2010: 32), mas também a pessoa que investigava e escrevia sobre a música de São Tomé e Príncipe (Barros, 1956). A análise do repertório deste agrupamento, que tinha como responsável a pessoa que se interessava e divulgava a música originária das ilhas, poderia contribuir bastante para a construção do discurso sobre as transformações musicais que ocorreram nas primeiras décadas do século, especialmente quanto à música das elites.

Outro grupo, entre os mais antigos, foi o Sanjoanense, da zona de Ponta Mina, na cidade de São Tomé. Faziam parte do grupo “os indivíduos mestiços (mulatos), bem situados socialmente”, entre

---

<sup>213</sup> “Forro que se distingue pelo seu fino trato no relacionamento social, vida económica desafogada, lugar de destaque que ocupa no escalão social, equilíbrio emocional, estrito cumprimento das normas éticas, etc.” (Santo, 2001: 361). O termo pode ter origem nos *moradores* dos concelhos medievais em Portugal, chamados também *homens-bons*, pessoas com mais direitos e posses. Em São Tomé e Príncipe, eram designados como moradores os descendentes dos primeiros “filhos da terra”, nascidos no século XVI, filhos de portugueses e de mulheres oriundas do continente africano, que receberam direitos e terras dos ascendentes. A categoria diluiu-se ao longo de séculos, conforme apontam nos anos 1960 e 1970 Tenreiro (1961: 177) e Reis (1970:146), tornando-se parte dos forros. Contudo, a expressão continua a ser usada para designar as pessoas da elite.

outros, o Fona, o Xico Trigueiros, o Araújo (Amado, 2010: 38). Não encontramos informações sobre instrumentos que tocavam, nem sobre os restantes membros do grupo.

A popularidade dos agrupamentos acústicos aumentava com o tempo. Em meados do século XX existiam vários grupos em diversos pontos de São Tomé<sup>214</sup>. Entre os mais conhecidos, sobre os quais encontramos informações na literatura, citem-se Almense, Úluas, CTT, Filomena, Imprensa, Oriental, Submarino, Trindadense e Vitória (Amado, 2010, Bragança, 2005, Santo, 1998). Existem gravações de algumas músicas<sup>215</sup>, o que permitirá a análise destes agrupamentos e da sua criação musical.

O agrupamento Almense era composto por três violas (Zarco, Acácio e Aladino Pontes), um violino (Junxá), uma flauta (Faleiro) e um bandolim (Dulce Aguiar) (Amado, 2010: 39). Importa destacar a participação de Dulce Aguiar<sup>216</sup>, provavelmente, a primeira mulher santomense que integrou de forma continuada um grupo musical. A presença de mulheres na música de São Tomé e Príncipe sempre foi escassa. As mulheres praticamente não integraram os grupos existentes entre os anos 1950 e 1990, nem como instrumentalistas, nem como vocalistas. Somente nos coros, de vez em quando, se ouviam vozes femininas (por exemplo, a tuna Filomena).

O grupo Almense foi extinto, provavelmente, nos finais dos 50. Depois do seu desaparecimento foi criado, na mesma localidade, o agrupamento os Úluas (Amado, 2010: 42). Apesar da falta de informações pormenorizadas, podemos supor que era, também, um agrupamento acústico, já que o período do seu funcionamento foi anterior aos anos 1960, altura da transformação do panorama musical das ilhas.

Existia um agrupamento chamado Imprensa. A origem deste nome derivava do facto de a maior parte dos seus membros trabalhar na “Repartição da Imprensa Nacional de São Tomé e Príncipe” (Amado, 2010: 59). Era um grupo menos numeroso, constituído por três violinos (Aji Sóló, Barrinho e Sérgio Pinto) e duas violas (Hidemburgo e Gaspar) (Santo, 1998: 213)<sup>217</sup>.

Outro agrupamento, chamado Oriental, além do reconhecido músico Hyder Índia (viola e voz), era constituído por dois violinistas (Túlio e Trajano Augusto, que também tocava viola e cantava), mais dois violistas (Portugal Diogo e Moreno) e dois tocadores de percussão: um de reco-reco e chocalho

---

<sup>214</sup> Os agrupamentos acústicos existiam, provavelmente, também na ilha do Príncipe, como recorda António Cádio Paraíso: “Eu conheci, sim. Usavam violino, faziam a caixa de ressonância do barril de vinho. Lembro-me ainda disso lá no Príncipe. Era tudo acústico” (entrevista, 05.06.2019). O entrevistado não conseguia lembrar os nomes destes agrupamentos.

<sup>215</sup> Existem gravações, não datadas, de músicas dos seguintes agrupamentos acústicos: CTT, Vitória, Filomena, Submarino e Trindadense, Libelinha, Ossobô, Macunjá (ou Maracujá), Equadro e Lusitano.

<sup>216</sup> Dulce Aguiar nasceu em 1937 em Almas e faleceu em 2008. Tocou bandolim no agrupamento Almense até ao nascimento dos seus filhos. Nos anos 1990 voltou à sua verdadeira paixão e actuou a solo na Sala Francisco Tenreiro, assim como na Embaixada de Portugal em São Tomé e Príncipe (Amado, 2010: 39-42).

<sup>217</sup> Não foram encontradas as gravações deste agrupamento o que não permite identificar mais características do grupo.

(Manuel) e outro que tocava somentereco-reco (Diogo). O grupo surgiu na Vila de Ribeira Afonso (Amado, 2010: 58).

Quanto aos restantes agrupamentos enumeradas acima, além de informações sobre a sua composição, é possível conhecer a sua música, já que existem registos áudio. Contudo, a análise destas gravações é bastante complexa, já que nunca chegou a ser criado nenhum arquivo organizado. Várias gravações, obtidas através de acesso a alguns arquivos pessoais, estão mal classificadas e, em muitos dos casos, o título do ficheiro não corresponde ao conteúdo do mesmo. Após uma audição cautelosa tentei proceder a uma organização deste arquivo sonoro, mas o resultado não pode ser apresentado como definitivo. A qualidade de gravações difere bastante de registo para registo, o que acrescenta dúvidas sobre as interpretações registadas e os seus executantes. A análise das gravações guardadas na RNSTP permitirá, certamente, esclarecer algumas dúvidas e ajudar à reconstrução, nem que seja parcial, desta fase da história da música santomense.

Por não conseguir definir as datas exactas de criação e de extinção dos agrupamentos descritos a seguir, optei pela apresentação por ordem alfabética.

O C.T.T. distinguia-se dos outros agrupamentos por causa do número e da variedade de instrumentos que faziam parte deste grupo. Era composto por três violinos (tocados por Jacinto Loureiro, Sérgio Pinto e Proteu), dois bandolins (Rui Gaia e Maximiano), três violas (Virgílio, o virtuoso de bordão, chamado por isso Códó Viola, Abel Pinto e Arpiano), duas flautas (Têbus e Barreto) e várias vozes (Sinfrónio, Lourenço e também tocador de violino, Jacinto Loureiro) (Amado, 2010: 62, Santo, 1998: 214). Faziam, ainda, parte deste agrupamento Marciano e Zarco. Os instrumentos de percussão não foram enumerados, mas podemos supor que a formação incluía também chocalhos, garrafas ou canzás<sup>218</sup>. O grupo era frequentemente acompanhado pelos melhores bailarinos de São Tomé, como Delada, Huíla, Kêdêkê, Hipólio, Popó, Pouca Roupa, Camblé e Constantino Barros (Santo, 1998: 214). Esta complexidade na composição do grupo, enriquecida, adicionalmente, pela performance dançante, garantia a este agrupamento uma posição de destaque no panorama musical da época.

O Filomena<sup>219</sup> era um agrupamento composto pelos exímios músicos (Santo, 1998: 219). Mesmo com uma formação mais reduzida, quando comparado com a do C.T.T., as suas músicas garantiram-lhe bastante popularidade e um público numeroso. No grupo dominavam as violas (Fausto

---

<sup>218</sup> A análise do ficheiro descrito como C.T.T., que me foi disponibilizado por Jerónimo Moniz, levanta a dúvida sobre o verdadeiro conteúdo desta pasta. Todas as músicas, aqui assinadas com o nome C.T.T., encontram-se numa das pastas com as gravações de Trindadenses. E como estão entre elas as músicas tão características como “Broca Joia”, “Sum Lique” ou “Mana ku Mana”, parece-me que o conteúdo da pasta, não corresponde ao seu título. Contudo, no arquivo da RNSTP existe (ou existia, já que está catalogada) a bobine AM227, com a gravação do grupo C.T.T. Por isso, a formação do grupo, assim como o seu repertório, podem ser confirmados.

<sup>219</sup> Nos arquivos da RNSTP encontra-se uma bobine com gravações do grupo Filomena, original AM154 e a cópia ST3. A bobine ST3 contém gravações de cinco grupos: Mindelo, Trindadense, Negrado, Submarino e Filomena. O Mindelo e o Negrado já são considerados conjuntos, grupos musicais que começaram a surgir nos anos 1960.

Silva, André, Pêpê, Tomé, Luís, Tutu), mas havia, também, um violino (Joaquim), uma flauta (Celestino) e chocalhos (Mé Faluza) (Santo, 1998: 219). Nas músicas da Filomena, entre as vozes secundárias, ouve-se uma voz feminina, que numa das músicas (“Âmole ku n’tê ku bô”) sobressai, passando a primeira voz, acompanhada, em segundo plano, por uma voz masculina. Um outro elemento característico é o ritmo executado numa garrafa, muito nítido em todas as músicas.

O agrupamento Trindadense ganhou fama e conquistou um numeroso público por causa das suas brilhantes composições, interpretadas por excelentes tocadores de cordas. Um grupo de mulheres, vestidas da mesma forma, acompanhava a maioria das actuações deste agrupamento. Estas admiráveis bailarinas, chamadas *memblas*, davam um carácter especial aos espectáculos proporcionados pelo Trindadense (Santo, 1998: 221-222). O agrupamento era constituído por um violino (senhor Barreto), quatro violas (Broca Jóia, Figueira, Tibério e Conde Guia), um cavaquinho (Aurélion) e um tambor (Amâncio). Tinha um cantor, que também tocava chocalho (Pascoal) (Santo, 1998: 221). Nas gravações que consegui juntar (vários ficheiros, bastante desorganizados e de diferente qualidade) ouve-se, ainda, canzás e triangulo ou algum outro tipo de idiofone de metal. A *Voz de S. Tomé* menciona a sua actuação no fundão Central na Trindade<sup>220</sup>. Na RNSTP há três bobines com registos desta tuna (ST88, AM 116 e AM154 com a cópia ST3) o que possibilita uma análise mais precisa deste agrupamento.

O Vitória foi o primeiro agrupamento dos ilhéus a gravar um disco (Santo, 1998: 215). Além de dois violinos (Armando Cunha e Rui Gaia), o grupo era constituído por violas (Eurico e Fanho). Acácio marcava ritmo numa garrafa e Guilherme Sóló e Bernice cantavam (Santo, 1998: 215). Faziam, ainda, parte do grupo Hyder India e José. O agrupamento era originário de Ribeira (Amado, 2010: 57). O ficheiro com supostos registos do grupo levanta algumas dúvidas. Encontramos aqui a música já inserida na pasta do conjunto Filomena (*Âmole ku n’tê ku bô*), ouvem-se mais instrumentos musicais (cavaquinho, flauta, canzá e chocalho), a qualidade de gravações é bastante variável e uma das músicas (*Nom Mecê Dependenza*) fala já do período de transição para a independência, enumerando os nomes dos ministros. Isto pode indicar a longa existência do grupo ou algum erro na classificação de músicas pela pessoa que criou este ficheiro. Há três bobines no arquivo da RNSTP que podem contribuir para o esclarecimento de dúvidas: AM225 (cópia na ST18), AM107 (cópia na ST48) e AM127 (não tem cópia). As duas últimas fitas, além de músicas do Vitória, contêm o registo do Agrupamento da Ilha (AM107|ST48) e dos conjuntos GNT, Mindelo e Úntues (AM127), todos já pertencentes a uma outra fase da música das ilhas.

Além destes agrupamentos acústicos, cujos membros foram identificados, encontramos na literatura referências a grupos sobre os quais não há informação pormenorizada, como, por exemplo, Submarino (Bragança, 2005) e Formiguinha. Este surgiu depois de extinção da banda de Santa Cecília e contou com alguns dos músicos que tocaram nesta filarmónica (Amado, 2010: 37). Sobre o primeiro, não encontramos registos escritos, contudo, a audição das gravações do grupo revela um agrupamento

---

<sup>220</sup> A *Voz de S. Tomé*, 12.11.63, Ano XXIV, N 1030, p.5.

com grande diversidade de instrumentos (violas, flauta, violino, cavaquinho, chocalho e tambor) e com arranjos inovadores. Contudo, a execução não pode ser considerada a melhor, já que existem músicas com várias partes bastante desarmónicas. Importa ainda mencionar a presença feminina nas vozes do coro.

Fernando Reis acrescenta alguns nomes de agrupamentos, sem fornecer informações mais precisas: Africano de Água Porca, Grupo Musical Guadalupense<sup>221</sup> de Guadalupe, Biodermil e Centopeia de Trindade (Reis, 1969: 236). Entre estes, somente o grupo Africano foi registado pela Rádio. Existem duas bobines com as gravações do grupo (ST26 e ST524). A primeira, datada de 14 de Dezembro de 1964, constituirá um dos mais antigos registo da música santomense realizados nas ilhas, preservados até agora<sup>222</sup>. Os arranjos, bastante rudimentares, foram executados com instrumentos de corda dedilhada (guitarras e cavaquinho) e instrumentos de percussão (canzás, tambor e chocalhos). Há somente um cantor, algo bastante raro neste período e tipo de grupos.

Na imprensa encontram-se as menções do agrupamento Libelinha<sup>223</sup>, que actuava nos bailes nos anos 1960, na altura em que já existiam os primeiros conjuntos. É bastante provável que o agrupamento tocasse com alguma frequência no salão TIM TIM, já que o anúncio sobre um baile acompanhado pelo grupo aparece em *A Voz de S. Tomé*<sup>224</sup> e, entre as músicas desta tuna, há uma intitulada “Vamos ao Tim Tim”. O agrupamento Libelinha distingue-se pela simplicidade de arranjos, executados nas violas, harmónica, canzás e num tambor. A sonoridade é parecida com a dos primeiros conjuntos que surgiram quando o Libelinha ainda tocava. Ayres Major confirma que o Libelinha “era um conjunto, não tinha violino nem nada” e que surgiram nos anos 60 (entrevista, 28.01.2019).

Entre as gravações recolhidas existem ainda alguns agrupamentos sobre os quais, contrariamente aos agrupamentos acima indicados, não encontrei, até agora, qualquer menção nos livros, nas notícias de imprensa ou nos artigos revistos. Entre estes agrupamentos, que podiam integrar cabo-verdianos, encontram-se o Boa Vista, o Equador (já mencionado acima), o Lusitano, o Ossôbo e o Madalense. O Boa Vista<sup>225</sup> era composto por violas, violino, flauta, canzás e tambor. A gravação do

<sup>221</sup> Não está certo se se trata de um agrupamento ou um conjunto. Encontramos uma menção sobre a sua actuação no fundão Santa Maria na vila de Guadalupe na rubrica “Agenda do Leitor” do jornal *A voz de S. Tomé* de 5 de Novembro de 1966, Ano XX, N 762, p.5.

<sup>222</sup> Conseguí ouvir esta bobine e, tendo em conta a falta de condições adequadas para a gravação da música ao vivo na altura, constatei uma apreciável qualidade de som.

<sup>223</sup> Há, pelo menos, dois registo da Rádio, as bobines AM116 e AM122, ambas com gravações de outros agrupamentos. Existe a possibilidade de algumas gravações do grupo constarem também na bobine ST46, uma contradição nos catálogos que necessita de confirmação.

<sup>224</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.10.1966, Ano XX, N 757, p.2.

<sup>225</sup> Foi-me fornecido um ficheiro com duas músicas do conjunto Boa Vista. A qualidade de gravação não é boa. Até agora não consegui confirmar se realmente as músicas nesta pasta foram gravadas por este grupo. Nos arquivos da rádio há uma bobine com gravações de vários grupos, entre os quais o Boa Vista (AM116), o que pode facilitar a verificação da outra gravação.

agrupamento Lusitano<sup>226</sup>, apesar de várias desarmónias, evidencia a riqueza sonora conseguida pelo grupo composto por violas, violinos, flautas e instrumentos de percussão (garrafa e canzás).

A sumptuosidade sonora caracteriza também o conjunto Ossobô, composto por violino, violas, flauta, canzás e triângulo. Neste grupo importa destacar a voz feminina no coro que, numa das músicas, cria uma espécie de diálogo com a voz do cantor principal<sup>227</sup>.

O agrupamento Madalense foi composto por dois violinos, violas, tambor, chocalhos e vozes, o que podemos constatar através de audição da bobine com o registo do grupo arquivado na RNSTP<sup>228</sup>.

Na entrevista com Ister Abreu surgiu o nome de mais um grupo: “havia um grupo dos senhores já mais idosos, que se chamava Império, grupo com violas, etc., que chamávamos tuna” (Ister Abreu, entrevista, 29.08.2014). António Leite recorda outros dois agrupamentos: Graciosa e Falcões<sup>229</sup> (António Leite, entrevista, 29.01.2019)<sup>230</sup>. Há também notícias sobre as actuações dos Falcões no terraço Santa Maria na Capela<sup>231</sup> e no terraço Brinca na Areia na Madre de Deus<sup>232</sup>.

Entre os agrupamentos acústicos, dois apresentam uma sonoridade que difere bastante dos restantes grupos e, também, da característica forma de tocar de conjuntos que começaram a surgir na viragem do ano 1960. Tais agrupamentos, o Maracujá (ou Macunjá) e o mencionado acima Libelinha, podem ser considerados como grupos do período de transição, quando, substituindo as tunas, os conjuntos gradualmente começaram a ocupar cada vez mais espaço no panorama musical do arquipélago para, pouco mais tarde, dominá-lo por completo.

Os agrupamentos acústicos existiam também na ilha do Príncipe, o que confirmam os naturais Tonecas Prazeres e António Cádio Paraíso. Tonecas lembra-se que o avô dele tocava violino e “tinha uma orquestra. Gustavo Costa, pai da minha mãe, foi um grande maestro na Ilha do Príncipe. O meu

---

<sup>226</sup> A bobine ST38, catalogada como a fita com a gravação do grupo Boa Vista, na verdade contém o registo do Agrupamento Lusitano. Na embalagem da bobine encontra-se a nota “Relação de músicas a exibir no Rádio Clube de S. Tomé em 25 de Janeiro de 1963”. Esta data é a mais antiga entre as datas registadas nos ficheiros com as listas das bobines. Existe ainda outra bobine com as gravações do Lusitano, ST522.

<sup>227</sup> O grupo foi registado pela rádio (bobine AM736 com a correspondente cópia, ST711).

<sup>228</sup> O Madalense foi registado em duas fitas, ST521 e ST524, ambas sem originais indicados e a segunda a incluir, também, as gravações do grupo Africano.

<sup>229</sup> Em relação a este agrupamento fico na dúvida se era uma tuna ou já um conjunto, porque noutra parte da mesma entrevista, o nome aparece ao lado do Mindelo, com a indicação que tocavam nos anos 60 (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

<sup>230</sup> Entre as bobines não encontramos o Império, mas há três bobines com os registos do Falcão (designado como Falcões, mas supomos que se trata do mesmo grupo), ST528, ST529, ST530, e uma fita com a gravação do Graciosa, AM147. Através da audição das fitas poder-se-á constatar se eram realmente os primeiros agrupamentos ou já conjuntos posteriores, que, entretanto, ficaram gravados na memória dos entrevistados como tunas.

<sup>231</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>232</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, Nº 1017, p. 4.

avô era o presidente do Clube Sporting do Príncipe. Faziam muitos bailes lá no clube” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018). António Cádio recorda os grupos que “usavam violino, faziam a caixa de ressonância do barril de vinho. Era tudo acústico. Os nomes já não me recordo. Em 1968-1969 ainda havia música acústica lá no Príncipe” (António Cádio Paraíso, entrevista, 05.06.2019).

Os instrumentos dos agrupamentos acústicos dos ilhéus denotam uma evidente influência europeia, caso dos violinos, violas e violoncelos, chegados às ilhas com os colonizadores<sup>233</sup>. São os instrumentos cujo processo de construção é bastante complexo e, muito provavelmente, nas primeiras décadas do século XX, não haveria nas ilhas artesãos capazes de os fazer. Adicionalmente, não são instrumentos de fácil execução, em especial os de corda friccionada, como violino e violoncelo. Na maioria dos casos tem de ocorrer alguma forma de transmissão de conhecimentos que possibilite a prática musical aos novos músicos. Ademais, não são instrumentos baratos. Na altura da sua introdução e popularização em São Tomé e Príncipe, não eram instrumentos acessíveis a qualquer pessoa. Era necessário ter meios para os adquirir e, também, conhecer alguém que já tocasse e tivesse disponibilidade para ensinar a tocar e, por fim, ter possibilidade de dedicar bastante tempo à prática de execução do instrumento. “Mestres na área musical no país são os indivíduos que obtiveram formação. Eles normalmente eram orientados pelos mestres musicais portugueses, aprendiam com eles. Era um grupo de filhos da terra” (Castrino Alcântara, entrevista, 22.01.2019). António Bondoso, jornalista e escritor português, que trabalhou na Rádio Clube e Emissora Nacional, recorda: “As tunas foram as primeiras por esta herança da elite local. As tunas surgem porque a elite local era educada a este nível. A elite forra. Muitos deles tiveram a educação musical. Isto é interessante” (entrevista, 12.07.2016).

Eles podiam comprar instrumentos, já que o valor destes, certamente, não permitia a sua aquisição a pessoas de menores posses. Contudo, como o número de agrupamentos musicais acústicos cresceu ao longo de décadas, o envolvimento de pessoas de outras camadas sociais foi inevitável.

Há imensas memórias sobre instrumentos musicais construídos pelos próprios músicos – tanto instrumentos de corda, como de percussão – de materiais facilmente acessíveis, como latas de azeite d’Oliveira, cordas, fios de pesca, plásticos diversos, peles de determinados tipos de peixe, e assim por diante<sup>234</sup>. Estes instrumentos improvisados podiam preencher as faltas dos outros, especialmente nas fases iniciais de percursos musicais dos instrumentistas santomenses.

---

<sup>233</sup> Perguntado sobre a origem do violino, Filipe Santo hesita um pouco. Coloca a hipótese, apresentada, também, por outros entrevistados, da influência dos cabo-verdianos, conhecidos por tocar violino. Contudo, após uma breve reflexão, dá como mais provável a origem portuguesa: “É o instrumento que estava sempre presente em minha casa.... Penso que foi ou dos portugueses ou então de cabo-verdianos. Mas deve ter sido de portugueses. Porque o meu pai estava muito ligado aos portugueses. Nós todos estávamos. Este instrumento deve ter surgido das convivências com portugueses. Não estou a ver outra possibilidade...” (Filipe Santo, entrevista, 20.03.2019).

<sup>234</sup> Entrevistas com Ister Abreu, 29.08.2014, Vizinho, 15.06.2016, José Sardinha, 24.01.2019, Filipe Santo, 20.03.2019, Felício Mendes, 12.02.2019, entre outros.

Em alternativa, é provável que já nesta altura, como acontece ainda actualmente, os instrumentos não pertencessem aos músicos, mas ao dono do grupo. Esta prática é bastante comum em São Tomé e Príncipe. Um indivíduo bem situado financeiramente compra instrumentos e, mais recentemente, também equipamentos de som, e é considerado director ou dono da banda. Esta pessoa influencia não só o percurso da banda (espaços e eventos onde tocam, assim como eventuais colaborações), mas, também, tem poder de decisão acerca de composição do grupo, indicando os músicos que pertencem, ou não, ao agrupamento.

Nas primeiras décadas de novecentos existiam lojas onde podiam ser adquiridos acessórios e peças para instrumentos, o que significa que a prática musical era bastante popular no pequeno universo insular. A existência de pontos de venda indica um aumento de procura, caso contrário, as peças seriam encomendadas na Europa cada vez que eram precisas. No jornal *O Equador* de 1926 encontramos o seguinte anúncio:

“Aos Músicos

Acessorios para instrumentos de sopro e de corda.

Não comprem sem visitarem a casa Ferreira & C<sup>a</sup> Lda – S. João

Cordas para bandolim, bandola, guitarra, viola e violino.

Ensedaduras, esticadores e cavaletes para Violino. Unhas para guitarra.

Lamirés. Sapatinhas para flauta, flautin, requinta e clarinete. Palhetas para clarinete e requinta. Molas para instrumentos de sopro. Papel de 1<sup>a</sup> qualidade.

Só uma visita e ganharão muito dinheiro.

Aceitam-se encomendas de qualquer artigo musical.<sup>235</sup>

A diversidade de artigos a venda na loja *Ferreira & C<sup>a</sup> Lda* evidencia a relevância da arte musical na altura. Provavelmente, o público principal, pelo menos nos primórdios deste negócio de acessórios musicais, era composto maioritariamente pelos portugueses. Contudo, como ficou dito, os ilhéus muito rapidamente foram incluídos nas formações musicais dos colonizadores, por causa de falta de músicos ou de pessoas com vocação e tempo para a música entre os chegados de Portugal. E como os instrumentos passaram a ser tocados pelos ilhéus que, pouco depois, começaram a formar os seus próprios grupos musicais, a necessidade de manutenção de instrumentos musicais podia, também, ter surgido entre eles. A existência de uma loja que disponibilizava as peças facilitava bastante a sua aquisição, criando melhores condições para desenvolvimento de arte musical.

Outro anúncio, desta vez do quinzenário *O Trabalhador*, da década seguinte, confirma a forte influência da cultura portuguesa nas ilhas. Em dois números seguintes deste jornal foi publicado um anúncio sobre aulas de música: “João Carragoso lecciona elementos de Música, solfejo, violino,

---

<sup>235</sup> *O Equador*, 13 de Novembro de 1926, Ano I, Nº 13, p.3.

bandolim, bandoleta e viola”<sup>236</sup>. Há, pelo menos, três questões relevantes que este breve anúncio sugere, todas ligadas ao impacto que os portugueses tiveram nos hábitos dos habitantes das ilhas. Em primeiro lugar, a publicação de um anúncio sobre aulas de música num jornal não era uma prática comum entre os santomenses. Em segundo lugar, a formalidade do anúncio levanta a questão do formato das aulas. Pelo que parece, já não se tratava de ensino de execução de instrumento ou de fundamentos teóricos de música no meio familiar, na vizinhança ou entre colegas da mesma associação ou lugar. Temos aqui um modelo tipicamente europeu de ensino da música. Por fim, a terceira questão tem a ver com o conteúdo das aulas. Estas tinham como objectivo ensinar música como em Portugal, tanto a nível teórico, como prático. Todos os instrumentos aí indicados eram origem europeia, assim como era europeu o repertório.

No tocante aos primeiros grupos musicais, ressalta a falta de indicações dos respectivos géneros musicais. Estes não estão mencionados nas descrições dos grupos dos anos 1930-1950, nem no período posterior, a partir dos anos 1960, em que os conjuntos dominaram o panorama musical santomense. Há breves anotações acerca de estilos tocados pelos conjuntos nos anos 1960/1970, mas enumerados do que descritos, nos trabalhos de Bragança (2005) e Amado (2010). Contudo, estas não são suficientes para reconstruir a história e as transformações de géneros musicais executados nas primeiras décadas do século XX pelos agrupamentos das ilhas. A utilização de instrumentos musicais enumerados acima não distingua estes agrupamentos de grupos de origem europeia ou influenciados fortemente pelos europeus, existentes anteriormente, no âmbito de associações compostas pelos portugueses e pelas elites santomenses, mas não se pode automaticamente assumir que, além de usarem os mesmos instrumentos, se apropriaram também dos repertórios tocados pelos europeus, assim como das formas de execução das músicas.

A audição das gravações dos agrupamentos acústicos realizadas pelos técnicos da Rádio<sup>237</sup> permite criar uma ideia sobre a música que, na altura, era apropriada e transformada pelos santomenses. Mesmo quando uma ou outra se assemelha, por exemplo, com as tunas portuguesas, em grosso modo prevalece uma sonoridade distinta, única e facilmente diferenciável de composições que surgiam na mesma altura noutras latitudes geográficas. Há influências de géneros musicais exteriores, sem dúvida. No entanto, estes sofreram um arranjo local, particularmente perceptível na introdução de cada música e, também, no uso de instrumentos de percussão. Não eram instrumentos sofisticados: muitas vezes limitavam-se a um tambor e uma ou duas garrafas de vidro tocadas com algum pedaço de metal, como um garfo ou uma colher. A forma de tocar e o arranjo musical proporcionavam a sensação de uma

---

<sup>236</sup> *O Trabalhador*, 5 de Janeiro 1934, N 28, Ano 10, p. 4 e repetição na edição de 20 de Janeiro de 1934, Nº 29, Ano 10, p. 3.

<sup>237</sup> Sem a audição completa do acervo da rádio é impossível identificar os nomes de todos os agrupamentos acústicos, de que se fizeram gravações. Como o nome tuna não aparece e não há consistência no uso de palavras “agrupamento” ou “conjunto”, torna-se impossível identificar o tipo de cada grupo através de nomes e/ou datas de gravação. Os agrupamentos acústicos foram gravados numa fase muito tardia da sua existência e, em muitos dos casos, deixaram de existir pouco tempo depois.

transformação total do original ou, até, de surgimento de novos géneros musicais. Assim aconteceu com a marcha que predominava no repertório das tunas. Filipe Santo resume: “Essa marcha é a sequência da música portuguesa da altura. É a influência dos portugueses. Íamos contornando a marcha até chegássemos ao ritmo mais acentuado, como a nossa maneira de ser” (entrevista, 20.03.2019).

Acrescentaram-se as influências chegadas do continente americano, a música de ida e volta<sup>238</sup>, que circulava pelo Atlântico: “Quando passavam os barcos paravam em S. Tomé, os músicos santomenses iam ao bordo. E os músicos que tocavam lá traziam as partituras. Era samba e rumba” (Tomás Medeiros, entrevista, 31.05.2016).

Pepe Lima menciona todos estes ritmos – rumba, samba e marcha – como géneros musicais mais característicos no repertório das tunas (entrevista, 21.01.2019), o que permite afirmar que houve um processo de apropriação e transformação dos ritmos que vieram de fora, mas que respondiam de tal forma aos gostos locais, que ganharam uma outra faceta e tiveram continuidade no período posterior, já num outro tipo de grupos. António Leite completa o depoimento de Tomás Medeiros, acrescentando mais alguns géneros musicais e confirma as influências exteriores na música das tunas:

“Era tudo a música de dança. Tocavam marcha, rumba, samba, samba tipo socopé, socopé, depois veio puxa, tango, valsa. Criavam a música através dos barcos. As vezes compravam partituras. Os grupos dos barcos as vezes desembarcavam e tocavam aqui. Samba era tipo uma ligação que havia com Brasil e aqui foi se modificando. Samba mais lento, não verdeiro samba brasileiro” (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

Ao tempo foi criado o Rádio Club de São Tomé e Príncipe, a primeira emissora da rádio nas ilhas. A importância da rádio na disseminação da música é inquestionável, pelo que se pode considerar o ano 1949 um marco na história cultural das ilhas. As primeiras notícias sobre os planos da criação da emissora surgiram meses antes da sua abertura oficial. Em Abril de 1948, o jornal *A Voz de S. Tomé* reportou o despacho emitido no *Boletim Oficial*, sublinhando a sua relevância para o arquipélago: “S. Tomé tem o seu Rádio Club criado, os seus estatutos já elaborados e edifício próprio onde vai iniciar os trabalhos de instalação. A aparelhagem que é da mesma potência da do Rádio Club de Luanda, está já encomendada e ainda este ano a Colónia de S. Tomé e Príncipe se fará ouvir por esse mundo<sup>239</sup>”.

Em Fevereiro do ano seguinte, o jornal informava sobre o começo do funcionamento da emissora: “Já podemos dar aos nossos leitores a agradável notícia de que o Rádio Club iniciou as suas emissões das 13h às 14h e das 21h45 às 22h15 transmitindo bons programas de música portuguesa e

---

<sup>238</sup> Recorro à expressão utilizada no título da conferência “Canções de ida e volta”, organizada em Outubro de 2017 no Museu do Fado em Lisboa, pelo próprio museu e o Instituto de Etnomusicologia (FCSH-UNL), onde a circulação de ritmos e as influências mútuas de géneros musicais em vários territórios à volta do Atlântico foram analisadas.

<sup>239</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.04.1948, Ano II, N 18, p. 1.

variada e noticiário da Colónia, Metrópole e do Estrangeiro<sup>240</sup>”. A inauguração oficial ocorreu no dia 12 de Dezembro de 1949 e no período inicial a sua sede funcionava no actual edifício da Embaixada de Portugal. Tinha uma potência de 1kW em onda curta e era ouvida na capital e arredores<sup>241</sup>.

Nesta mesma altura popularizaram-se os aparelhos radiofónicos. Encontramos um detalhado anúncio de rádios Zenith, comercializados por Cabral Sacadura, Limitada<sup>242</sup>. Os rádios começaram a entrar em casas de pessoas e, junto com eles, a música de várias latitudes geográficas, já que no período inicial de actividade da emissora não havia gravações da música santomense.

As pessoas ligadas ao Rádio Clube costumavam organizar festas à “moda portuguesa”. Em 1953 foi organizada uma, na esplanada da Pousada Miramar, “tipo arraial na noite de São Pedro”, durante a qual “os músicos sob a direcção de Horácio Afonso Simões apresentaram um repertório de música portuguesa variada. Assim foi possível imprimir à festa a nota típica do arraial português que bastante valorizam<sup>243</sup>”.

Organizavam-se, também, os festejos de fim-de-ano. O Rádio Clube colaborou na preparação da festa de chegada do ano 1952, repleta de concursos, onde se apresentou, pela primeira vez, a orquestra Quá Quá<sup>244</sup>, que acompanhou o baile durante toda a noite<sup>245</sup>.

Para completar o quadro de apresentação do papel das tunas no panorama musical santomense importa mencionar lugares onde os grupos tocavam, já que também estes – além dos instrumentos musicais e os repertórios que exigiam uma certa habilidade de execução – eram delimitadores e não acessíveis a todos. Por conseguinte, tanto a participação activa, como membros de agrupamentos, como a passiva, como público, limitava-se ao grupo melhor posicionado economicamente, particularmente em relação ao acesso regular e frequente.

Os principais espaços que albergavam as apresentações destes grupos musicais chamavam-se fundões e surgiram nos anos 1920 (Tomás Medeiros, entrevista, 31.05.2016) ou um pouco mais tarde, anos 1920-1930 (Castrino Alcântara, entrevista, 22.01.2019). Eis a descrição de Reis, já referente aos finais dos anos 60, mas que explica a origem da designação, assim como uma das características que afirma as mencionadas influências europeias nas apresentações musicais:

---

<sup>240</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1949, Ano II, N 38, p. 4.

<sup>241</sup> Extractos do programa “História da Rádio Nacional de São Tomé e Príncipe” de autoria do actual (2019) director da RNSTP, Silvério Amorim. O meu agradecimento ao director pela disponibilização da cópia da gravação da audição, e, principalmente, por todo o apoio que me deu durante o meu trabalho nos arquivos da rádio.

<sup>242</sup> *A Voz de S. Tomé*, Ano II, nº 42: “Aparelhos para bateria de 6 volts e corrente 110|220, para bateria, para corrente alterna de 110|220 volts e para corrente alterna e contínua de 220 volts.”

<sup>243</sup> *A Voz de S. Tomé*, 4.07.1953, Ano IV, N 116, p. 4.

<sup>244</sup> Não encontramos mais informações sobre a referida orquestra, o que não nos permite perceber qual era a sua composição e se ilhéus faziam parte dela.

<sup>245</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1952, Ano III, N 69, p. 3

“«Fundões» são os recintos onde tocam as «tunas» e se dança à maneira europeia. Segundo nos contam com certa lógica, o primeiro recinto onde se dançou à maneira europeia, e que ainda existe, foi na Vila da Trindade, junto da sua rua principal, e fica fundo, a baixo do nível da referida rua. Daí o nome generalizado de «fundões” (Reis, 1969: 23).

Esta frase de Reis tornou-se num ponto de referência em relação a este assunto. No entanto, há memórias sobre vários outros aspectos físicos de espaços que provavelmente não variavam muito entre si. Criou-se uma certa matriz, que depois foi reproduzida em várias partes da ilha, principalmente na capital e nos arredores, mas, possivelmente, também noutras localidades onde a presença dos forros era acentuada. Recorda Castrino Alcântara:

“No fundão era preparado um lugar para tocadores de tuna. O espaço não dispunha de electricidade na altura, era construído de madeira, muitas vezes de terra batida, e cercado. Uma boa parte era aberta, só o lugar reservado para os tocadores, tinha em alguns casos alguma cobertura. O único que marcava a diferença era o fundão Mochito em Bobo-Forro que estava totalmente coberto” (entrevista, 22.06.2019)”

As memórias de Juvenal Rodrigues sobre um fundão que ficava em Trindade, perto da casa dos seus avós, onde passou uma parte da sua infância, acrescentam alguns detalhes interessantes que permitem imaginar melhor estes primeiros espaços de convívio dos forros:

“Eu morava em frente de um fundão, onde tocavam os grupos como Trindadense, Submarino, os mais antigos. O formato era uma espécie de cabana, com o conjunto no meio. Os baris de vinho serviam de amplificação, os antigos baris de vinho, e a corneta era usada para ampliar a voz. Esta é a imagem que tenho da infância” (entrevista, 25.01.2019).

Os anos 1960 trouxeram um novo tipo de agrupamentos musicais: os violinos deixaram de ser utilizados e apareceu a bateria. A sonoridade alterou-se significativamente, mesmo se os grupos continuaram a utilizar somente instrumentos acústicos por mais algum tempo. Foi o início da época dos conjuntos, grupos musicais, que, ao contrário das tunas, começaram a ser compostos por pessoas de várias camadas sociais. Também as suas apresentações eram acessíveis a um público cada vez mais abrangente. Gradualmente, o carácter elitista dos grupos começou a desvanecer-se.

“Nos fundões, o palco ficava no centro, dançava-se a volta. Depois mudou para terraço. Tuna começou a desaparecer pouco a pouco. Nós recebíamos muita influência do exterior. A malta jovem começou a gostar de ir à discoteca. E já não ia tanto para os fundões. Então começou a aparecer o ritmo de merengue e já não se adaptava a nossa forma de tocar a merengue. Havia ainda o conjunto Trindadense que tentou tocar assim, tipo merengue. Mas a malta jovem em 66, 67 já preferia outra coisa” (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

Foi o princípio de um novo e importante período na história da música de São Tomé e Príncipe.

## 5. A caminho da independência: 1960-1975

O caminho para a independência é um processo moroso. De consciência de colonizado à luta (ou “luta”<sup>246</sup>) pela independência, a sua conquista ou negociação e a sua proclamação, abrange várias etapas intermédias. No caso de São Tomé e Príncipe chama a atenção a existência de uma brecha, bastante grande, entre os inícios das actividades que revelam a interiorização das ideias pan-africanistas e protonacionalistas, desenvolvidas pelos estudantes santomenses em Portugal desde as primeiras décadas do século XX (consultar, por exemplo, Seibert, 2002; Graça, 2011; Santo 2012), e a criação do primeiro movimento de cariz nacionalista e, mais tarde, independentista, apenas no início dos anos 1960. A exiguidade pode ser indicada como a explicação deste facto. Não só a exiguidade territorial, mas, principalmente, a exiguidade demográfica. Se acrescentar a esta variável a insularidade e o isolamento, que podem influenciar a transmissão e a circulação de ideias, o quadro explicativo torna-se um pouco mais completo.

Entre outros factores, cujo impacto pode ser considerado relevante para a delonga do processo de construção de ideias independentistas, podem ser indicados o débil sistema de educação nas ilhas, o défice de imprensa e de outros órgãos da comunicação social, o acesso limitado à formação na metrópole e, ainda, a existência das roças, que transformaram o território do arquipélago num mosaico.

O movimento nacionalista ergueu-se e importa rever os motivos que levaram uma parte dos habitantes deste pequeno território a exigir, primeiro, uma outra forma de tratamento pelos colonizadores e, de seguida, a independência. As roças, que dividiam o território e a sociedade, trouxeram fortuna a uma pequena percentagem dos ilhéus. Estes conseguiram enviar os filhos para as escolas e as universidades em Portugal, onde o fluxo de ideias era intenso. A sua convivência com estudantes dos outros territórios colonizados por Portugal, assim como as notícias sobre os acontecimentos nos territórios africanos, que a partir dos anos 1950 começaram a tornar-se independentes, permitiu a assimilação das ideias independentistas.

No entanto, as roças contribuíram para a militância independentista também de outra forma. Os ilhéus consideravam que, por causa da recolonização e, ligada com ela, introdução de grandes plantações de cacau e café, cujos proprietários eram maioritariamente portugueses, as condições da sua vida foram se deteriorando. Depois de séculos de parca presença nas ilhas, os colonizadores regressaram, ocuparam grandes partes das terras cultiváveis e começaram a fazer fortunas, produzindo café e cacau. Conforme ficou dito, as possibilidades dos ilhéus de seguirem o mesmo caminho eram reduzidas. Ademais, não tencionavam, mesmo as pessoas com parcos meios económicos, trabalhar nas roças, ao lado dos trabalhadores contratados. As alternativas profissionais eram escassas. No caso dos ilhéus das camadas menos favorecidas eram praticamente inexistentes. Se se juntar a esta situação o aumento de posturas

---

<sup>246</sup> Como em São Tomé e Príncipe não houve luta no estrito sentido da palavra, a utilização deste termo pode ser questionada. Nascimento propõe o termo “militância” (2015a: 178).

racistas depois da implantação de Estado Novo, dir-se-á que, mais cedo ou mais tarde, os ilhéus – particularmente os que estudaram fora e tiveram contactos com pessoas de movimentos independentistas de outros territórios colonizados – teriam motivos para se revoltar contra os colonizadores, especialmente a partir de altura em que começaram a chegar as notícias sobre as independências dos países africanos.

Por fim, importa abordar a importância que o Massacre de Batepá, já mencionado anteriormente, teve para o movimento independentista. Mesmo se não foi directa e não foi a única força que incentivou os independentistas, o acontecimento teve alguma relevância no processo de consciencialização dos santomenses em relação à sua situação de colonizados. As pessoas inocentes perderam a vida, muitas delas foram tratadas com uma crueldade extrema. Quando não tenha surgido em alguns dos sobreviventes do massacre uma vontade de revolta imediata contra os colonizadores, se relembrados pelos independentistas<sup>247</sup>, os acontecimentos do passado teriam de causar uma certa vontade de confrontar “os autores dos crimes”<sup>248</sup> e exigir a sua saída do território.

Contudo, importa sempre ter alguma precaução em relação à análise dos acontecimentos e as suas consequências. Como sublinha Nascimento (2016: 233): “Por muito enraizado (conquanto recalcalado) que estivesse, o sentimento anticolonial podia não coincidir com a aspiração nacionalista.”

O primeiro grupo independentista, o Comité de Libertação de São Tomé e Príncipe (CLSTP), surgiu em 1960. A importância dos estudantes formados na Europa foi evidente, mesmo se não se possa esquecer a participação dos ilhéus que, desde 1958, se reuniam frequentemente para discutir os acontecimentos decorridos noutras países africanos<sup>249</sup>. O surgimento do CLSTP<sup>250</sup> teve lugar durante as

---

<sup>247</sup> Já na altura do MLSTP (Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe), apresentado mais adiante, surgiu um pedido desta organização dirigido a Almeida Santos de realização de um inquérito acerca dos acontecimentos de Batepá. Almeida Santos propôs ao governo português Vítor Manuel Pereira de Castro para se encarregar em analisar os acontecimentos. Durante um ano, ele preparou um extenso relatório, em que concluiu que nunca existiu nenhum movimento comunista santomense, o motivo principal que Gorgulho usou para explicar as suas decisões. Foi descrita uma série de pormenores que revelaram a crueldade das acções. Santos resume os principais pontos do relatório, concluindo ainda que “...faz sentido, que o Estado português assuma a responsabilidade moral pelo que de ilícito se passou, à sombra da bandeira portuguesa, na ilha de São Tomé, nos princípios de 1953, preste às vítimas um tributo de respeito, e procure, na medida do possível, dar-lhes uma reparação, quando mais não seja simbólica” (Santos, 2006: 275).

<sup>248</sup> Não somente os que realmente participaram em massacre, mas portugueses em geral.

<sup>249</sup> De acordo com Santo, desde 1958 reuniam-se com regularidade: António Lombá, Manuel Nazaré Mendes, Cícero Santiago, João Manuel Will, João Junqueiro d’Alva, Armindo Ribeiro e Leonel d’Alva. “As reuniões decorriam secretamente nas residências dos participantes, e também nos matos de Cassuma e de Bôbô Forro, onde discutiam as notícias que ouviam quer da rádio Gana quer da rádio Moscovo (... )” (Santo, 2012: 2019).

<sup>250</sup> Existem outras versões dos acontecimentos. Por exemplo, Tomás Medeiros considera que o CLSTP foi criado em 1961 por iniciativa de Mário de Andrade (Laban, 2002: 202). Há registos de vários autores, que indicam os nomes de António Pires Lombá e Pedro Rita Vaz Alcantara como pessoas que, no dia 17 de Setembro de 1960, criaram o CLSTP (cf. Nascimento, 2015a: 177).

férias de Miguel Trovoada e João Guadalupe de Ceita, na altura estudantes em Portugal (Guadalupe de Ceita em Graça, 2014b, entre outros). No arquipélago, junto com eles e João Torres, Quintero Aguiar, Leonel d’Alva e António Oné Pires dos Santos<sup>251</sup> criaram a organização (Seibert, 2002: 94). O principal objectivo desta primeira etapa da sua existência era dar a conhecer a organização e procurar apoios indispensáveis para o desenvolvimento de qualquer tipo de actividade (Santo, 2012: 219-220). Daí a necessidade de deslocação e de instalação do Comité fora de arquipélago, como afirma Seibert (2002: 95-96):

“Como a situação geopolítica das ilhas e a presença da polícia secreta PIDE não permitiram o estabelecimento do CLSTP no arquipélago, e muito menos uma luta armada, os seus membros fizeram agitação em prol da sua causa na arena diplomática, a partir do exílio.”

A primeira sede funcionou na Guiné-Conacri, depois passou para Congo-Brazaville, para finalmente, em 1961, se estabelecer no Gabão (Santo, 2012: 224). Foi neste último país, que se juntou ao movimento um médico de origem santomense, que nasceu e cresceu em Lisboa, Carlos Graça (Graça, 2011: 38). Um ano mais tarde, o CLSTP foi reconhecido pelas Nações Unidas e, em 1963, pela Organização para a Unidade Africana (OUA), criada neste mesmo ano e em cuja cerimónia de fundação participaram Miguel Trovoada e Carlos Graça (Seibert, 2002: 95).

Contudo, o período inicial de actividade do CLSTP não foi fácil. Carlos Graça explica que “ninguém conhecia tal país e quando informávamos os nossos interlocutores que ele tinha 100000 habitantes e 1000 km<sup>2</sup> notava-se nos seus semblantes pasmo seguido de desinteresse, mas logo encapotados com diplomacia, ouvindo-nos com paciência” (Graça, 2011: 39-40).

Enquanto a sede do CLSTP funcionava em Libreville, surgiu uma fracção de Comité em Acra. Houve tensões entre ambas as fracções e em 1965, durante uma reunião em Acra, Trovoada foi demitido do cargo de presidente do Comité (Seibert, 2002: 96-97). O golpe militar em Acra em 1966 forçou os santomenses de saírem de Gana e a procurarem um país alternativo para os acolher.

Uma nova etapa na actividade dos nacionalistas santomenses iniciou-se em 1972, após uma reunião que decorreu no mês de Julho em Santa Isabel (mais tarde Malabo, Guiné Equatorial). O CLSTP ressurgiu, reestruturado, como o Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP). A sua sede foi estabelecida em Santa Isabel. No programa ficou bem claro que a partir daquele momento os

<sup>251</sup> Também neste caso, Santos indica outras pessoas com quem Miguel Trovoada e Guadalupe de Ceita se tinham encontrado para uma troca de ideias que levou à criação do CLSTP. “Quando Miguel Trovoada e Guadalupe de Ceita, que nessa época frequentavam universidades portuguesas, foram de férias para São Tomé, dialogaram com Leonel d’Alva, João Junqueiro d’Alva, António Pires dos Santos, João Manuel Will, Manuel Nazaré Mendes, Armindo Ribeiro, etc., que lhes falaram dos seus ideais políticos e também lhes pediram que divulgassem no estrangeiro a vontade do povo de São Tomé e Príncipe de se tornar livre do poder colonial” (Santo, 2012: 222). Com esta versão dos acontecimentos, o autor sublinha que as ideias que surgiram no território santomense – e não só as que foram concebidas entre os estudantes santomenses no estrangeiro – tiveram um grande impacto para a causa independentista.

santomenses exigiam a independência imediata e total. Além disso, “programou-se o fim da exploração dos trabalhadores pelos proprietários colonialistas, e a assunção de uma sociedade livre e democrática caracterizada pelo progresso e pela justiça social” (Graça, 2011: 58). No início do ano seguinte, o Comité de Libertação da OUA reconheceu o MLSTP como único e legítimo representante do povo santomense (Seibert, 2010: 102). O movimento foi também reconhecido pela ONU e pela Conferência das Organizações das Colónias Portuguesas (CONCP) (Santos, 2006: 264).

Depois da Revolução dos Cravos, o Movimento transferiu a sua sede para Libreville e escolheu um representante em Lisboa (Gastão Torres), que ficou de preparar os estudantes santomenses em Portugal para iniciarem nas ilhas uma campanha em torno da independência<sup>252</sup>. Foi enviado um telegrama ao presidente português Spínola “incitando-o a tomar medidas imediatas para acabar com a opressão fascista e a exploração colonial em São Tomé” (Seibert, 2002: 103).

Na mesma altura, em São Tomé e Príncipe surgiu outro movimento, mais moderado no seu programa, que apostava numa federação com Portugal. O grupo chamava-se Frente Popular Livre (FPL) e era dirigido por Álvaro Ferreira da Silva (Seibert, 2002: 103). “Não queriam a independência. Eles advogavam contra o ideário do MLSTP, e depois contra o ideário da Cívica. Queriam claramente uma federação com Portugal” (Alegre, 2010).

A criação da Associação Cívica pró-MLSTP foi anunciada em meados de Junho por Gastão Torres<sup>253</sup>. Os jovens estudantes chegaram de Portugal a São Tomé e Príncipe para dar início à divulgação do programa do MLSTP entre os habitantes do arquipélago, que desconheciam tanto o movimento, como as suas intenções<sup>254</sup>. O objectivo estabelecido era de convencer não só os santomenses, mas

---

<sup>252</sup> Em São Tomé e Príncipe, o movimento era praticamente desconhecido. Mais ainda “o nosso Povo, salvo a pequena élite, desconhecia toda a evolução da situação política em África e no Mundo, fechado no carcan insular, agrilhoado pela polícia política e alienado pelo obscurantismo colonial-fascista” (Graça, 2011: 46). Daí urgia a necessidade de disseminar os conhecimentos entre os habitantes das ilhas para garantir o apoio deles à causa independentista.

<sup>253</sup> Gastão Torres afirma que a criação da Associação não foi incentivada pelo MLSTP, mas foi a ideia do professor Jorge Campinos com quem Torres foi partilhar as suas preocupações. Como nas ilhas já havia alguns militantes e os estudantes santomenses em Lisboa estavam prontos para iniciar a acção, Torres considerava que uma entidade que comandasse as actividades era imprescindível. Campinos sugeriu a criação de uma associação cívica, que poderia responder a todas as necessidades do grupo. No entanto, Torres não participou nem na criação, nem nas primeiras actividades do grupo. Depois de ter deixado as informações e ter anunciado ao governador e na rádio que a organização ia ser criada, partiu para Lisboa e só regressou a São Tomé e Príncipe em Setembro de 1974 (Torres, 2012). Graça também afirma que “o MSLTP não «criou» a Associação Cívica (Graça, 2011: 69). Entretanto, Leonel Mário d’Alva apresenta uma versão contraditória, acentuando o papel do MLSTP na criação da Cívica: “A Associação Cívica foi uma organização que o MLSTP criou na altura para esclarecer e informar a população sobre a independência de São Tomé e Príncipe para que o povo pudesse reivindicar a sua importância” (depõimento de Leonel Mário d’Alva em Barros, 2014b).

<sup>254</sup> Fizeram parte da Cívica, entre outros: Filinto Costa Alegre, Carlos Tiny, Manuel Vaz Fernandes, Norberto Costa Alegre, Fernanda Pontífice, Alda Bandeira, Carlos Espírito Santo, Carlos Tiny, Ramos Dias, Olegário

também os trabalhadores contratados nas roças, de que a independência do território era a única solução aceitável e o MLSTP o único legítimo representante dos habitantes das ilhas. Como afirma um dos membros principais da organização: “...tinha havido o 25 de Abril, mas a liberdade era formal. Tínhamos que trabalhar as mentes porque independência nunca seria uma dádiva dos colonos. Por isso tomamos como alvo as grandes concentrações de trabalhadores” (Alegre, 2010). Além da propaganda nas roças, doutrinavam, também, os trabalhadores das obras públicas.

Os jovens da Cívica optaram por acções radicais, que contribuíram para que uma parte dos portugueses tivesse decidido de se retirar das ilhas. As memórias de Almeida Santos retratam o clima que se gerou: “...a partir de certa altura, os jovens da Associação Cívica, e os menos jovens que iam conquistando, denotaram propósitos de conseguir uma independência conquistada por formas violentas de luta” (Santos, 2006: 265). Tudo isso resultou num caos que se espalhou pelas ilhas: “A agitação social e a indisciplina inspiradas pela Cívica conduziram a convulsões” (Nascimento, 2015a: 185). O recém-chegado novo governador do território, anotou:

“Os seus [da Cívica] elementos desenvolveram uma acção visando a Independência, com determinação, entusiasmo, uns por idealismo, alguns por oportunismo, elegendo na sua luta, o branco como Inimigo, com agressividade, promovendo uma agitação política e social permanente, pode dizer-se diária, recorrendo por vezes à violência, em especial através de ameaças, e tendo chegado mesmo ao ponto de tentarem apoderar-se de armas.

O seu objectivo era conseguir a «Independência-Já», mesmo recorrendo à luta armada, se necessário” (Veloso, 2008: 116-117).

Muitas das roças foram naquela altura abandonadas pelos seus administradores, que se deslocaram a Lisboa, supostamente, para pedir indicações dos proprietários. Na realidade, não podendo contar mais com apoio de Lisboa (Nascimento, 2019), fugiam da agitação que se espalhava pelo território<sup>255</sup>.

Foi o período de numerosas manifestações contra a presença portuguesa no arquipélago. O novo governador das ilhas, António Pires Veloso, foi recebido com os gritos de “Independênxia total, ça qua cû pôvô mêmê<sup>256</sup>” pelas multidões que o esperavam no aeroporto. Além deste, que se tornou um dos slogans mais marcantes do período, exclamavam e exibiam os cartazes com várias outras frases, entre as quais “A vitória é nossa” e “Unidos venceremos” (Veloso, 2008: 114).

---

Tiny e Áito Bonfim (Graça, 2011: 69). Alda Espírito Santo e Daniel Daio integraram a direcção da Associação (Nascimento, 2016: 234).

<sup>255</sup> O facto foi mencionado por vários entrevistados durante as preparações do documentário “nem meu, nem teu... é nosso” (Portugal, 2016, realização Nilton Medeiros e Magdalena Bialoborska).

<sup>256</sup> O slogan em crioulo forro significa “Independência total, é o que o povo quer”.

Entretanto, os representantes da FPL decidiram dissolver a sua organização e juntar-se ao MLSTP. De acordo com Nascimento (2015a: 182): “acusada de perfilar posições neocolonialistas, a FPL foi neutralizada pela militância intimidatória da Cívica, não tendo tido impacto na política local.”

A agitação nas ilhas continuava. No dia 19 do mesmo mês houve uma manifestação de mulheres, dirigidas por Alda de Espírito Santo. Vestidas de preto juntaram-se na porta do palácio do governador e acusaram os portugueses de terem envenenado sal e água potável<sup>257</sup>.

Concomitantemente às acções da Cívica nas ilhas, o MLSTP procedeu a tentativas de contacto com o governo português no sentido de se iniciarem as negociações acerca do futuro das ilhas. O movimento foi reconhecido oficialmente pelo governo português como único e legítimo representante dos santomenses durante uma reunião, que decorreu nos finais de Setembro e inícios de Outubro em Libreville.

As negociações sobre a descolonização das ilhas decorreram em Argel entre 23 e 26 de Novembro de 1974. Portugal foi representado por Almeida Santos, Jorge Campinos (secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros), major José Maria Moreira de Azevedo (secretário adjunto do Governo de São Tomé e Príncipe) e coronel Armando Marques Ramos, escolhido pelo MFA. Em representação do MLSTP apresentaram-se Miguel Trovoada, José Fret e Pedro Umbelina (Santos, 2006: 279). O MLSTP inicialmente não quis aceitar o referendo popular sobre a independência que para o governo português era imprescindível. “Na verdade, o MPLST não aceitava a mínima expressão de pluralidade e, de caminho, desvalorizava o voto popular como fonte de legitimidade do poder. A recusa de eleições tinha a ver com a rejeição da democracia, com o desígnio de um poder indivisível, com a intolerância face a outras perspectivas políticas” (Nascimento, 2015a: 186). Tendo constatado que não iriam conseguir finalizar os debates sem aceitarem esta exigência, os representantes do MLSTP cederam, chegando-se a um acordo<sup>258</sup>. Foram definidos os passos para a independência, aprazada para o dia 12 de Julho do ano seguinte. Foi, também, criado o cargo de alto-comissário, assumido pelo último governador de São Tomé e Príncipe, António Pires Veloso, e criado um governo transitório.

O governo transitório tomou posse no dia 21 de Dezembro de 1974<sup>259</sup>. Apesar do novo quadro político, os meses seguintes foram repletos em tensões sociais. A Cívica prosseguia com as suas

---

<sup>257</sup> Consultar, entre outros, Veloso (2018: 123-125) e Bondoso (2005: 42), que registaram as suas memórias deste acontecimento.

<sup>258</sup> “O Acordo de Argel, de 26 de Novembro, foi promulgado pelo Presidente da República, com a concordância da Junta de Salvação Nacional, do Conselho de Estado e do Governo Provisório, e publicado no Diário do Governo de 17 de Dezembro” (Santos, 2006: 283).

<sup>259</sup> Leonel d’Alva foi nomeado primeiro ministro e outros cargos foram ocupados pelos membros do MLSTP: Alda Espírito Santo como ministra da Cultura, Carlos Graça como ministro dos Assuntos Sociais, Gastão Torres como ministro da Justiça e do Trabalho e Pedro Umbelina como ministro das Comunicações (Seibert, 2002: 110). Entrou neste governo nomeado pelo Presidente da República Portuguesa, major José Maria Moreira Azevedo (Santos, 2006: 284).

actividades<sup>260</sup>, apoiadas pela direcção do MLSTP, como relata Gastão Torres, (Torres, 2012). O governo ficou dividido por causa de um conflito interno. Gastão Torres, apoiado por Pedro Umbelina, “acusavam o primeiro-ministro, Leonel D’Alva, e o ministro da Saúde, Carlos Graça, de passividade conivente com as autoridades colonialistas” (Santos, 2006: 284). A questão da tropa nativa<sup>261</sup> fez com que Manuel Pinto da Costa antecipasse a sua chegada às ilhas. “Com o apoio das autoridades portuguesas e da população local, a fracção moderada, liderada pelos dois amigos, Manuel Pinto da Costa e Miguel Trovoada, conseguiu expulsar os radicais do poder” (Seibert, 2002: 116). Pinto da Costa, depois de uma reunião com Pires Veloso, convocou um comício, que decorreu no dia 19 de Março e durante o qual ouviu a população que acusou os dois ministros, Gastão Torres e Pedro Umbelina, pela instabilidade social (Veloso, 2088: 138). Os jovens da Cívica foram publicamente humilhados (Nascimento, 2015a: 187). A Associação Cívica foi dissolvida e os ministros acusados foram demitidos e expulsados das ilhas.

“Para Pinto da Costa – autojustificado pelo sentimento popular expresso no comício – tal resolução terá sido a forma de consolidar o seu poder e de garantir o percurso sem sobressaltos até à independência. O MLSTP tornava-se um partido de massas e a palavra direcção passava a ter um significado” (Nascimento, 2016: 258).

A independência de São Tomé e Príncipe foi proclamada no dia 12 de Julho de 1975, na presença de um mar de gente, que se juntou a volta dos dirigentes políticos de ambos os países. Em “cerimónia emocionante no meio da Praça, [decorreu] à outorga dos documentos” (Graça, 2011: 58). Nuno Xavier Dias, presidente da recém-criada Assembleia Constituinte, recebeu do almirante Rosa Coutinho os poderes administrativos sobre o território e anunciou a independência do arquipélago. Manuel Pinto da Costa, neste mesmo dia, foi proclamado presidente do país.

Dificilmente se encontram palavras que melhor expressam o que se sentiu naquele momento do que as da letra da música do conjunto os Úntues, escrita por José Aragão.

*Ola bandela dêsê  
Ê tê wê ku sotá awa-wê.  
Ola bandela sublí, Mundo jingá!*

*Awa-wê sa pezami ê bilá sa dôlô di klupa.*

---

<sup>260</sup> Almeida Santos descreve os acontecimentos que decorreram durante as comemorações do Massacre de Batepá: “Liderados pelo ministro Gastão Torres, os jovens da Associação Cívica aproveitaram a excitação das comemorações para levarem a população, em especial os estudantes, a danificarem ou sujarem alguns símbolos representativos da presença portuguesa no território, como foi o caso do busto do ex-governador Silva Sebastião” (Santos, 2006: 105). Nascimento menciona as posturas conflituosas da Cívica radicalizada, dirigidas contra o alto-comissário, Pires Veloso e contra o ministro de Saúde, Carlos Graça (Nascimento, 2015a: 186).

<sup>261</sup> Para uma análise detalhada, consultar, principalmente, Nascimento, 2016 e, também, Santos, 2006, Seibert, 2002, Veloso, 2008.

*Pezami sa ni môlê,  
Alegria s'ola naximentu!*

*I kuma vede se s'ua so  
Dôzê di julho fla ê xigá, ê!  
Punda kwa (di) ngê sel a tleg'e, me<sup>262</sup>!*

Parece-me relevante completar este parágrafo com a interpretação da supracitada canção, da autoria de Conceição Lima, que, em poucas e belas palavras, explica a força que esta música teve naquela altura e que sempre continuará a ter:

“No prolixo cancioneiro da época, nenhuma outra composição terá logrado captar e reflectir de forma tão pictórica e, simultaneamente, tão intimista, o instante único do arrear do estandarte lusitano e do hastear da bandeira nacional na Praça desde então chamada da Independência.

A icónica canção não é exuberante, nem clamatória, nem profética. O seu profundo lirismo transgride a tónica panfletária tão em voga na altura. Não há qualquer menção explícita ao colonialismo ou ao movimento de libertação. Há uma bandeira que desce, outra bandeira que ascende. Há o povo em lágrimas e em júbilo. E a fé no devir histórico. Solene e austera. Talvez porque José Aragão a tenha concebido como um hino. (...) Porque os hinos não morrem, a canção ficará” (Lima, 2015).

## 6. Os conjuntos musicais

O período acima descrito, dos meados do século XX à independência, repleto de acontecimentos importantes e actividades que resultaram em proclamação da independência do país, foi marcante a nível da música. Nesta altura surgiram os grupos musicais, que espalharam a música santomense além-fronteiras e que costumam ser considerados como os mais relevantes e característicos de todos os tipos de formações musicais alguma vez existentes nas ilhas. Além de ideias e ideais políticos, que chegavam às ilhas através de jovens, também as novidades musicais de várias latitudes geográficas começaram a aparecer no arquipélago. “Os jovens que estudavam fora, traziam as cassetes e os locutores da Rádio

---

<sup>262</sup> A transcrição da letra através de Viegas (2019: 161), assim como a tradução que se segue: *Quando a bandeira descia, | Houve olhos que soltaram lágrimas. | Quando do hastear da bandeira, | Foi a explosão de emoções! || As lágrimas são para os pêsames e sinal de culpa. | Os pêsames são para a morte, | A alegria é na hora do nascimento! || E como a verdade é só uma | Doze de Julho disse: basta! | Pois, o que é do outro, | Ao seu dono deve retornar.*

Nacional eram os primeiros a ir à sua procura para passar estas músicas na rádio. Eles traziam novidades” (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019).

Tanto na Europa, como no continente africano, o período foi muito intenso no que se refere à música. A música circulava nos discos, as gravações eram feitas e emitidas pelas rádios locais e nacionais, os concertos organizados em clubes, bares e vários tipos de espaços culturais. Os ecos destas actividades chegavam às ilhas e a vontade de as realizar no arquipélago aumentava rapidamente. A sonoridade era diferente e pouco tinha a ver com os agrupamentos acústicos, que acompanhavam os bailes nos fundões nas décadas anteriores aos anos 1950/1960. Sentia-se um novo fervor relacionado com as actividades musicais. Contudo, o processo de implantação de novas dinâmicas musicais no arquipélago não foi fácil, já que a insularidade e a pequenez do meio eram óbices a ultrapassar.

Como alhures designados de conjuntos, os primeiros grupos deste género começaram a aparecer em São Tomé e Príncipe nos finais dos anos 1950 e inícios dos anos 1960. Dos agrupamentos acústicos, que os antecederam, distinguiam-se, principalmente, pela sua composição – os instrumentos escolhidos –, que resultava numa nova sonoridade. Isto possibilitava um outro tipo de arranjos musicais, o que levou à introdução de novos géneros musicais. Os instrumentos de cordas friccionadas deixaram de ser utilizados. Apareceu a bateria que, juntamente com os instrumentos de percussão, constituiu a secção rítmica de todos os grupos. A partir da segunda metade dos anos 1960, começaram a ser utilizadas guitarras eléctricas (Amado, 2010: 51). Nos finais dos anos 1960 começou a chegar às ilhas equipamento eléctrico de amplificação, o que revolucionou não só a forma de tocar a música, mas, também, a parte de produção de um evento musical, que se tornou mais complexa. A partir desta altura, era necessário garantir a energia para os equipamentos utilizados, assim como garantir as aparelhagens adequadas a vários espaços onde decorriam os concertos.

Como se pode constatar com base nas gravações e em alguns registos fotográficos, ocorreu uma fase transitória, em que surgiram os grupos já diferentes dos anteriores, mas ainda não no formato que se fincou nos anos 1970. Numa foto<sup>263</sup> do Leonino<sup>264</sup>, na contracapa do livro de Luís Viegas, designado pelo autor tanto como agrupamento, como conjunto (Viegas, 2019), o grupo parece-se com uma tuna, tanto pelos instrumentos (bandolim, tambor), como pela forma de vestir dos músicos, igual à retratada numa foto de 1920, ainda com os componentes europeus<sup>265</sup> (reproduzida em Loureiro, 2005: 107).

Neste período, algumas das tunas tentaram transformar-se com a utilização dos novos instrumentos. Iseter Abreu recorda-se como foi introduzida bateria no agrupamento Trindadense:

---

<sup>263</sup> A foto não tem data, nem qualquer descrição. Juvenal Rodrigues, que cedeu a fotografia ao autor do livro, considera que “pelos seus integrantes e estrutura tenha sido tirada nos anos 1960” (conversa informal, 01.03.2020).

<sup>264</sup> Na apresentação deste grupo, usaremos as designações conjunto e agrupamento, apesar de este grupo ser classificado pelos santomenses como conjunto musical.

<sup>265</sup> A foto, intitulada “Tuna à sombra dos coqueiros – S. Tomé”, foi tirada por volta de 1920 e tem a indicação de editor: António Duarte d’Oliveira (Loureiro, 2005: 107).

“Não sei se (...) soube quem foi o primeiro grupo que pôs a bateria em São Tomé. Foram uns indivíduos que também estão a ser esquecidos, o que não pode ser. O tal grupo Trindadense, que era do senhor Barreto, um bom músico que era o chefe da banda de São Tomé e Príncipe, da PSP, e que tinha esse grupo Trindadense. O Trindadense pensou de fazer uma revolução em termos musicais. Porque eles só tocavam com violas, mas não havia bateria, não havia tambores neste grupo de tuna. Então o senhor Barreto tentou por lá a bateria. Arranjou tambores, feitos de pele de cabra. Eles mesmo que fizeram tambores. E puseram no grupo. O primeiro indivíduo que tocou bateria em São Tomé chama-se Amâncio. Eu não sei se ele ainda é vivo ou se já morreu. Ele deve ter mais ou menos a minha idade, 69-70 anos. Primeiro homem que tocou a bateria em São Tomé. Foi nos anos 60. Eu ainda estive em Neves, antes de eu ir para a cidade” (Ister Abreu, entrevista, 29.08.2014).

Tudo indica que a transição foi gradual e não houve um rompimento brusco com o passado. Constatava-se que a maioria dos conjuntos então criados tinham como elementos pessoas mais novas. Os músicos antigos, mais velhos, retiravam-se da cena musical.

A história do Leonino<sup>266</sup>, que mais se destacou na década de 1960 e, também, na década seguinte, começou nos finais dos anos 1950, quando dois amigos, Quintero Aguiar, tocador de bandolim<sup>267</sup> e Hidemburgu, tocador de viola, se juntaram e convidaram outros elementos para completar o grupo (Viegas, 2019: 29). Nas suas várias fases da existência, fizeram parte do grupo, além dos seus fundadores, Gaspar Ramos na viola, baterista Juvenal Lopes (mais tarde substituído por Argentino Graça), flautista Pinho, Quintero Aguiar no bandolim, José Canzá no canzá e José Aragão, Óscar Santos e Tomé de Roque nas vozes (Amado, 2010). O grupo foi baptizado como Leonino de forma espontânea, durante uma das actuações na roça Santa Margarida. Antes disso usavam somente o nome do seu fundador, Quintero e o seu conjunto (Viegas, 2019: 30). A escolha do nome do grupo remeterá ao Sporting. O de Portugal, que na altura desta actuação, ocorrida nos inícios dos anos 1960, era um clube forte<sup>268</sup>. Também por ter surgido associado às festas da cidade, o de São Tomé – filial do de Lisboa – era como que uma instituição local facto que contribuiu para reunir um apreciável número de adeptos entre os ilhéus (Nascimento, 2013). É de supor que o *élan* em torno dos símbolos desportivos passasse para a denominação de um conjunto musical.

Nas suas músicas, cheias de metáforas em forro, utilizado em grande parte dos textos, transmitiam críticas ao colonizador e à situação sociopolítica em que o arquipélago se encontrava. Entre

---

<sup>266</sup> Existe uma bobine com oito músicas registadas pela Rádio (AM268/ST169).

<sup>267</sup> A presença deste instrumento permite aventar que o Leonino foi um dos primeiros conjuntos em São Tomé e Príncipe. O bandolim, utilizado com frequência nos agrupamentos musicais, não foi incluído em mais nenhum conjunto. Amado menciona que anteriormente Quintero Aguiar costumava juntar-se ao agrupamento Almense, tocando bandolim (Amado, 2010: 45).

<sup>268</sup> Por exemplo, em 1960, o Sporting conquistou a Taça dos Vencedores de Taças.

os compositores que criavam as músicas para o conjunto, destacam-se Yana e Almense, ao lado dos próprios membros do grupo, Hindemburgo e Aguiar<sup>269</sup>.

Quintero Aguiar, entrevistado por Luís Amado, indica que, numa certa altura, as músicas do conjunto foram proibidas pelo governador da colónia, que mandou traduzir as suas letras para português para as avaliar (Amado, 2010: 47). Felício Mendes menciona um locutor da Rádio Clube, que, cumprindo as ordens do governador, traduzia as letras e interpretava as metáforas para as fornecer às autoridades portuguesas. Era o amigo de praticamente todos os membros do grupo<sup>270</sup>.

A observação sobre as letras apresentada por Viegas no primeiro volume de *Cancioneiro da música popular são-tomense*, acrescenta mais algumas informações relevantes para uma mais clara percepção do teor das músicas do conjunto: “...carregadas de metáforas que veiculam mensagens e críticas sociais sobre o quotidiano, chamando também a atenção, não raras vezes, para a necessidade da defesa da identidade cultural dos filhos das ilhas, concorrendo igualmente para despertar a consciência colectiva com vista à libertação do jugo colonial” (Viegas, 2019: 31).

Uma das músicas do Leonino, o *Gandú*, foi, e continua a ser, considerada como uma das mais importantes músicas compostas nas ilhas e constitui um exemplo de uso de uma metáfora para a crítica da situação em que se encontrava o arquipélago. A letra foi escrita por Olívio Tiny, estudante de medicina que faleceu jovem, e a música é de autoria de José de Sousa Soares, mais conhecido como Zarco, compositor que frequentemente colaborava com o conjunto. Uma metáfora muito bem acertada reflectia a ganância e a ignorância dos colonizadores. Como tubarões, em vez de conviver pacificamente no mundo criado para todos, apoderavam-se dos outros territórios e dos seus habitantes para aumentar a sua área de influência. Em vez de respeitar, atacavam, desrespeitando a soberania de povos e de territórios. A selecção das palavras permitiu, em poucas linhas, expressar a situação vivida em várias partes do mundo:

*Dêçu fé omali  
Patxi da pixi na  
Gandu cu tê fama  
Só fé uê lizu  
Tomé cuá dê na*<sup>271</sup>.

---

<sup>269</sup> A informação através de trabalho de Felício Mendes, que entrevistou Quintero Aguiar e partilhou o que ouviu numa série de curtos documentários, disponíveis em <https://www.espacm.com/quintero-aguiar/quintero-a-e-leoninos-doc/>, última vez consultado em Agosto 2019.

<sup>270</sup> *Quintero Aguiar e os Leoninos*, uma série de quatro documentários realizados por Felício Mendes e disponíveis em: <https://www.espacm.com/quintero-aguiar/quintero-a-e-leoninos-doc/>, consultado em Agosto de 2019.

<sup>271</sup> A primeira estrofe da música *Gandu* da autoria de Olívio Tiny: “Deus fez o mar | E repartiu-o por todos os peixes | O tubarão que tem fama | Após luta tenaz | Ficou com toda a parte”. Tradução de Carlos Espírito Santo (Santo, 1998: 2018).

A primeira actuação ocorreu no cinema Império, numa matiné completamente cheia. Foi a primeira vez que neste espaço se ouviu a música santomense e não portuguesa ou europeia, como era costume<sup>272</sup>. O conjunto voltaria a tocar naquele espaço e actuava com frequência no Sporting Clube de São Tomé, no Rádio Clube (Amado, 2010: 46), no Santana Futebol Clube<sup>273</sup>, no Salão Tim-Tim ou no terraço Piquina-Piquina<sup>274</sup>. O Leonino foi o grupo que mais marcou a época de surgimento de consciência de colonizado, mas que não se conseguiu adaptar à introdução de equipamentos electrónicos. A sua popularidade decresceu e o seu lugar de destaque foi ocupado por outros grupos, que apostaram numa sonoridade mais moderna, seguindo as tendências da época.

O conjunto Leonino deixou de existir por causa das divergências entre os seus membros em relação à forma de funcionar do grupo nos finais dos anos 1960, altura em que começaram a surgir outros grupos musicais com sonoridade mais moderna. Fernando Aragão, filho de José Aragão, vocalista do grupo, recorda assim a fase final do conjunto: “O meu pai como estudou em Portugal, viu as coisas novas, queria que o conjunto progredisse em termos de equipamento. E nesta altura, devido a divergência, ele achava que já não tinha espaço no conjunto, abandonou o conjunto. E como o senhor Juvenal Lopes era muito amigo dele, também resolveu abandonar o Leonino” (entrevista, 10.06.2016). O filho deste último confirma:

“Depois os Leoninos terminam porque senhor Quintero e dois outros defendiam a manutenção do som do grupo mais puro e o meu pai, sobretudo por influência de Zé Aragão que tinha vindo de Portugal na altura, defendiam a modernização, inclusão de amplificadores eléctricos. Estas duas filosofias entraram em choque, houve cisão do grupo. O Leonino terminou nos finais de sessenta, princípios de setenta, e surgiram os Úntues” (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

Ao contrário do Leonino, o conjunto Maracujá<sup>275</sup>, criado pelos irmãos Américo e Alexandre Morais, costumava actuar num outro clube na capital, o Sport São Tomé e Benfica, “grande rival de Sporting local, não só no plano desportivo como no espectro político em que cada um se situava”

---

<sup>272</sup> *Quintero Aguiar e os Leoninos*, uma série de quatro curtos documentários realizados por Felício Mendes e disponíveis no seu site: <https://www.espacm.com/quintero-aguiar/quintero-a-e-leoninos-doc/>, consultado em Agosto de 2019.

<sup>273</sup> *A Voz de S. Tomé* de 5.11.1966, Ano XX, N 762, p. 5.

<sup>274</sup> *A Voz de S. Tomé* de 26.11.1966, Ano XX, N 765, p. 5.

<sup>275</sup> Há várias fitas magnéticas com as gravações deste grupo, entre as quais duas somente com músicas de Maracujá (Bobines AM11/não tem cópia e AM13/com as cópias em duas fitas: ST15 e ST523) e duas com outros conjuntos, anteriores ou da mesma época (Com o conjunto Negrado: ST51/não tem original e com grupos Conjuntos Boa Vista, Libelinha, Úntues, Diolinda, Trindadense, Quibanzas e Mindelo: AM116/não tem cópia).

(Bragança, 2005: 32). Além dos fundadores, que tocavam, respectivamente, violoncelo<sup>276</sup> e viola, faziam parte do grupo Álvaro Trigueiros, mais conhecido como Alvarinho, ou, mais tarde, Sum Alvarinho, que tocava gaita-de-beiços, viola e também cantava, o baterista Xico e o percussionista João Baptista, que tocava reco-reco (Amado, 2010: 51-52).

Provavelmente, um dos primeiros conjuntos a surgir em São Tomé e Príncipe foi, também, o Negrado, criado em 1961. Muito rapidamente o conjunto conquistou o público e começou a ser convidado para acompanhar os eventos organizados em vários espaços de diversão, como o fundão Pêpê, em Santana, ou o terraço Piquina Piquina, em Fruta-Fruta (Amado, 2010: 42). No jornal *A Voz de S. Tomé* encontramos, ainda, a referência do terraço Moxito, num anúncio na rubrica “Agenda do Leitor” sobre vários eventos com a participação do conjunto<sup>277</sup>, e do terraço bar Lafões, num anúncio no mesmo jornal, publicado na semana seguinte, o que indica a popularidade do grupo<sup>278</sup>.

O grupo tinha quatro tocadores de viola, Hyder Índia (que também cantava), Sinfânia, Celestino e Mendes Teixeira, um baterista (João Bandeira) e mais dois cantores, Américo Bandeira (vocalista principal) e Lima Bandeira. O seu maestro, Felipe Bandeira, tocava gaita-de-beiços (Amado, 2010: 42). Tal evidencia que, a dada altura, coexistiam dois tipos de grupos musicais, a saber, os agrupamentos com cordas friccionadas e os conjuntos sem estes instrumentos, mas com bateria.

Outro conjunto, que se distingua pela composição do grupo, era o Juvenil que, à semelhança do Negrado, tinha uma gaita na sua composição. Este instrumento era tocado por Juca, que, também, cantava. Faziam parte deste grupo Domingos San Gudu, Gaio e Graça nas violas, Mário San Lila, Zózé e Néné na bateria e, por fim, Aurélio no chocalho. Foi um dos conjuntos bastante activos nos anos 1960. Em 1966, foi convidado para fazer parte dos festejos alusivos à chegada dos portugueses à ilha do Príncipe, que decorreram em Janeiro na cidade de Santo António. Acompanharam um baile que decorreu no sábado, dia 15, e “se prolongou pela noite dentro”. No dia seguinte, tocaram num arraial, junto com o conjunto Estrela Azul da ilha do Príncipe<sup>279</sup>. O grupo tocava regularmente no Santana Futebol Clube, acompanhando os bailes aí organizados, o que costumava ser anunciado na já mencionada “Agenda do leitor”<sup>280</sup>, e no terraço Moxito<sup>281</sup>.

---

<sup>276</sup> É muito interessante e bastante singular a presença do violoncelo num conjunto. Pode, assim como o bandolim no Leonino, indicar que este foi um dos primeiros conjuntos a surgir em São Tomé, tendo utilizado instrumentos das tunas que, mais tarde, deixaram de ser tocados nos conjuntos.

<sup>277</sup> *A Voz de S. Tomé*, 22.10.1966, Ano XX, N 760, p. 5 e 19.11.1966, Ano XX, N 764, p. 5.

<sup>278</sup> *A Voz de S. Tomé*, 29.10.1966, Ano XX, N761, p. 5.

<sup>279</sup> *A Voz de S. Tomé*, 8.01.1966, Ano XIX, N 723, p.4. Não encontrei mais informações sobre o conjunto Estrela Azul da ilha do Príncipe.

<sup>280</sup> Por exemplo, *A Voz de S. Tomé*, 1.10.1966, Ano XX, N 757, p. 2.

<sup>281</sup> *A Voz de S. Tomé*, 5.11.1966, Ano XX, N 762, p. 5 e 12.11.1966, Ano XX, N 763, p. 5.

Santo sublinha a importância do conjunto Juvenil para a transformação da maneira de execução do socopé. Em vez de tocar de forma clássica este característico ritmo santomense, misturou-o com o ritmo de merengue (Santo, 2010: 224-225)<sup>282</sup>.

Assim como o Juvenil, os Quibanzas tinham, entre os seus músicos, um tocador de gaita-de-beiços. António Aragão, além de tocar este instrumento, cantava, junto com Iseter Abreu e Salgueiro Tioló. O grupo era constituído, ainda, por quatro tocadores de viola, Álvaro Pontes, Luís, Jaime Rodrigues e Carlitos, e um baterista, Octávio.

Iseter Abreu, vocalista durante um período curto, mas importante na história do grupo, recorda com pormenores as peripécias da sua entrada no conjunto. Além de se debruçar sobre as modificações musicais e interpretativas que sugeriu ao conjunto, o cantor indica desigualdades e as estratificações persistentes na sociedade santomense.

“O Luís que era desse grupo, propôs-me para que fosse eu a entrar no grupo. Mas houve no grupo umas outras pessoas que não gostaram da ideia. Não sei se foi assim porque eu era de Neves<sup>283</sup>. Havia sempre esta coisa de tribalismo. Então preferiram outro moço da Boa Morte. Ele era mestiço, tinha a cor mais ou menos do António Aragão. Mas fomos todos. Cantei uma música deles, não era nada para mim. O outro moço, em vez de levar a sua própria voz, foi a imitar o Zé Aragão. O Zé Aragão, que era o irmão do António Aragão, cantava nos Úntues. Ele marcou mesmo uma era. Então esse moço estava a imitar mesmo a voz de Zé Aragão. Só que ele tinha um defeito – ele nos intervalos, para retomar a música, entrava fora de tom, entrava fora de tempo. (...) então eles disseram que a única hipótese era eu. Quando entrei no grupo, alterei totalmente o sistema do grupo. Sistema musical. Alterei tudo. Eram 7 elementos que estavam no grupo. E eles no grupo não tinham coro. E tinham mais tendência de tocar músicas copiadas. Eu fui e alterei tudo isso. Comecei também a interpretar a música em língua de São Tomé” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014).

O cantor explica que o grupo, antes da sua entrada, se limitava a copiar as músicas de outros, principalmente do exterior. Mesmo se composto pelos bons músicos, não tinha o seu próprio estilo e, por causa disso, não conseguia competir com outros conjuntos existentes na mesma altura.

Os Quibanzas costumavam ensaiar na Ponta Mina, porque a aparelhagem pertencia a um funcionário da alfândega, Álvaro Pontes, que também fazia parte do grupo. Tocavam em vários terraços,

---

<sup>282</sup> No arquivo da RNSTP não existem as gravações do conjunto que possibilitessem uma análise mais exaustiva das fusões musicais praticadas por este grupo.

<sup>283</sup> Localidade no norte da ilha de São Tomé, habitada por muitos angolares que para aí se deslocaram. Iseter Abreu é filho de mãe angolar e de pai forro, mas foi criado pela mãe e pelo padrasto, também angolar. A observação feita por ele pode ser considerada como um dos exemplos que reflectem a discriminação dos angolares pelos forros, até agora frequentemente mencionada pelos angolares no sul da ilha (várias conversas em São João dos Angolares, Setembro 2019).

acompanhando bailes nos anos 1970. Em *A Voz de S. Tomé* de 1972 encontra-se um anúncio da sua participação no baile no terraço Os Castros<sup>284</sup>.

Muitas das músicas do grupo foram compostas por Iseter, que levava uma base melódica aos ensaios, onde a banda preparava os arranjos. Nas suas palavras, “...pedia ao grupo que ponha mais flores à volta da base” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2019). De seguida, escrevia a letra: “Primeiro aparecia a melodia e depois as palavras. E depois nessa melodia eu tentava por ainda mais florzinhas” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2019). Durante dois anos em que fez parte do conjunto compôs dezenas de canções. Mestre de metáfora, atento observador e crítico social, chegou a ser censurado pela PIDE, que pediu a tradução e, posteriormente, proibiu a execução de algumas das músicas dos Quibanzas, entre os quais o “Flakon ku galça”.

“Era preciso ter muito cuidado a fazer as letras na altura. A letra desta música era política. Apesar de eu não ter nada a ver com a política, a letra surgiu e era política mesmo. Eu fiz a letra e pus falcão e garça, são duas aves, uma é preta e outra branca. Na altura houve guerras nos países africanos. E quando fiz essa letra, a Guiné já tinha uma grande parte conquistada. Então fiz a letra: “falcão tem mais jeito que corpo e garça tem mais asas que boca”. A minha sorte era que sempre que fazia a letra mais duvidosa, ia ter com o meu padrasto. Ele como já tinha experiência nisso, logo chamava me atenção quando a letra podia me pôr em perigo: “Se fizeres assim, eles matam-te”, disse-me e eu alterei a letra. Pus ao contrário: “falcão tem mais asas que corpo e a garça tem mais jeito que boca”. E mesmo assim fui parar a PIDE. Porque nós tínhamos um elemento, um dos nossos apoiantes, que pensei que era amigo meu, mas era um grande bufo. Logo que a música saiu, foi me denunciar. Porque nos ensaios eu cantei a primeira versão, só depois do PIDE me ter chamado que fui ter com o meu padrasto que me disse para alterar a letra. Quando me perguntaram o que significava a letra, eu disse que a música era sobre duas miúdas que estavam a lutar por um homem, uma mulata e uma negra. (...) o inspector Nogueira branco, disse: “Pois, duas mulheres, sim? Uma mulata e uma negra? Espero que seja a última vez que te vejo aqui”. Tive sorte” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014).

Mesmo após este episódio, continuou a criar as letras de crítica ao regime colonial, assim como a desafiar os governantes, improvisando em forro, na presença deles, frases de múltiplas interpretações. A sua importante passagem pelo conjunto terminou com a sua viagem para Portugal em finais de Dezembro de 1973. O grupo continuou a sua actividade, ganhando bastante fama, com outros elementos<sup>285</sup>.

---

<sup>284</sup> *A Voz de S. Tomé*, 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>285</sup> Nos arquivos da RNSTP existem mais de 10 fitas magnéticas com gravações do conjunto os Quibanzas, o que afirma a sua importância e a grande capacidade criativa. Há várias fitas que não tem cópias, daí a sua digitalização e preservação deveria ser urgente: AM71, AM82, AM112 (junto com Leonenses e Mindelo), AM116 (junto com Conjuntos Boa Vista, Libelinha, Úntues, Diolinda, Trindadense, Maracujá e Mindelo),

O conjunto Mindelo marcou a época, mas não funcionou muito tempo. Dissolvido um ano após a independência do país, destacara-se por ter actuado fora do arquipélago, em Angola, e por ter sido um dos primeiros grupos a gravar discos (Santo, 1998: 229). Amado (2010: 68) sublinha o sucesso que atingiram em pouco tempo, devido a forma de interpretar os géneros musicais santomenses, como ússua, socopé e rumba. Durante os anos encheram os terraços onde tocavam<sup>286</sup>. Ensaivavam e actuavam com frequência no terraço do irmão do vocalista, o terraço Mindelo em Oque-Del-Rei. O filho dele, Vává Pinto, sem ter assistido às actuações do conjunto, guarda na memória várias histórias que lhe foram transmitidas: “Eu tenho um tio que era mesmo cantor profissional. Era o Godinho dos Mindelo. O meu tio, irmão da minha mãe. O meu pai tinha um salão do conjunto, o terraço Mindelo. Era onde o conjunto do meu tio cantava. Só que já não tive sorte de conhecê-los. O conjunto era do meu pai e do meu tio, mas o meu pai não cantava nem tocava. Mas o salão era do meu pai” (Vává Pinto, entrevista, 10.08.2014).

Além de actuar neste terraço, o conjunto tocava noutros terraços na ilha de S. Tomé, entre os quais, o Carrocel em Rocinha Cola (Almeirim)<sup>287</sup>, o Swing em Bombom<sup>288</sup>, o Boeing-707 na Praia Gamboa<sup>289</sup>, o Izidoro em Ribeira Afonso<sup>290</sup>, o Brinca na Areia na Madre Deus<sup>291</sup>, o Quichipá<sup>292</sup> e, ainda, no salão Piquina-Piquina em Água Colma<sup>293</sup>.

O cantor Godinho, que também tocava viola, era acompanhado por mais quatro violistas (Quintino Chinês, Zeferino, Mário e Fonseca), um baterista (Zé Mindelo) e um tocador de reco-reco (Inácio). Vários temas deste conjunto ficaram guardados na memória dos santomenses e ainda costumam ser reinterpretados (Amado, 2010: 69). Os arranjos musicais do conjunto destacavam-se entre as interpretações dos grupos existentes, o que pode ser o sinal de maturidade e de talento dos membros do conjunto. Além disso, a quantidade de registo realizados pela Rádio durante um relativamente curto

---

AM123, AM125 (junto com Quicos Verdes, Cabana e Maracujá), AM 133, AM138, AM140. Há uma fita que não tem original: ST136 e mais 5 originais com as respectivas cópias: AM131/ST25, AM141/ST95 e AM102, 123, 162/todos, supostamente, com a cópia na fita ST73.

<sup>286</sup> No jornal *A Voz de S. Tomé* encontramos alguns anúncios sobre estas actuações, p. ex.: 14.09.1971, Ano XXIV, N 1010, p. 4, 2.11.1971, Ano XXIV, N 1015, p. 4, 30.11.1971, Ano XXIV, Nº 1019, p. 2, 7.12.1971, Ano XXIV, Nº 1020, p.4.

<sup>287</sup> *A Voz de S. Tomé*, 7.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>288</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.10.1971, Ano XXIV, Nº1014, p. 2, 23.11.1971, Ano XXIV, Nº 1018, p. 4, 14.12.1971, Ano XXIV, Nº 1021, p. 4.

<sup>289</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, Nº 1017, p. 4.

<sup>290</sup> *A Voz de S. Tomé*, 4.01.1972, Ano XXIV, Nº 1024, p. 2.

<sup>291</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1972, Ano XXIV, Nº 1028, p. 3.

<sup>292</sup> *A Voz de S. Tomé*, 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>293</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, Nº 1010, p. 2.

período de existência do grupo indica uma extraordinária criatividade, assim como a dedicação dos músicos<sup>294</sup>.

O conjunto que esteve em actividade desde a primeira metade dos anos 1960<sup>295</sup> e que deixou a marca na história da música santomense foi o grupo os Leonenses. Destacou-se principalmente por causa da forma de tocar rumba e, também, pelo carisma do seu vocalista, Pedro Diogo. Contudo, o primeiro vocalista do grupo foi Tomé, quando Pedro Diogo ainda tocava viola baixo. Este recorda que o grupo surgiu na sequência da dissolução do Leonino: “É do Leonino que nasceu o Leonense. Quando o Leonino se desfez, ofereceram nos instrumentos deles. De Leonino transformaram o nome para Leonenses” (Pepe Lima, entrevista, 21.01.2019). Mais tarde encomendaram em Portugal um equipamento novo, o que permitiu melhorar a qualidade das suas actuações (idem).

Além do vocalista Tomé, mais tarde substituído por Pedro Diogo, faziam parte do grupo: Leopoldino, Vasco, Américo, Pitizorro e Somer (violas), Beto Santos (bateria), Lopes (percussão), Cristino Diogo (reco-reco) e Martinho dos Santos (saxofone). Na fase inicial recorriam às músicas escritas pelos compositores, mas, mais tarde, Pedro Diogo começou a compor e foi ele que criou a maior parte do repertório do conjunto (Pepe Lima, entrevista, 21.01.2019).

O grupo actuava regularmente em diversos locais da ilha de São Tomé, entre os quais os terraços Famoso, no Pantufo<sup>296</sup>, Suzuku, na vila das Almas<sup>297</sup>, Boeing-707, na Praia Gamboa<sup>298</sup>, M-M, em António Soares<sup>299</sup>, Moxito, em Bôbô-Forro<sup>300</sup>, Virgílio, na Vila das Neves<sup>301</sup> e, ainda, no salão popular

---

<sup>294</sup> Além das bobines em que foram registadas somente as músicas do Mindelo (AM187/sem cópia, ST27, ST54, ST141, ST151/ todas sem originais correspondentes indicados, ST28/AM77, ST40/AM172, ST58/AM167, ST115/AM253, ST147/AM37, ST163/AM10, ST172 e ST210 a partir de AM81 e AM152 (cada cópia tem a diferente selecção de músicas), ST264/AM173, ST564 e ST565 com os registos da original AM627 e, por fim, ST578/AM152) encontramos, também, várias fitas com colectâneas, em que as músicas deste grupo, estão apresentadas em conjunto com os grupos que o antecederam, sucederam ou lhe foram contemporâneos (Nos arquivos da RNSTP encontram-se as seguintes colecções registadas nas bobines originais e sem cópias correspondentes: AM112 (com Leonenses e Quibanzas), AM 116 (com Boa Vista, Libelinha, Úntues, Diolinda, Trindadense, Quibanzas), AM122 (com Úntues, Libelinha e GNT), AM125 (com Quicos Verdes, Cabana e Quibanzas), AM127 (com GNT, Úntues e Victoria), a cópia ST202 sem original correspondente (em conjunto com África Negra, Leonenses, Socopé Cruzelense) e mais um registo a necessitar a confirmação, já que na descrição do original, AM154, arrolam-se os agrupamentos Trindadense, Negrado, Submarino e Filomena, enquanto a ficha informativa da cópia, ST3, menciona somente o conjunto Mindelo).

<sup>295</sup> Pedro Diogo, um dos criadores, inicialmente baterista e baixista, mais tarde vocalista do grupo, diz que o grupo surgiu quando tinha 17 anos (nasceu em 1946).

<sup>296</sup> *A Voz de S. Tomé*, 7.09.1971, Ano XXIV, N 1008, p.4.

<sup>297</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.10.1971, Ano XXIV, N 1014, p. 2.

<sup>298</sup> *A Voz de S. Tomé*, 2.11.1971, Ano XXIV, N 1015, p. 4.

<sup>299</sup> *A Voz de S. Tomé*, 9.11.1971, Ano XXIV, N°1016, p. 4.

<sup>300</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, N° 1017, p. 4.

<sup>301</sup> *A Voz de S. Tomé*, 7.12.1971, Ano XXIV, N° 1020, p. 4.

de Caixão Grande<sup>302</sup> ou no mercado municipal da Trindade<sup>303</sup>. Exibiram-se também em Angola, Congo e Gabão (Pepe Lima, entrevista, 21.01.2019).

Como outros conjuntos, o grupo registou as suas músicas na Rádio, facto recordado pelo vocalista, lembrando até os nomes dos técnicos, que nesta altura faziam milagres, já que as gravações têm uma qualidade excelente, tendo em conta as condições em que gravaram e o material disponível nas ilhas na altura. “Gravamos, sim, mas não no estúdio. Gravámos sempre ao ar livre. Mas pensas mesmo se é a gravação do estúdio. Havia bons técnicos: Firmino Bernardo, António Diogo, que já morreu, Tomás Neto. Todos santomenses” (Pepe Lima, entrevista, 21.01.2019). Perguntado como eles conseguiram isto, dá uma explicação que reflecte bem a sua forma de pensar: “Talvez foi o dom deles...” (idem). No arquivo da RNSTP existem mais de 70 bobines com diferentes registos do conjunto Leonenses. A grande maioria contém só as gravações do grupo<sup>304</sup>. As colectâneas são escassas, somente quatro fitas<sup>305</sup>.

Em 1970 surgiu o conjunto os Piedosos<sup>306</sup>, criado por Leonídio Barros. A sua actividade não durou muito, já que o seu fundador, autodidacta, guitarrista com um talento notável, muito rapidamente começou a receber convites de outros conjuntos existentes na altura, acabando por se juntar ao grupo África Negra em 1978 (Leonídio Barros, entrevistas, 30.08.2014 e 6.09.2014). Um outro membro da banda, o baterista Olinto, já antes passara para o África Negra e o seu lugar foi ocupado por Victor

---

<sup>302</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1972, Ano XXIV, Nº 1028, p. 3.

<sup>303</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1007, p. 4.

<sup>304</sup> De acordo com os catálogos das bobines, há 3 originais, sem cópias correspondentes: AM79, AM126, AM299. Há 22 cópias que não tem originais indicados: ST162, ST189, ST211, ST225, ST226, ST288, ST422, ST432, ST511, ST632, ST729, ST904, ST968, ST969, ST986, ST988, ST1034, ST1039, ST1040, ST1064, ST1065, ST1082. As restantes 44 cópias têm as fitas originais sempre indicadas: ST32/AM239, ST75/AM572, ST119/AM119 (necessita de confirmação, já que não aparece no catálogo das cópias), ST122/AM273, ST123/AM272 e AM273, ST131/AM126, ST133/AM79, ST135/AM200, ST167/AM118, ST182/AM207, ST215/AM201, ST222/AM495, ST224/AM119, ST245/AM329, ST246/AM327, ST247/AM328, ST283/AM467, ST284/AM467, ST287/AM375, ST305/AM399, ST401/AM496, ST402/AM498, ST403/AM495 e AM496, ST421/AM508, ST423/AM508, ST472/AM550, ST473/AM551, ST481/AM557, ST482/AM558, ST493/AM570, ST494/AM571, ST542/AM611, ST543/AM612, ST545/AM614, ST549/AM699, ST559, AM623, ST560/AM623, ST605/AM660, ST686/AM271, ST724/AM753, ST725/AM753, ST903/AM862 e AM863, ST925/AM875, ST926/AM875 e AM876. Há um caso que deve ser verificado, já que a descrição no catálogo das cópias não corresponde à descrição no catálogo dos originais (ST31 Os Repteis/AM239 Os Leonenses).

<sup>305</sup> ST100/sem originais indicados (com Sangazuza e Baía), ST202/sem originais indicados (com Mindelo, África Negra e Socopé Cruzelense), ST222/AM509 (com Sangazuza e África Unida), AM112/sem cópia correspondente (com Mindelo e Quibanzas).

<sup>306</sup> Chegaram a registar as suas músicas na Rádio. Nos catálogos das bobines encontramos indicação de uma fita original (AM45), sem cópia correspondente, com a gravação do conjunto e outra, AM163/ST69, que, de acordo com o registo, além dos Piedosos contém as músicas do grupo Cabana.

Juvita. Os Piedosos actuavam principalmente no Pantufo, mas fizeram, também, um concerto “numa zona chamada Cova Barro, na estrada que liga Pantufo ao Bom-Bom e uma vez no terraço Gandú” (idem). O grupo tocava “sempre o estilo de música de São Tomé: rumba, socopé, música lenta, que nós chamamos o nosso tango, as sambas e o que nós chamamos puxa – as músicas mais aquecidas” (idem).

Por fim, seguem-se os grupos musicais que mais se destacaram, tanto a nível nacional, como internacional e que tiveram um percurso mais longo, mesmo se não linear. São os conjuntos, cujo período de actividade ultrapassou bastante os anos de funcionamento dos conjuntos anteriores. Também o número de pessoas que fizeram parte deles é significativamente maior. Os músicos entravam e saíam, conforme a sua disponibilidade. Este facto tem, pelo menos, duas explicações. Nalguns períodos, os grupos suspendiam a sua actividade e, quando voltavam a actuar, alguns dos seus membros já não estavam disponíveis para se juntar novamente ao grupo, ou porque tinham encontrado um emprego que lhes ocupava todo o tempo ou porque tinham emigrado, circunstâncias a que acresciam divergências de pontos de vista no tocante a formas de criar e executar música, nem sempre superadas. Além disso, a dedicação à música não era muito valorizada no arquipélago e, por norma, os músicos tinham outras profissões que lhes garantiam os meios de subsistência. Provavelmente, nalgumas alturas a música tinha de ser posta de parte para possibilitar a realização de um plano profissional ou, simplesmente, para responder a uma qualquer oportunidade de emprego.

Os Úntues, grupo fundado em Fevereiro de 1967, deixou uma marca importante na história dos conjuntos santomenses. O grupo começou os ensaios em 1966, apresentando-se publicamente, pela primeira vez, no Carnaval de 1967 no Sporting Clube de São Tomé (Viegas, 2019: 55). Primeiros a usar as guitarras eléctricas (Santo, 1998: 228), tiveram a oportunidade de operar “uma modernização da música tradicional são-tomense, insuflando-lhe novas sonoridades com a introdução da guitarra eléctrica, sem lhe desvirtuar a raiz” (Lima, 2015). Os músicos, apesar de recorrerem aos diferentes instrumentos, que resultaram em novos arranjos musicais – logo, em sonoridades distintas da que caracterizava os agrupamentos precedentes –, mantiveram os elementos característicos dos géneros musicais já existentes. Este facto foi bastante valorizado pelos santomenses e fez com que conseguissem criar o seu público. Rapidamente ganharam fama no arquipélago e actuaram em Portugal. Os Úntues gravaram discos, que disseminaram a sua música pelo mundo fora. Também a música de outras latitudes geográficas e culturais se espelhou nas suas composições. Atentos observadores das dinâmicas musicais a nível internacional, sempre interessados em conhecer as criações outros países, absorveram as sonoridades provindas do continente africano e das ilhas caribenhelas. Além de visíveis influências de música produzida na altura no então Congo-Kinshasa, sinalizadas por Amado (2010: 64), Leite (António Leite, entrevista, 29.01.2019) e identificados por Lima (2015)<sup>307</sup>, detectam-se no seu repertório os sons das Antilhas, que encantaram músicos de diversos países, influenciando a música dos anos 70 e 80.

---

<sup>307</sup> A autora identifica a influência dos seguintes artistas e grupos do Congo-Kinshasa: Franco e TP OK Jazz, Rochereau/Tabu Ley, Kasanda Nico e o Africa Fiesta Sukissa (Lima, 2015).

Amado enumera uma série de géneros musicais – além dos originários das ilhas ou apropriados e transformados pelos ilhéus – entre os quais: yé-yé, tango, valsa, samba, baião, bossa nova, morna, coladeira, semba e marrabenta. No entanto, a grande parte destes géneros não consta entre as dezenas dos registos que estão ao nosso alcance. Supomos que foi durante as festas e as matinés dançantes que esta variedade musical era apresentada, para diversificar o ambiente ao longo dos eventos, que muitas vezes duravam várias horas em que o grupo actuava praticamente sem parar.

Numa primeira fase, fizeram parte do conjunto o vocalista José Aragão, o guitarrista Leonel Aguiar, o baixista Alberto Moraes, Alberto Neto na viola ritmo, o baterista Juvenal Lopes, o percussionista António Leite e o tocador de canzá, Manuel da Cruz, conhecido como Zé Canzá. Mais tarde, foram acrescentados outros instrumentos e vários membros saíram, deixando lugar à geração mais jovem. Em finais dos anos 1990, faziam parte dos Úntues os vocalistas Paulo Paixão e Garrido, o guitarrista Vává, os teclistas Lala e Joaquim Silva, o baterista Ruben e dois tocadores de sopros, Adelino no trombone e Gustavo no trompete (Santo, 1998: 228).

Juvenal Rodrigues, filho do baterista do conjunto, recorda os ensaios do grupo que decorriam na casa deles. Sublinha, ainda, as mencionadas influências de outras músicas nas composições do conjunto:

“Os Úntues ensaiavam em minha casa, no 3 de Fevereiro. Todos os instrumentos estavam aí. Só que o meu pai nunca quis que eu aprendesse. O meu pai nunca me ensinou.

Havia uma cultura, nos ensaios deles, de ouvir muita música. Era uma forma de aprendizagem que eles tinham porque já não eram como aquele pessoal da geração anterior, como o senhor Quintero, Hidinburgo, senhor Barrinho que morreu antes - eles sabiam partitura. Esse pessoal da nova geração já não tocava de partitura, era tudo de ouvido. E ouvir música era uma forma de aprendizagem. O meu pai tinha a sua sala de música, com os discos, então era só chegar e ouvir. Tudo que estava na moda naquela altura, eles tiravam sons e reproduziam. Sobretudo os jovens: Leonel Aguiar que era solista, Beto Moraes, Betinho Neto. Foram os meninos que foram completar o grupo e que trouxeram este elemento de modernização. E, principalmente, Zé Aragão que trouxe toda a experiência de fora” (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

O hábito de ouvir a música de discos, especialmente do Congo e chegados através de Angola, é também recordado por António Leite, percussionista do grupo (entrevista 29.01.2019).

Bragança indica um factor importante que distingue este grupo, assim como o Leonino, dos outros conjuntos contemporâneos:

“...destacado papel de consciencialização política da classe média, dos estudantes e do povo em geral, para os efeitos nefastos da dominação colonialista, despertando neles o sentimento nacionalista e de repulsa pelo colonialismo, acção em que se notabilizou o Sporting Clube de S. Tomé, de que foram insignes colaboradores” (Bragança, 2005:32-33).

As letras das suas músicas, sempre em forro, criticavam o regime colonial e, através das palavras, tentavam despertar as pessoas e mostrar-lhes que a sua condição de colonizados não lhes fora infligida para sempre<sup>308</sup>. Com as suas posturas e acções podem influenciar a situação. O conjunto permaneceu sobre rígido e constante controle das autoridades portuguesas e, várias vezes, os membros do grupo foram chamados pela PIDE:

“Eram letras interventivas. O meu pai as vezes cantava em português, mas não no sentido de querer atingir. Quando houve este sentido de atingir, de comunicação de alguma coisa de desagrado, tudo foi em letras em forro. Porque o crioulo de S. Tomé tem muita metáfora.

O meu pai foi chamado muitas vezes para PIDE por causa das letras que fazia. Não lhe fizeram nada porque aquilo são as músicas de metáforas – interprete como você quiser interpretar. Aí que está o problema. A riqueza... As vezes nem a própria pessoa que vai cantar sabia o que o compositor da letra queria dizer. Porque o meu pai além das suas próprias letras, também ia buscar as letras dos compositores.

Antes da independência as letras criticavam o regime colonial” (Fernando Aragão, entrevista, 10.06.2016).

António Leite menciona duas músicas que considera como as mais críticas ao regime: “Houve uma música que nos fizemos, *Cassu pegado*. Até fomos parar na PIDE por causa desta música. E também *Mina sussu*” (entrevista, 29.01.2019).

Viegas (2019: 190) apresenta a tradução desta última música, de autoria de Zé Bruêtê, que, devido à metáfora, pode ser interpretada de várias formas. Num dos possíveis significados, a letra expressa uma crítica severa ao colonizador<sup>309</sup>.

Os Úntues tocavam com frequência no Sporting Clube de São Tomé, mas também marcaram a sua presença no Santana Futebol Clube<sup>310</sup>, no salão Piquina-Piquina, em Água Colma<sup>311</sup>, ou nos terraços Brinca na Areia na Madre de Deus<sup>312</sup>, e Ar e Vento no Riboque<sup>313</sup>. Viegas (2019: 55) enumera ainda

---

<sup>308</sup> Como mencionado, a vericidade dos depoimentos referentes às letras carece de confirmação, já que estas ainda não foram analisadas. Em todo o trabalho, sempre que falo de letras, baseio-me nas testemunhas recolhidas, tanto dos seus autores, como dos intérpretes e dos ouvintes.

<sup>309</sup> Tradução de Luís Viegas da letra de Zé Bruêtê, escrita em forro e intitulada *Mina sôsô (Filho pródigo)*: *Quando a música era agradável, | O Zozé cantava e nós fazíamos o coro. | E agora que a música é outra, | Quem acompanhará? || O Zozé está em cima do palanque | Lançando músicas. | Músicas de todos tipo. | Quem acompanhará, agora? || A água, a água! | Esse filho pródigo. | A água, a água! | Que não estará por perto aquando da morte da mãe* (Viegas, 2019: 190).

<sup>310</sup> Ex. *A Voz de S. Tomé*, 9.11.1971, Ano XXIV, N 1016, p. 4; 7.12.1971, Ano XXIV, N 1020; p. 4, 15.02.1972, Ano XXIV, N 1030, p. 3; 30.05.1972, Ano XXIV, N 1043, p. 3.

<sup>311</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1972, Ano XXIV, N 1028, p. 3.

<sup>312</sup> *A Voz de S. Tomé*, 7.09.1971, Ano XXIV, N 1008, p. 4.

<sup>313</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, N 1010, p. 2.

Clube Militar, Clube Náutico, Snack Bar Juventude (Núcleo Beirão), terraço San Chiquita, na Madre de Deus, e no Salão de Jogos da Feira/Parque Popular de S. Tomé. O filho de José Aragão, vocalista do grupo, completa esta lista acrescentando o espaço Pôr do Sol, “junto ao mercado, naquela subida que vai ao Riboque” e faz uma observação sobre a necessidade do conjunto de não limitar as suas actuações somente aos sítios frequentados pela classe média-alta da sociedade islenha e portuguesa. O grupo costumava tocar também para os ilhéus menos privilegiados economicamente, permitindo a todos acesso à sua música:

“Tocavam no Sporting, em Santana, na Trindade. E estes recintos eram frequentados pela camada chamada “a camada de elite”, sociedade média-alta em S. Tomé. As pessoas que os convidavam para tocar, exigiam que as pessoas que os vinham ouvir, viessem de fato e gravata. (...)

Principalmente o Sporting era o local reservado para Os Úntues. O meu pai não se sentia bem com esta situação. E por isso iam tocar para as festas religiosas, onde outra camada, mais baixa, podia assistir ao conjunto Os Úntues. Os que não podiam entrar para Sporting Clube de São Tomé, porque não tinham o estatuto exigido neste local. Por isso os Úntues tocavam também fora da cidade e aí já tinham um público mais abrangente” (Fernando Aragão, entrevista, 10.06.2016).

António Leite indica um elemento importante, que caracterizava as actuações dos conjuntos na altura, e os Úntues não fugiam à regra – a duração dos concertos que acompanhavam os bailes. “Começávamos pelas 22h e tocávamos até às 3h, as vezes 4h. Sem parar. Nem íamos comer. Porque a animação era tanta que a gente continuava” (entrevista, 29.01.2019).

Quanto às actuações fora do arquipélago, o primeiro convite surgiu para actuarem em Portugal, no Casino de Estoril. Em Portugal, gravaram um álbum, *Folclore da Ilha de S. Tomé*. Ainda no ano de 1971, deslocaram-se a Angola a convite do Aeroclube de Luanda (Viegas, 2019: 56-59).

Foi o conjunto que mais registos realizou para a Rádio<sup>314</sup>, o que, evidentemente, indica tanto a sua importância e o destacado papel, quando comparado com outros grupos da época, como o vasto

---

<sup>314</sup> Nos arquivos da Rádio encontram-se cerca de 100 bobines (registos diferentes) com as gravações dos Úntues. Predominam as fitas em que foram gravadas somente as músicas deste conjunto (As gravações dos Úntues encontram-se nas seguintes bobines originais, que não contêm cópias: AM16, AM22, AM66, AM70, AM72, AM74, AM83, AM86, AM89, AM105, AM135, AM168, AM648, cópias que não têm os originais correspondentes: ST16, ST61, ST62, ST137, ST148, ST149, ST156, ST165, ST179, ST201, ST332, ST393, ST405, ST415, ST972, ST995, ST1001, ST1023, ST1044, ST1057, ST1070, ST1076, ST1078. Existem, também, várias dezenas de fitas originais com as respectivas cópias (ou vice-versa, como aqui apresentamos): ST11/AM68, ST12/AM46+AM68, ST29/AM46, AM68 e AM267, ST94/AM208, ST96/AM46 e AM68, ST111/AM115, ST112/AM135 e AM208, ST130/AM89 e AM115, ST138/AM4, ST139/AM5, ST143/AM53, ST144/AM51 e AM52, ST155/AM202, ST196/AM205, ST251/AM330 e AM331, ST252/AM331, ST253/AM332 e AM333, ST254/AM333 e AM334, ST263/AM289, ST315/AM454 e AM412, ST316/AM429

repertório que apresentavam em diversos espaços, tanto na cidade capital, como noutras partes da ilha de São Tomé e, esporadicamente, na ilha do Príncipe.

Durante a sua deslocação a Portugal, o conjunto gravou dois álbuns num estúdio profissional, Polysom, que foram editados pela editora Estúdio em 1971. Ambos com quatro faixas foram intitulados *Folclore da ilha de S. Tomé*, já mencionado acima, e *Úntuè sá liboque*. Na gravação participaram José Aragão (voz), Alberto Neto (viola ritmo), Alberto Morais (viola baixo), Leonel Aguiar (viola solo), Juvenal Lopes (bateria), António Leite e Manuel da Cruz (percussão) (Viegas, 2019: 60-61).

Importa abrir parênteses para referir um grupo que surgiu sob a influência directa dos Úntues, os Mini-Úntues. Conta um dos seus membros, filho do baterista dos Úntues:

“Entretanto, a partir de um certo momento, houve uma reinterpretação dos Úntues. Eram os Mini-Úntues. Eram os meus colegas do liceu, 5 jovens. Eu na bateria, Zeca Medeiros no baixo, dois jovens nas guitarras. Era o primeiro grupo deste género em São Tomé, de jovens de 15-16 anos. Quando os Úntues ensaiavam e faziam intervalos, nos entrávamos e tocávamos durante meia hora.

Actuávamos no Sporting, para cobrir os intervalos dos bailes, mais das matinés porque aos bailes à noite não tínhamos acesso. As matinés eram mais cedo e nos dias especiais, como o final de ano.

Nós tocávamos mais os covers, música europeia que estava na moda, a música pop”

(Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

Este depoimento regista um dos momentos da mudança geracional e da tendência para seguir as novas correntes que chegavam de fora, em vez de copiar somente a música do conjunto principal.

---

e AM430, ST317/novamente a selecção das fitas originais AM429 e AM430, ST321/novamente a selecção das mesmas fitas originais AM429 e AM430 e ainda AM455, ST349/AM454 e novamente AM455, ST392/AM716, ST448/AM528, ST449/AM566, ST488/AM565, ST489/AM527, ST490/AM567, ST491/AM568 e AM569, ST492/AM527 já utilizado noutra cópia e AM569, ST896/AM856, ST897/AM877 e AM856, ST916/AM870, ST917/AM871, ST935 e ST936, ambos com as músicas das fitas originais número AM648 e AM657, ST974/AM650 e AM653, ST975/novamente AM650 e ainda AM897, ST991/AM653, ST992/novamente AM653 e ainda AM650). Tendo em conta o número total de registos, as 5 bobines compilações são pouco significativas (As compilações nas fitas originais, sem cópias correspondentes: AM116 (com Boa Vista, Libelinha, Diolinda, Trindadense, Maracujá, Quibanzas e Mindelo), AM122 (com Libelinha, GNT e Mindelo) e AM127 (com GNT, Mindelo e Victória). Uma cópia, ST810, sem originais indicados, em que os registos dos Úntues foram compiladas com os do África Negra, e outra, ST1002, também sem originais correspondentes enumerados, em que além das músicas dos Úntues há músicas de Xinha). Há ainda duas fitas com o registo da actuação do grupo no Festival de Canção, onde acompanhou os cantores concorrentes (cópias, sem originais correspondentes, ST145 e ST168). Existe, também, um outro registo em que os Úntues serviram como o grupo acompanhante, desta vez do cantor Kalú Mendes (bobine ST555, sem original).

Apesar de não terem deixado registos na Rádio, ficaram nas memórias de santomenses que assistiram às suas actuações ao vivo.

O período de actividade de outro importante conjunto, o Sangazuza, estende-se para vários anos, que ultrapassam os finais dos anos 1980, a altura em que outros grupos deixaram de desenvolver a sua actividade. O grupo surgiu em Junho de 1968 e actuou pela primeira vez no dia 18 de Dezembro de 1968, “sem qualquer êxito, uma vez que eram desconhecidos pelos populares”<sup>315</sup>. Começaram a conquistar público no ano seguinte, especialmente após a apresentação no terraço Ar e Vento no Riboque, no mês de Fevereiro<sup>316</sup>. Contudo, o verdadeiro e contínuo sucesso do grupo teve início em 1973, quando conquistaram o segundo lugar no concurso dos conjuntos no Parque Popular, em que participaram também os Úntues, os Leonenses e os Quibanzas. “A partir de então Sangazuza ficou registado no seio dos grandes”, afirmou um dos “veteranos do grupo”, Rivete Fernandes, numa entrevista concedida ao jornalista Ricardo Neto<sup>317</sup>.

Ao longo de vários anos, tiveram como vocalista e compositor um dos mais considerados artistas santomenses, Hyder Índia. Na fase inicial da sua actividade, fizeram parte do conjunto Hyder Índia e Joaquim (voz), Mendes e Rivete Fernandes (violas), Orlando Teixeira (bateria e viola), Eugénio Semedo (voz e reco-reco). Mais tarde, juntaram-se ao grupo Salgueiro Tioló e João Seria (vozes), António Adelino (viola) e Virgílio Augusto (reco-reco). Numa fase posterior, a composição do grupo foi mudando e, entre os músicos que passaram pelo conjunto, enumerem Gapa, Hélder Camblé, Dedinho, Menezes, Dany Aguiar nas vozes, Paulo Neves, José Coelho, Vasco, Mário Garrido, Vasco Santana, Fernando nas violas, Julinho e Neto na bateria, Leonardo e Teconardo nos saxofones, Bebeto e Espírito nos trompetes e o polivalente Vava na viola, teclado e bateria (Santo, 1998: 232, Amado, 2010: 55). Os ensaios do grupo decorriam na ex-oficina de marcenaria de Hyder India, em Fruta-Fruta<sup>318</sup>. Ademais, alguns dos membros do conjunto, mais tarde desenvolveram carreiras a solo. Entre eles encontram-se Gapa, Garrido e Helder Camblé (Amado, 2010: 54).

Pode aferir-se a sua popularidade pelos anúncios das suas actuações nos inícios dos anos 1970, publicados em *A Voz de S. Tomé*. Entre 1971 e 1972, tocaram, entre outros, nos terraços Ar e Vento no

---

<sup>315</sup> *Notícias de São Tomé e Príncipe*, 18.06.1993, Ano II, nº 62, p.16.

<sup>316</sup> *Notícias de São Tomé e Príncipe*, 18.06.1993, Ano II, nº 62, pp. 16-17.

<sup>317</sup> Ibidem.

<sup>318</sup> *Tela Non*, 6.08.2014, artigo de Inter Mamata, “Cardoso Bá Aeroporto, saudades do homem que deixou a música nacional mais pobre”, disponível on-line em: <https://www.telanon.info/cultura/2014/08/06/17078/cardoso-ba-aeroporto-saudades-do-homem-que-deixou-a-musica-nacional-mais-pobre/>, última vez consultado em Agosto de 2019.

Riboque<sup>319</sup>, Boeing-707 na Praia Gamboa<sup>320</sup>, Flógi-Dedinho<sup>321</sup>, Mole-Mole no Cruzeiro<sup>322</sup> e Famoso no Pantufo<sup>323</sup>.

A enorme quantidade de registos dos Úntues, é superada pelo impressionante número de gravações dos Sangazuza. No arquivo da RNSTP existem cerca de 140 bobines, se considerar as cópias como o ponto de partida para a contagem<sup>324</sup>.

---

<sup>319</sup> *A Voz de S. Tomé*, 14.09.1971, Ano XXIV, N 1009, p. 4.

<sup>320</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.10.1971, Ano XXIV, N 1014, p. 2; 30.11.1971, Ano XXIV, N 1019, p. 2; 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>321</sup> *A Voz de S. Tomé*, 2.11.1971, Ano XXIV, N 1015, p. 4.

<sup>322</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, N 1017, p. 4; 7.12.1971, Ano XXIV, N 1020, p.4, 14.12.1971, Ano XXIV, Nº 1021, p. 4.

<sup>323</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.02.1972, Ano XXIV, N 1028, p. 3.

<sup>324</sup> Predominam as fitas com gravações somente do conjunto no total de 122 bobines. Tendo em conta a possibilidade da dispersão do arquivo da RNSTP, de momento sem futuro definido, listo aqui as bobines com as gravações dos Sangazuza, assim como fiz com outros conjuntos, para deixar o registo completo daquilo que constitui o maior arquivo sonoro do país (matéria de um estudo mais detalhado sobre os arquivos sonoros da RNSTP). Existem 9 fitas originais com as gravações dos Sangazuza, sem cópias: AM217, AM224, AM285, AM364, AM443, AM633, AM668, AM669, AM841. Há 42 cópias sem as bobines originais correspondentes identificadas: ST108, ST116, ST580, ST680, ST716, ST728, ST730, ST769, ST834, ST906, ST959, ST970, ST971, ST973, ST979, ST980, ST984, ST993, ST994, ST1021, ST1030, ST1031, ST1032, ST1042, ST1043, ST1062, ST1063, ST1066, ST1071, ST1073, ST1075, ST1090, ST1092, ST1099, ST1101, ST1108, ST1114, ST1118, ST1120, ST1121, ST1124, ST1125. Por fim, existem 70 fitas ST (cópias), com as correspondentes originais (em vários casos – mais do que uma bobine original), identificadas: ST81/AM194, ST101/AM209, ST102/AM113 e AM129, ST103/AM212 e AM251, ST104/AM251, ST106/AM40 e AM224, ST107/AM40 e AM128, ST109/AM170, ST110/AM170, ST127/AM283 e AM284, ST128/AM283, ST129/AM282, ST180/AM841, ST219/AM311, ST220/AM312, ST221/AM311 e AM312, ST222/AM311, ST276/AM353, ST279/362, ST286/AM363, ST296/AM386, ST297/AM388, ST306/AM402, ST307/AM413, ST350 e ST351/AM442, ST360/AM461 e AM462, ST361/AM462, ST379/AM555 e AM477, ST381/AM480, ST382/AM480 e AM481, ST383/AM481, ST384/AM482, ST428 e ST429/AM510 e AM511, ST443/AM522, ST444/AM523, ST451/AM544 e AM545, ST457/AM700, ST458/AM538 e AM700, ST479 e ST480/AM555 e AM556, ST546/AM701, ST547/AM698, ST548/AM698, ST550/AM613, ST568/AM628 e AM632, ST575/AM450, ST612/AM668 e AM669, ST613/AM669, ST639/AM686, ST665/AM688, ST786 e ST787/AM790, ST830/AM819, AM820 e AM822, ST831/AM821 e AM822, ST844/AM833, ST847/AMAM833, ST848/AM934, ST894/AM867, ST905/AM689, ST923/AM873, ST924/AM874, ST930/AM879, ST934/AM100, ST949/AM885, ST1035 e ST1036/AM195, ST1069/AM180, ST1087/AM895.

Há uma dúzia de compilações em que o Sangazuza está incluído juntamente com outros conjuntos ou cantores. Existem as seguintes compilações: ST100/sem original (com Baia e Leonenses), ST176/sem original (com África Negra), ST222/AM509 (com Leonenses e África Unida), ST309/sem original (com Sangazuza, Helder e João Seria), ST715/sem original (com Agrupamento da Ilha e Alvarinho), ST785 e ST786/AM789 (com África Negra), ST842/AM827 e AM828 (com África Negra, Pedro Diogo e Tropic Som), ST1083 e ST1084/sem original (com Banda da Ilha), ST1019 e ST1020/AM692 (com África Negra).

O África Negra surgiu mais tarde, em pouco tempo ganhou fama em São Tomé e Príncipe e, também, em Cabo Verde e Angola. Os angolanos, até agora, lembram-se dos êxitos deste conjunto, entre os quais *Carambola nova móka*. Além disso, os África Negra actuaram várias vezes em Lisboa. As deslocações ocorreram já depois da independência e irão ser enumeradas mais adiante.

Para além do vocalista principal, João Seria, em várias alturas da sua actividade, o grupo foi composto por Horácio, João Tavares, Armando e Sérgio Fonseca nas vozes, Armando, Amorim Diogo, Leonídio Barros, Félix, Emídio, Albertino, José Coelho, Faustino e Vasco Umbelina nas violas, Benvindo na bateria e, nos vários instrumentos de percussão, Marinho (ferrinho), Miguel e Danilo (castanholas) e Atanásio (canzá) (Santo, 1998: 236, Amado, 2010: 71).

Amado sublinha o apoio que a Rádio deu ao conjunto, contribuindo para o seu rápido sucesso (Amado, 2010: 71). Apesar de o grupo ter surgido mais tarde do que os Úntues ou o Sangazuza, o África Negra deixou um número significativo de registos<sup>325</sup>. No período da sua actividade as gravações

---

Temos, ainda, os registos das duas actividades em que o grupo desempenhou o papel de acompanhamento: uma peça do Teatro da Juventude de MLSTP (JMLSTP), a fita ST105 com originais AM6 e AM59, e o Festival de Canção, sobre a qual os registos das bobines não fornecem mais detalhes, na fita ST683/AM708.

Por fim, há duas fitas cujo conteúdo tem de ser verificado, já que as descrições no catálogo das originais não correspondem às legendas no registo das cópias. ST114/AM256: na descrição do original consta o conjunto Os Jovens, com a indicação da cópia correspondente ST114, enquanto no catálogo das cópias, a fita ST114 está descrita como os Sangazuza, com a observação “não tem original”. ST556/AM697: no catálogo de originais consta os Sangazuza com o número de cópia indicado e no livro de cópias esta bobine está catalogada como Música para Saodji Povo”.

<sup>325</sup> De acordo com os catálogos das bobines existem cerca de 90 fitas, entre cópias e originais, com as gravações do África Negra.

Há somente 8 colectâneas, entre as quais só duas cópias foram criadas a partir de uma única bobine original, que continha, além de gravações do África Negra, as músicas do conjunto Sangazuza. As compilações com a participação dos África Negra: ST176/sem original (com Sangazuza), ST214/que, de acordo com os catálogos das bobines, contem dois originais: AM136 (África Negra) e AM175 (Socopé Esperança Nova), ST785 e ST786/ambas a partir do original AM789 (com Sangazuza), ST810/sem original (com Úntues), ST842/AM828 e AM827 (com pedro Diogo, Tropic Som e Sangazuza), ST1019/AM692 e ST1020/AM692 (com Sangazuza; a primeira cópia – ST1019 – necessita a verificação).

As restantes mais de oito dezenas de fitas contêm somente os registos do conjunto África Negra. Entre as bobines com os registos do conjunto África Negra, existem 7 fitas que não contêm as correspondentes cópias: AM65, AM73, AM78, AM95, AM96, AM159 e AM323. Há uma dúzia de cópias que não tem os correspondentes originais indicados: ST33, ST92, ST662, ST907, ST948, ST976, ST977, ST1003, ST1017, ST1027, ST1060, ST1061. Por fim, segue-se a lista das bobines cópias, com as originais a partir das quais foram regravadas: ST87/AM32, ST125/AM279, ST126/AM280, ST171/AM42, ST241 e ST242/ambos a partir de AM322, ST244/AM323, ST278/AM357 e AM358, ST281/AM368 e AM369, ST298/AM389, ST299/AM390, ST312/AM408, ST313/AM409, ST314/AM410, ST343/AM436, ST344/AM437, ST345/AM438, ST377/AM477, AM478 e AM479, ST378 e ST380/ambos a partir de AM478, ST411/AM501, ST412/AM479

decorriam com regularidade e frequência. Há numerosas fitas de vários tipos de manifestações musicais – ao lado dos conjuntos, os grupos de carnaval, os socopés, mais tarde, os bulauês – datadas da segunda metade dos anos 1970 e primeira dos anos 1980.

Ainda no tocante aos conjuntos existentes em São Tomé e Príncipe antes da independência, importa mencionar dois grupos que funcionaram no exército. O mais antigo, Xufe-Xufe, era composto por militares que, de acordo com entrevistados, tocavam as músicas estrangeiras, entre os quais as dos The Beatles<sup>326</sup>. Seria “uma banda de género militar” (Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014), o que pode indicar que alguns dos músicos da banda militar faziam parte deste conjunto. Ambos os entrevistados afirmam que inicialmente o grupo era composto pelos portugueses e que, só mais tarde, entraram nele alguns santomenses. Em três edições de inícios de anos 1970, o jornal *A Voz de S. Tomé* publica as notícias sobre as participações do conjunto em várias actividades na cidade, duas das quais no Clube Náutico (festa do carnaval e matinée infantil)<sup>327</sup> e um “Baile de Distribuição de prémios do Rally da Páscoa/71 e dos Campeonatos de Bilhar” na sede do Sport S. Tomé e Benfica<sup>328</sup>.

Poucos anos antes da independência, provavelmente nos inícios dos anos 1970, surgiu a ideia de criação de um conjunto que tocasse somente as músicas santomenses e composto pelos músicos da terra, que nesta fase faziam parte tanto da banda militar, como do conjunto Xufe-Xufe. Felício Mendes, que fez parte do novo grupo, assim recorda os seus inícios:

“O comandante militar perguntou a um músico santomense, que tocava na banda militar, se era possível criar mais um conjunto para tocar as músicas também na língua de São Tomé.

---

e AM501, ST413/AM501, ST414/AM501 e AM502, ST425/AM505, AM506 e AM507, ST426/AM507, ST427/AM506 e AM507, ST445/AM524 e AM526, ST446/AM524 e AM525, ST447/AM524 e AM526, ST459/AM535, ST460/AM537, ST461/AM536 e AM537, ST475 e ST476/ambos a partir de AM552, ST483/AM559, ST485/AM461, ST487/AM562, ST532/AM601, ST533/AM603, ST534/AM602 e AM603, ST603/AM656, ST625/AM673, ST700 e ST701/ambos a partir de AM728, ST714/AM665, ST785/AM788 (a cópia necessita de confirmação: se contem também as gravações do conjunto Sangazuza ou somente os do África Negra), ST835/AM823, ST836/AM824 e AM825, ST845, ST846 e ST849/todos a partir de AM868, ST888/AM854, ST895/AM855, ST914/AM865, ST915/AM866, ST921/AM872, ST927/AM876, ST953/AM886, ST954/AM887, ST958/AM31, ST978/AM674, ST1041/AM707.

Há ainda três situações que necessitam de verificação, já que os dados dos catálogos apresentam as informações contraditórias. Os seguintes dados, retirados dos catálogos das bobines, necessitam de confirmação a partir da audição do conteúdo das fitas: ST260/AM281 – na descrição do original há indicação do Carnaval Grupo Moadinha, com o número da cópia aqui indicada, enquanto no catálogo de cópias consta o registo dos África Negra; ST484/AM560 – no catálogo das originais e fita foi registada como Carnaval Esperança de Boa Morte, no catálogo das cópias há indicação dos África Negra, ST626/AM673 – no catálogo das cópias consta Bula Ue Amador de Água-Tomar na Cidade das Neves, enquanto no catálogo das originais, aparece somente a indicação dos África Negra.

<sup>326</sup> Depoimento de Felício Mendes (entrevista, 12.02.2019).

<sup>327</sup> *A Voz de S. Tomé*, 8.02.1972, Ano XXIV, Nº 1029, p. 3 e 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>328</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

Então ele convidou um outro músico, Celerino Godinho, que tocava guitarra. Naquela altura o governo português já estava no fim e eles queriam mais agradar a população.

Celerino organizou o grupo e convidou-me para ir cantar. Era a banda Os Quicos Verdes” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

“Quico é aquele boné militar” acrescenta Jerónimo Moniz (entrevista, 10.06.2014), que se lembra que a banda rapidamente conseguiu criar o seu repertório, composto, em maior parte, pelas músicas cantadas em forro e com ritmos característicos para outros conjuntos existentes na época. “Nós tínhamos letras muito fortes, em forro – a maioria – e também algumas em português. Tocávamos socopé, ússua, rumba, que era matacumbi, e também seleccionávamos algumas músicas portuguesas” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019). Nos arquivos da RNSTP há duas fitas com os registos das músicas do conjunto: uma, AM114 com a cópia ST5, na totalidade dedicada ao grupo, outra, AM125, sem cópia correspondente, contém, também, as gravações dos conjuntos Mindelo, Quibanzas e Cabana.

Importa ainda mencionar um grupo com sonoridade diferente da dos conjuntos da época. O Agrupamento da Ilha, “formado sobretudo pelos trabalhadores da Alfândega de São Tomé” (Amado, 2010: 72), era composto por três cantores (Neto, Figueira, Pascoal), duas violas (Broca Jóia e Carlitos), um bandolim (António Leite) e percussão (Álvaro Pontes). O grupo surgiu nos finais de 1974<sup>329</sup> e tentou recuperar o formato dos antigos agrupamentos acústicos, assim como incluir algumas das músicas das décadas anteriores no seu repertório. Através do cancionero com algumas das músicas do conjunto percebe-se que a sua actividade acompanhou a situação sociopolítica do território, disseminando a mensagem do partido que levou o país à independência. Como a grande parte dos textos incluídos na edição refere-se à pós-independência, uma descrição mais detalhada das letras será apresentada no capítulo seguinte.

Os conjuntos apresentados até agora surgiram e actuaram na ilha de São Tomé. Somente os mais afamados se deslocaram ao Príncipe para aí apresentar o seu trabalho. No entanto, a ilha do Príncipe tinha os seus grupos, criados na mesma altura, que actuavam com regularidade nos terraços locais. Entre os que mais se destacaram estava o grupo África Verde formado por Chico Paraíso e Carlos Santos nas vozes, Filipe Santos, Amorim Diogo e Dominguinho na viola. A performance do conjunto foi gravada várias vezes pela Rádio<sup>330</sup>, o que permite uma análise comparativa da sonoridade deste grupo da ilha com os conjuntos existentes na ilha de São Tomé à época.

---

<sup>329</sup> Informação de António Leite (6.01.2020). Quero expressar o meu agradecimento ao Enerlid Franca e Lagos pela prontidão em me ajudar a obter esta e mais algumas informações não registadas nas minhas entrevistas.

<sup>330</sup> De acordo com os catálogos das bobinas, existem no arquivo da RNSTP 14 fitas cópias e 9 fitas originais. As fitas com os registos somente deste grupo predominam na coleção da Rádio: ST323 e ST324/ambas a partir de originais AM412 e AM413, ST418/AM503, ST688/AM714, ST689/AM715, ST750/AM760 e AM761, ST751e ST752/ambas a partir de AM760, ST753/AM761, ST866 e ST867/ambas a partir de AM848, ST1053/sem original indicado. Há ainda duas compilações: ST692/AM714 (com Pepe Lima) e ST372/AM472 (com Socopé Templa Secu).

Outro grupo da ilha do Príncipe, os Répteis, juntou Júlio Denis, Daniel Mata, Siel e João Seria nas vozes e Morais na viola<sup>331</sup> (Bragança, 2005: 43, Amado, 2010: 75). Foi o conjunto que mais se destacou no tocante à divulgação da música dos habitantes do Príncipe (Bragança, 2005: 44). Tocava regularmente nos bailes na ilha (*A Voz de S. Tomé*, 18.01.1972, Ano XXIV, Nº 1026, p. 2). O grupo deixou um vasto legado, composto por mais de 20 fitas magnéticas diversas, entre as quais algumas compilações<sup>332</sup>. O conjunto acompanhou o Festival de Canção<sup>333</sup> e dele existe um registo composto somente pelos cantos de luta<sup>334</sup>.

Mencione-se, ainda, os Diabos de Ritmo de Gilberto Umbelina e Salomé, o Cabana, de Gama e João Seria e, por fim, o Piedoso, de Silvestre Nunes (Bragança, 2005: 43-44). Todos estes conjuntos foram gravados pelos técnicos da Rádio Nacional, contudo o número de registos é significativamente menor se comparado com as gravações dos conjuntos anteriormente apresentados<sup>335</sup>.

Através de uma pequena nota em *A Voz de S. Tomé* sabemos que o conjunto Cabana funcionava nos anos 70, acompanhando os bailes na ilha do Príncipe<sup>336</sup>.

Além dos conjuntos acima apresentados, sobre os quais existe alguma informação, havia mais grupos com formato similar<sup>337</sup>. Como em relação aos anteriores agrupamentos acústicos, enumero os

---

<sup>331</sup> Parece-me que a composição destes grupos apresentada pelos autores citados não estará completa, já que não se mencionam instrumentos de percussão. A informação carece a confirmação.

<sup>332</sup> As bobines com as gravações do conjunto Repteis: ST342/a partir de AM709 e AM710, ST374/AM474, ST390 e ST391/ambos a partir de AM489, ST508/AM586, ST693/AM718, ST694/a partir de AM719 e AM720, ST20/AM12, ST31/a partir de AM191 e AM239, ST59/AM190, ST66/a partir de AM134 e AM158, ST178/AM61, ST188/AM306, ST197/AM262, ST322/AM709 e AM710, cópias sem originais indicados: ST416 e ST420. As compilações: ST430/sem originais indicados (com Socopé Templa Secu e Vindes Meninu), ST164/AM310 (com Socopé Templa Secú). Há ainda uma situação que necessita de ser verificada, já que os catálogos das bobines estão contraditórios em relação à descrição da bobine original e da cópia (ST97/AM339: os Repteis/Conjunto Mirandela de Porto Real).

<sup>333</sup> O evento foi registado pela Rádio e existem duas bobines originais com esta gravação: AM475 e AM476 que foram copiadas para a fita ST375.

<sup>334</sup> A bobine original com a gravação dos cantos de luta, AM19, foi mais tarde copiada para a fita ST41, junto com o registo de Socopé Linda Stlela da Cidade de Santana, AM26.

<sup>335</sup> Os Diabos do Ritmo deixaram duas bobines originais (AM188 e AM687), uma delas foi passada para duas bobines cópias (ST 37 e ST82). Há duas fitas originais dos Cabana (AM478 e AM164), que foram copiadas para a fita ST69. Além destas há mais duas cópias, sem correspondentes originais indicados (ST57 e ST67), uma compilação com mais 3 conjuntos (AM125/sem cópia), Quicos Verdes, Quibanzas e Mindelo, e uma compilação com outro grupo do Príncipe, o Piedoso (ST69/AM163). Este último grupo registou ainda uma série de músicas na bobine AM45.

<sup>336</sup> *A Voz de S. Tomé*, 18.01.1972, Ano XXIV, Nº 1026, p. 2.

<sup>337</sup> Os autores que fizeram a revisão dos conjuntos santomenses não apresentaram a informação sobre estes grupos e a minha pesquisa na imprensa santomense, assim como a recolha do material através das entrevistas até agora realizadas, não contribuiu para o complemento desta base de dados.

nomes dos outros conjuntos mencionados pelos autores santomenses, na imprensa da época e nos catálogos das gravações existentes na RNSTP, para poderem servir como o ponto de partida para as futuras pesquisas. São eles: Alma Negra, Deolinda, Estrela Azul, Flor Negra, Limões e Meigas (Santo, 1998: 238), além de Amaroense e Sortilégio (Amado, 2010: 73). Uma parte destes grupos realizou as gravações na Rádio<sup>338</sup>.

É possível identificar outros conjuntos em actividade nos anos 1970 através das notícias publicadas no jornal *A Voz de S. Tomé*. Curtos anúncios de bailes e festas ou breves relatos sobre eventos limitam-se a indicar o nome do conjunto e o nome do lugar da apresentação<sup>339</sup>. Mencionam-se os seguintes conjuntos (por ordem alfabética): África Ritmo<sup>340</sup>, Amantes Negros<sup>341</sup>, Apolo 11<sup>342</sup>, Damas<sup>343</sup>,

---

<sup>338</sup> Destaca-se o Flor Negra, que deixou uma dúzia de fitas nos arquivos da RNSTP. As gravações do grupo estão nas seguintes fitas: AM264/sem cópia correspondente, ST119/AM263, ST120/AM164, ST190/AM161, ST194/AM156, ST291/AM281, ST292/AM382, ST406/AM498, ST407 e ST408/AM497, ST470/AM549, ST471/AM548 e AM549.

Segue-se o conjunto Os Limões com as gravações registadas em 5 bobines. Há uma cópia ST68/sem original indicado e quatro originais sem cópias correspondentes: AM75, AM157, AM169, AM181.

Existem os registo do Submarino. Uma bobine original, AM94, sem cópia correspondente, uma colectânea, ST3/AM154, junto com Mindelo, Trindadense, Negrado e Filomena. Um registo necessita de verificação já que existe uma divergência nos catálogos das fitas: ST31/AM191 (um dos registo indica os Repteis e outro o Submarino).

O grupo Deolinda deixou a bobine ST46/AM88 e a participou na compilação na bobine AM116/sem cópia correspondente, com os conjuntos: Boa Vista, Úntues, Libelinha, Trindadense, Maracujá, Quibanzas e Mindelo.

Por fim, o conjunto Boa Vista faz parte da compilação registada na bobine AM116, sem cópia correspondente, ao lado dos conjuntos: Deolinda, Úntues, Libelinha, Trindadense, Maracujá, Quibanzas e Mindelo.

<sup>339</sup> Nos arquivos da RNSTP não existem registo de nenhum destes grupos.

<sup>340</sup> Tocou no terraço Rosinha, na Trindade, cf. *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>341</sup> Actuou no terraço Virgílio da Silva nas Neves, cf. *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>342</sup> Tocou no terraço Mindelo em Oque-Del-Rei, cf. *A Voz de S. Tomé*, 23.11.1971, Ano XXIV, Nº 1018, p. 4, actuou no terraço Ar e Vento no Reboque, cf. *A Voz de S. Tomé*, 1.2.1972, Ano XXIV, Nº 1028, p. 3 e no terraço Carrocel, cf. *A Voz de S. Tomé*, 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>343</sup> Actuou no Salão Central na Trindade, *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

Dinâmicos<sup>344</sup>, Linda Negra<sup>345</sup>, Marina<sup>346</sup>, Mingas<sup>347</sup>, Minis<sup>348</sup>, Moreninha<sup>349</sup> de Uba Flor, Pop Cart<sup>350</sup>, Salambas<sup>351</sup>, Suzuku<sup>352</sup>, Tigre<sup>353</sup>.

Por fim, a listagem de grupos não referidos anteriormente demonstra a inesperada quantidade de formações musicais existentes no arquipélago num passado não tão distante<sup>354</sup>. Se imaginarmos que cada grupo tinha de cinco a dez membros, ou, em alguns casos, até ultrapassava este número, chegamos à conclusão de que o número de pessoas ligadas directamente à actividade musical – entre os instrumentistas, cantores, compositores – constituía uma percentagem significativa do número total da população natural das ilhas. À contagem dos membros dos conjuntos cumpre acrescentar os membros de grupos de socopé, de quiná, de dêxa e os músicos das bandas filarmónicas e, também, os contratados e os portugueses envolvidos na prática musical. O universo musical existente nas ilhas nos anos 1960-1975 diverge bastante do que encontramos em São Tomé e Príncipe actualmente.

---

<sup>344</sup> Existe uma notícia sobre baile com o acompanhamento do conjunto no terraço Brinca na Areia na Madre Deus, *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>345</sup> Tocou no terraço Suzuk nas Almas, *A Voz de S. Tomé*, 28.09.1971, Ano XXIV, Nº 1011, p. 4.

<sup>346</sup> Participou nas festas de Santo Izidoro em Ribeira Afonso onde acompanhou os bailes no terraço Beiramar, *A Voz de S. Tomé*, 4.01.1972, Ano XXIV, Nº 1024, p. 2.

<sup>347</sup> Acompanharam o baile no terraço Brito Pinto em Santo Amaro, *A Voz de S. Tomé*, 7.12.1971, Ano XXIV, Nº 1020, p. 4.

<sup>348</sup> Acompanharam o baile no terraço Yè-Yè na Madalena, *A Voz de S. Tomé*, 9.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>349</sup> Participaram em concursos durante as Festas da Cidade de São Tomé, *A Voz de S. Tomé*, 18.01.1969, Ano XXII, Nº 867, p. 2.

<sup>350</sup> “Assinalando o fim do seu curso, os alunos finalistas de 1972/1973, da Escola Técnica de Silva Cunha organizaram numa das salas daquele estabelecimento de ensino, animado baile abrilhantado pelos Conjuntos “Os Úntues”, “Xufe-Xufe” e “Pop Cart”, *A Voz de S. Tomé*, 30.05.1972, Ano XXIV, N 1043, p. 7.

<sup>351</sup> Acompanhou os bailes no terraço Celeste no Guadalupe, *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4 e 28.09.1971, Ano XXIV, Nº 1011, p. 4 e tocou no terraço Portugal na Vila das Neves, *A Voz de S. Tomé*, 9.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>352</sup> Acompanhou o baile no terraço Beira-Mar em Angra Toldo, *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4 e acompanhou o baile no terraço Onda em São João dos Angolares, *A Voz de S. Tomé*, 14.09.1971, Ano XXIV, Nº 1009, p. 4.

<sup>353</sup> Acompanhou o baile no terraço Gandú no Pantufu, *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>354</sup> Segue-se a lista dos conjuntos que foram registados pela Rádio, mas não surgem mencionados nas fontes escritas revistas até agora. Nos catálogos do arquivo da RNSTP encontram-se, ao todo, os nomes de mais de 60 grupos, entre os antigos agrupamentos/tunas e os conjuntos que começaram a surgir a partir dos anos 1960. A já mencionada falta de precisão nas datas registadas nos catálogos não permite definir a altura em que os grupos se encontravam activos, nem distinguir as tunas dos conjuntos. Contudo, esta última questão poderá ser facilmente respondida através da audição dos registos. É possível que na lista consetem os nomes dos grupos que surgiram mais tarde, no São Tomé e Príncipe independente. Entretanto, a listagem pretende ser somente um ponto de partida para futuras pesquisas.

Entre os grupos registados pela Rádio, a África Unida<sup>355</sup> deixou a maior quantidade de gravações. Seguem-se o conjunto 1º de Maio de Água-Izé<sup>356</sup>, o Mini-Mindelo<sup>357</sup> o conjunto Baía<sup>358</sup>, os Bons Amigos<sup>359</sup> e o grupo África Original<sup>360</sup>. Os outros grupos, que enumero em ordem alfabética, gravaram entre uma e quatro fitas: 21 de Dezembro, 5 de Novembro de S. Marçal, Amaurense de Santo Amaro, Arranca Sola, Chugas, Diamantes, Equador, G.N.T., Graciosa, Jovens Africanos, Jovens da Ilha Verde, Lungui Ie, Mirandela de Porto Real, Ossôbô, Quarteto Estudantil, Rede a Favor da Rosa, Ritmo Africano, Trindade Ritmo e Young-Stars<sup>361</sup>.

Se se cotejar o número dos conjuntos com o total dos habitantes das ilhas na mesma altura – por exemplo, em 1963 as ilhas estavam habitadas por 63676 pessoas (Nascimento, 2013b: 151) e em 1970 por 73631 mil (Nascimento, 2013b: 1999) – percebemos a dimensão social e cultural desta actividade.

---

<sup>355</sup> As gravações do África Unida encontram-se nas seguintes bobines: ST222/AM599, ST309/AM405, ST310/AM406, ST510/AM578, ST502/AM579, ST519/AM598, AM599 e AM600, ST569/AM629, ST570/AM629, ST608/AM664, ST631/AM679, ST714/AM664, ST788/AM792, ST789/AM791 e AM792, ST886/AM852, ST887/AM853. Há ainda duas cópias sem originais indicados: ST520 e ST609 e um original, sem cópia correspondente AM406.

<sup>356</sup> Oito fitas ST, a maioria com originais correspondentes, do grupo 1º de Maio de Água-Izé: ST572/AM632, ST710/AM735, ST823/AM814, ST824/AM815, ST858/AM843, ST859/AM843 e AM844, ST860/AM843 e AM844, ST571/sem original correspondente.

<sup>357</sup> Sete bobines diferentes do grupo Mini-Mindelo: ST117/AM266, ST118/AM265 e AM266, ST190/AM161, ST193/AM186 e ainda ST295, ST187, ST265, todas sem originais indicados.

<sup>358</sup> Conjunto Baía: ST43/AM173, ST455/AM529, AM530 e AM531, ST462/a partir dos mesmos originais que ST455, AM108/sem cópia indicada e uma compilação com a participação do conjunto ao lado dos Sangazuza e Leonenses: ST100/sem originais indicados.

<sup>359</sup> Conjunto Bons Amigos: ST558/AM622, ST720/AM748 e AM749, ST790/AM793, ST791/AM793 e AM794, ST792/AM794.

<sup>360</sup> Conjunto África Original: ST999/AM890, ST1000/AM890, ST1007/AM892, ST1008/AM893, ST1025/AM580 e AM581.

<sup>361</sup> Conjunto 21 de Dezembro: ST772/AM783 e AM785, ST773/AM784, ST774/AM785; 5 de Novembro de S. Marçal: ST745/AM757, ST746/AM758; Amaurense de Santo Amaro: ST933/AM882; Arranca Sola: ST325/AM414 e ST323/AM414; Chugas AM183/sem cópia correspondente; Diamantes ST166/AM254; Equador ST525/sem original indicado e ST531/AM476; G.N.T. aparece em duas colectâneas, ambas sem cópias correspondentes: AM122 (com Úntues, Libelinha, Mindelo) e AM127 (com Mindelo, Úntues e Victrória); Graciosa AM147/sem cópia; Jovens Africanos ST257/AM335, ST258/AM335, ST301/AM465 e AM426, ST336/AM428; Jovens da Ilha Verde ST249 e ST259, ambas a partir das fitas originais AM340 e AM341; Lungui Ie ST889 e ST909, ambas sem fitas originais indicadas; Mirandela de Porto Real ST97/AM339 (necessita de verificação, já que no catálogo de cópias encontramos a descrição destas fitas como os Répteis); Ossôbô ST711/AM736, Quarteto Estudantil (nem neste, nem no caso seguinte, temos a certeza se se trata de um conjunto) ST303/AM394 e AM395, ST353/AM446 e AM447, ST354/sem original indicado; Rede a Favor da Rosa ST928/AM877, Ritmo Africano ST764/AM773 e AM774, Trindade Ritmo ST355/sem original indicado e Young-Stars (também neste caso somente após a audição da bobine poderemos verificar se se trata de um conjunto) ST852/AM837, ST883/AM850, ST854/AM850 e AM851, ST885/AM851.

São Tomé e Príncipe não voltou a ter tantas pessoas envolvidas na área musical e tantos sítios para dançar. Um facto interessante e importante, já que contado por vários entrevistados, era a competição que existia entre os conjuntos, algo considerado saudável e resultante em várias melhorias nos grupos. O conjunto que atraía mais público era considerado vencedor, como recorda Zé Sardinha: “...havia competição entre os conjuntos. Havia os Úntues, os África Negra, os Leonenses e aquela competição. Aqui em São Tomé e Príncipe diz-se que a África Negra deu aos Leoneses capa. Ganharam” (entrevista, 24.01.2019).

Nos anos 1970, os conjuntos musicais começaram a surgir também nas roças e eram compostos pelos trabalhadores contratados<sup>362</sup>. Na roça de Monte Café funcionou, desde os anos 60, o conjunto Jovens da Serra. Foi a administração da roça que adquiriu o equipamento, tanto os instrumentos, como os aparelhos de som. O grupo tinha oito pessoas, “Oito ou mais. Porque quando um cansa, outro entra” (ex-contratado cabo-verdiano, Monte Café, entrevista, 27.01.2019). Todos aprenderam a tocar sozinhos, não tiveram nenhum mestre. Como os instrumentos pertenciam à roça, para aprender tocar faziam violas e tambores de latas e de paus. A vontade superava os obstáculos e muito rapidamente conseguiram ensaiar um repertório interessante, o que os levou a actuar noutras roças, assim como a gravar uma parte das suas músicas. Os técnicos da rádio deslocaram-se várias vezes à roça, com todo o equipamento necessário, e procederam a gravação “lá em cima” (*ibidem*). A quantidade de registos deste grupo que se encontram nos arquivos da Rádio Nacional é considerável<sup>363</sup>, tendo em conta a necessidade de deslocação da equipa para a roça, a montagem do equipamento levado da cidade e o processo de gravação em condições bastante rudimentares.

O grupo tinha três violas e vários instrumentos de percussão: um tambor, um chocalho, um reco-reco, uma castanholha. Faziam parte do grupo José Colher, Monteiro, Ricardo e Carlos, que cantavam, Dungo, na viola solo, Camões, tocador de marimba, e Carlinho, irmão do solista Dungo, que tocava viola baixo (ex-contratado cabo-verdiano, Monte Café, entrevista, 27.01.2019). Executavam uma vasta gama de géneros musicais, tanto os tocados pelos conjuntos santomenses (rumba, puxa, socopé, entre outros), como os ritmos cabo-verdianos (tchabeta e funaná). Os instrumentos utilizados e os géneros musicais interpretados indicam a diversidade de origens dos membros do grupo. Possivelmente o conjunto, à semelhança da população que habitava a roça Monte Café, era composto pelos cabo-verdianos, o que aponta para presença no repertório de géneros musicais oriundos daquele arquipélago, e por alguns santomenses que trabalhavam na roça, como o indicam os ritmos locais executados pelo grupo. A utilização de marimba pode sugerir a participação de um moçambicano ou a adopção deste

---

<sup>362</sup> O levantamento destes grupos ainda se encontra em curso, mas apresentamos dois deles, a título de exemplo.

<sup>363</sup> De acordo com os catálogos das bobinas, existem as seguintes fitas com a gravação do conjunto Os Jovens da Serra: ST599/AM652, ST600/AM652, ST629/AM678, ST630/AM678 e AM679, ST702/AM731, ST747 e ST748/AM759.

instrumento pelo conjunto. Ademais, como a roça era habitada por vários angolanos e seus descendentes, não se pode excluir a presença de angolanos no grupo.

Os habitantes de Monte Café tiveram, também, oportunidade de assistir a actuações de outros conjuntos, que esporadicamente visitavam a roça. Ficaram na memória as actuações de Sangazuza e de África Negra (ex-contratados, Monte Café, entrevista, 27.01.2019). Este facto confirma a maior movimentação e contacto das pessoas da cidade com os habitantes das roças. Estes últimos não só começaram a ter acesso às diversões dos ilhéus, como também replicaram as novas formas de convívio, criando os seus próprios grupos que acompanhavam os bailes.

Zé Orlando, filho de cabo-verdianos, que nasceu na roça Agostinho Neto, recorda um conjunto aí existente, provavelmente nos finais dos anos 1960, inícios dos 1970. Nesta altura, os conjuntos dos ilhéus tinham a sua produção musical bem definida e popularizada, também entre os habitantes das roças, como o sugere o seguinte testemunho. Os conjuntos das roças não se limitavam a copiar o que se tocava fora delas, entre os ilhéus, mas davam o seu próprio carácter à criação musical, por exemplo, através do uso da sua língua:

“Na roça havia um grupo, Flor Negra. Era constituído por pessoas tongas. E eles imitavam as pessoas forros, mas não cantavam em forro, cantavam no dialecto deles. E nós assistíamos ensaios. E tocavam também as músicas brasileiras. Actuavam na roça. E lá em S. Tomé havia sempre competição. E eles chegaram de ir algumas vezes à cidade, mas não ganhavam. A cidade era muito mais forte” (Zé Orlando, 1.11.2014).

A performance do conjunto Flor Negra foi gravada várias vezes pelos técnicos do Rádio Clube e, mais tarde, a partir de 1969, da Emissora Nacional. Nos arquivos encontramos cerca de dez bobines originais, todas com as correspondentes cópias. Os títulos das músicas registados nos catálogos da RNSTP não reflectem a memória de Zé Orlando, já que existem algumas em forro e em português. A audição dos registos, assim como as entrevistas com os habitantes da roça poderão esclarecer esta incoerência. Uma das hipóteses é da transformação por que o grupo passou durante a sua existência. Outra possibilidade é a de que a língua em que foi criada a letra, não corresponda à língua do título da música. Existe, ainda, uma terceira hipótese, inferida da análise dos anúncios em *A Voz de S. Tomé*: a de o grupo Flor Negra, do qual falou Zé Orlando, não ser aquele de que existem gravações na Rádio e que actuou nos terraços do arquipélago<sup>364</sup>. O grupo acompanhou bailes nas localidades como Neves, no terraço Eusébio<sup>365</sup>, ou Guadalupe, no terraço Pedro Tavares<sup>366</sup> e, por fim e que levanta a questão sobre a origem do conjunto, no terraço Flor Negra<sup>367</sup>.

---

<sup>364</sup> Por conseguinte, a lista das bobines gravadas pelo grupo Flor Negra foi apresentada acima, na parte dedicada aos conjuntos musicais criados pelos ilhéus.

<sup>365</sup> *A Voz de S. Tomé*, 7.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>366</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 2.

<sup>367</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

Ao percorrer os catálogos das gravações da RNSTP deparamo-nos com mais um conjunto que, aparentemente, existia numa das roças, já que assim indica o seu nome, Os Jovens da Roça Diogo Vaz<sup>368</sup>. Em relação a outras roças uma pesquisa adicional será realizada para identificar os restantes conjuntos e confirmar se estes foram registados pela rádio. Desta forma, pelo menos a fase tardia do panorama musical nas roças, nos anos que antecederam a independência do território, poderá ser reconstituída.

Após a listagem dos conjuntos existentes no arquipélago a partir dos anos 1960, três questões importam para este trabalho: a da importância social da música destes grupos, já pontualmente mencionada, a da heterogeneidade de influências culturais existente no arquipélago , de possível apresentação através da revisão dos géneros musicais tocados pelos conjuntos, e, por fim, a da fragmentação do universo social bem visível se se analisar os espaços onde decorriam as actuações.

Como se assinalou, a actividade dos conjuntos não se limitava aos momentos de diversão, através do acompanhamento de bailes aos fins-de-semana e nos dias de festas. De acordo com entrevistados, os grupos tiveram papel importante no processo de consciencialização dos habitantes das ilhas em relação às ideias independentistas e nacionalistas. Em conversas que tivemos, Ayres Major sempre sublinhava este aspecto, também destacado por Bragança (2005: 31-32 e várias conversas).

“Outra característica que tinha a nossa música na época colonial: quanto os angolanos, os moçambicanos, os guineenses tinham a luta armada, nós aqui tínhamos um outro tipo da luta. A nossa era música. Havia músicas cheias de metáforas, a bater nos colonos.

Os conjuntos e que mais se destacaram nesta luta anticolonial eram: Leonino, Trindadense, o nosso Libelinha, os Ecos também. E outros: Mindelo e os nossos socopés batiam a sério. Isso ajudava bastante na transmissão de mensagem” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019).

O caminho dos santomenses para a independência foi pacífico, se comparado com as lutas armadas em Angola, em Moçambique ou na Guiné-Bissau. No entanto, como qualquer processo que exige uma mudança de mentalidades e de posturas, necessitava das ferramentas apropriadas, que chegassem a maior parte da população. A música pode ser uma dessas ferramentas. Ayres Major indica somente alguns entre vários conjuntos que incluíam nas suas músicas as críticas à situação em que o povo vivia, os ensinamentos sobre o caminho a percorrer, as ideias e os ideais independentistas. Além destes, havia outros que espalhavam a mensagem, como no caso do já referido Agrupamento da Ilha. A mensagem – camouflada entre as metáforas, tão características da língua forro, o que dificultava aos portugueses o processo de tradução e interpretação – circulava, também, fora dos recintos, já que a música tem a característica de entrar no ouvido das pessoas muito mais facilmente do que qualquer outro tipo de texto. Assim como, por exemplo, na Guiné-Bissau os cantores acompanhavam os soldados nas frentes da guerra pela independência, incentivando os à persistência na luta através dos seus cantos,

---

<sup>368</sup> O conjunto Jovens da Roça Diogo Vaz foi gravado várias vezes pela Emissora Nacional. Os encontram-se nas seguintes fitas: ST99/AM27, ST113/AM257, ST269/original não existe, ST339/AM464, ST367/AM469 e AM470, ST385/AM483, AM15/cópia não existe.

acompanhados pelo toque de siccó, membranofone construído de tábuas de madeira cobertas com pele de cabra de mato, cabra ou gazela, também em São Tomé e Príncipe as canções interpretadas pelos conjuntos poderiam funcionar como motivo para as pessoas, que necessitavam de acreditar, crerem que a situação de colonizado que lhes fora imposta não duraria para sempre.

A mestria das letras continua a ser recordada com nostalgia por várias pessoas das gerações mais antigas que não encontram paralelismos nos textos criados actualmente. Sente-se a acentuada falta dos compositores, como também em São Tomé e Príncipe eram chamados os autores das letras. Em vários casos, os conjuntos colaboravam com compositores, apesar de quase todos terem elementos que criavam os textos de uma parte de canções. Existiam os chamados *txiladô víngu* (Santo, 1998, Amado, 2010), compositores populares, entre os quais Amado distingue “grandes compositores populares” dos “pequenos compositores populares”. Os primeiros dedicavam-se, principalmente, à composição, colaborando com vários conjuntos musicais, enquanto os segundos eram, ao mesmo tempo, músicos instrumentistas ou cantores dos conjuntos. Os letristas que mais marcaram o panorama musical santomense foram Carlos Cardoso, que escreveu letras de várias músicas dos Leonenses, dos Sangazuza e dos Úntues, Gete Rita, autor de letras dos Sangazuza e dos África Negra, Godinho que escrevia para o grupo Mindelo, José N’Bruêtê e Manjalégua, autores das composições interpretadas pelo conjunto Sangazuza, Zarco e Justino, ambos a colaborar com o Leonino (Amado, 2010: 77-92). Foram estes os virtuosos na arte de transformar as mensagens de teor sociopolítico em verdadeira poesia, cuja interpretação necessitava da mesma maestria que a composição.

Enquanto as letras das músicas, por um lado, ilustravam a situação social, cultural e política do arquipélago e, por outro, tentavam proporcionar as mudanças, os géneros musicais tocados pelos conjuntos reflectiam as características socioculturais da sociedade santomense, que, ao mesmo tempo, absorvia várias correntes externas e construía a sua própria identidade cultural, distinta das outras.

Salientem-se certas similaridades com a situação já estudada da Martinica, descrita por Monique Desroches, que destaca uma característica que bem se adequa também à sociedade santomense: “a multiple frame of references for identity” (Desroches, 1998: 914). A autora escreve: “The musical borrowing and reinterpretation characteristic of creole regions is an integral part of the creative process” (Desroches, 1998: 915). Um território insular de múltiplas influências e um ponto de cruzamento de várias culturas, a ilha de Martinica não se tornou independente como o território santomense, contudo, os seus habitantes criaram a sua própria cultura, bem reflectida na música, que, ao mesmo tempo, ligou esta ilha crioula a um vasto universo insular crioulo, assim como, de forma indirecta, ao continente africano de onde provinham os antepassados da população nativa. Um similar jogo de influências, apropriações, misturas e criações decorreu em São Tomé e Príncipe ao longo do período de actividade de conjuntos musicais, que não só foram buscar as sonoridades exteriores, mas, também, surgiram entre vários grupos socioculturais a viver na ilha e o seu público não se limitou a determinadas partes da população.

A reflexão sobre os géneros musicais interpretados pelos conjuntos permite identificar as similaridades com a situação martinicana, por um lado, e, por outro, evidencia a especificidade da cultura musical santomense. A apropriação dos géneros musicais, formas de tocar e maneiras de compor era frequente e desde os primórdios dos agrupamentos musicais predominava na criação local. “Peguei aquilo, transformei a minha maneira, depois comecei a tocar e a cantar”, recorda o guitarrista do conjunto África Negra, Leonídio Barros (entrevista, 30.08.2014) e é só um dos vários exemplos similares, que foram registados nas entrevistas aos artistas santomenses. Se analisar as músicas tocadas pelos conjuntos de São Tomé e Príncipe, deparamo-nos com uma quantidade preponderante das composições com influências externas e um número bastante mais reduzido das transformações dos géneros tradicionais, originários das ilhas. Entre eles encontramos a ússua e o sócópé. Este último serviu como o ponto de partida para a criação de um outro estilo musical, denominado de samba-sócópé. No caso da ússua não podemos nos esquecer das influências europeias, anteriormente descritas, que contribuíram para a sua forma. Este facto bem expressa a dificuldade sentida por Reis (1969) em decidir se um determinado género musical é ou não genuinamente santomense.

As influências de fora estiveram sempre presentes e contribuíram de forma significativa para o surgimento dos géneros musicais tocados pelos conjuntos, entre eles, o samba, a rumba, a puxa e as chamadas músicas lentas, que relembram as baladas presentes no repertório dos artistas brasileiros, que sempre foram considerados uma das principais referências para os artistas santomenses. Os dois primeiros, mesmo se mantiveram os nomes iguais aos géneros dos quais provêm, ganharam, ao longo do tempo, o seu próprio carácter, distinto das matrizes originais.

O samba existe em três vertentes, enumeradas por Pepe Lima (entrevista, 21.01.2019): o samba, o samba-sócópé e o samba “douala”. Em nenhum deles se encontra a nítida e facilmente reconhecível sonoridade do samba brasileiro, mesmo se esta é a origem destes géneros musicais santomenses. O samba-sócópé pode ser considerado um dos géneros musicais mais populares se se analisar os repertórios de vários conjuntos. Esta transformação do ritmo tradicional santomense facilmente conquistou o público. Foi o ritmo adequado à dança, o que pode ser um dos factores que explicam a sua popularidade. Ayres Major data o seu surgimento nos anos 1950/1960, época dos primeiros conjuntos musicais (Ayres Major, entrevista, 28.08.2013). Sobre o samba “douala” não encontrei mais menções e o próprio Pepe Lima, mesmo se tendo identificado o género nas gravações dos Leonenses, que analisámos em conjunto, não consegui fornecer os detalhes sobre o seu surgimento e caminho do samba “douala” nas ilhas. O nome poderá remeter às influências camaronesas, já que a música da costa oeste do continente africano chegava às ilhas através de gravações e programas de rádio.

A rumba é muito frequentemente indicada como o mais importante género musical santomense, como a bandeira musical de São Tomé e Príncipe. As circunstâncias do aparecimento deste género musical nas ilhas ainda não foram estudadas, contudo, através da audição de numerosas rumbas registadas pelos conjuntos santomenses, pode-se constatar uma nítida similaridade com a rumba congolesa. A hipótese da influência directa do género musical congolês é bastante provável, já que as

gravações dos conjuntos congoleses, realizadas a partir dos anos 1940 (White, 2002: 671), circulavam pelo continente africano. Em todo o caso, importaria verificar outra hipótese, a de rumba santomense ter surgido a partir da rumba afro-cubana, a qual também influenciou o género musical congolês. As gravações dos conjuntos cubanos, realizadas desde inícios do século XX (White, 2002: 668-670), chegaram a vários territórios de África, ganhando popularidade. Vários seguidores começaram a transformar este ritmo, tornando-o diferente e característico para os territórios em que foi apropriado. Apesar da primeira hipótese, da influência mais tardia, da rumba congolesa, me parecer mais plausível, o caso necessita de ser estudado.

No entanto, o que afirmam vários entrevistados e o que pode se ouvir nos registos realizados pela Rádio, nas ilhas a rumba ganhou forma própria, distinta de qualquer outra forma musical antes existente (Vizinho, entrevista, 15.06.2016; Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018, Zé Sardinha, entrevista, 24.01.2019, entre outros). Tonecas Prazeres explica a apropriação e a transformação da rumba, justapondo-a a outros géneros musicais:

“A rumba no fundo não faz parte da essência da nossa base tradicional. Os outros estilos musicais têm a ver um bocadinho com aquilo que tem a nossa base tradicional, como dêxa, socópé, estleva, tchiloli, que é a nossa base da cultura tradicional. Os conjuntos também tocavam com a base de sócópé. A rumba creio que não veio das Caraíbas. A nossa rumba vem do Congo. Vem de Francó. Vem de África. Aí há muita rumba congolesa. (...) 60-70 por cento da nossa rumba vem de África, do Congo Zaire, Congo Brazzaville, Gabão, Nigéria. Isto acho que veio bocadinho dos nossos slows<sup>369</sup> tocados antigamente. Mais, muito do som dos África Negra vem da Nigéria. Houve um gajo que era que era Rocafil Jazz, era uma banda da Nigéria. Prince Nico Mbarga. Se tu ouvires, tem tudo lá” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018).

A rumba em São Tomé e Príncipe ganhou as características próprias, entre as quais o andamento. “A rumba congolesa é muito mais acelerada e a nossa é muito mais cadenciada”, diz Zé Sardinha, responsável pelo grupo Banda Relíquia, um dos poucos conjuntos activos actualmente e que inclui no seu repertório várias músicas antigas (Zé Sardinha, entrevista, 24.01.2019).

Como acima mencionado, o género musical é indicado como referência da música do arquipélago santomense. Como resume Filipe Santo: “A rumba para mim é a minha coisa, é a nossa coisa de São Tomé” (entrevista, 20.03.2019).

Por fim, as chamadas músicas lentas, que surgiram em resultado de influências directas da música brasileira, por exemplo, das baladas e músicas lentas de Roberto Carlos, um verdadeiro ícone e fonte de inspiração para várias gerações de músicos santomenses. Ademais, nas músicas lentas pode

---

<sup>369</sup> Em vários países africanos e, podemos supor que em São Tomé também assim suceda, “slow” designa não somente um género musical, mas a generalidade das músicas lentas.

notar-se alguma influência da música angolana, das sonoridades dos conjuntos surgidos em Angola a partir dos anos 1950.

À semelhança do sucedido nos casos onde as práticas musicais são complexas e desenhadas a partir de várias fontes<sup>370</sup>, o caso de São Tomé e Príncipe revela uma situação igualmente heterogénea, cuja mostra aqui se limita aos géneros musicais dos conjuntos, sem colocar em cena outras manifestações musicais, tanto dos ilhéus, como do colonizador ou dos trabalhadores contratados. Os músicos que fizeram parte dos conjuntos santomenses foram buscar inspiração em múltiplos pontos de referência e criaram uma gama de géneros musicais diversificados e com características próprias, obtendo os resultados finais mais ou menos distintos dos originais. Entre o universo mais próximo (sócopé, ússua) e outro mais distante (rumba congolesa, samba, músicas lentas) criou-se uma sonoridade nova, que, em pouco tempo, ganhou popularidade nas ilhas, sendo interpretada, reinterpretada, ouvida, ao vivo e na rádio, ao longo de todo o período aqui analisado e também nos anos que se seguiram, já após a independência.

A terceira questão que ressalta da revisão dos conjuntos é a fragmentação e a estratificação da população das ilhas, bem visível através da análise dos sítios onde decorriam as actuações e, consequentemente, os públicos que tiveram acesso a elas. Os inícios da época dos conjuntos, os meados dos anos 1960, convergem com o começo de transformação dos espaços de convívio e com o surgimento de terraços, que, gradualmente e praticamente por completo, substituíram os fundões. Houve um período em que existiam os dois tipos de recintos (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019). Como exemplo, citem-se os fundões Santa Maria, em Guadalupe, e Basto, em Santo Amaro, que ainda recebiam os grupos na altura em que já funcionavam vários terraços. De acordo com a nota informativa, o fundão Santa Maria era suposto receber o grupo local, o Guadalupense, enquanto no fundão Basto iria acompanhar o baile o grupo Caboverdeano<sup>371</sup>.

Contudo, estes não eram os únicos lugares de apresentação dos grupos, que actuavam também em clubes e salões de festas, por um lado, e, por outro, nos espaços improvisados nas festas religiosas nas ilhas e, mais tarde, a partir dos anos 1970, também nas roças. Havia, ainda, os quixipás, recintos improvisados nos quintais, anteriores aos terraços. Filipe Santo, cujas memórias recuam à altura em que a energia eléctrica ainda não era acessível a todos, alude aos quixipás:

“O que eu assisti já vem da banda de Mindelo, por exemplo. Nesta altura já estava na Trindade. Na altura era o nosso quixipá, com aqueles candeeiros de petromax porque não havia electricidade. Era muito bonito” (Filipe Santo, entrevista, 20.03.2019).

Também por causa desta diversidade de espaços, a música dos conjuntos chegava a amplas camadas da sociedade, desde o público restrito e seleccionado, constituído principalmente pelos

---

<sup>370</sup> Como, por exemplo, no apresentado acima caso martinicano.

<sup>371</sup> *A Voz de S. Tomé*, 5.11.1966, Ano XX, N 762, p. 5.

colonizadores e ilhéus socialmente distintos à assistência composta pelas classes sociais menos favorecidas e pelos trabalhadores contratados.

Os fundões, descritos no capítulo dedicado às tunas, revelaram-se pouco adequados às actuações dos conjuntos musicais, mais numerosos e equipados de forma diferente. Também o estilo de músicas, assim como a forma de as tocar, sugeria uma outra resposta do público, novas formas de dançar. A proliferação deste tipo de grupos e o seu crescente número teve como consequência, também, o aumento do número de pessoas que pretendiam participar nos bailes. Os mais pequenos e limitantes fundões começaram a ser substituídos pelos terraços, na maioria dos casos, mais espaçosos e, também por isso, abertos a um público mais vasto. O chão de terra batida foi substituído pelo chão de cimento e o posicionamento dos grupos no recinto foi alterado: em vez de tocarem no meio da área, foram colocados junto à uma das paredes da sala, deixando mais espaço para os dançarinos, virados em direcção a público. Esta alteração foi possível devido à introdução de equipamentos de amplificação, o que também facilitou o aumento da dimensão dos recintos. A maior quantidade de grupos e o surgimento deles em várias partes das ilhas, não somente na cidade capital, levou à construção de terraços em diversos sítios, principalmente nas localidades habitadas pelos ilhéus. Mesmo se existiram conjuntos nalgumas roças e os grupos da cidade de vez em quando iam tocar, particularmente nas maiores delas, o tipo de convívio, assim como os espaços dedicados a este fim eram diferentes dos existentes nas zonas dos forros. Os bailes organizados nas roças eram frequentados pelos serviços de várias origens e pelos seus descendentes, já nascidos em São Tomé e Príncipe. O espaço servia como o ponto de encontro de pessoas, que dançavam ao ritmo da música, em muitos dos casos levada aí pelos ilhéus. Os salões de festas das roças podem ser considerados como zonas fronteiriças, onde as diferenças não dividiam, mas poderiam ser anuladas pelo fim comum a todos: a diversão, a dança, o lazer.

A descrição de Bragança, retirada de um dos contos do autor, retrata o ambiente dos terraços. Obviamente, nem todos tinham exactamente estas características do espaço exíguo e de difícil acesso. Contudo, transparece nestes parágrafos a essência destes recintos e daquilo que, além da forma de divertimento, representavam estes eventos, que decorriam, como apresentado adiante, em várias partes das ilhas.

“A música subia por toda a vila de Santo Amaro naquela noite de sábado. Pares dançavam silenciosamente, como que respeitando a cadência melódica da rumba, enquanto lá fora se travava uma grande disputa para a entrada no recinto. Jovens acotovelavam-se, ouviam-se gemidos e maldições sempre que alguém era pisado.

O terraço era de acesso difícil e dimensões exíguas, destacando-se ao fundo, em oposição à entrada, um palco acanhado onde os tocadores se preocupavam em fazer esquecer os problemas quotidianos de cada um. Um deles, um rapaz baixo e atarracado, dedilhava melancolicamente a viola, criando sons que despertavam sentimentos angustiantes à maioria

dos presentes. A voz que saía do micro era arrastada, pródiga em requebros, que acentuavam o romantismo que por ali reinava.

(...)

A melodia invadia os ares cada vez com mais langor. Pares estreitavam-se numa entrega mútua, os seios rijos esmagando-se contra o peito do preferido. Um grupo de dançarinos procura refúgio nas zonas mais solitárias do terraço, como se a luz já de si difusa lhes contrariasse a languidez da melodia. Rostos brilhantes deixavam-se dominar pelo conteúdo moralista da mensagem, que trazia à lembrança as contrariedades da vida e prevenia contra a imoralidade e o oportunismo” (Bragança, 2014: 46-47).

No início dos anos 1970 existiam dezenas de terraços, espalhados por ambas as ilhas. A revisão do jornal *A Voz de S. Tomé* permite criar uma lista – provavelmente incompleta, mas já bastante desenvolvida – destes espaços, que se segue: Ar e Vento<sup>372</sup> no Riboque, Boeing-707<sup>373</sup> na Praia Gamboa, Celeste<sup>374</sup>, Pedro Tavares<sup>375</sup>, Brinca no Chão<sup>376</sup>, Flor Negra<sup>377</sup> em Guadalupe, Brinca na Areia<sup>378</sup> e Madrid<sup>379</sup> na Madre Deus, Beira-Mar<sup>380</sup> na Praia Angra Toldo, Gandú<sup>381</sup> e Famoso<sup>382</sup> no Pantufo, Suzuk<sup>383</sup> em Almas, Mini-Saia<sup>384</sup> na Praia Melão, Swing<sup>385</sup> em Bombaim, Rosinha<sup>386</sup> e Mercado Municipal<sup>387</sup> na Trindade, M-M<sup>388</sup> em António Soares, Santa Maria<sup>389</sup> em Capela, freguesia de Trindade,

---

<sup>372</sup> *A Voz de S. Tomé*, 14.09.1971, Ano XXIV, Nº 1009, p. 4.

<sup>373</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.10.1971, Ano XXIV, Nº 1014, p. 2.

<sup>374</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>375</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, Nº 1010, p. 2.

<sup>376</sup> *A Voz de S. Tomé*, 14.09.1971, Ano XXIV, Nº 1009, p. 4.

<sup>377</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, Nº 1017, p. 4.

<sup>378</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>379</sup> *A Voz de S. Tomé*, 07.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>380</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

<sup>381</sup> Ibidem.

<sup>382</sup> *A Voz de S. Tomé*, 07.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>383</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, Nº 1010, p. 2.

<sup>384</sup> *A Voz de S. Tomé*, 26.10.1971, Ano XXIV, Nº 1014, p. 2.

<sup>385</sup> Ibidem.

<sup>386</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1007, p. 4.

<sup>387</sup> Ibidem.

<sup>388</sup> *A Voz de S. Tomé*, 09.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>389</sup> *A Voz de S. Tomé*, 10.08.1971, Ano XXIV, Nº 1004, p. 4.

Molo-Mole<sup>390</sup> no Cruzeiro, Portugal<sup>391</sup>, Eusébio<sup>392</sup> e Vírgilio da Silva<sup>393</sup> em Neves, Yè-Yè<sup>394</sup> em Madalena, Brito Pinto<sup>395</sup> em Santo Amaro, Izidoro<sup>396</sup> e Beiramar<sup>397</sup> em Ribeira Afonso, Moxito<sup>398</sup> em Bobo-Forro, Carrocel<sup>399</sup> em Rocinha Cola (Almeirim), Onda<sup>400</sup> em São João dos Angolares, César<sup>401</sup> em Angolares, Mindelo<sup>402</sup> em Oque-del-Rei e ainda Flóágá-Dedinho<sup>403</sup>, Os Castros<sup>404</sup>, Lafões<sup>405</sup> e Quichipá<sup>406</sup>, cuja localização não foi indicada.

Por vezes, por causa das festas religiosas, nas localidades onde o número dos terraços não era suficiente para receber todos os conjuntos convidados, improvisavam-se recintos para os bailes, como conta Nezó, relatando as celebrações na vila de São João dos Angolares: “Havia o Terraço César, onde os grupos tocavam. Mas quando dois conjuntos vinham cá, improvisava-se um outro espaço. Depois foi construído um outro terraço onde também havia a sede do clube de futebol de Angolares” (Nezó, entrevista, 26.01.2019). Nestas circunstâncias aumentava potencialmente o número de pessoas a assistir as actuações de grupos, o que proporcionava uma maior divulgação da sua música e da mensagem que os textos transmitiam.

Além de terraços, existiam os salões, cuja dimensão superava a superfície dos fundões, tendo também palco ou espaço onde ficavam os músicos encostado a uma das paredes. Provavelmente, estes espaços recebiam os mesmos grupos que os terraços, mas, nos anos 1960, alguns deles, por exemplo, o salão Tim Tim<sup>407</sup> na Ponta Mina, ainda contava com actuações das tunas<sup>408</sup>. Além deste, nos anos 1960-

---

<sup>390</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.11.1971, Ano XXIV, Nº 1017, p. 4.

<sup>391</sup> *A Voz de S. Tomé*, 09.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>392</sup> *A Voz de S. Tomé*, 07.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>393</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1007, p. 4.

<sup>394</sup> *A Voz de S. Tomé*, 09.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>395</sup> *A Voz de S. Tomé*, 07.12.1971, Ano XXIV, Nº 1020, p. 4.

<sup>396</sup> *A Voz de S. Tomé*, 04.02.1972, Ano XXIV, Nº 1024, p. 2.

<sup>397</sup> Ibidem.

<sup>398</sup> *A Voz de S. Tomé*, 22.10.1966, Ano XX, Nº 760, p. 5.

<sup>399</sup> *A Voz de S. Tomé*, 07.09.1971, Ano XXIV, Nº 1008, p. 4.

<sup>400</sup> *A Voz de S. Tomé*, 14.09.1971, Ano XXIV, Nº 1009, p. 4.

<sup>401</sup> Ibidem.

<sup>402</sup> Ibidem.

<sup>403</sup> *A Voz de S. Tomé*, 09.11.1971, Ano XXIV, Nº 1016, p. 4.

<sup>404</sup> *A Voz de S. Tomé*, 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>405</sup> *A Voz de S. Tomé*, 29.10.1966, Ano XX, Nº 761, p. 5.

<sup>406</sup> *A Voz de S. Tomé*, 15.02.1972, Ano XXIV, Nº 1030, p. 3.

<sup>407</sup> *A Voz de S. Tomé*, 1.10.1966, Ano XX, Nº 757, p. 2.

<sup>408</sup> Há uma música do agrupamento Libelinha com a letra “Vamos ao Tim Tim”. Contudo, *A Voz de S. Tomé* (1.10.1966, Ano XX, N 757, p. 2), anuncia o concerto do grupo como actuação do conjunto. Sobre as discrepâncias nas designações dos primeiros agrupamentos: ver o subcapítulo 4 deste capítulo.

1970 existiam os salões Salão Central<sup>409</sup> na Trindade, Salão Piquina-Piquina<sup>410</sup> em Água Colma, e Salão Popular<sup>411</sup> em Caixão Grande.

Nos espaços mais elitistas, o acesso era restrito às pessoas bem posicionadas, pertencentes às elites. Nesta categoria podem ser incluídos os espaços dos clubes. Os mais conhecidos eram: Sporting Clube de São Tomé, Sport São Tomé e Benfica, Santa Futebol Clube, Sporting Clube do Príncipe, Clube Náutico e Clube Militar<sup>412</sup>. A designação comum abarcava agremiações e espaços diferentes. As diferenças repercutiam-se nas exigências, também variáveis de caso para caso, em relação à participação nas actividades. O factor económico era o elemento fulcral na seleção das pessoas, como explica António Bondoso:

“As diferenças faziam-se de acordo com a situação económica de cada pessoa. Ex. para entrar no Clube Náutico uma pessoa tinha que pagar quotas. Eu só muito tarde, quando comecei a trabalhar na Rádio, que me fiz sócio do Clube Militar. Quando eu comecei a ter o meu próprio dinheiro” (António Bondoso, entrevista, 12.07.2016).

Outro factor, não menos importante, de diferenciação entre os espaços recreativos e de diversão, tinha a ver com a origem das pessoas:

“Na cidade havia alguns locais que dividiam as classes. Havia o Benfica que era o clube onde se reuniam mais mestiços e mais brancos, mas também havia pretos. Depois havia Sporting onde havia quase tudo só preto. Sporting era a referência local da contestação, era a elite santomense. Era ali que eram conversadas muitas coisas sobre a política. Depois havia elite de chamados brancos da primeira, que era o Clube Militar, onde ia a alta sociedade” (António Bondoso, entrevista, 12.07.2016).

O Sporting Clube de São Tomé e o Santana Futebol Clube eram frequentados pela elite crioula, “indivíduos que ocupavam um escalão cimeiro da sociedade são-tomense da época” (Amado, 2010: 98). Por seu lado, o Sport São Tomé e Benfica juntava “indivíduos mestiços (e os seus familiares), também funcionários públicos e alguns pequenos proprietários locais” (Amado, 2010: 100). Nas actividades do Clube Náutico e Clube Militar prevaleciam europeus bem posicionados e os bailes aconteciam aí só pontualmente, não com tanta frequência como outros espaços frequentados por santomenses.

Importa sublinhar a importância do Sporting Clube de S. Tomé, criado em 21 de Dezembro de 1927, que se afirmou como o clube da elite islenha, dos filhos da terra. Apesar de ser habitualmente considerado como um centro de florescimento de pensamento nacionalista (cf. Seibert, 2002, Bragança, 2005), de acordo com a análise de Nascimento “no clube (como na sociedade são-tomense da época)

---

<sup>409</sup> *A Voz de S. Tomé*, 31.08.1971, Ano XXIV, Nº 1007, p. 4.

<sup>410</sup> *A Voz de S. Tomé*, 21.09.1971, Ano XXIV, Nº 1010, p. 2.

<sup>411</sup> *A Voz de S. Tomé*, 01.02.1972, Ano XXIV, Nº 1028, p. 3.

<sup>412</sup> Todos estes lugares foram descritos com pormenores por Amado (2010: 98-102).

parecem parcos os indícios de uma consciencialização política contumaz e enraizada” (Nascimento, 2013b: 236). Propagador de desporto, mas também de actividades culturais ao longo de todo o período da sua existência, era selectivo não só no acesso aos seus eventos, mas também na adesão dos sócios. O acesso aos bailes organizados na sede do Sporting era controlado e limitado aos sócios ou pessoas por eles convidadas (Nascimento, 2013b: 291-292).

Os conjuntos actuavam, também, noutros espaços, não destinados especificamente para os bailes, abrillantando vários eventos. Como exemplos, que podem indicar a relevância e popularidade destes grupos musicais, citem-se o beberete e baile organizados pelo Aero-Clube de São Tomé e Príncipe na Pousada S. Jerónimo<sup>413</sup>, a festa de finalistas da Escola Técnica de Silva Cunha<sup>414</sup>, a festa de Natal dos doentes no Hospital Central Dr. Oliveira Salazar e a dos filhos dos empregados da filial do Banco Nacional Ultramarino<sup>415</sup>. O evento no hospital Central, a que assistiu o governador Coronel Cecílio Gonçalves, contou com a actuação dos conjuntos Os Úntues, Xufe-Xufe, Quibanzas e Sangazuza. Na festa no Banco Nacional Ultramarino participaram cerca de 50 crianças. À noite, no evento para todos os funcionários do banco, actuou o conjunto Os Úntues.

Como já se referiu, os conjuntos também actuaram nas roças. Eram actividades pontuais, organizadas nos espaços de convívio existentes nas maiores roças. Existiram alguns grupos criados pelos trabalhadores das empresas – por exemplo, os Jovens da Serra ou os Jovens da Roça Diogo Vaz –, mas o seu número não era significativo<sup>416</sup> e convidava-se os conjuntos da capital e das localidades forras para acompanharem os bailes. Desta forma o mundo exterior à roça aproximava-se dos trabalhadores que aí habitavam e vice-versa.

A diversidade e a quantidade de espaços onde os conjuntos se apresentavam, principalmente para acompanhar os bailes, demonstra a importância que naquela altura era dada à música tocada ao vivo, a vontade das pessoas de se juntar e dançar pela noite dentro. Ao longo do período entre os inícios dos anos 1960 e 1975, ano da independência, acentuava-se a ambígua característica deste tipo de eventos, que, por um lado, uniam e, por outro, separavam as pessoas. Num ambiente político menos tenso do que em décadas anteriores, cada vez mais público assistia às actuações dos conjuntos, que tocavam em espaços diversificados, o que possibilitava a participação de um cada vez maior número de pessoas nesses eventos. No entanto, as restrições de acesso a certos sítios, como, por exemplo, aos

---

<sup>413</sup> *A Voz de S. Tomé*, 02.04.1966, Ano XIX, Nº 733, p. 2.

<sup>414</sup> *A Voz de S. Tomé*, 30.05.1972, Ano XXIV, Nº 1043, p. 7.

<sup>415</sup> Ambos os eventos foram descritos na mesma página da mesma edição do *A Voz de S. Tomé*, 26.12.1972, Ano XX Nº 1070, p. 13.

<sup>416</sup> A questão dos conjuntos existentes nas roças necessita de ser aprofundada, tanto em relação à forma de surgimento - por vontade dos trabalhadores ou por incentivo dos administradores das roças – quanto a aspectos como, por exemplo, formas de aquisição de instrumentos, processo de aprendizagem, participação de pessoas de várias origens, repertório interpretado e línguas usadas nos textos.

clubes, ilustram as desigualdades sociais existentes e bem acentuadas da população a viver no arquipélago antes da independência do país.

## 7. Outras manifestações musicais dos ilhéus

Os conjuntos, mesmo se dominaram o panorama musical das ilhas a partir dos anos 1960/1970, não o preencheram por completo. Outras manifestações musicais continuaram a existir nos seus espaços próprios e para os seus públicos. As divisões de público mantiveram-se ao longo de todo o período. Nem tudo era para todos e nem todos queriam ou podiam ter acesso a tudo. Os que podiam, normalmente não queriam. Os que queriam, não podiam. Os trabalhadores das roças não tinham possibilidade de participar nos convívios realizados fora delas. Os ilhéus das camadas menos favorecidas nem sempre conseguiam acesso à cultura da cidade e/ou à cultura das elites. Embora os conjuntos tivessem surgido em vários lugares do território, outras actividades continuavam a ser organizadas, já que grupos de pessoas menos favorecidas economicamente não tinham meios para convidar conjuntos para acompanharem as suas festividades. Os ilhéus continuaram a executar as suas manifestações culturais, que acompanhavam os eventos importantes na vida de cada um e da comunidade, assim como as festividades regulares organizadas nos sítios onde viviam. Entre elas, na ilha de São Tomé, destacavam-se o danço congo e o Tchiloli, não associados a datas específicas, mas apresentados em várias circunstâncias. Entre as manifestações musicais na ilha, o socopé adquiriu maior relevância. Os anos que antecederam a independência constituíram o momento alto dos grupos de socopé, existentes em praticamente todas as zonas habitadas pelos forros, mas também pelos angolares. Ao tempo, os socopés terão surgido nalgumas roças<sup>417</sup>. Na altura, o contacto dos ilhéus com os habitantes das roças tornara-se mais frequente. Certos trabalhos nas roças eram desempenhados pelos ilhéus que até chegaram a habitar ou a pernoitar nas propriedades agrícolas.

Os socopés funcionavam como associações informais e baseadas nas ligações pessoais entre os seus membros, que se apoiavam mutuamente. Principalmente nas alturas mais difíceis, prestavam apoio financeiro e moral aos que dele precisavam. A capacidade de organização do grupo, tanto a nível artístico, como social, garantia os um lugar importante no seio dos ilhéus. A sua relevância torna-se evidente, atenta, por exemplo, a quantidade destes grupos num território exíguo<sup>418</sup>. O inventário dos

<sup>417</sup> Apesar da actividade dos grupos de socopés nas roças ainda não ter sido inventariada – o trabalho será desenvolvido brevemente –, nos registos no arquivo da RNSTP encontra-se uma bobine com a gravação do grupo de socopé com o nome *Rua Nova de Sundy* (a fita AM41, sem cópia correspondente). O nome indica alguma ligação com a roça. Resta saber se foi criado na roça Sundy ou se do grupo faziam parte pessoas oriundas ou trabalhadoras nesta propriedade agrícola.

<sup>418</sup> Como as fontes principais serviram-me os catálogos das bobines arquivados na RNSTP e o jornal *A Voz de S. Tomé*, aos quais acrescentei o levantamento realizado por Reis (1969). Nos livros posteriores, de Santo (1998) e de Amado (2010), foram somente mencionados os grupos anteriormente enumerados por Reis (1969).

socopés activos nos finais dos anos 1960, apresentado abaixo, revela que estavam espalhados por vários lugares da ilha e existiam, também, nas zonas habitadas pelos angolares, o que pode indicar a disseminação da manifestação cultural neste grupo sociocultural.

A presença notória de grupos de socopé pode ser constatada nas fotografias da visita do presidente Américo Thomaz a São Tomé e Príncipe, arquivadas na Torre do Tombo. Praticamente em todas as localidades visitadas pelo presidente, entre as massas que o cumprimentavam, existiam grupos de socopé, com as suas características bandeiras e trajes<sup>419</sup>.



Figura 12 – Viagem presidencial a São Tomé e Príncipe. Visita do Chefe do Estado à Vila da Trindade  
Secretariado Nacional de Informação, Arquivo Fotográfico. PT/TT/SNI/ARQF/RP-001/81987.  
Foto de B. Ferreira. Imagem cedida pelo ANTT.

No jornal *A Voz de S. Tomé*<sup>420</sup> encontramos menções à participação de grupos de socopé em diversos festejos, a convite dos organizadores. Sobressaem os concursos organizados nas festividades

<sup>419</sup> Visita do presidente Américo Tomás à África, 1970. Fotografias da Secretaria do Estado da Informação e Turismo, Direcção Geral dos Serviços da Informação; Repatriação da Informação Audio-Visual; Secção da Fotografia. Fotografias arquivadas nos fundos da Torre do Tombo em Lisboa.

<sup>420</sup> Começo esta lista por estes grupos, já que as notas de jornais permitem nos perceber em que ano de certeza o grupo estava activo, o que não acontece no caso das bobines da RNSTP, já que a data indicada no catálogo nem sempre corresponde à data da realização da gravação.

oficiais, entre os quais, as da cidade de São Tomé e as comemorativas da chegada dos portugueses às ilhas. Nos anos 1960/1970, tais festejos contavam com concursos ou apresentações de manifestações culturais locais. Bem menos numerosas são as informações sobre as festas religiosas organizadas pelos ilhéus e nas quais os grupos de socopé participavam. Sem embargo de outras participações, para os anos 1970 há somente duas menções a festas locais com a participação de socopés.

Por exemplo, em 1969 estavam activos os grupos<sup>421</sup> (por ordem alfabética): Aliança (Freguesia de Santana), Canhoneira (Angra Toldo), Coimbra Nova (Freguesia de Conceição), Esperança Nova (Freguesia da Nossa Senhora de Fátima), Ilha Nova (Freguesia de Santo Amaro), Obolense (Freguesia de Trindade), Porto Novo (Freguesia de Madalena), Santa Maria (Freguesia de Angolares), Sol (Freguesia Ribeira Afonso), Vera Cruz (Freguesia das Neves)<sup>422</sup>. Um ano depois, mencionam-se os grupos Gloriense, da freguesia Nossa Senhora de Fátima, Graça Nova, da Madalena, Laranja China, da Trindade, Leonense, da Ribeira Afonso, e Omarense, das Neves<sup>423</sup>. O mesmo jornal, na nota informativa sobre a festa de homenagem a Nossa Senhora da Conceição, menciona mais um grupo de socopé, Mariense de Rosema<sup>424</sup>.

---

<sup>421</sup> Destes grupos, quatro foram gravadas pela Rádio e os registos encontram-se no arquivo da RNSTP. O Coimbra Nova deixou o maior número de registo, 16 bobines diferentes, entre originais e cópias. Três das bobines originais não foram duplicadas, AM99, AM213, AM235. Os restantes originais têm a cópia correspondente: ST47/AM240, ST77/AM90, ST208/AM216, ST271/AM349, ST272/AM350, ST333/AM423, ST366/AM468, ST368/AM468, ST440/AM521, ST441/AM521, ST527/AM615, ST551/AM615, ST598/AM521.

O socopé Esperança Nova registou a sua música em seis bobines originais, todas copiadas mais tarde e as gravações encontram-se nas seguintes fitas magnéticas: ST209/AM175, ST214/AM175, ST293/AM384 e AM383, ST294/AM284 e AM385, ST503/AM582, ST504/AM583.

O socopé Leonense deixou duas fitas originais que não têm cópias correspondentes, AM21 e AM318, uma cópia sem original indicado, ST10 e mais três originais, duplicados em duas bobines-cópias, ST234/AM321, ST286/AM484 e AM485.

O Mariense ficou registado em duas bobines originais, uma das quais foi duplicada: a bobine original, sem cópia, AM28, e outra já com a cópia correspondente: ST277/AM356.

<sup>422</sup> Através das listas dos vencedores nos concursos de socopé, como, por exemplo, o concurso enquadrado na programação das Festas da Cidade de 1968. *A Voz de S. Tomé*, 18.01.1969, Ano XXII, Nº 867, p. 2.

<sup>423</sup> *A Voz de S. Tomé*, 6.01.1970, Ano XXII, Nº 922-923, p. 7.

<sup>424</sup> *A Voz de S. Tomé*, 16.07.1971, Ano XXIV, Nº 1001, p. 18.



Figura 13 – Viagem Presidencial a São Tomé e Príncipe. Espectáculo folclórico dedicado ao Chefe do Estado.  
Secretariado Nacional de Informação, Arquivo Fotográfico. PT/TT/SNI/ARQF/RP-001/81958  
Autor não mencionado. Imagem cedida pelo ANTT.

Nas fotos da visita do presidente Américo Thomaz a São Tomé e Príncipe em 1970<sup>425</sup> encontram-se, entre vários nomes bordados nas bandeiras, dois grupos até agora não enumeradas, o Galo e o Dapolense.

Do inventário das bobines da Rádio Nacional consegue-se apurar os nomes de 16 grupos de socopé. Alguns dos grupos foram registados não só pelo nome, mas, também, pela localidade de onde provinham, o que nos permite perceber a difusão desta manifestação cultural, que era executada também no Príncipe e em algumas roças. Contudo, das entrevistas infere-se que a manifestação não surgiu de forma simultânea no Príncipe, entre os naturais daquela ilha, assim como não se disseminou entre os trabalhadores contratados. No Príncipe, os grupos foram criados pelas pessoas da ilha de São Tomé (cf. António Cádio Paraíso, entrevista, 05.06.2019), enquanto nas roças os responsáveis dos grupos eram, provavelmente, os ilhéus que aí executavam algumas tarefas.

Entre os grupos mais afamados e que deixou mais registo na Rádio está o grupo da ilha do Príncipe, Templa Secu, o que indica uma criatividade admirável, assim como a capacidade de se organizarem para a realização de gravações, processo que, mesmo se feito através do registo ao vivo,

<sup>425</sup> Ver a nota de rodapé nº 418.

exige uma maior atenção e concentração dos membros do grupo, já que uma vez gravadas, as músicas não podiam ser editadas.

O grupo Templa Secu deixou 21 gravações individuais e mais nove bobines nas quais aparece junto com outras formações musicais<sup>426</sup>. Estas fitas magnéticas constituem um acervo de elevado valor e afirmam a importância de socopés no panorama musical e cultural santomense<sup>427</sup>.

Nenhum outro grupo de socopé gravou tanto como o Templa Secu, mas a maioria dos grupos registados deixou mais do que uma bobine. O socopé Santomense de Santa Catarina gravou doze fitas, Herança Nova de Margarida Manuel, cinco, Linda Estlela de Zandrigo-Santana e Cruzelense de Cruzeiro, quatro, Luanda Nova e Marina de Pantufo, três, Rua Nova de Sundy, duas fitas e Boa Nova, Mini Graça de Otótó, Sanjoanense e Victória Nova de Ponte de Graça, uma fita por grupo<sup>428</sup>.

---

<sup>426</sup> Adicionalmente, há dois registo que necessitam de ser confirmados, já que a descrição no catálogo dos originais não corresponde à descrição no catálogo das cópias.

<sup>427</sup> As fitas com o registo somente do grupo Templa Secu: ST85/AM309, ST153/AM58, ST173/AM302, ST174/AM302 e AM303, ST326/AM411, ST327/AM419, ST329/AM415, ST330/AM420, ST373/AM473, ST419/AM517, ST431/AM516 e AM517, ST635/AM682, ST714/AM420, ST509/AM587, ST510/AM587, ST633/AM682, ST635/AM682, ST684/AM712, ST685/AM713, ST687/AM711. As compilações: ST614/AM310 (com Os Repteis), ST186/AM305 e ST187/AM305 (ambos junto com o conjunto Boa Semente), ST372/AM472 (com África Verde), ST430/original não indicado (com Os Repteis e Vindes Meninos), ST473/original não indicado (com Vindes Meninos), ST754/AM762 e ST755/AM763 (ambos com Estleva Templa Secu), ST507/AM585 (com Puíta Liberdade). As situações que necessitam de verificação: ST436/AM517 – descrição no catálogo de originais: Templa Secu, descrição no catálogo de cópias: Zé Mendes, Camucuço, Filipinho; ST634/AM683 – descrição no catálogo de originais: Bula Uê 1º de Maio e Bula Uê Manguana de Pague, descrição no catálogo de cópias: Socopé Templa Secu.

<sup>428</sup> Socopé Santomense: ST397/AM492 e AM493, ST434/AM518, ST435/AM518, ST527/AM494, ST610/AM654 e AM655, ST602/AM654 e AM655, ST703/AM732, ST704/AM733 e AM732, ST797/AM801, ST798/AM803, ST911/AM864 e ST911/sem original indicado; Herança Nova: ST855/AM842, ST856/AM842 e mais 3 cópias sem originais indicados, ST1046, ST0147 e ST1048; Linda Estlela: ST41/AM26, um original sem cópia, AM226 e duas cópias sem originais indicados, ST1056 e ST1077, Cruzelense: ST207/AM76, AM132 e AM176, ST337/AM431, e duas cópias sem originais indicados, ST19 e ST202 (esta em conjunto com Mindelo, África Negra e Leonenses); Luanda Nova: AM55/sem cópia, ST273 e ST574, ambas sem originais indicados; Marina: ST512/AM588, ST513/AM590 e AM592, ST527/AM592; Rua Nova: AM41/sem cópia e ST86/sem original indicado; Boa Nova: ST204/AM308, Mini Graça: ST302/AM392 e AM393; Sanjoanense: AM91/sem cópia e Victória Nova: ST24/sem original indicado.



Figura 14 – Socopé Linda Estlela, São Tomé e Príncipe  
(foto de José A. Chambel, Dezembro de 1997)

Entre dezanove sociedades de socopé registradas por Fernando Reis, dez não foram mencionadas antes, o que aumenta, de forma significativa, o número total de grupos existentes antes da independência. Reis aponta não só as localidades de origem de cada grupo, mas, também, os nomes dos responsáveis ou criadores dos mesmos (Reis, 1969: 233-234). Aqui transcrevo somente os nomes não referidos antes, em ordem alfabética: Brasilense de Santana, Conhoneira Nova de Guadalupe , Deolinda de Santana, Flor Mundo de Boa Morte (freguesia Conceição), Império de Atrás do Cemitério (freguesia Conceição), Maria Nova de Pantufo, Príncipe Perfeito de Boa Morte (freguesia Conceição), Sociedade África Nova da Praia Melão, Sudoeste e Uíge Novo , ambos da Praia do Morro (freguesia Guadalupe) (Reis, 1969: 233-234).

Adicionalmente, nas entrevistas, foram ainda indicados os nomes dos dois grupos, que nem foram gravados pela Rádio, nem registados pela imprensa ou por pesquisadores, caso do socopé Argentina e o socopé Vilense, ambos de Neves<sup>429</sup> (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014).

---

<sup>429</sup> Localidade onde Iseter Abreu cresceu.

Um outro entrevistado recorda os nomes de Braziano de Santana, onde tocava o seu pai, e Linda Estlela, com o qual o pai colaborava. Tem a ideia de que havia mais grupos, tanto na cidade, como noutras cidades da ilha, que constituíam elementos importantes do panorama cultural nos anos 1970:

“Socopés criavam muita vida às festas de freguesia. Eram tocados nas festas de freguesia, com bandeira, vestidos de quimone ou então quando é o momento da data de independência.

Faziam também um tipo de festival para ver qual era o melhor socopé do país. E isso tinha muita piada, muito gosto de apreciar. Cada um tinha o seu estilo de apresentação, de vestuário. Isso era muito bonito.

A velocidade de socopé começou a decair quando as pessoas começaram a envelhecer e a morrer” (Vizinho, entrevista, 15.06.2016).

Os grupos de socopé começaram a desaparecer pouco depois da independência. Surgiu um novo género musical, o bulauê, cuja preparação e organização eram mais simples do que a do socopé. Criados em várias partes da ilha, por pessoas de diversas origens, os grupos de bulauê começaram a ganhar terreno, dominando as festividades, tanto as mais pequenas, organizadas pelas famílias, como as maiores, caso das festas religiosas. Os conjuntos continuaram a acompanhar os bailes, mas a música gravada tornou-se cada vez mais presente nos diferentes tipos de convívio. Num novo contexto político, com a independência começava um novo período na história da música santomense.



## **Capítulo III: São Tomé e Príncipe e a música depois da independência**

### **1. A independência agridoce: 1975-1990**

O dia da independência, tão desejado e aguardado pela parte da população consciente da sua situação de colonizada, foi festejado por quase todos presentes na ilha. Contudo, havia ilhéus que não tinham dos acontecimentos percepção idêntica à dos políticos ou das elites. Medeiros, no já mencionado livro *Quando os cucumbas cantam*, aponta esta heterogeneidade de posturas e expectativas (Medeiros, 2016).

Apesar do nome escolhido, República Democrática de São Tomé e Príncipe, o país que surgiu no dia 12 de Julho de 1975 não apresentava as características de um Estado democrático. A suposta forma de demonstrar a aceitação de decisões das autoridades, limitava-se aos comícios em que as massas, convenientemente orquestradas, gritavam “sim”, concordando com qualquer resolução “proposta”.

O governo de transição, composto pelos membros do MLSTP, que tomara posse no dia 21 de Dezembro de 1974, foi substituído pelo governo provisório, constituído por elementos do mesmo partido, já que as alternativas partidárias tinham sido previamente neutralizadas (Nascimento, 2019, 2015a). Manuel Pinto da Costa tornou-se presidente do país e, ao mesmo tempo, chefe do governo formado por nove ministérios.

Os seis meses em que o governo provisório dirigiu o país foram dedicados a deliberação dos pontos de referência basilares do novo Estado e que, ao mesmo tempo, pudessem servir de âncoras para a construção da nação. Foram criados o hino<sup>430</sup> e a bandeira<sup>431</sup> do país. Os feriados nacionais foram escolhidos na base das datas marcantes na história do povo santomense<sup>432</sup>. Foi criado o Museu Nacional, na Fortaleza de São Sebastião. Foram, também, fundadas as organizações de massa: Organização dos Pioneiros de São Tomé e Príncipe (OPSTEP)<sup>433</sup>, Organização de Mulheres de São Tomé e Príncipe (OMSTEP) e a Juventude do MLSTP (JMLSTP, chamada Jota).

No dia 17 de Julho de 1975 foi aprovada a Lei Fundamental<sup>434</sup> e, formalmente, arrancou o processo de elaboração da Constituição Política pela Assembleia Constituinte. A primeira Constituição de São Tomé e Príncipe foi aprovada no dia 5 de Novembro pelos membros do Bureau Político e da Assembleia Constituinte. O MLSTP foi declarado força política dirigente do novo Estado. “O poder

---

<sup>430</sup> O poema “Independência Total” de Alda Espírito Santo foi musicado por Manuel dos Santos Barreto de Sousa e Almeida e desde 1975 até agora esta música com a letra em português serve como o hino de São Tomé e Príncipe.

<sup>431</sup> A bandeira de cores verde, amarelo e vermelho tem ainda duas estrelas pretas que simbolizam as duas ilhas.

<sup>432</sup> A lista dos feriados com as devidas explicações da sua simbólica, pode ser consultada no livro de Seibert (2002: 134-135).

<sup>433</sup> Esta organização foi criada ainda antes da independência, em Junho de 1975.

<sup>434</sup> Lei Fundamental de 17 de Julho de 1975 foi publicada no Diário de República, Nº 1 (Costa, 2007: 10).

legislativo do novo Estado cabia aos 33 membros da Assembleia Nacional Popular (ANP) (...). Os deputados elegiam o chefe de Estado para um mandato de quatro anos, por proposta do MLSTP. As resoluções presidenciais tinham força de lei. O partido propôs também os membros do Supremo Tribunal que foram nomeados pela ANP” (Seibert, 2002: 146). No dia 10 de Dezembro foi oficialmente eleito Manuel Pinto da Costa como o presidente do país. Optou-se pelo modelo socialista do país ou, melhor, “um regime de inspiração socialista pautado pelo monopólio e pela centralização do poder” (Nascimento, 2015b: 141).

Ainda em 1975 foi criado o Tribunal Especial para Actos Contra-Revolucionários (TEACR), com a missão de julgar crimes contra o Estado, entre os quais, “casos de sedição, tumultos, injúrias e ofensas corporais contra ofícios do Estado, resistência, desobediência, boatos e sabotagem económica” (Seibert, 2002: 138). Aparentemente, a criação deste tipo de órgão de justiça indica, por um lado, a insegurança dos governantes em relação às acções tomadas e, por outro lado, demonstra o controle que tentariam aplicar sobre os cidadãos. O mesmo controle que fez com que a Rádio Nacional e o jornal *Revolução* – único existente na altura – fossem obrigados a apresentar os seus conteúdos aos responsáveis do Governo (Seibert, 2002 e conversas informais com os antigos funcionários da RNSTP em São Tomé em Janeiro de 2019). Foi um período, não único na história recente do arquipélago, em que a liberdade de expressão não existia. “A possibilidade de fechamento da sociedade (...) facilitava o controle político” (Nascimento, 2019: 227). Carlos Graça, independentista e governante tanto no primeiro governo do país independente, como, depois de anos no exílio iniciado em 1977, no regime democrático, caracteriza o “quadro político que vigorou em S. Tomé e Príncipe de 1975 a 1985: regime totalitário num mini-Estado” e resume a sua curta experiência como membro do governo no país monopartidário: “traumatizei-me mais na opressão política no meu país independente do que no odiado regime salazarista!” (Graça, 2011: 122).

Haveria mais razões para considerar os primeiros anos da independência difíceis, não só para o total dos habitantes, mas, também, para uma parte de dirigentes. A falta de quadros qualificados dificultava a transformação económica, mas, também, social e cultural do território. Mesmo se independente, em vários domínios o arquipélago estava na dependência de outros países ao longo dos anos que se seguiram. Os governantes escolheram um rumo que levou o país à ruína em relativamente pouco tempo, tornando-o dependente de ajuda externa, apesar das condições climatéricas e geográficas propícias para desenvolvimento de uma gama de actividades, da agricultura ao turismo.

Em 1976, Pinto da Costa anunciou a necessidade da construção de um “homem novo”, com uma nova mentalidade, “liberto do egoísmo, individualismo, amor ao dinheiro e todas outras taras da sociedade colonial” (Costa, 1978 em Nascimento, 2015b: 139). Entre os ideais desta ideologia foi sempre acentuado o cultivo de uma nova visão ética, assim como a primazia do colectivo em relação ao individual (Nascimento, 2015b: 140). Contudo, apesar de todas as tentativas de incutir as directrizes

desta corrente ideológica, que também teve curso noutras países<sup>435</sup>, a situação do país não melhorava e a unidade do povo não se tornava realidade. “Os são-tomenses sentiam o facto de terem sido levados a trocar o seu modo de vida por uma ideologia que, a cada dia, se lhes revelava como uma fonte de pressão e de empobrecimento” (Nascimento, 2019: 219).

A situação agravou-se em 1977 quando um grupo de pessoas foi acusado de “terem planeado ocupar o Palácio Presidencial durante uma sessão do Conselho de Ministros a fim de deter o presidente e os ministros”. Todos foram detidos e sentenciados a penas de prisão. Um deles, Loreno da Mata, foi morto a tiro na prisão (Seibert, 2002: 149). No início do ano seguinte, um outro grupo de santomenses, entre os quais Albertino Neto e a sua mulher Maria do Carmo Bragança, foi detido e acusado de ter preparado um golpe de Estado (Seibert, 2002: 150-151).

O descontentamento da população com a situação do país foi manifestado ainda nos finais dos anos setenta e inícios de oitenta, quando ocorreu uma revolta popular em São Tomé (16 de Agosto de 1979), a forte oposição ao recenseamento programado para o mês de Agosto de 1979 – considerado como o primeiro passo para a tentativa de obrigar as pessoas a trabalhar nas roças –, e um motim no Príncipe (Dezembro de 1981) (Nascimento, 2019: 223-225). A revolta na ilha de São Tomé foi o pretexto para acusações a Miguel Trovoada quer por uma série de actividades que, supostamente, ele estava a desenvolver contra o Estado santomense, entre as quais, a tentativa de assassinato do presidente, quer por não ter cumprido com as suas obrigações perante o partido do qual foi expulso (Nascimento, 2019: 223, Seibert, 2002: 154). Após um período de detenção que cumpriu nas ilhas, embarcou para o exílio, em 1981, onde permaneceu quase uma década, até a altura das primeiras eleições multipartidárias.

Uma breve resenha da situação económica pode contribuir para um melhor entendimento das transformações sociais e culturais que ocorreram no país após a independência. A vontade de romper com o passado é bastante compreensível no caso das comunidades que permaneceram sob a dominação dos outros, independentemente da forma e da duração desta ocupação. O caso do arquipélago equatorial é peculiar já que a história da sociedade santomense começa e, ao longo de séculos, se entrelaça com a presença dos outros. O último capítulo da história da dominação, ao longo do qual a exploração intensa da terra pelos portugueses, moldou o carácter de economia das ilhas e marginalizou os ilhéus, que não conseguiam competir com a produção europeia. Ao longo do período do colonialismo moderno, não surgiram soluções alternativas da parte dos forros e muitos deles enfrentaram sérios problemas económicos.

A gestão das roças após a independência tornou-se num dos pontos urgentes para deliberar. No entanto, o estudo da situação e das possíveis soluções, assim como um debate acerca das saídas existentes não ocorreram. Daniel Nunes, engenheiro agrónomo, lembra-se de um encontro em que apenas ele tentou demonstrar aos governantes que a nacionalização das estruturas agrárias não seria a melhor opção naquela altura.

---

<sup>435</sup> Por exemplo, em Angola e Moçambique, cf. Nascimento (2015b).

“Tivemos uma reunião na Pousada Saudade onde estiveram as pessoas responsáveis, onde eu disse ao senhor ministro que em São Tomé não havia santomenses a dominarem a tecnologia e condições de se nacionalizar as roças. Que era bom nacionalizar o terreno e deixar as empresas a serem geridas por quem tivesse condições de o fazer. Nós erámos 12. Fui a única pessoa que deu opinião sobre aquilo. O resto estava tudo “Sim, senhor”. Porque era uma posição cómoda. Porque alguns estavam a ver os seus novos cargos como administradores de empresas. No fundo é isto.”<sup>436</sup>

Mas foi isso que aconteceu. Durante um comício, que ocorreu no dia 30 de Setembro de 1975 na Praça Yon Gato na capital santomense, o presidente “perguntou” às massas reunidas que futuro desejavam para as roças. O discurso do presidente, de forma evidente, demonstrava que não existiam outras saídas e que a nacionalização era necessária para a plena independência do país:

“Nós temos o nosso hino, temos a nossa bandeira, mas isso não chega porque ainda não temos a nossa independência económica. Se nós quisermos conquistar definitivamente a nossa independência, nos teremos fatalmente que destruir as bases da exploração, que destruir toda a estrutura colonial que nós herdámos do sistema que explorou o nosso povo durante quinhentos anos.”<sup>437</sup>

O povo, bem orquestrado, como afirmam os testemunhos, gritou “é nosso!” respondendo a uma série de perguntas em que o presidente enumerava os nomes das principais roças do país. Desta forma, com este consenso fictício do povo, as roças passaram às mãos dos santomenses. Não de todos, já que as terras não foram divididas e distribuídas, mas do Estado.

A falta de preparação foi afirmada, por exemplo, por Tomás Medeiros, nacionalista ligado ao CLSTP, que sublinhou que “...a classe média santomense não conhecia as roças, porque não havia intercâmbio. Aos sábados e domingos ninguém visitava as roças, porque era preciso uma autorização para entrar (...). Ficavam em casas de uns e dos outros, jogando cartas, comendo e bebendo.”<sup>438</sup> Também Seibert indica o facto de falta de conhecimentos da parte dos novo-eleitos administradores de roças e, mais tarde, directores de empresas como uma das causas de insucesso da operação (2002: 168). Num primeiro momento foram nacionalizadas 23 roças, médias e grandes, e em 1978 mais 27 roças (Seibert, 2002: 165). Em Março de 1979 houve uma restruturação das propriedades em resultado da qual foram criadas 15 empresas agrárias.

---

<sup>436</sup> Daniel Nunes, engenheiro agrónomo que trabalhou vários anos em São Tomé e Príncipe, em entrevista para o documentário “nem meu nem teu... é nosso” (2016) que realizei, junto com Nilton Medeiros. O documentário, através de uma polifonia de vozes, apresenta a história das roças, focando o momento da sua nacionalização no comício de 30 de Setembro de 1975.

<sup>437</sup> Fragmento do discurso do presidente Manuel Pinto da Costa no Comício, chamado também de Assembleia Geral do Povo, no dia 30 de Setembro de 1975, na Praça Yon Gato na cidade de São Tomé (Arquivo da RNSTP).

<sup>438</sup> Entrevista com Tomás Medeiros para o documentário “nem meu nem teu... é nosso” (2016).

Após um momento em que se conseguiu levantar a produção (7000 mil toneladas em 1979/1980, mais 2 mil do que no ano da independência) e também atingir remunerações consideráveis, devido ao alto preço de cacau a nível mundial, começou a gradual e definitiva decadência das roças (Seibert, 2002: 170-171). Nem em termos de produção, nem de infra-estruturas as roças voltaram ao seu estado do tempo colonial e, com o passar dos anos, foram-se degradando até chegar ao estado miserável em que se encontram hoje.

Além de falta de técnicos capazes de garantir um bom funcionamento das roças, o problema de mão-de-obra agudizou-se, já que os ilhéus, mesmo após a independência, não demonstraram interesse, nem vontade em trabalhar nas plantações. O trabalho era sempre associado à dominação colonial e desprezado pelos naturais das ilhas. Os ex-contratados e os seus descendentes, que ficaram no arquipélago e continuavam a trabalhar nas roças, não conseguiam responder às necessidades das plantações. Com o passar dos meses, os atrasos nos pagamentos tornaram-se notórios e a situação agravou-se ainda mais. Muitos trabalhadores das roças seguiram para a cidade, na esperança de encontrar uma vida melhor (Seibert, 2002: 171). Começou a aumentar o volume de negócios informais e de actividades precárias com as quais as pessoas conseguiam garantir o sustento das famílias. As empresas/roças “apresentavam-se, para além de inoperantes, descapitalizadas” (Rodrigues, 2006a: 6).

Simultaneamente, foram desenvolvidas algumas tentativas, mal conseguidas, de diversificação da economia (Seibert, 2002: 172-175). A situação do país agravou-se tanto que nos anos 1983-1984 houve carências significativas dos produtos da primeira necessidade, o que teve como consequência o crescimento de número dos adversários do partido único (Nascimento, 2019: 232). Na segunda metade dos anos 1980 o governo lançou os Programas do Ajustamento Estrutural (PAE), assinados em 1987. Os resultados destes não responderam às expectativas.

As dificuldades económicas, por um lado, e a onda de democratização que passou por vários países nos anos 1980, por outro, levaram à germinação da ideia de substituição do regime monopartidário pelo regime multipartidário. Poderá dizer-se que os primeiros passos desta transição se iniciaram em 1987 numa sessão do Comité Central, em que foram aprovadas “várias resoluções destinadas explicitamente a reforçar o ajustamento estrutural da economia com medidas de reforma política” (Seibert, 2002: 206) e culminaram com a adopção da nova constituição em 1990. “As primeiras eleições legislativas realizaram-se em Janeiro de 1991, sendo ganhas pelo Partido da Convergência Democrática – Grupo de Reflexão (PCD-GR). Seguiram-se as presidenciais, em Março desse ano, das quais Miguel Trovoada saiu eleito com 82% dos votos. Ao menos nas urnas, a “mudança” triunfava de forma esmagadora” (Nascimento, 2019: 238).

## **2. O país em construção, a cultura em re-construção**

“A society’s identity is substantially determined by its view of its own past. And so, in relating society’s present to its past, we also study the way societies imagine this relationship in their own cultural system, interpret what happened and sometimes invent what did not” (Nettl, 1996).

A independência do território implica não só a construção de um Estado, mas também de uma nação. Criar o sentido de unidade dentro de um grupo heterogéneo de pessoas, que têm como factor comum mais firme o facto de partilhar o mesmo território e uma determinada parte da sua história, é o processo complexo. A necessidade de encontrar os pontos de referência que pudessem ter o mesmo significado para todos, independentemente da sua origem, necessita de um esforço prolongado na disseminação de valores que, anteriormente, não eram comuns para o total da população. A grande parte dos países africanos, que surgiram dentro das fronteiras desenhadas pelos colonizadores, teve de lidar com esta questão, o que, em vários casos, levou a guerras e lutas após a sua emancipação política.

Em São Tomé e Príncipe, a independência do país significava, ao menos teoricamente, a liquidação das fronteiras, tanto visíveis, que transformaram o território num mosaico composto pelas unidades agrícolas de várias dimensões, como invisíveis, que demarcavam os grupos socioculturais ou, como diria Barth (1998[1969]), pelas quais os grupos socioculturais se definiam. Apesar de desaparecimento de rígidas fronteiras físicas, o que proporcionou a possibilidade de livre movimentação pelo território inteiro de todos os habitantes das ilhas, as barreiras que dividiam os grupos socioculturais ainda se mantiveram perceptíveis nos anos que se seguiram.

Nas memórias dos artistas, o político e socialmente turbulento período do regime monopartidário foi guardado como rico a nível cultural. Muitos dizem que foi uma das melhores fases do florescimento da cultura nas ilhas. Recordam que o Estado organizava e apoiava as iniciativas culturais, valorizava os artistas, ajudava na compra dos equipamentos, nas deslocações para actuações fora do país, apostava fortemente no registo da música que continuava a ser realizado, de forma regular, pela Rádio Nacional.

Os primeiros anos após a independência contribuíram, de forma significativa, para a pujança das manifestações culturais, o que pode ser explicado pela necessidade de construção da nação. A cultura, através de todas as suas manifestações artísticas, tem nesta tarefa um papel especial. O que remete a emoções e sentimentos – e é esta uma das características principais de arte em geral e de música em particular – tem uma força motriz especial e capaz de envolver qualquer pessoa. Tendo em conta o facto de governantes terem contacto com as reflexões provindas dos independentistas e nacionalistas de

outros países, entre os quais se destaca Amílcar Cabral que sempre indicou a cultura como motor para ultrapassar a opressão e proporcionar desenvolvimento dos países, a hipótese torna-se plausível. De acordo com as teses de Cabral, amplamente disseminadas entre os independentistas de várias origens, basta que um povo mantenha a sua vida cultural para a dominação estrangeira não ter as certezas da sua perpetuação (Cabral, 1974: 12). Depois da libertação, um povo só será “culturalmente livre se, sem subestimar as contribuições positivas da cultura dos opressores e das outras culturas, consiga dar a devida importância à sua própria cultura, rejeitando todos os tipos de quaisquer influências negativas que qualquer tipo de sujeição a culturas estrangeiras envolve” (Cabral, 1974: 13).

Certamente a Casa de Estudantes do Império fora o ponto de circulação de ideias, que na altura surgiam de forma dinâmica e constante<sup>439</sup>. Foi o lugar em que o encontro das mentes criativas, abertas e preparadas para questionar, reflectir e procurar soluções, resultou em nascimento de ideais novos, que contestavam a existente ordem mundial.

Os primeiros dois anos da independência, no que se refere à música, foram caracterizados de forma entusiástica por Albertino Bragança: “...foi, sem dúvida, um dos momentos mais altos da música santomense (...), como consequência do clima de euforia que então se vivia e das expectativas que a conquista da soberania deixava pressupor para o povo santomense, os conjuntos musicais exprimiam nas suas composições o ambiente de liberdade” (2005: 33). Era necessário criar a nação, criar a união entre os grupos dispersos e diversos, daí as tentativas de levar a música da cidade aos outros cantos das ilhas (por exemplo, os concertos dos conjuntos nas roças) e levar as manifestações culturais do arquipélago inteiro à capital (por exemplo, as festas da cidade e os concursos para os grupos de danço congo, de socopé, etc.). Também na ilha do Príncipe, havia imensa movimentação cultural. Tonecas Prazeres, que junto com a sua família regressou para o Príncipe de Angola em 1976, guarda as recordações muito favoráveis daquela altura:

“A vida musical era muito activa. Muito, muito activa. Havia uma dinâmica muito forte que se perdeu. Nós tínhamos grupos de teatro que se juntavam com frequência, tínhamos uma dinâmica musical e teatral nas escolas, fazia-se apresentações, peças de teatro. Havia vários grupos musicais, as bandas à sério: os Répteis, os África Verde e os Boas Sementes em que o Cádio era viola baixo, o Minguinho tocava guitarra, congás era o Beto, o Fáfá era viola ritmo.

---

<sup>439</sup> Foram sócios da Casa dos Estudantes do Império vários membros dos primeiros governos santomenses, inclusive o presidente da República. Os nomes deles constam entre os 49 membros de origem santomense registados nas fichas de sócios da organização (enumerados aqui em ordem alfabética): Alda Neves da Graça do Espírito Santo, Celestino Rocha da Costa, Gastão de Alva Torres, José Frét Lau Chon, Manuel do Espírito Santo Pinto da Costa, Maria do Nascimento da G. Amorim, Miguel Anjos da Cunha Lisboa Trovoada, Teotónio Ângelo de Alva Torres (listagem dos associados da Casa dos Estudantes do Império, existentes na Torre do Tombo, e disponibilizadas no site da União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa, UCCLA: <https://www.uccla.pt/listagem-dos-associados-da-casa-dos-estudantes-do-imperio-existentes-na-torre-do-tombo-em-lisboa>, última vez consultado em Maio de 2019).

Príncipe tinha lar de estudantes em São Tomé e lá havia muitas guitarras, muita música. E quando vinham ao Príncipe, traziam as suas guitarras e tocavam. Havia bailes todos os fins de semana. Depois iam para roças, tocavam também nas visitas oficiais... As bandas não paravam" (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018).

Foi o período em que a alegria servia de força que movimentava a sociedade. A reflexão sobre a verdadeira situação em que o país se encontrava só veio mais tarde. A vontade de acreditar que a partir do momento em que o opressor saiu do território tudo iria mudar era tão grande, que abafava todas as incertezas que, entretanto, começaram a surgir já nos finais da década de 1970.

A rever o período 1975-1990, quanto aos eventos musicais, deparamo-nos com dois tipos de actividades em paralelo, as desenvolvidas ou incentivadas pelo Estado e as organizadas pelos cidadãos e que ganharam popularidade entre uma parte significativa deles. No primeiro grupo podem ser enumerados os concursos, as festas da cidade, os vários festejos oficiais e o apoio dado aos grupos musicais existentes. Em relação à música, importa relembrar dois movimentos quando se reflecte sobre o primeiro grupo de acções: por um lado, o destaque dado aos géneros musicais que surgiram em São Tomé e Príncipe ou, se vindos de fora, aí foram transformados, ganhando uma própria característica local, assim como o apoio dado a grupos que se dedicavam a manifestações culturais tradicionais e, por outro lado, a aposta na música tocada ao vivo

Quanto ao segundo grupo, há dois fenómenos que se destacam: as farras e os chamados grupos do bairro. O que os caracteriza é a proliferação da música antilhana e a aposta na música reproduzida de cassetes, assim como o recurso ao *playback* no caso de actuações dos cantores.

Além destes eventos e acções, havia duas iniciativas nem *top-down*, nem *bottom-up*, que não podem ser omitidas, particularmente pela sua elevada qualidade e pela aposta invulgar na valorização da música e de dança de São Tomé e Príncipe. Refiro-me à banda *Tropic Som* e à companhia de dança criada por Ayres Major. Ambos os grupos tiveram como objectivo principal o resgate e a reinterpretação dos géneros musicais e das danças das ilhas. Não se focaram somente na cultura dos forros, mas nos seus repertórios incluíram, também, a música dos angolares, dos naturais do Príncipe e algumas manifestações que surgiram entre os trabalhadores contratados. Apesar de criados com estímulo ou apoiados pela Direcção Geral da Cultura, foi o carisma dos seus criadores e dos membros de grupos, que determinou o seu formato e a elevada qualidade performativa. Também por causa das pessoas que os criaram e fizeram parte deles, os grupos perduraram no tempo, mesmo se a actividade tanto de um, como de outro, foi várias vezes interrompida.

Quanto às actividades *top-down*, a importância da criação de uma cultura, que unisse vários grupos socioculturais constituía um dos objectivos dos governantes. Pelo menos numa primeira e, sem dúvida, a mais eufórica fase, que não durou muito tempo. O entusiasmo esfriou, gradualmente, a partir dos inícios dos anos 1980.

Dar a conhecer, despertar a curiosidade para a cultura dos que eram considerados os “outros” e muitas vezes tratados como inferiores era a via escolhida para ultrapassar o teor pejorativo da diferença cultural. Em 1976 foi organizado um concurso interdistrital, que decorreu na capital do país e em que, pela primeira vez, participaram os representantes de angolares e, também, os naturais do Príncipe. Recorda o organizador do evento, Felício Mendes:

“Naquela altura eu organizei um festival. Um festival dos distritos de São Tomé. Pela primeira vez levei um miúdo dos Angolares para cantar. Um artista por cada distrito. Do Príncipe veio o Chico Paraíso. Não, não foi distrito. Foi das cidades e das vilas maiores. Cantaram com o conjunto, com Úntues. Ficaram uma semana a ensaiar com a banda.

Eu organizei como se organiza o festival da Eurovisão.

O festival correu muito bem, mas o músico mais aplaudido era o individuo dos angolares. Pela primeira vez as pessoas viram um individuo dos angolares a cantar na língua dos angolares” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

Esta memória comporta vários pormenores que indicam a seriedade com que a música era tratada naquela altura, o que pode ser considerado como uma das explicações da sua qualidade e diversidade, assim como da quantidade de grupos musicais ainda existentes nos primeiros anos de pós-independência. A abrangência de todo o território, incluindo as partes mais distantes, como o sul da ilha de São Tomé e, mais ainda, a ilha do Príncipe, reflecte a mencionada vontade de unir todos os habitantes das ilhas, divulgando e mostrando o valor da sua cultura, não só através da apresentação, sempre que possível, de estilos musicais próprios, mas, também, através da língua, o facto sublinhado por Felício Mendes. No entanto, nota-se aqui uma lacuna: a exclusão das manifestações culturais dos ex-contratados. Após a transformação política do território, a sua voz já não era necessária para a construção do novo país e a sua cultura foi desvalorizada ou omissa, como se não fizesse parte do panorama cultural do arquipélago, apesar da presença do número significativo dos ex-trabalhadores contratados e dos seus descendentes que não regressaram aos seus países de origens ou aos países de origem dos seus progenitores, optando por ficar no arquipélago equatorial. As ilhas, particularmente para a segunda e seguintes gerações dos ex-contratados, que já nasceram em São Tomé e Príncipe, eram consideradas por eles como o seu território natal, mesmo se os santomenses nem sempre assim achavam.

O evento apresenta uma elevada preocupação com a inclusão de todos os ilhéus e a promoção de um espectáculo de qualidade, que permitiu mostrar diversas formas musicais, dando *chances* iguais a todos. A sabedoria do produtor, Felício Mendes, e a sua capacidade de auto-aprendizagem através de análise de eventos organizados pelo mundo fora contribuíram para o sucesso do evento, assim como para a sua relevância na história dos eventos musicais em São Tomé e Príncipe. A garantia das condições musicais adequadas deve ser realçada. Um dos conjuntos mais destacados da altura acompanhava os cantores. Isto exigiu uma série de ensaios que decorreram na capital. A música era criada e interpretada pelos artistas autodidactas, que nunca tinham tido possibilidade de aprender de forma mais organizada.

A vontade de criar, de interpretar era notória, apesar de vários obstáculos que dificultavam a plena dedicação a esta área. Provavelmente alguns músicos não puderam prosseguir o percurso, mas o número de grupos musicais de vários géneros, existentes após a independência, indica que muitos conseguiram persistir, ultrapassando as dificuldades. Foi o período em que a música atingiu o seu auge.

Luís Viegas sublinha o apoio do governo a estas produções na segunda metade dos anos 1970:

“Nos anos que seguiram a independência, as dinâmicas culturais eram muito intensas. Havia vontade dos dirigentes de manifestar a nossa identidade. (...) Festivais de canção e festivais culturais aconteciam regularmente até aos finais da década 1970. Era muito comum a competição entre os grupos culturais que vinham de várias partes da ilha e se reuniam no Parque Popular. Até se fazia uma classificação quem ficou em primeiro, segundo, terceiro lugar. Vinham os socopés, os bulauês, os grupos de ússua. A classificação era por categoria. Em 1977 ou 1976 houve também um concurso de conjuntos musicais” (Luís Viegas, entrevista, 08.10.2014)”

Os concursos, além de promover a criação musical, mantendo, desta forma, vivas as diversas manifestações culturais, mesmo se folclorizadas e adaptadas à apresentação no palco, proporcionavam oportunidades de familiarizar um público mais vasto com tais manifestações culturais. Uma enchente de gente no Parque Popular é a imagem guardada nas memórias de todos que assistiram a estes eventos, que aconteciam também nos anos 1980.

O país começou a participar em concursos internacionais. Num deles a representação santomense brilhou e conquistou o primeiro lugar. Foi em 1981 na Gala Internacional dos Pequenos Cantores da Figueira da Foz, organizada anualmente, desde 1979. Foi mais uma das actividades apoiadas pelo governo santomense e o menino escolhido para representar o arquipélago foi Carlos Almeida, actualmente conhecido como Kalú Mendes, na altura com 7 anos. A apresentação foi preparada pelo tio do artista, Felício Mendes.

“Cantei a *Alegria*. O meu tio Felício fez a letra, mas a música foi feita por Leonel Aguiar do conjunto os Úntues:

*No nosso S. Tomé*

*Os meninos também cantam*

*Cantamos de alegria, de viver em terra livre*

*Cantamos de confiança num futuro bem melhor*

*Não temos instrutores para ensinar-nos a cantar*

*Os nossos bons maestros são os nossos corações*

*Cantamos de alegria...*

E Leonel Aguiar fez também outra letra *Quem deverá cuidar de nós*” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019).

O autor de letra da música vencedora, acrescenta: “Já no ensaio, quando viram o Kalu a cantar, ficaram todos maravilhados. No dia seguinte, Kalú deu um show. Kalú encantou todos. (...) Ganhou o festival” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).



Figura 15 – Registo das músicas apresentadas por Carlos Almeida (Kalú Mendes) na Figueira da Foz em 1981  
Arquivo da RNSTP  
(foto da autora, Janeiro de 2019)

Importa mencionar que os ensaios para o festival decorreram no ex-campo Snécia, ao lado do Parque Popular, com o acompanhamento dos Úntues, um dos grupos mais estimados naquele período, o que, mais uma vez, demonstra a importância dada à música na altura. A gravação de instrumental que ia acompanhar a actuação de jovem artista no festival foi realizada à noite, a partir das 22h, para não haver barulho. “Terminou só às 2h00 de manhã”, recorda o músico<sup>440</sup>.

<sup>440</sup> Kalú Mendes numa troca das mensagens sobre os pormenores destas preparações, 02.04.2020.

Quanto aos eventos no país incentivados pelo governo nos anos 1980, nos fundos do Arquivo Histórico Nacional em São Tomé encontra-se um pormenorizado relato do *Grande Festival da Canção Popular*, organizado na capital santomense em 1984-1985, cujo final foi associado à Cimeira dos Cinco<sup>441</sup>. O evento mereceu atenção pela proficiência da organização e cuidado com os pormenores. Além de relatórios, fichas de avaliação dos participantes, planos técnicos e logísticos, encontramos um cancionário editado para esta ocasião, com os textos das músicas apresentadas e uma nota introdutória escrita por Albertino Bragança, em que a necessidade da preservação das canções que se destacaram na história da música santomense, foi sublinhada:

“Deste encontro com a música achamos que não deviam estar arredados os intérpretes do passado, os verdadeiros precursores da música popular santomense, nem sempre recordados como os que deram razão de ser aos sons que, hoje, animam estrepitosamente os nossos terraços e locais de diversão.

É o passado que chamámos até nós. Escutando a pureza e a ingenuidade desses sons que mergulham na década longínqua de 50 deste século, apercebemo-nos do longo caminho percorrido até ao presente pela nossa música” (Direcção de Cultura, 1984, p. 3-4).

Foi esta a ideia chave do evento em que, ao lado das músicas preparadas e apresentadas por cada uma das pessoas que participaram no concurso, foi apresentado um concerto intitulado “Antigamente era assim” e composto pela reinterpretação das músicas dos agrupamentos Vitória e C.T.T. O grupo musical que preparou esta parte do evento era composto pelos ex-músicos destes dois antigos agrupamentos, Guilherme Vilamoura, Casimiro Quaresma e Sérgio Fonseca nas vozes, Paulo Cravid (flauta), Horácio Plótéu (violino), Maximiano da Glória (bandolim), Jemice Pedroso e Alberto Tioló (viola baixo), Bartolomeu das Neves “Berge” e Virgílio “Códe Viola” nas violas ritmo, Acácio Fernandes nos chocalhos e António Cerdovão “Girinde” no ferrinho. Foram interpretadas seis músicas na parte do evento que sucedeu à apresentação dos candidatos ao concurso. O evento terminou com a reapresentação da canção do vencedor do concurso, Pedro Diogo, que interpretou a música “Qué cú fitixcélo molê fica” com a letra escrita por um dos maiores compositores santomenses, Gete Rita.

Um detalhe interessante diz respeito à diversidade de géneros musicais apresentados, nos quais predominou a rumba (7 músicas), que nesta altura já se afirmara como um dos géneros santomenses mais representativos. Foram interpretadas duas dêxas e duas ússuas, o que indica a importância dada à música mais antiga, anterior ao período de florescimento da música popular. Houve dois sambas, demonstrativo das influências exteriores, já enraizadas na cultura das ilhas. Um dos concorrentes

---

<sup>441</sup> Apesar de documentos aqui referidos serem do ano 1984, encontram-se no seguinte fundo do AHNSTP: Direcção Geral de Cultura; 001 – DGC. Correspondências Diversas; 1978/1983, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº 17.

As Cimeiras dos Cinco eram encontros anuais dos representantes dos cinco países africanos de língua oficial portuguesa, cujos governantes se reuniram regularmente durante anos desde 1979.

interpretou uma morna, o que pode ter significado ambíguo, o da inclusão de elementos culturais presentes nas ilhas através dos ex-contratados e seus descendentes ou, simplesmente, o apreço por este género musical, igual ao que foi dado a outros estilos não-santomenses apresentados. Os restantes géneros musicais – bolero, tango, slow, reggae, balada – reflectem bem o que era a música em São Tomé e Príncipe na segunda parte do século XX: uma mescla de fluxos vindos de fora, diversificados, apropriados ou somente tomados de empréstimo. Apesar de uma acentuada presença de géneros musicais originários, directa ou indirectamente, das ilhas, a música dos outros territórios circulava e era apreciada tanto pelos artistas, como pelo público.

A escolha das músicas apresentadas neste final não foi feita pelos participantes, ou, pelo menos, não somente eles decidiram o que iam apresentar. Na introdução do opúsculo editado por ocasião do festival, Albertino Bragança esclarece: “a Direcção de Cultura tem em vista associar-se a essa homenagem, trazendo ao concurso final o lote de vinte canções que são um resultado de um trabalho selectivo empreendido gradualmente” (Direcção de Cultura, 1984: 3). Nota-se o cuidado na composição de repertório realizado com o apoio da equipa composta pelas pessoas com vastos conhecimentos musicais<sup>442</sup>. O espectáculo, preparado para mostrar a cultura das ilhas aos dirigentes que participaram na Cimeira dos Países de Expressão Oficial Portuguesa, não se focou somente naquilo que provinha do arquipélago. Foi demonstrada a importância de circulação da música e a abertura dos artistas santomenses para a interpretação de géneros variados, originários de outras latitudes geográficas e culturais. Contudo, não pode ser esquecido o carácter artificial, orquestrado, desta apresentação que, certamente, pretendia demonstrar a cultura do país como enraizada e consciente das raízes culturais e, ao mesmo tempo, aberta para as novas correntes musicais que chegavam às ilhas. Foi imaginado um cenário ideal, que, entretanto, não vingou no arquipélago.

A circulação de géneros musicais era comum nos anos 1970 e 1980, com a proliferação de rádio, de vinis e por causa de cada vez maior movimentação de pessoas. Algumas correntes foram extremamente bem recebidas, apropriadas e (re)interpretadas ao longo dos anos seguintes em diversos países africanos. Foi o caso da música das Antilhas. Entre vários géneros musicais, que conquistaram o

---

<sup>442</sup> Pode ser útil transcrever aqui a ficha técnica, que reflecte bem a forma como se faziam, antigamente, os eventos musicais. A equipa era composta pelo coordenador e supervisor, que também desenhou a cenografia, João Penetra, direcção geral, Albertino Bragança e Armindo Aguiar, autor do guião e director artístico, Carlos Vaz d’Almeida “Camucuço” e assistentes técnicos, Ovídia Sá Meneses, Aurélio Dias, Leonel Carvalho e Açoriano da Graça (Direcção de Cultura, 1984: 7).

público africano, destacaram-se o compá<sup>443</sup>, o cadence<sup>444</sup>, e, mais tarde, o zouk<sup>445</sup>. Circulava, também, a música brasileira e a importância desta para o arranque das carreiras dos inúmeros artistas santomenses costuma ser mencionada com frequência, tanto pelos cantores da velha guarda (ex. Leonídio Barros, entrevista, 30.08.2014), como pela nova geração (ex. Os Calema, entrevista, 30.07.2014).

A circulação, tanto através de discos e emissões na rádio, como por meio de numerosas interpretações – mais próximas ou bastante distintas, já reestruturadas –, de músicas estrangeiras, era inevitável e não podia ser contornada pelos dirigentes ou promotores da cultura nacional. Não se encontram nenhum programa, apelos ou textos que elucidassem sobre o desejado carácter da matriz cultural desta nova nação, também ela ainda em construção. Não havia um plano que articulasse as ideias que eram difundidas e implantadas através de várias actividades<sup>446</sup>. Contudo, das informações

---

<sup>443</sup> É o género musical proveniente de Haiti, que influenciou os géneros que surgiram mais tarde: cadence em Haiti (cadence-ranpa) e em República Dominicana (cadence-lypso), assim como zouk guadelupiano e martinicano. “In the mid-1950s, the saxophonist Nemours Jean-Baptiste and his ensemble began to restructure the popular Dominican *merengue perico ripiao* or *merengue cibaeño* to produce the *konpa-dirèk* (French *compas direct*), or simply *konpa*. Within a few years, they had established it as Haiti’s first commercially successful dance music” (Averill, Wilcken, 1998: 892).

<sup>444</sup> Cadence, mencionado como influência por vários artistas santomenses, refere-se a cadence-lypso, o género musical proveniente da República Dominicana, que surgiu nos anos 1970 e ganhou popularidade em vários países africanos. “[In 1973], Dominica saw the emergence of a new musical form, cadence-lypso, created by the group Exile One and developed by other bands and musicians. Cadence-lypso is a fusion of Trinidadian calypso and Haitian cadence-rampa (a genre also popular in Guadeloupe). In the 1970s, cadence-lypso, sung mainly in French Creole, dominated the annual fêtes, local dances, parish festivals, village feasts, and local airwaves. Its popularity went beyond the confines of the eastern Caribbean – to include Nicaragua, France, French and Portuguese West African countries, and the Cape Verde islands, where a group developed a carbon copy of Exile One and its music. Though the early 1980s saw a decline of Dominican bands and a loss of popularity for cadence-lypso, the genre left its mark on the Dominican people: it gave Dominica a musical identity, as did reggae in Jamaica and calypso in Trindade” (Guilbault, 1998: 844).

<sup>445</sup> “Zouk emerged in the early 1980s from Guadeloupe and Martinique, but draws on many local, regional and international musical genres. These include primarily three main popular music forms from the Creole-speaking islands (biguine, compas direct and cadence-lypso), but also forms from some Francophone African countries (soukous) and Spanish Caribbean islands (salsa), as well as from the Anglo-Saxon world, especially the United States (rock, soul and other ‘funk’ music forms). Zouk is the first Creole music to have achieved an unprecedented commercial success not only in the Creole-speaking Islands and the Caribbean as a whole, but also in Europe and Francophone African countries. Zouk is a genre which asserts and promotes Antillean-Creole identity” (Grenier, Guilbault, 1997: 221)

<sup>446</sup> Como exemplo contrário pode servir o caso da Guiné Conacri, um dos países que, depois da independência em 1958, aplicou as directivas do então criado movimento, chamado *authehticité*, o qual, tendo como antecedente o movimento *négritude*, rejeitava todos os valores ocidentais, apostando na revivificação e valorização das culturas africanas. Os consistentes e bem definidos apoios de governo para a área musical, levaram a uma profunda reconstrução do panorama musical guineense e ao reconhecimento e valorização desta nova música, tanto a nível nacional, como internacional. “In Guinea, under President Sékou Touré, the government enacted

recolhidas sobre os eventos promovidos, podemos supor que se apostou na revivificação dos géneros musicais já menos interpretados, mas originários do arquipélago, como foi o caso da ússua (tanto no seu formato original, como através de reinterpretações dos conjuntos), bem como na preservação do sócópé (a presença dos grupos nos concursos ou festivais distritais) e da dêxa (assim como no caso da ússua, no seu formato original e, principalmente, reinterpretada). Além disso, apostou-se fortemente na mobilização de conjuntos musicais, especialmente os grupos que mais se destacavam nesta altura e que arrastavam massas, independentemente da zona onde iam tocar. Foram valorizados todos os géneros musicais interpretados por estes grupos, mesmo se alguns deles tinham visíveis influências exteriores. Não obstante, o percurso destes géneros musicais e o formato que ganharam nas ilhas – gerando um repertório característico e singular –, tornaram-nos parte do *corpus* cultural distintivo dos ilhéus.

Foi a altura em que o governo apoiava os artistas, as actividades culturais, a criação cultural e artística. Os apoios eram de diferente natureza: além de financeiros, eram também logísticos, por exemplo, no caso de facilitação ou intermediação nos processos de aquisição de vistos para deslocações ao estrangeiro ou nos empréstimos de aparelhagem de som. O papel da Direcção de Cultura nestes procedimentos era inestimável<sup>447</sup>. Nos anos que seguiram a independência do país, a instituição servia como interlocutor, promotor, organizador e facilitador de actividades culturais. Os artistas deslocavam-se à entidade quando tinham viagens planeadas ou projectadas, tanto para adquirir equipamentos, como no caso de actuações.

A compra do equipamento era feita directamente pelos membros dos respectivos conjuntos musicais ou pelo governo, que encomendava os materiais solicitados e listados pelos grupos. Neste segundo caso, os agrupamentos deveriam, mais tarde, devolver o valor da aparelhagem, o que nem sempre acontecia, como testemunha Juvenal Rodrigues: “Em relação aos materiais nos anos 1980, o governo da República deu algum apoio na importação dos equipamentos. Mas vários grupos não pagaram, ficou esta dívida” (entrevista, 25.01.2019). A realizar o pedido de quatro grupos – Sangazaua, África Negra, Úntues e Leonenses – na encomenda e pagamento de aparelhagens, a Direcção de Cultura

---

the principles of *authenticité* by disbanding all of the orchestras in the country and banning the playing of Western music on the radio. Guinean musicians were then instructed by their government to modernise the traditional musical styles, and new state-owned orchestras were created in all of the major towns and cities. The musicians of these new groups received from the government new electric guitars, brass instruments, microphones and amplifiers, were paid a salary and received musical training. Once established, Guinea’s *authenticité* policy resulted in an explosion of musical activity. Each year the government organised national arts festivals held in the capital, and the best groups competed against each for prizes. Over sixty orchestras performed regularly throughout the country, and Guinean music began to have a major influence on the development of popular music in West Africa and in the rest of the continent. President Touré sent his orchestras on tour throughout Africa, where they spread the *authenticité* policy and gave many African musicians the inspiration to modernise their traditional musical styles” (Counsel, 2012: 123-124).

<sup>447</sup> O facto que se pode afirmar através da análise de vários fundos da correspondência desta entidade, preservados no Arquivo Histórico Nacional

chegou a pedir ao Ministro de Economia e Finanças a isenção de taxas aduaneiras e “demais imposições fiscais”<sup>448</sup>.

Outra forma de compra de aparelhagem, mais directa, mas que exigia investimento imediato do próprio grupo, era a deslocação dos membros dos conjuntos para estrangeiro e a aquisição de equipamento aí. Também neste caso, o apoio do governo era solicitado, por exemplo, na compra das passagens. Em 1986 um dos membros do conjunto Sangazuza, Bonifácio do Amaral Aguiar, solicitou a autorização para a realização de uma viagem com este fim a Cabo Verde, onde os equipamentos necessários eram mais acessíveis<sup>449</sup>.

No caso de deslocações para actuações encontramos vários exemplos que, mais uma vez, demonstram que se definiu um elenco fixo dos grupos mais relevantes naquele período e eram sempre estes grupos que circulavam, tanto dentro, como fora do país. Nos inícios dos anos 1980, nota-se a dinâmica do grupo Leonenses, que solicitou apoio para a ida tanto a Brazzaville, como à ilha do Príncipe. A primeira das deslocações foi preparada com cuidado e antecedida por uma viagem do responsável do grupo ao Congo, durante a qual foram acertados todos os pormenores da actuação do conjunto, assim como desenhado um plano de gravação de discos. A carta enviada pelo Director de Cultura ao Ministro do Plano continha a solicitação da autorização da deslocação e, provavelmente – a segunda página não se encontra no arquivo – o pedido de apoio financeiro nas passagens do grupo. Importa citar aqui a justificação dada pelo Director de Cultura, que indicia a intenção de valorização da cultura neste período da história do país: “O intercâmbio de experiências e de práticas culturais é um dos principais meios de dinamização cultural. É por essa razão que os responsáveis pela política cultural têm prestado atenção e dado o seu apoio às deslocações dos conjuntos musicais ao estrangeiro<sup>450</sup>”.

Em 1981, foi enviado um novo pedido de apoio para a deslocação, mais uma vez a Libreville. Percebe-se que neste ano os Leonenses tiveram várias oportunidades que lhes permitiram a apresentação do seu excelente repertório ao público além-fronteiras. Além de apoio financeiro na compra de passagens para todos os membros do conjunto, foi solicitada a facilitação de troca de moeda<sup>451</sup>.

---

<sup>448</sup> Na carta não consta a data da sua elaboração, mas, pela caixa em que está o documento, podemos supor que se tratou de uma das últimas, ou mesmo da última aquisição de equipamentos pelo governo para os grupos musicais. Nos anos 1990 esta prática foi descontinuada (Carta de Direcção Nacional de Cultura a Ministério da Economia e Finanças, Fundo: *Direcção Geral de Cultura*, 001 – DGC. Informações e Propostas, 1988-1990, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº1, Livro).

<sup>449</sup> Carta de 9 de Agosto de 1986 do Director de Cultura (João Nazaré Espírito Penetra) à Senhora Ministra da Educação, AHSTP, Fundo: Direcção Geral de Cultura, 001 – Correspondências Diversas, 1 mc: 1977-1989.

<sup>450</sup> *Autorização para a deslocação do conjunto Os Leonenses à Libreville*, pedido enviado pelo Director de Cultura ao Ministro do Plano, Rafael Branco em 4.5.1981. AHSTP, Fundo: Direcção Geral de Cultura, 001 – DGC, Correspondências Diversas, 1978/1983, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº 15.

<sup>451</sup> Carta do Director de Cultura, Carlos Agostinho das Neves ao Secretário de Estado da Educação e Cultura; Proposta nº 45/81 de 19.09.1981. AHSTP, Fundo: Direcção Geral de Cultura, 001 – DGC, Correspondências Diversas, 1978/1983, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº 15.

Quanto a deslocação à ilha do Príncipe, a logística demonstra bem a problemática da dupla insularidade e a complicação que esta traz a vida de pessoas que habitam os países insulares compostos por mais do que uma ilha, distantes entre si. Em 1981 foi pedida a ajuda na “deslocação do conjunto popular Os Leonenses à Província do Príncipe para actuarem nos festejos do fim do ano”, mais concretamente a compra das passagens de ida e volta para os elementos do grupo. Adicionalmente, foi solicitado “um subsídio de deslocação global no montante de Db 25000 para despesas de alimentação e estadia, correspondente a 4 dias” e “a título de pagamento pela actuação do conjunto a preço especial, um subsídio de 15000 Db”. Por fim, “um subsídio no valor de Db. 22.950 para pagamento de 170 quilos de excesso de bagagem, correspondente a duas viagens relativo ao peso da aparelhagem do conjunto estimado em 850kg”<sup>452</sup>. O que chama a atenção, além da mencionada complicação causada pela dupla insularidade, é o facto de grupos continuarem a ser bastante numerosos. Esta característica não facilitava as deslocações. Mesmo assim, tudo foi feito para levar o grupo completo para garantir a qualidade do espectáculo e a sonoridade tão característica dos conjuntos santomenses.

Um outro conjunto que dominou os palcos das ilhas, os Sangazuza, também se deslocou para fora nos anos 1980. Em 1983 foram a Cabo Verde e solicitaram a prorrogação da sua estada neste arquipélago, já que, por causa de dificuldades na passagem aérea, a sua missão não foi concluída no tempo estimado. A carta enviada pelo Director de Cultura ao Ministro de Educação e Cultura fornece uma informação relevante: na altura, em alguns casos, os artistas que se deslocavam para fora por causa de actuações ou gravações, eram pagos pelo governo. No entanto, tudo indica que recebiam, adicionalmente, os cachés no destino, já que o Director de Cultura deixa a decisão acerca da prorrogação dos pagamentos de cachés ao ministro, sublinhando, em todo o caso, a importância do prolongamento, apresentando como argumentos, as relações internacionais:

“...no estreitamento das relações de amizade e Cooperação, quer com a República Popular de Angola, quer com a República de Cabo Verde, somos de parecer que deve ser prorrogada a estadia do referido conjunto no exterior, por mais 45 dias, deixando-se, porém, ao critério de cada sector, o pagamento dos vencimentos referentes a esse período<sup>453</sup>.”

Dois anos mais tarde, o mesmo conjunto solicitou o apoio do governo na compra de passagens para dois membros do grupo que precisavam de se deslocar a Portugal para resolver o problema de “remessas de discos e cassetes, por ocasião da digressão feita, em 1983, por países de África e

---

<sup>452</sup> Proposta nº 50/81, Do Director de Cultura ao Secretário de Estado da Educação e Cultura, Deslocação do conjunto popular Os Leonenses à Província do Príncipe. AHSTP, Fundo: Direcção Geral de Cultura, 001 – DGC, Correspondências Diversas, 1978/1983, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº 15.

<sup>453</sup> Carta do Director de Cultura ao Chefe do Gabinete do Ministro de Educação e Cultura de 26.09.1983. AHSTP, Fundo: Direcção Geral de Cultura, 001 – DGC, Correspondências Diversas, 1978/1983, Depósito 1, Estante 32, Prateleira 2, Nº 15.

Europa<sup>454</sup>”. Mais uma vez apercebemo-nos quão importante foi o papel da Direcção de Cultura que, como de costume, serviu de interlocutor.

A Direcção de Cultura também apoiava a música santomense da forma directa. Sob a sua chancela surgiu o conjunto Tropic Som – a que voltarei adiante – convidado com frequência para actuações nos eventos oficiais e populares. A Direcção da Cultura adquiriu o equipamento de som, que era emprestado aos que o necessitavam, tendo o Tropic Som prioridade no respetivo uso nos eventos musicais.

Os exemplos citados aqui demonstram que houve uma certa preocupação com a cultura do país, contudo, sem uma política cultural definida e estruturada. O Estado apoiava os artistas, apesar de ser um apoio aleatório e nunca acessível a todos os criadores e envolvidos na criação. Também organizava os eventos culturais em que se tentou incluir as manifestações culturais ou artísticas de várias origens. Entretanto, as suas acções não vingaram, não resultaram em criação de um *corpus* de referências culturais relevantes para todos os habitantes da ilha.

A adesão aos eventos artísticos e culturais, assim como aos convívios que tinham a música como parte principal, foi visível no período que sucedeu à independência. Vários entrevistados lembram-se que nessa altura os conjuntos tocavam com frequência e em vários lugares da ilha, havia ainda socopés que abrillantavam os eventos oficiais e as festas religiosas, funcionava uma banda militar e, não menos importante, começou a ganhar espaço e conquistar público a música reproduzida de discos vinis e, mais tarde, de cassetes. Este último foi o tipo de acompanhamento musical mais popular nos anos 1980 nas farras, os convívios organizados para amigos e familiares. Penso que a importância social destes eventos, criados pelos próprios habitantes das ilhas, que expressam a simples vontade de passar tempo juntos, a ouvir música, dançar, comer e beber, é significativa, pelo que estes não podem ser omitidos quando se analisa o panorama musical santomense deste período.

As farras surgiram nos anos 1960 (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019) ou antes, mas a sua popularidade aumentou nos finais dos anos 1970 e nos anos 1980 por causa da maior acessibilidade a aparelhagem e cassetes com gravações de música. “As farras aparecem como uma manifestação de diversão da própria juventude. Mas ficou como uma prática de todas as pessoas que se queriam divertir com a música gravada” (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019).

Ocorriam nos quintais dos organizadores de festas, que tinham equipamento ou que, se não possuíam aparelhagem, alugavam colunas e um leitor de cassetes. Às vezes a entrada era paga (Inter Mamata, conversa, 19.05.2020), noutras casos, cada convidado levava uma contribuição (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019). Havia farras de acesso mais restrito, limitado aos convidados, que, no entanto, podiam levar os seus amigos. Contudo, a participação destes últimos nos eventos dependia da autorização do dono da festa (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019).

---

<sup>454</sup> Carta do Director de Cultura (João Penetra) à Senhora Ministro da Educação e Cultura S. Tomé de 22.08.1985. AHSTP, Fundo, Direcção Geral de Cultura, 001 – Correspondências Diversas, 1 mç: 1977-1989.

Depois da independência, surgiu um outro fenómeno social, ligado directamente à música reproduzida e não tocada ao vivo. Eram os chamados grupos do bairro, que juntavam os melhores bailarinos, as pessoas activas e que atraiam vários seguidores. Todos eram jovens e queriam sobressair. Como recorda Ismael Sequeira:

“A importância social dos grupos de bairro era uma forma das pessoas terem reconhecimento através da dança, da influência dos próprios membros. Existiam na Chacra, na Madre de Deus, 3 de Fevereiro, Boa Morte, Atrás do Hospital, Aeroporto. E depois existiam também as réplicas dos próprios grupos. Os grupos seguiam modas, tinham os seus estilos. Os Falhados, por exemplo, eram mestres de cadance, de kizomba. Nós em São Tomé chamávamos cadance. Não dizíamos kizomba. Chamávamos cadance todas as músicas que vinham das Antilhas. As músicas afro-antilhanas<sup>455</sup> vinham pela ligação França-Gabão-São Tomé muito mais do que através de Portugal” (Ismael Sequeira, entrevista, 12.05.2019)”

Através destes fenómenos, as farras e os grupos de bairro, pode-se constatar o aumento do papel da música reproduzida em diversos suportes para garantir a diversão e o convívio. Além de mais económica – sobretudo, se comparada com a música tocada ao vivo –, esta opção era incomparavelmente mais simples em termos técnicos e logísticos. Ademais, os eventos proporcionaram o acesso a um repertório muito variado, oriundo de várias latitudes geográficas, a todos os participantes. Este período, dos anos 1980, foi a época da difusão dos ritmos provindos das Antilhas – compá, cadence e, o mais influente, zouk – que, em poucos anos, atingiram uma popularidade fenomenal em vários países africanos, ganhando não só largos milhares de ouvintes, mas, também, vários seguidores que começaram a interpretar esses géneros musicais. Inicialmente, a interpretação pouco se distinguia dos originais antilhanos, mas, com tempo, os ritmos começaram a ganhar as sonoridades locais, diferentes em cada um dos países onde eram executados. Contudo, a fama que os antilhanos conquistaram levava a uma constante reprodução das suas músicas, não só através da Rádio, mas, também, nestes eventos organizados em várias partes das ilhas. Além da música das Antilhas, a música gravada no continente africano, particularmente os ritmos angolanos e congoleses, assim como as músicas cabo-verdianas – estas gravadas em várias partes do mundo – ganhavam cada vez mais espaço e conquistavam os gostos dos santomenses, deixando marcas na música por eles criada.

Os dois grupos – Tropic Som e a Companhia Nacional de Canto e Dança – tiveram tanto o apoio do Estado, como o saber dos seus criadores, que lhes definiram o seu carácter e formato. Por causa disso é difícil classificá-los como iniciativas *top-down* ou, pelo contrário, *bottom-up*. A valorização, a preservação, a difusão de manifestações culturais tradicionais eram os objectivos dos organizadores e dos membros destes grupos. Nettl (1996) sublinha que, “the way in which the musicians of a society see

---

<sup>455</sup> Chama a atenção a designação “afro-antilhanas”, usada pelo entrevistado. Não é muito vulgar, já que se costumava dizer simplesmente “a música das Antilhas”. Esta denominação sublinha a herança africana na música criada nos territórios crioulos do Caribe.

their own past plays a major role in their present". Os seus conhecimentos, enriquecidos com o passar do tempo, tanto através da pesquisa, como a criatividade que caracterizava as reinterpretações e arranjos, muito ultrapassaram as ideias – pouco definidas, como já mencionado – dos governantes. Apesar de alguns dos seus membros estarem ligados, de forma muito directa, à Direcção de Cultura, não foram as indicações estatais que os levaram a dedicar o seu tempo aos ensaios e às actuações, mesmo se muitas delas decorriam durante as visitas ou festejos oficiais, organizados pelo Estado. A altura em que surgiu a banda musical, nos inícios dos anos 1980, é distinta da criação da companhia de dança, em 1987. Mais de meia década separa os dois acontecimentos, reflexo das diferentes situações sociopolíticas nas ilhas. Contudo, o que os dois projectos tiveram em comum eram os objectivos acima mencionados, definidos e seguidos durante os períodos da sua actividade.

A banda Tropic Som surgiu nos inícios dos anos 1980, "na altura em que existiam ainda alguns conjuntos, mas já não tantos como nos anos anteriores" (Filipe Santo, entrevista, 21.05.2019). O projecto desenvolveu-se na sequência de um incentivo da Direcção de Cultura e foi apoiado por esta instituição.

Filipe Santo juntou-se ao grupo, na altura em que este já definira o seu formato base – do qual faziam parte Carlos Almeida (Camucuço), Açoriano, Juvenal Rodrigues (Jújú) e Tó Pierre – mas ainda não começara o trabalho. Mais tarde, também Jójó Pinho, que acompanhou os preparativos do novo projecto desde o início, foi incluído como um dos elementos da banda. Podia ter sido mais um conjunto, mas optaram pela criação de um outro tipo do repertório, apesar de terem a consciência que não seria um caminho fácil.

"O Tropic Som era uma plataforma da pesquisa de música. Nós estávamos a resgatar as coisas de anteriormente da música de São Tomé e Príncipe, os costumes musicais. O Tropic Som quis ser mais autêntico que possível: buscar as coisas que são mesmo naturais, tradicionais, imitar o passado, usar os instrumentos de forma tradicional. Por exemplo, o socopé tem a sua característica, a rumba tem a sua característica. Porque a mudança de estilos, por exemplo, a proliferação da kizomba, faz com que aquilo que é autêntico, perde-se. Para nos era importante procurar aquilo que era autêntico: bulauê, socopé, etc" (Filipe Santo, entrevista, 21.05.2019).

A banda – foi esta a designação que usaram para se distinguirem dos conjuntos que apostavam noutra sonoridade – ia à procura das músicas tradicionais das ilhas, mas o objectivo não era o de reproduzir a forma de tocar de outrora. A pesquisa fazia parte fundamental do projecto, o que sublinha o entrevistado, no entanto destaca as transformações e rearranjos característicos para o repertório final. Usavam instrumentos electrónicos e transformavam o que resgatavam da música tradicional e popular em novas formas e abordagens musicais. A mestria dos músicos, que fizeram parte da banda, garantiu a qualidade dos arranjos e das interpretações.

No entanto, apesar da qualidade das apresentações preparadas pelo grupo, a popularidade que atingiu a nível nacional foi praticamente nula. Abrilhantavam vários eventos oficiais do Estado, como visitas de dirigentes dos outros países, mas não conseguiram conquistar fãs:

“Nós erámos uma banda de elite. Tocávamos nas ocasiões muito especiais, nas sessões no palácio do governo, para o presidente, nas sessões muito específicas. Sofremos uma forma de discriminação. Não tínhamos criado o nosso público. Uma vez no Parque entramos por uma porta e saímos por outra... Atravessámos, literalmente, o palco e saímos por outra porta. O público não nos aceitou, não nos deixou ficar aí a tocar. Nós tínhamos a consciência que a nossa música não era para todos” (Filipe Santo, entrevista, 21.05.2019).

Isto prende-se com o facto de não existir nas ilhas o hábito de ouvir música, de assistir aos concertos somente para apreciar a performance dos artistas. A música tem principalmente carácter de acompanhamento, de rituais, de manifestações culturais mais complexas e, por fim, de convívios dançantes.

Por várias vezes, os técnicos da Rádio Nacional gravaram tanto as músicas que faziam parte do seu repertório<sup>456</sup>, como, por exemplo, as interpretações da música infantil acompanhadas pelo grupo<sup>457</sup>. Existem, também, as bobines em que as criações do grupo aparecem ao lado de outros conjuntos ou artistas activos na mesma altura<sup>458</sup>.

A experiência deste grupo pode-se adequar também a outros projectos musicais de elevado valor e à exímia execução, que surgiram mais tarde, como, por exemplo o Grupo Tempo composto por Guilherme Carvalho, Oswaldo Santos e Nezó.

Outra iniciativa relacionada com a preservação de manifestações tradicionais das ilhas foi desenvolvida por Ayres Major. Tendo-se deparado com o desaparecimento de certas actividades, outrora regulares, decidiu criar, em 1987, a Companhia Nacional de Canto e Dança (Ayres Major, entrevista, 28.08.2013). Apesar da companhia ter sido institucionalizada e passado a pertencer à Direcção de Cultura, o director do grupo aponta vários obstáculos que, ao longo dos anos, dificultavam o seu funcionamento. Somente a força de vontade do autor do projecto fez com que o grupo se mantivesse activo – com períodos mais e menos dinâmicos e grande rotação de membros – durante mais de três décadas<sup>459</sup>.

“A companhia pratica todas as danças tradicionais. As verdadeiras danças tradicionais. Para preservar um pouco. Mas acontece muitas vezes que os nossos políticos não aderem muito. Tudo que seja a cultura, eles não gostam, não sei por que razão. Mas o grupo continua ainda. Danço congo, puíta, sócópé, dêxa da ilha do Príncipe, ússua, e por aí fora. Introduzimos, também, nos últimos anos, a tafua” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019).

---

<sup>456</sup> As bobines: ST820/AM811, ST821/AM812, ST822/AM813, ST828/AM816, ST829/AM817 e AM818, ST841/AM 825 e AM826, ST843/AM829.

<sup>457</sup> As bobines originais AM830, AM831 e AM832, com a cópia na fita ST843.

<sup>458</sup> A bobine ST824/AM827, junto com Pedro Diogo e a colectânea registada na bobine ST842, criada a partir das fitas originais AM827 e AM828, com as gravações de África Negra, Sangazuza e Pedro Diogo.

<sup>459</sup> O Grupo existe até agora (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019).

Eram também estas as manifestações culturais que, nos primeiros anos de independência, o governo tentou preservar, isto é, manter vivas. Pelas reflexões e memórias de Filipe Santo percebe-se que este processo não foi bem-sucedido. A falta de seguidores da banda Tropic Som pode indicar que as iniciativas dos dirigentes não foram interiorizadas pelos santomenses. Sobre o grupo que surgiu mais de uma década depois da independência, Ayres Major aponta o desinteresse da classe política e a falta de apoios que garantissem o bom funcionamento da companhia. Após o entusiasmo inicial e alguma valorização da cultura numa primeira fase, que terminou no começo da década de 1980, o interesse na cultura diminuiu, o que resultou em transformação notável do panorama musical.

### **3. A continuidade e a mudança: os antigos conjuntos e os novos grupos, os artistas e os projectos musicais**

Nos anos que seguiram à independência, o panorama musical das ilhas transformou-se gradualmente: surgiram novos tipos de actividades e grupos musicais, que funcionaram em simultâneo com os anteriores. Ao lado dos antigos conjuntos apareceram alguns novos, particularmente nas roças. Começaram, também, a ser criados outros tipos de grupos, as bandas, que experimentavam as novas sonoridades, além de artistas que optaram pela carreira a solo. Nem todas as mudanças tinham a ver com alterações da situação sociopolítica do país, mesmo se algumas podem ser identificadas e foram sublinhadas pelos entrevistados. Contudo, havia outras que reflectem mais o desenvolvimento tecnológico e mudanças na área de produção musical, assim como as tendências predominantes noutras países.

Os conjuntos musicais, que dominavam o panorama musical das ilhas na véspera da independência, continuaram depois de 1975, apesar de o seu número se ter reduzido de forma significativa. O entusiasmo inicial no novo país e, bem assim, o apoio do governo aos artistas reflectiram-se na criação musical do período. Entretanto, esta exaltação não durou muito tempo, resultando numa transformação do teor de letras de músicas dos conjuntos, mas também de grupos tradicionais de quiná ou puíta, o que sublinha, Jerónimo Moniz<sup>460</sup>:

“Depois deste percurso todo vem a independência. A música ganha outra dimensão. O estilo musical mantém-se, mas, em termos de letra, ela passa da música de intervenção à música de apoio ao regime. Há quem diga que passou a ser uma música cega, porque não via o mal... Mas mesmo assim, ela tem dois percursos. De 1975 até 1980, ela não via o mal, só via o bem e era a música muito apelativa, para as pessoas, para o presidente. Tudo, tudo, tudo, não só a música dos conjuntos, mas também a puíta e até a quiná. Mas depois de 1980, ela passou a ser uma espécie de música de intervenção, que chamava a atenção para... Chamava a atenção dos

---

<sup>460</sup> Jornalista da RDP África, um dos importantes promotores da música de São Tomé e Príncipe.

políticos para as coisas más que estavam a acontecer. Que, infelizmente, os nossos políticos nunca perceberam. Porque aquilo tem, também, a ver com o crioulo de São Tomé. Depois começou a ser uma intervenção para a mudança. Ela durou até 1991” (Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014).

O caso de um dos conjuntos mais famosos quanto à criação literária é abordado pelo filho do cantor principal dos Úntues, que sublinha as críticas que começaram a surgir nas músicas deste e dos outros conjuntos. Apesar de o seu pai não ter continuado a carreira até ao fim da existência do grupo, interpretou algumas músicas em que alertava para a situação do país:

“Depois [da independência] a situação já era outra, era o sistema do partido único, o meu pai mudou. O meu próprio pai foi um defensor a sério da independência. E foi uma desilusão a sério na altura. A partir de momento em que começaram a surgir os problemas com Miguel Trovoada, com Pinto da Costa, quando começaram cadeias, nesta altura o meu pai já tinha se retirado da carreira musical. Embora o meu pai ainda fez músicas a chamar atenção para o destino que o país tomava. Justamente o que está a acontecer hoje” (Fernando Aragão, entrevista, 10.06.2016).

Os géneros musicais interpretados pelos conjuntos, mantiveram-se praticamente inalterados, foi adicionado somente um ritmo, o zouk, originário das Antilhas e que conquistou não só a cena musical santomense, mas ganhou popularidade em outros países africanos.

Quanto às letras das músicas interpretadas pelos conjuntos, mudou o teor de uma parte delas. Notou-se o envolvimento dos artistas na propaganda de construção do homem novo, da nova sociedade santomense<sup>461</sup>. Há algumas músicas destas cantadas em português. Curioso este facto que pode indicar a vontade de chegar a todos, tanto aos forros que não conheciam a sua língua, já que foram proibidos de usá-la em casa, ainda na época colonial, como aos cidadãos de outros grupos socioculturais, falantes de outros crioulos. Apesar da importância do forro na música dos conjuntos, esta situação particular demonstra como a sua compreensão continuava limitada.

A título de exemplo das músicas que apoiavam e disseminavam a mensagem do governo pós-independência, assim como relatavam alguns dos acontecimentos relevantes, podem ser citadas as composições do conjunto Os Úntues, entre as quais *Governo da República, Para Aumentar a Produção, Ola bandela dêsê [No arriar da bandeira], Dja 12 di Julho [Dia de Julho], Pôvô, ya tela non [Povo, eis a nossa terra!], Xikotxi kabá za! [Acabaram-se as chibatadas!], Bamu zuntá da viva! [Dêmos vivas ao*

---

<sup>461</sup> Carece de confirmação a espontaneidade deste envolvimento. Falta saber o que levou alguns conjuntos a cantarem as músicas que respondiam às indicações dos governantes. Talvez foi a tentativa de conseguir algum apoio financeiro, necessário para garantir a actividade dos grupos, tanto por causa das necessidades materiais (instrumentos, aparelhos de som), como das deslocações dentro e para fora do arquipélago.

*movimento!], Ya Dobra! [Eis a Dobra!]<sup>462</sup>*. As letras destas canções denotam o entusiasmo característico dos primeiros anos da independência, registam a importância dos momentos-chave do processo de transição e, ainda, incluem apelos a todos os habitantes das ilhas no sentido de apoiarem o novo governo e de juntos construírem o novo país.

A canção já citada no capítulo anterior, *Ola bandela dêsê [No arriar da bandeira]*, da autoria de Zé Aragão, descreve o ponto de viragem, o momento em que a bandeira portuguesa descia e a bandeira santomense era hasteada. No dia 12 de Julho, um mar de gente assistiu ao evento, alguns com “olhos que soltaram lágrimas”, que “são os pêsames e sinal de culpa”, enquanto outros com a “explosão de emoções” e “alegria na hora de nascimento” (Viegas, 2019: 161). Na presença de portugueses, ilhéus, mas também de trabalhadores contratados e de seus filhos, a soberania sobre o território passou das mãos dos colonizadores às mãos de santomenses.

Composta para o primeiro aniversário da independência, a música *Pôvô, ya tela non [Povo, eis a nossa terra!]*, também escrita por Zé Aragão, completa a anterior. “Faz um ano que, amargurados, deixaram São Tomé e Príncipe”, cantaram os Úntues, referindo-se aos colonizadores empurrados “para fora” e mandados “para donde vieram” (Viegas, 2019: 156). Nesta composição surge o apelo ao empenho no trabalho, tão importante para a construção do novo país: “Se hoje estamos livres, Devemos trabalhar com empenho e fé” (ibidem). Os apelos similares aparecem noutras músicas, como por exemplo *Xikotxi kaba zá! [Acabaram-se as chibatadas!]*, cujo autor não foi identificado, ou em *Para aumentar a produção e a produtividade*, escrita em português por Dany Aguiar. A primeira reembra que na nova situação em que “acabaram-se as chibatadas! Acabou-se a opressão”, o povo tem de se unir e ajudar o governo “acabar com a exploração, [...] acabar com a fome [...] e trabalhar a dobrar, para alcançarmos o sucesso!” (Viegas, 2019: 163). Na música *Para aumentar a produção e a produtividade*, os apelos à disciplina, ao reforço no trabalho, à construção do mundo novo são ainda mais acentuados e a ideologia socialista transparece nas linhas dirigidas aos “Camaradas”, que devem “compreender a revolução e ser consciente” para “aumentar a produção e a produtividade” (Viegas, 2019: 73).

Outras duas músicas cantadas pelos Úntues, ambas da autoria de Zé Aragão, elogiam o novo governo e o presidente do país. A composição *Governo da República* começa com a enumeração dos membros do governo. Graças às directrizes deles foram vencidas trovoadas e tempestades e a canoa chegou à praia. Contudo, a consciência de que o caminho estava a ser iniciado e de que ainda muito faltava para o percorrer é realçada com a menção à necessidade de uma nova organização. Somente “depois poderemos nos sentar e repousar” (Viegas, 2019: 114). No mesmo tom, mas com indicações mais concretas, foi escrita a composição *Bamu zuntá da viva! [Dêmos vivas ao movimento!]*. Mais uma vez foi acentuada a importância do “Movimento”, ou seja, do partido único, MLSTP, que “ajudou a sair do sofrimento, sob o julgo estrangeiro”. Nunca deveria ser esquecido o “perigo que passamos, perdidos

<sup>462</sup> A análise, muito sumária, das letras destas músicas foi possível devido ao trabalho de Luís Viegas (2019), que selecionou e traduziu letras de músicas do conjunto para português.

no alto mar, desprovidos de vela e de remos” até chegar a altura em que os “rapazes [...] com o Senhor Pinto da Costa, impediram que a canoa nos lançasse ao mar” (Viegas, 2019: 67). Por este motivo os governantes deviam ser sempre louvados.

Também na música comemorativa da introdução da moeda santomense, a dobra, aparecem as referências à mudança da situação política. “Despimos a roupa do colono. Já vestimos a nossa roupa” (Viegas, 2019: 97) cantaram Os Úntues numa rítmica composição de Zé Aragão, *Ya Dobra!* [*Eis a Dobra*]. Repete-se o apelo à união de todos, já que “a rede que tiver apoios, é a que mais cedo chega ao cimo do monte” (Viegas, 2019: 97).

Em todos os exemplos das músicas dos Úntues aqui citados, a mensagem é transmitida de forma simples, em poucos versos e com muitas repetições dos mesmos. O objectivo destas canções era o de chegar a toda a sociedade e a mobilizar para a participação na construção do novo país. Resta saber durante que período de tempo estas músicas foram apresentadas para esse efeito e se realmente conseguiram difundir tais apelos entre todos habitantes das ilhas<sup>463</sup>.

Um outro grupo que através das suas letras acompanhava os principais eventos do novo país, assim como disseminava as directrizes definidos pelos governantes para a construção da nova sociedade santomense, foi mencionado no capítulo anterior, o Agrupamento da Ilha, surgido no período de transição, nos finais de 1974. A título de exemplo que ilustre o empenho do agrupamento no acompanhamento da situação política do país, podem ser citados alguns dos títulos das suas músicas.

A quantidade de registo nos arquivos da Rádio<sup>464</sup> pode servir de indicador da importância deste agrupamento. Ademais, existe um documento de elevada relevância, cuja análise abre as pistas para a afirmação da conexão existente entre as acções políticas e artísticas, nomeadamente entre a construção do novo país ou, até, a tentativa da construção da nova nação e o papel que a música poderia ter desempenhado para auxiliar estas acções. O título do cancioneiro com as letras das músicas do

---

<sup>463</sup> Seria interessante investigar por quanto tempo durou a identificação dos próprios intérpretes com a mensagem difundida, com uma música datada, tal uma das características das canções de intervenção existentes em vários países nos anos 1970, como também sucedeu em Portugal depois de 25 de Abril (cf. Côrte-Real, 2010: 220-228).

<sup>464</sup> Há 21 fitas (a contagem feita a partir das cópias que no caso deste grupo, em grande parte dos casos, foram realizadas a partir de uma fita original e não várias, como acontecia com frequência no caso dos conjuntos apresentados até agora) com as gravações do Agrupamento da Ilha. Há 2 fitas que contêm também gravações de outros grupos: ST48/AM107 (com o conjunto Vitória) e AM30/sem cópia (com o grupo Quiná da Ribeira Afonso). Entre as fitas só com gravações do Agrupamento da Ilha, há 4 originais que não foram copiados: AM25, AM30, AM197, AM425, uma cópia sem original correspondente, ST365, e 13 fitas originais com as cópias correspondentes a cada uma delas: ST48/a partir das fitas originais AM98 e AM150, ST76/AM160, ST80/AM300, ST84/AM290, ST124/AM270, ST255 e ST256/a partir de AM336, ST300/AM391, ST364/AM463, ST438/a partir de AM519 e AM520 e ST439/AM520. Há ainda uma bobine, AM294, com a descrição seguinte: “Agrupamento da Ilha – Música da OMSTP”, o que nos indica que o grupo existiu ainda em São Tomé e Príncipe independente.

Agrupamento da Ilha, *Músicas Revolucionárias de S. Tomé e Príncipe*, foi explicado logo na primeira página da edição, permitindo supor que o grupo surgiu com o propósito de apoiar as autoridades do novo país. A primeira página contém curtas, mas, claras mensagens, que definem o papel da música:

“Camarada

Um verdadeiro revolucionário, deve contribuir para o progresso da nossa cultura.

A produção musical é uma frente de luta.

Por isso, chama-se à atenção do Camarada para observar o conteúdo dos versos do presente livro” (Agrupamento da Ilha, 1976).

É sublinhado que a escolha das composições incluídas nesta edição se refere ao período de 21 de Dezembro de 1974 a 12 de Julho de 1976. Na produção destas músicas estiveram envolvidos os membros do grupo: António Leite, Álvaro Ponte, Pascoal Vicente, Jarneto Sousa Pontes, Tibério da Mata, Horácio Ceita, Sebastião Sousa Pontes e Manuel Salomé (Agrupamento da Ilha, 1976).

As músicas publicadas no cancioneiro ilustram a ideologia do partido e as suas directrizes apresentadas aos santomenses à época<sup>465</sup>. Os apelos ao trabalho e à construção do novo país (música *Pláma bili zá pôvô*, p. 1)<sup>466</sup> antecederam a independência, que chegou no dia 12 de Julho (música *Santomé cu Plinsipe*, p. 2). De seguida evocava-se a questão racial e a valorização da herança africana (*Áflica Téla di Pléto*, p. 3). Seguiram-se os acontecimentos importantes nas ilhas: a nacionalização das roças (*Tlinta Setemblo*, p. 5) ou a reforma agrária (*Viva Reforma Agrária*, p. 5). A construção do *homem novo*, tão importante para o presidente do país e o partido único – ainda que não para os principais anseios dos ilhéus na altura (cf. Nascimento, 2015b) – foi evocada através das referências à luta contra o neo-colonialismo, contra o imperialismo, contra a exploração do homem pelo homem (*Um povo vigilante*, p. 7). Para criar a impressão de união entre povos, sublinhava-se as ligações com outros países africanos, nomeadamente os anteriormente dominados por Portugal, e louvava os partidos únicos no poder, assim como os seus presidentes (*Viva Camarada Agostinho Neto*, p. 13, *Camarada Presidente Agostinho Neto*, p. 14). O apoio ao partido no poder era total e inquestionável (*M.L.S.T.P.*, p. 11, *Avante Agrupamento*, p. 12).

Apesar de uma investigação ainda incipiente relativa a este grupo musical, as letras das suas músicas revelam o seu contributo para disseminação dos ideais revolucionários do partido no poder, as ideias para a construção do novo país e da nova nação.

*Agrupamento, vamos a frente*

---

<sup>465</sup> O trabalho dedicado ao Agrupamento da Ilha está a ser desenvolvido e contará com a análise de letras das suas músicas. Aqui apresenta-se um breve resumo dos principais assuntos abordadas nas letras do grupo, sem entrar em pormenores acerca de cada composição.

<sup>466</sup> Todas as músicas citadas neste trecho provêm do mesmo cancioneiro (Agrupamento da Ilha, 1976).

*Com firmeza e com acção  
A revolução é a chave  
Dá vitória desta luta sem cessar*

*Camaradas não tenham medo  
Porque a vitória é sempre nossa  
Todos unidos vamos vencer  
A batalha da miséria e da fome*

*Apoiemos a linha da vanguarda  
MLSTP, guia do povo  
Nesta luta que continua*  
(música Avante Agrupamento, p.12)

Juka, reconhecido cantor santomense, lembra bem os ensaios deste grupo, que, certamente, tiveram alguma influência no aprofundamento dos seus conhecimentos musicais. Recorda que “quase todos os músicos do agrupamento moravam na mesma rua. Eu ia espreitar sempre este conjunto a ensaiar porque erámos vizinhos. Eles estavam a ensaiar e eu dentro do meu quintal estava a ouvir eles a ensaiar” (Juka, entrevista, 30.10.2014).

As circunstâncias políticas que se reflectiram na actividade dos conjuntos começaram a mudar a partir de agudização do controle da vida das pessoas, a situação para a qual contribuíram os factos como o alegado golpe de estado e consequentes prisões de 1977, 1978, assim como a repressão de 1979<sup>467</sup> (Nascimento, 2019: 222-223). Tudo isto resultou num fechamento político, mais acentuado após o esmorecimento da euforia inicial relacionada com a independência. Iniciou-se o período de uma maior censura da música, que, como sublinha Bragança, proporcionou uma criatividade especial entre os compositores. Estes, para conseguirem expressar o que estava na alma do povo descontente com a situação do país, recorriam “ao vasto espólio dos provérbios, que reflectem e ilustram as fibras mais íntimas do nosso sentir colectivo” (Bragança, 2005: 34). Entre os mais activos neste período estavam: Zarco, Gete Rita, José Buruete e Manjalégua, cujas composições, com cada vez mais acentuado “tom crítico, sem, contudo, perderem a sua tonalidade poética”, entravam nos repertórios dos conjuntos da altura (Bragança, 2005: 33-34).

---

<sup>467</sup> “Em 1977, nove cidadãos acusados de tentativa de golpe de estado foram sentenciados a dezasseis anos de prisão pelo referido Tribunal [Tribunal Especial para Atos Contrarrevolucionários]. Um deles, Loreno da Mata, morreria em Setembro de 1978, assassinado na prisão. Seria o único preso político a falecer na prisão durante o regime monopartidário. [...] Em Março de 1979, o dito Tribunal sentenciou Albertino Neto, Maria do Carmo e Orlando Graça a vinte e um, quinze e quatro anos de prisão, respectivamente, por alegada tentativa de assassinio do chefe de Estado” (Nascimento, 2019: 222-223). A este respeito, ver os elementos aduzidos por Seibert (2002: 148 e ss.).

Entre os conjuntos mais populares, costumam ser mencionados os grupos o África Negra, o Sangazuza, os Úntues e os Leonenses. Persistia a rivalidade do passado e, também, o seu público era diferenciado, conforme o resume Tonecas Prazeres:

“Os Úntues eram mais para a malta nova. Quem queria aprender as passadas, ver as miúdas, eles faziam matinés. Eu lembro-me que tinha os meus 15 anos e ia para as matinés. Depois havia África Negra, para populares, jovens, mas não a classe elitista ou literária. O pessoal do liceu, professores, as pessoas dos ministérios, eram os seguidores dos Úntues. Depois havia os kotas mesmo que eram de Sangazuza. E, ainda, nesta linha entre os Úntues e os África Negra, havia os Leonenses do Pedro Lima” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2019).

Os lugares onde actuavam eram diferentes, tal como acontecia antes da independência. O mesmo entrevistado dá exemplos de alguns dos espaços de apresentação dos grupos que funcionavam nos anos 1980: “Os Úntues tocavam muito no Snack Bar, era o nome do espaço. Outros grupos tocavam também no Liceu Marcelo de Veiga. Depois havia terraços 5 de Outubro, Piquina-Piquina, terraço do Sporting. Os conjuntos tocavam muitas vezes no Parque Popular, quando havia bailes no Parque Popular, aquelas matinés que havia aí. E nos festivais juntavam-se vários grupos” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2019).

O mesmo acontecia na ilha do Príncipe, onde funcionavam três conjuntos: África Verde, Boas Sementes e Os Repteis.

“Os velhos preferiam Os Repteis que tocavam rumba, puxa, músicas angolanas antigas que eles adaptavam, músicas do Congo Zaire que se adaptava, algumas músicas das Antilhas. E depois havia Os África Verde que eram mais jovens, os músicos mais jovens. Os África Verde já tocavam as músicas das Antilhas. Era outro ritmo”

(Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018).

Tanto a distinção de vários grupos que assistiam às actuações, como a enumeração de diferentes espaços podem levar à conclusão de existência de diversos públicos que reflectiam as divisões sociais. Os conjuntos tocavam, também, fora das localidades habitadas pelos ilhéus. Como exemplo podem servir as actuações dos grupos nas roças que, no caso da ilha do Príncipe, relembraram os entrevistados<sup>468</sup>. Nas roças, além de organização de bailes acompanhados pelos conjuntos, começaram a surgir os grupos musicais, que serão apresentados adiante.

Ao longo dos anos 1980 houve uma acentuada diminuição da popularidade dos conjuntos. O seu número começou a decrescer significativamente. Há uma série de factores que contribuíram para esta situação. A questão levantada com mais frequência, tanto pelos artistas, como pelos observadores

---

<sup>468</sup> Memórias de Tonecas Prazeres e Filipe Santo (entrevistas 18.04.2019 e 20.03.2019, respectivamente). Tonecas Prazeres mencionou que na altura funcionavam na ilha do Príncipe os conjuntos África Verde, Boas Semente e Os Repteis (entrevista, 18.04.2018).

da cena musical, refere-se ao envelhecimento<sup>469</sup> de instrumentos e equipamentos de som dos grupos. Nas suas actuações, os grupos não ganhavam o suficiente para renovar a aparelhagem e, por essa altura, o governo deixou de apoiar os músicos. “Os instrumentos musicais eram muito caros e tinham que vir de fora, já que não se produzia os instrumentos utilizados pelos conjuntos em São Tomé” (António Leite, entrevista, 29.01.2019). Como resume José Sardinha:

“No nosso mercado não há equipamentos a venda, para substituir. Depois de equipamento chegar a um estado obsoleto de utilização, para renovar era difícil. Porque o que se ganha com mo conjunto, não é suficiente para renovar o equipamento. E por causa disso os instrumentos começaram a desaparecer” (José Sardinha, entrevista, 24.01.2019).

Também “os conjuntos antigos iam desaparecendo e os novos não apareciam” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019). Este facto tem a ver com o surgimento de novas formas de produção musical, e com o desenvolvimento e aplicação da tecnologia à composição da música. A música começou a ser criada nos sintetizadores e, mais tarde, nos computadores. Já não era necessário recorrer ao acompanhamento de uma banda para gravar música. Bastava apoio de um produtor musical, que possuísse o equipamento e os conhecimentos necessários. Nas actuações, o que foi mencionado anteriormente, começou a dominar *playback*, mais barato e mais simples em termos logísticos e técnicos. Tudo isso, como resume Kalú Mendes, tem a ver com a questão fundamental: “não se valorizava a música, a cultura como em Cabo Verde ou Angola” (entrevista, 23.01.2019).

Apesar disso, de 1975 a 1990 assistiu-se ao surgimento de novos grupos, artistas individuais, projectos musicais diferentes e inovadores. Alguns deles reflectem bem as alterações por influências do que chegava de fora, que costumam ser indicadas como uma das causas de desaparecimento gradual dos antigos conjuntos. Outros têm a ver com as pesquisas e formas de expressividade dos seus criadores, que introduziam novas abordagens musicais<sup>470</sup>.

Um ano depois da independência do país foi criado um projecto de elevada relevância, já que as pessoas – todas elas muito jovens –, que fizeram parte do grupo nunca mais abdicaram da sua actividade musical iniciada naquele período e estão entre os melhores músicos, cantores e produtores musicais das ilhas. Foi o grupo Os Canucos<sup>471</sup> das Ilhas Verdes<sup>472</sup>, a iniciativa do exímio pedagogo e

---

<sup>469</sup> Acelerado ainda pela forma inadequada de transportar os instrumentos e as condições de estradas no país, o que contribuiu para a sua danificação (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

<sup>470</sup> Uma lista exaustiva destes projectos musicais será apresentada num trabalho posterior, aqui destaco somente algumas iniciativas, diferentes e bastante inovadoras.

<sup>471</sup> A palavra canuco, utilizada em Angola, significa “pessoa com pouca idade; jovem; rapaz, rapariga”, de acordo com o *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha], Porto: Porto Editora, 2003-2020, consultado em 26.05.2020, disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/canuco>.

<sup>472</sup> No arquivo da RNSTP encontram-se duas bobines com registos do grupo: ST464, sem original correspondente indicado, e ST554, a partir da fita original AM619.

artista, Felício Mendes. Tudo aconteceu de forma bastante espontânea e resultou num projecto de grande valor artístico e educacional. Recorda o criador do grupo:

“Aos domingos pegava na guitarra, ia para ao quintal do meu cunhado, pai do Kalú [Mendes]. Estava lá o Kalú, o Zezito, vinham outras crianças. Então os vizinhos todos de Ponte Graça ouviam a música lá no quintal e começaram a se aproximar. E muitos miúdos começaram a se juntar. Não havia guitarras para toda gente. E os miúdos começaram a fazer tambores. Havia muita vontade. Eu ensinei os tudo que sabia. Começaram a cantar. Entre os mais fiéis estavam: o Kalú, o Zezito, o Tonecas, o Vizinho e o Dio. Eles aprenderam tudo lá comigo. Eu não era grande guitarrista, mas partilhei tudo com eles. As tantas, já estavam a tocar muito mais do que eu. Chamavam-se “Os Canucos das Ilhas Verde”. Tocaram muito” (Felício Mendes, entrevista, 12.02.2019).

Entrevistei vários artistas que fizeram parte deste grupo e considero bastante relevante citar aqui os fragmentos das suas memórias referentes a participação nesta iniciativa, que demonstram bem a sua importância. Vizinho, um dos poucos multi-instrumentistas santomenses, sublinha, além de aprendizagem, a quantidade de apresentações, que os fez tratar tudo o que estava relacionado com a música de forma muito séria e com a plena dedicação:

“Tínhamos um grupo, Os Canucos das Ilhas Verdes. Tonecas, Zézito – irmão de Kalú Mendes, Kalú entrou depois. Havia um professor, Felício Mendes, tio do Zézito. Todos os domingos encontrávamo-nos na casa da irmã do Felício Mendes, mãe do Zézito. Fazíamos muitas apresentações. Eu tocava bateria” (Vizinho, entrevista, 15.06.2019).

Tonecas Prazeres descreve com mais detalhes as circunstâncias das apresentações, assim como a grande variedade de géneros musicais que faziam parte do repertório do grupo:

“Depois de 2 anos no Príncipe, fui para o Lar de Estudantes em São Tomé porque no Príncipe não havia 7, 8 ano, etc. Lá comecei a ter o contacto mais vivo com a música. Mesmo que no Príncipe já pegava na viola, porque havia muitas violas no Príncipe. Fiquei em S. Tomé. O meu pai também foi transferido para S. Tomé. Aí conheci Felício Mendes e Kalú Mendes. O Kalú na altura tinha 12 anos. Foi neste período que se montou o grupo os Canucos das Ilhas Verdes em que eu era o solista. Não cantava sequer. Eu era muito dedicado. Todos os solos que o Leonel Aguiar tocava, eu sabia fazê-los.

Todos os domingos fazímos os ensaios na casa da mãe do Kalú. Eu fazia solo, o Vizinho era baterista, o Dio era baixo, o meu irmão fazia vozes, o Bitó também fazia vozes e ainda havia bailarinas. No início não era o Kalú que era a estrela do grupo, era o Zézito, o irmão mais valho do Kalú.

Fazímos festas para o presidente, para o ministério de educação, gravávamos na Rádio, tocávamos nas festas de crianças. Tínhamos músicas de crianças que o Felício fazia, escrevia

muito para as crianças. Depois tocávamos também alguns merengues” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018).

O sobrinho do criador do projecto, distinto produtor musical, músico multi-instrumentista, cantor e realizador, completa o quadro de memórias sobre Os Canucos das Ilhas Verdes:

“Em 1976 foi criado este grupo e em 1979 o Zezito foi para Cuba e eu comecei a cantar mais. Gravámos algumas músicas na Rádio Nacional, que na altura não tinha um estúdio. Tínhamos que gravar lá fora, o que era difícil. O responsável era Firmino Bernardo, colocava os microfones.

Faziam parte do grupo o Tonecas, o Dio, o Nelito, o Vizinho, e mais outros músicos. Todos tocavam. Como não havia instrumentos suficientes, o meu tio, o Dio e o Vizinho pegavam nestas latas de azeite oliveira antigas, recortavam como viola, iam buscar fios de nylon dos pescadores na praia para fazer cordas, depois afinavam a ouvido.

O meu tio Felício era o autor de todas as nossas músicas” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019).

Este percurso demonstra que a educação musical, se implantada cedo e com seriedade, leva à formação de bons músicos instrumentistas, pessoas com vontade de seguir este caminho, apesar dos vários obstáculos deste caminho profissional. A curiosidade, a paciência, a vontade de crianças é inesgotável e, se bem direcionadas, podem rapidamente adquirir os conhecimentos necessários para se dedicar à música. Assim aconteceu no caso deste grupo, mas, também, de um outro projecto criado na Igreja Conceição e do qual fez parte guitarrista e cantor santomense, Guilherme Carvalho.

A banda Young Star, apesar de funcionar numa igreja, serviu como uma boa escola de música para os jovens que por aí passaram. Deve ser sublinhado que faziam parte do grupo também algumas raparigas. Provavelmente todas elas só cantavam, mas na cena musical da altura o facto merece atenção, já que a presença feminina nos projectos musicais continuava a ser pouco acentuada. As aulas de solfejo decorriam em paralelo com as lições de teoria musical, sempre concluídas com parte prática, constituída pelos ensaios das apresentações da banda. O grupo era composto pelos executantes de diversos instrumentos e a sua composição, tanto pela quantidade como variedade dos instrumentos, superava a composição dos conjuntos musicais da altura. As performances do grupo foram gravadas várias vezes<sup>473</sup>. Recorda Guilherme Carvalho que aí iniciou a sua carreira musical, nunca mais interrompida:

“Foi na igreja que aprendi a música das notas. Com o senhor Barreto. (...) Foi na diocese de Conceição. Tínhamos música e teatro aí. Depois do Barreto, seguimos com Mota. Também aprendi muito com ele. Era a banda Young Star. Foi nos anos 80. Fizemos uma gravação na Rádio Nacional com Firmino Bernardo.

---

<sup>473</sup> As suas músicas encontram-se nas bobinas da Rádio Nacional: ST852/AM837, ST883/AM850, ST884/AM850 e AM851, ST885/AM851.

No grupo havia muitos instrumentos, também teclado, clarinete, saxofone, violas Vários instrumentos e muitas pessoas. Um envolvimento e uma dinâmica grande das pessoas, a nossa ocupação juvenil. Eu sempre toquei viola, não fui muito aventureiro em relação a outros instrumentos. E também cantava” (Guilherme Carvalho, entrevista, 26.01.2019).

Os Canucos das Ilhas Verdes e o Young Star destacaram-se entre outras iniciativas musicais pelo seu papel educativo. Serviram como escolas de música para várias crianças e jovens. Na mesma linha destas duas iniciativas, ocorreu uma acção organizada pelo Estado e também dirigida para o público jovem, ainda que de carácter pontual. A convite do governo, estiveram nas ilhas professores coreanos de música, dança e ginástica artística. Durante uns meses, trabalharam com regularidade com um grupo de jovens, divididos por área de ensino. Foi uma aprendizagem importante nos percursos dos que tiveram oportunidade de participar nesta actividade.

Recorda Kalú Mendes, um dos alunos na área da música:

“Havia aqui uma escola de música dos coreanos. Eles até cantaram uma música minha. Esta escola foi uma iniciativa de governo. Tinha professores de música, de dança, de ginástica acrobática e eles montaram um espectáculo grande.

Na parte de música era eu, o Vizinho, o Paquito, o Elias e as músicas que o professor nos dava, eram as músicas que os bailarinos iam dançar. Era o grupo Kua Floga 84. Grupo de brincadeiras 1984.

Tinha 30-40 crianças, na música erámos 5-6. Aprendemos muito.

Eu tocava viola ritmo, o Elias piano, o Vizinho bateria e o Paquito era baixista” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019).

As actividades de ensino musical existiam nos anos 1980 por iniciativa das pessoas particulares, do Estado e, ainda, ligadas à Igreja. No entanto, a participação nelas era muito limitada e o seu público restrito. Não havia lugar para todos e nem todos tinham o mesmo acesso aos encontros em que a música era ensinada. Isto, certamente, reflectiu-se nos anos seguintes, quando a música interpretada ao vivo começou a ser mais e mais escassa. Não havia músicos instrumentistas que pudessem acompanhar os cantores, os conjuntos começaram a desaparecer, também por causa de desinteresse dos jovens. Não tinham vontade de dedicar o seu tempo ao estudo de instrumentos, tarefa morosa e exigente. Começaram a assistir às actuações dos cantores, acompanhadas pelo *playback* e não houve ninguém que lhes chamasse a atenção para a diferença, em termos de qualidade e da capacidade de criar emoções e sentimentos no público, entre a música reproduzida de forma mecânica e a música interpretada ao vivo, pelos grupos. Foi um processo gradual, iniciado neste último período, mas que mais se acentuou nos anos 2000 e que tem existido, imparavelmente, até agora.

Além de decréscimo da popularidade dos conjuntos e das iniciativas de ensino da música junto dos jovens, os anos 1980 assistiram ao surgimento de novos projectos musicais, assaz divergentes do que até então existira nas ilhas. Como exemplos podem servir os grupos Duo RJ e Anguéné. A história

e os objectivos de cada um eram diferentes. Contudo, há um factor comum que podia ter tido alguma influência no caminho que os grupos escolheram: uma parte dos seus criadores estudou em Cuba, onde durante cinco anos tiveram oportunidade de conhecer a forma diferente de fazer música, facto que até agora guardam e partilham através das suas memórias. Ricardo Costa, fundador do Duo RJ, sublinha não só o valor que se dava à música e aos músicos, mas também o lugar do ensino da música, tão notório em Cuba. Acrescenta ainda que se sentia algo diferente na forma como as pessoas aí viviam a música, como a interpretavam e/ou assistiam às apresentações. Fala da energia que emanava de todos que “vibravam a cantar, a dançar” (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2018). O co-fundador do grupo, Joaquim, também estudou em Cuba, assim como Nezó, um dos criadores de um outro projecto, o grupo Anguené. Através dos seus repertórios, diversificados e com sonoridades diferentes das então em voga na ilha, assim como através da forma de pensar e interpretar a música<sup>474</sup>, os grupos Duo RJ e Anguené reflectiram muitos dos valores apreendidos em Cuba.

O Duo RJ foi primeiro a surgir. Os seus fundadores, Ricardo e Joaquim, conheceram-se em Cuba. Ambos partiram para lá do mesmo lugar e com a mesma bolsa de estudo e, ainda por cima, os dois para estudar no mesmo curso, desporto e educação física. Contudo, não se tinham cruzado antes, em São Tomé. Nenhum deles se dedicava de forma mais séria à música, mas ambos gostavam dela. Um dia, o Joaquim arranjou uma viola e começaram a interpretar, em dueto, várias músicas que se ouvia na altura, entre os quais, muita música cubana ou, como sublinha Ricardo Costa, afro-cubana (entrevista, 4.11.2018), música brasileira e algumas músicas santomenses. Foi algo que faziam somente por prazer que lhes dava a actividade musical. Mas depois do regresso a São Tomé e Príncipe, em 1987, decidiram de dar rumo à actividade iniciada em Cuba, transformar o grupo amador numa formação musical e começar a actuar ao vivo em vários tipos de eventos. Nos inícios trabalharam de forma mais séria o repertório já ensaiado em Cuba. Na altura actuavam somente em pequenos eventos privados. A etapa seguinte foi dedicada à criação do seu próprio repertório. Nesta altura tomaram o primeiro passo, que demonstra uma nova forma de pensar a música. Em vez de recriar algo que já existia, que, por norma, é mais vendível, apostaram num projecto inovador.

“Começamos a criar um estilo nosso, um estilo novo em São Tomé, que não era dos conjuntos. Era uma combinação daquilo que a gente viu em Cuba e trazendo para a nossa tradição, mas da nossa maneira. Juntamos o estilo afro-cubano e a nossa tradição. A grande parte das músicas era cantada em português. Não é que a gente não sabia cantar em língua nacional. Mas havia já muito disso, muitos conjuntos, e nos queríamos fazer uma coisa nova. E fomos

---

<sup>474</sup> Baseio-me aqui não só nas gravações audiovisuais do Duo RJ, às quais tive acesso, mas também nas gravações áudio do grupo Anguéne e nas entrevistas e inúmeras conversas com Ricardo Costa. Deixo aqui o meu agradecimento ao Ricardo Costa pela disponibilização de materiais audio, audiovisuais e fotos do Duo RJ e ao Nezó, que além do apoio em várias questões logísticas durante a minha estada em Angolares, partilhou comigo a história do seu percurso artístico, dedicado tanto à música como às artes plásticas.

primeiros em São Tomé a fazer isso. E como era uma coisa nova, as coisas não aconteceram rápido assim. Não tinha assim essa vida... Isso não vibrava. As pessoas nunca viam uma poesia tocada numa guitarra. O primeiro impacto não foi grande” (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2018).

Decidiram juntar ao seu repertório algumas músicas mais dançáveis, o que implicou a necessidade de “enriquecer o grupo. E aí entra a Cremilda, temos um áudio com ela. Fomos buscar o Jójó Pinho, depois entraram mais pessoas na banda. Mas a banda tinha sempre o duo principal, o Duo RJ, este nunca deixou de existir” (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2018). Assim como o dueto foi sempre o fundamento do grupo, também os seus objectivos enquanto artistas nunca desvaneceram. Apesar de terem criado o seu repertório baseado nas diferentes influências de várias latitudes geográficas e culturais, numa certa altura viraram-se para a música nacional. Decidiram fazer uma pesquisa e identificar as músicas marcantes, criadas nas últimas décadas pelos agrupamentos e conjuntos musicais. Tendo constatado a impossibilidade de chegar ao que procuravam na Rádio<sup>475</sup>, solicitaram a ajuda à família Leite, que referem como os verdadeiros conhecedores e guardiões da história musical santomense. Começaram a preparar os concertos em que apresentavam as músicas antigas nos sítios emblemáticos, como, por exemplo, o Museu Nacional. Este projecto, iniciado nos anos 1980, continuou na década seguinte, altura em que a maioria dos conjuntos já não existia<sup>476</sup>.

O grupo Anguené foi criado na fase final do período aqui abordado, mas, pela sua importância, deve ser mencionado. Assim como o Duo RJ, o grupo Anguené reflecte na sua criação musical alguma influência da estada em Cuba de um dos seus membros fundadores. As composições e a expressividade interpretativa, caracterizavam-se pelo seu carácter emocionante, complexo e original. O grupo surgiu no sul da ilha, em São João dos Angolares, e, apesar da sua sonoridade inovadora, desde os inícios da sua actividade, conquistou o público. “Tocávamos nas praças em Angolares, depois convidaram-nos para as festas de cidade, bares, discotecas” (Ninho Anguené, entrevista, 21.08.2014). Mais tarde, começaram a actuar com regularidade na roça São João dos Angolares<sup>477</sup> para turistas que aí pernoitavam.

---

<sup>475</sup> É possível que o arquivo das bobines não fosse disponibilizado a todos ou pode ter ocorrido um período em que este ficou fechado e inacessível. Esta hipótese carece a confirmação, mas o que se falou sobre o arquivo nos últimos anos autoriza esta presunção. Importa saber se realmente tal ocorreu, se foi uma acção propositada ou somente uma desvalorização inconsciente do património musical guardado na Rádio.

<sup>476</sup> O Duo RJ registou as suas músicas na Rádio Nacional. As gravações do grupo devem existir no arquivo da RNSTP com as seguintes referências: ST919, uma gravação do dueto e ST919/AM653, a gravação com da altura em que Cremilda foi convidada para se juntar ao grupo. Esta bobine, de acordo com o livro de registos, contém ainda as gravações do conjunto os Úntues.

<sup>477</sup> A antiga roça em São João dos Angolares foi transformada num espaço hoteleiro e cultural por João Carlos Silva e a sua esposa, Isaura Carvalho, já falecida. Além de fornecer acomodação e alimentação, os seus criadores

Fizeram parte do grupo os músicos e artistas, que não tiveram receio de apostar em algo que não existia nas ilhas, na criação do seu próprio estilo musical, não muito simples e que exigia bastante, tanto dos próprios artistas, como do público. As músicas não eram dançáveis, caracterizavam-se pelo ritmo complexo e a estrutura das canções não facilmente previsível. As vozes fortes e cantadas numa harmonia rica eram acompanhadas por somente uma ou duas guitarras. O contraste entre a simplicidade de arranjos e a complexidade harmónica e interpretativa resultava em algo único, quer nas apresentações ao vivo, quer nas gravações que deixaram. Além da característica voz rouca de Ninho Anguené, devem ser sublinhados o carisma e a exigência de Nezó, um verdadeiro virtuoso de guitarra e artista de enorme imaginação e capacidades criativas. Todos os projectos por ele criados, tanto na área de música<sup>478</sup>, como nas artes plásticas<sup>479</sup>, destacam-se pela elevada qualidade de interpretação/execução, assim como a complexidade da forma e do conteúdo e, ainda, pela coragem na apresentação de novas abordagens. Perguntado como o grupo criava músicas tão diferentes de tudo que na altura se fazia em São Tomé e Príncipe, Nezó respondeu que “era uma energia que circulava” (entrevista, 26.01.2019).

O grupo juntou os artistas que não paravam de criar, o que garantiu a diversidade do repertório, assim como a quantidade de músicas, todas com excelentes arranjos, melodias e harmonia cativantes e textos interpretados em crioulo angolar. A perfeição que pretendiam atingir resultou em dedicação ao projecto ao longo dos quinze anos da sua existência. “O Nezo era e é muito exigente. Ensaiávamos todos os dias. Todos criávamos as músicas. Toda a letra era nossa” (Ninho Anguené, entrevista, 21.08.2014).

De início, o grupo era composto por Nezó na guitarra acústica, Zé Luís na guitarra eléctrica e primeira voz, enquanto Ninho e Odé executavam segundas vozes. Logo em 1989 fizeram as gravações para TVS e RNSTP e, pouco depois, Zé Luís saiu do grupo e Ninho Anguené começou a cantar a primeira voz. A qualidade da sua música garantiu-lhes apoios nacionais e viagens para fora do país. Nezó relembrou os pormenores destes *tours* e sublinhou a mencionada força criativa da banda. O artista confirmou, também, a principal razão de desaparecimento do grupo:

“Fomos apoiados pelo presidente Miguel Trovoada. Em 1994 fomos a Angola no avião do presidente de Angola. Ficámos na embaixada de São Tomé em Luanda e gravamos na Rádio Nacional de Angola uma cassette. Tocámos na Expo’98, tocamos no pequeno auditório de Rivoli no Porto, tocamos no programa “Praça de Alegria”, tocamos no Gabão e também em Angola.

---

apostaram na disseminação das expressões artísticas locais entre os visitantes que aí chegavam. Em 2007 criaram a fundação Roça-Mundo.

<sup>478</sup> Nezó foi também um dos fundadores do Grupo Tempo, formação posterior ao grupo Anguené, mas que levou a música santomense, nesta característica forma, criada por ele e os seus colegas (Osvaldo Santos e Guilherme Carvalho), além-fronteiras. Recentemente, criou um novo projecto musical com jovens da ilha (Flesco e Any Moreira), cujo talento descobriu por acaso e com quem tem estado a trabalhar, introduzindo-os nos meandros da arte musical.

<sup>479</sup> Desde inícios dos anos 1980 Nezó dedica-se, também, à pintura e à escultura. Estudou na Sociedade Nacional de Belas Artes em Lisboa e criou inúmeras obras de arte.

Criamos por volta de 70-80 músicas. A grande parte daquilo que produzimos, foi gravado na Rádio Nacional. TVS também tem algumas e alguns videoclips que fizemos e algumas actuações que fizemos aí.

É difícil persistir por muito tempo quando o grupo é formado por 3 pessoas. Basta uma sair e já desequilibra o grupo” (Nezó, entrevista, 26.01.2019).

Apesar de várias dificuldades, o grupo existiu durante quinze anos e as suas músicas até agora continuam vivas nas memórias dos que assistiram às suas actuações ou as ouviram com frequência em vários programas de rádio nos anos 1990<sup>480</sup>.

Os anos 1980 assistiram a várias transformações do panorama musical em São Tomé e Príncipe. Foi, sem dúvida, o período de uma viragem que, nas décadas posteriores, resultou numa profunda mudança tanto em termos de criação musical, como de forma de apresentação da música. Embora tenham ocorrido várias iniciativas indicativas de valorização da música tocada ao vivo, estas não conseguiram superar a tendência que naquela década se começou a acentuar no panorama musical. Houve uma notável disseminação da música reproduzida de suportes mecânicos, em actividades de convívio e no acompanhamento dos cantores, o que substituiu os músicos instrumentistas. Tal influência chegava de fora, era uma tendência observável a nível global. Num país tão exíguo como São Tomé e Príncipe, as suas consequências foram tremendas, levando ao quase total desaparecimento de músicos instrumentistas.

#### **4. As zonas fronteiriças musicais: puíta, bulauê, as festas religiosas e a música nas roças**

“- Havia um bulauê, agora o nome não me lembro. Era um grupo de Porto Alegre, dos camponeiros. Era no início dos anos 80. Actuavam sempre no fim-de-semana para distrair as pessoas. Actuavam no campo de futebol de Porto Alegre.

- E eles ensaiavam?

- Não, parece que era mais naquela de se juntarem e de improvisarem. E como lá no grupo também tinha cabo-verdianos, porque era uma zona com muitos cabo-verdianos, o grupo também tinha batuko, coladeira... Era uma roça então tinha muitos cabo-verdianos. E também na zona de Malanza, onde havia forros, eles se juntaram ao grupo. Mas o grupo era da roça.

- E cantavam também em crioulo cabo-verdiano?

- Sim. Ainda me lembro de alguns nomes. Todos cantavam coladeiras, todos cantavam batuques...

- E quando as músicas eram em forro, os cabo-verdianos também cantavam?

---

<sup>480</sup> Os registos das músicas do grupo estão arquivados no arquivo da RNSTP nas seguintes fitas magnéticas: ST882/AM849, ST898/AM859, ST950/AM883 e AM884, ST951/AM884 e ST990/AM858.

- Sim, mesmo mal, cantavam todos. Não tinha distinções de raça” (Vava Pinto, entrevista, 10.08.2014).

Após a independência, em São Tomé e Príncipe ficaram muitos cabo-verdianos<sup>481</sup>, mas, também, alguns angolanos e poucos moçambicanos. Além deles, viviam no arquipélago os seus filhos, já nascidos aí, vários dos quais filhos de pais de origens diferentes. Apesar de terem nascido nas ilhas, eram chamados tongas, e não santomenses, designação que até agora, mesmo se menos frequentemente, é usada em São Tomé. Entre esta mescla de pessoas, que constitui a parte significativa dos habitantes do novo país, existiam e começaram a surgir algumas actividades musicais ou acompanhadas por músicas com características híbridas, contando com a participação de pessoas de várias origens. Podemos considerar estas manifestações musicais e as actividades culturais apresentadas neste capítulo como zonas fronteiriças, já que indicam o desaparecimento ou, pelo menos, a deslocação das fronteiras sociais. É o caso do género musical já existente na altura da independência e oriundo dos trabalhadores angolanos, a puíta, e do género musical novo, o bulauê, que surgiu ou se afirmou após a independência. Adicionalmente, as festas religiosas e as actividades musicais organizadas nas roças podem ser caracterizadas como momentos de contacto e convívio de pessoas de vários grupos socioculturais, mormente ilhéus e ex-contratados e seus descendentes.

A puíta, que foi levada para São Tomé e Príncipe pelos trabalhadores (ditos) angolanos ou que surgiu entre eles na ilha equatorial, tornou-se, ainda na época colonial, numa das danças mais populares nas roças ou na dança que mais recordações deixou, tanto entre os que viviam dentro, como fora das roças. Há memórias de que, já na época colonial, os trabalhadores de outras origens se juntavam aos angolanos e aos seus descendentes para dançar puíta. Havia pessoas de fora das roças que, embora esporadicamente, conheceram os primeiros toques desta dança no período colonial. As memórias dos alguns dos entrevistados indicam a porosidade das fronteiras, tanto físicas como sociais. Apesar da pouca frequência, os contactos aconteciam. “Sabe como e que é. Um homem quando andava na tropa... íamos procurar mulheres, miúdas tonguinhas, que dançavam puíta. Enfiávamo-nos também aí no meio, a dançar”, conta Iseter Abreu (entrevista, 29.08.2014).

Contudo, a verdadeira evasão da puíta ocorreu nos anos que se seguiram à independência, transformando, gradualmente, o carácter desta música, inseparavelmente acompanhada pela dança<sup>482</sup>. De manifestação cultural dos contratados, com o espaço de performance limitado às roças, passou a ser considerada como um dos géneros musicais evocados sempre que se fala da música de São Tomé e

---

<sup>481</sup> Eyzaguirre indica o número de 15500 caboverdianos que permaneciam nas ilhas em 1975, dos quais 6500 eram crianças (Eyzaguirre, 1986: 343 in Nascimento, 2008b: 58).

<sup>482</sup> Importa sublinhar que a apropriação do género musical pelos santomenses ocorreu somente em relação à sua função de divertimento e não de manifestação cultural que acompanhava as despedidas dos familiares ou conterrâneos falecidos, durante as cerimónias de nozado ou nos funerais.

Príncipe, como um género musical nacional. Mesmo se, quando questionados, os santomenses confirmam a sua origem angolana, a primeira resposta, aquela automática e sem reflexão prévia, indica a puíta como género musical santomense.

Conforme se assinalou nas reflexões iniciais deste trabalho, este facto evidencia a dificuldade em definir claramente o que é santomense ou, de outra perspectiva, demonstra a dinâmica e a polissemia das manifestações culturais, mormente enquanto pontos de referência identitários. O que antes não era, pode, com tempo, tornar-se “o meu, o nosso ou de todos”<sup>483</sup>. Como afirma Tonecas Prazeres, “era muito forte, mas não era vista como uma coisa nossa. (...) A puíta praticamente é a última tradição nossa” (entrevista, 18.04.2018). Já Ayres Major diz que “a puíta veio de Angola, mas hoje já se considera o nosso género” (entrevista, 28.08.2013).

O percurso da puíta e as etapas da sua difusão estão bem presentes na memória das pessoas. Grande parte dos entrevistados assistiu à sua disseminação fora das roças. Inicialmente existia somente “onde havia filhos dos angolanos. Nas roças os serviços faziam uma fogueira e dançavam puíta. Só depois que saiu das roças. Depois da independência” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019). “Nós começamos a ver eles [os angolanos] a dançar e também começámos a entrar. Depois íamos a outra festa e também dançávamos. Tornou-se uma dança de todos” (Juka, entrevista, 30.10.2014). Até chegar ao momento em que “...nós assumimos agora como nosso. Os forros nunca aderiam à puíta. Só os serviços das roças e os filhos dos serviços nascidos aqui, os tongas, que aderiam à puíta. Os forros – só socopé, ússua, e por aí fora. Só depois da independência, que os forros começaram a aderir à puíta” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019).

Provavelmente nesta altura houve a alteração da língua em que as músicas eram escritas e interpretadas. Antigamente executadas “em linguagem deles. Depois já houve mais fusões. Agora já se canta em dialecto”<sup>484</sup>. Mas isso já é muita fusão, muita fusão” (Iester Abreu, entrevista, 29.08.2014). A constatação é confirmada por outros entrevistados: “Era a língua deles mesmo. Mas agora há puítas cantadas em crioulo forro” (Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014).

Os grupos que executavam a puíta começaram a se tornar cada vez mais organizados. Vários deles tinham nomes, vestuário próprio para as apresentações, repertório definido e criado pelo grupo. No arquivo da Rádio Nacional encontram-se várias fitas com os registos de grupos de puíta. Pela localização mencionada ao lado de alguns dos nomes, percebe-se que existem as gravações dos grupos que surgiram já depois da independência e que eram compostos pelas pessoas de várias origens. Predominam as gravações do grupo Puíta Samangugu de Cabeça Água<sup>485</sup>, mas há também registos do

---

<sup>483</sup> Com bastante frequência, estas palavras, em conjunto ou usadas separadamente, aparecem nas conversas, especialmente sobre a puíta ou a rumba.

<sup>484</sup> Uma das designações da língua forro (chamada também língua santome ou língua nacional), utilizada frequentemente por santomenses.

<sup>485</sup> Fitas com os números ST121/AM49, ST280/AM365 e AM366, ST285 (sem original indicado), ST477/AM554 e AM 342 (sem cópia indicada).

grupo Jacaré da Praia Messias Alves<sup>486</sup>, Puíta Sal de S. Marçal<sup>487</sup>, Puíta Sua do Bairro de Santana<sup>488</sup>, Grupo Sentoapeia – Puíta Sérgio Pinto<sup>489</sup> e Puíta Liberdade<sup>490</sup>.

Registei uma observação interessante de Iseter Abreu, que diz: “A puíta era mais tocada pelos filhos de contratados, pessoas angolanas que foram para São Tomé e deixaram lá os seus descendentes. E os tais descendentes transformaram puíta numa coisa nacional. Depois os outros começaram a dançar puíta pela influência dos ditos tongas” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014). Nesta constatação está bem reflectido o carácter híbrido da nova nação, composta não só pelos forros, angolares e naturais do Príncipe, mas por todos que nasceram na ilha, independentemente da origem dos seus progenitores. Pretendia-se desmantelar as barreiras e as divisões sociais que existiam, criadas na época colonial, tanto pelo colonizador, como pelos próprios ilhéus. Era a ideia ao qual se pretendia chegar, mas que nunca foi atingida por completo.

Jerónimo Moniz considera que houve neste percurso vários incentivos do governo e que não se pode falar somente da espontaneidade do povo. “Depois da independência, muitas destas danças, como, por exemplo a puíta ou a quiná, começaram a ganhar terreno. Porque, se calhar, a política na altura era mesmo esta: a massificação da cultura. Por isso que eu digo que é quase impossível definires o que é culturalmente santomense” (entrevista, 10.06.2014). O mesmo afirma outro entrevistado, recordando que “antes só angolanos dançavam puíta, os serviçais. Depois da independência o povo organizou-se e acabou-se com esta divisão. Depois da independência houve aquela mobilização política: santomenses são todos santomenses” (António Leite, entrevista, 29.01.2019).

Após a análise de várias memórias, chega-se à conclusão que os dois processos – os incentivos por parte do governo na promoção de diversas manifestações culturais, por um lado, e a vontade de próprios habitantes das ilhas de conhecer e de participar nas actividades dos “outros” – decorreram em paralelo. A puíta atravessou muitas fronteiras, já que, do universo das roças, passou para os quintais nos luchans, para as festas religiosas, para as apresentações oficiais, tanto no país, como fora dele. Ou seja, saiu da esfera das roças e dos serviçais ou, mais tarde, dos seus descendentes e passou para o mundo dos ilhéus. Apropriada por estes, a puíta tornou-se parte de um caleidoscópio cultural híbrido e fluido, sem referências comuns a todos, que se foi construindo nos anos que se seguiram a 12 de Julho de 1975.

O título desta tese, *Dêxa puíta sócō(m)pé*, criado pelo Ângelo Torres, expressa a ambiguidade da puíta, género musical santomense. Embora tenha existido a vontade de criar uma nação homogénea, o que podia garantir a sua força, continua a ser acentuada uma distinção, mesmo se implícita, que associa

---

<sup>486</sup> As bobines: ST456 (sem original correspondente indicado), ST496/a partir das fitas originais AM574 e AM575, ST497/AM576 e AM555.

<sup>487</sup> A fita ST304 com as gravações originais a partir das bobines AM396 e AM398.

<sup>488</sup> As bobines originais AM456 e AM457 copiadas na fita ST304.

<sup>489</sup> As bobines: AM33 (sem cópia indicada) e AM18/ST270.

<sup>490</sup> A bobine original AM585 com a cópia em ST507. Estas fitas contêm ainda a gravação do grupo Socopé Templa Secu.

este género musical ao tonga ou a alguém que nunca será totalmente das ilhas, embora seja esta a terra que o viu nascer, viver e morrer. Apesar de ter passado as fronteiras do grupo sociocultural em que foi criada, a puíta nunca chegou a ser adoptada por toda a sociedade santomense. As elites islenhas, incluindo as pessoas que fizeram parte dos governos e pronunciavam os ideais da nação, nunca se juntaram aos dançantes da puíta. Na prática, a puíta nunca foi de todos, apesar de assim ser anunciada. Mesmo quando se indica automaticamente como santomense, logo se enuncia a sua associação aos contratados.

O bulauê, outro género musical que atravessou várias fronteiras e ganhou novo formato depois da independência, é considerado e indicado sempre como género musical santomense. Assim como a puíta, o bulauê nunca foi executado nem assistido por todos. A sua popularidade é mais acentuada entre as pessoas de menor condição económica, embora ocorram apresentações nos eventos frequentados também pelas elites<sup>491</sup>.

Durante muito tempo e em grande parte do material recolhido, o grupo Zé Quentxi de Ponte Graça era mencionado como a primeira formação de bulauê que surgiu em São Tomé e Príncipe. Como data do seu aparecimento, citavam-se os inícios dos anos 1980. Sempre foi cantado em forro e indicado como género musical genuinamente santomense. Contudo, os géneros musicais não costumam surgir de repente, de um momento para outro. Antes de se revelarem como géneros musicais definidos, com um nome próprio, passam por um período de construção, ganhando as características que os distinguem de outros géneros musicais já existentes. Muitas vezes, os géneros musicais que já existem, costumam ser o ponto de partida ou de referência para os novos. Desenvolvidos e enriquecidos com várias alterações, no final do processo não é possível a identificação do género do qual partiram. Ocorrem, também, as situações opostas, quando os géneros novos surgem contestando o já existente, rejeitando as suas regras. Assim aconteceu com o bulauê, que rejeitou as coreografias e os trajes definidos dos socopés, apostando numa apresentação menos rígida, tanto em termos de fardamentos, como passos de dança.

Várias pessoas afirmam a existência de grupos que pareciam com os bulauês muito antes do oficial surgimento deste no início dos anos 1980. A memória mais antiga das que registei remete aos anos 1960. Iseter Abreu, que cresceu em Neves, uma zona habitada por angolares, lembra-se dos grupos que nesta altura, usando somente os instrumentos de percussão rudimentares, imitavam as músicas dos

---

<sup>491</sup> Não é o meu objectivo a reconstrução da história desta manifestação musical, apesar de se tratar de uma história reconstruível, já que este género surgiu recentemente e a recolha exaustiva das fontes orais permitiria este trabalho. Apresento algumas pistas que desenhei após a análise das entrevistas realizadas, mas mantendo o foco no tema que ordena esta tese, esperando poder trabalhar de forma mais profunda sobre o bulauê num futuro próximo.

O etnomusicólogo santomense, Carlos Almeida, mais conhecido como Camucuço, músico, colaborador da Direcção Geral da Cultura nos anos 1980, fundador do grupo Tropic Som, entre outras funções ligadas à música e à cultura em geral ao longo de anos, está a trabalhar numa dissertação de mestrado dedicada ao bulauê. Infelizmente, os resultados do seu trabalho ainda não foram revelados.

agrupamentos musicais que existiam na zona, mas cujas actuações se limitavam, basicamente, aos espaços fechados, os fundões, que eram acessíveis a um público bastante restrito. Os moradores de Neves, onde passou a sua infância e adolescência, querendo aproximar as suas festas daquelas a que não tinham acesso, tentavam reproduzir com os instrumentos que estavam ao seu alcance, a música das tunas.

“Havia um grupo que se chamava Argentina, que era da vila, e havia outro, que também era Vera Cruz, só que se transformou: em vez de socopé, fizeram a fusão. Começaram a entrar mais jovens, começou a haver várias transformações aí. Mas eu como pertencia à vila, era mais virado para Argentina. Só que na Argentina havia ainda grupitos dos homens mais adultos, que tocavam ainda lata. Só que jovens impuseram bulauê a seguir. O que é que era bulauê? Bulauê eram músicas das tunas, dos senhores que tocam violas, etc., e nós tocávamos com tambor. Só percussão. Quando eu estava já na roça, formamos um grupito de jovens também e fomos participando, entrando, encaixando na Argentina aos poucos” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014).

Ayres Major indica a altura da pré-independência como a data de surgimento de expressões musicais que mais tarde tomaram a forma, que actualmente caracteriza o bulauê. Contudo, a fundamentação dele diverge da anterior. Diz que era o “socopé mal tocado” (entrevista, 28.01.2019). A afirmação que pode ser interpretada como a qualificação do bulauê como um socopé não organizado e que não seguia as regras impostas à performance deste género musical. Tal como Iseter Abreu, Major sublinha que os instrumentos utilizados para a execução desta manifestação se limitavam aos de percussão.

Na década de 1970, existiam os grupos de bulauê no sul da ilha, o facto recordado por Nezó. O entrevistado considera que o primeiro a surgir de forma mais organizada, era originário do Monte Mário, enquanto, pouco tempo depois, surgiu outro em Ribeira Peixe. Assim como Ayres Major, também o descreve como um socopé tocado de forma não estruturada. Afirma, ainda, a origem angolar deste género musical:

“Bulauê é angolar. Surgiu lá em baixo. Eu estudava aqui [na cidade de São Tomé]<sup>492</sup> na escola preparatória na década de 1970. E nunca vi bulauê aqui. Mas vi bulauê no Sul em 1976/1977/1978, em Monte Mário. Eu antes de viajar para Cuba em Outubro em 1979, já assistia a bulauê lá no sul. Bulauê na língua de angolar quer dizer “feito à toa”. Para eles era socopé feito à toa.

Monte Mário é depois de Angolares cerca de 20 km para sul. Os fundadores já morreram. E Ribeira Peixe também tinha outro bulauê. Quer dizer que bulauê não surgiu em Angolares, mas surgiu ao sul de Angolares.

---

<sup>492</sup> A entrevista foi realizada na capital de São Tomé e Príncipe.

Tinha um barril de vinho, aberto dos dois lados, de um lado tinha a pele grossa que dava som mais grave e que marcava compasso. Depois tinha outros instrumentos que se usava também no danço congo e no socopé, os tambores. E ainda um chocalho” (Nezó, entrevista, 26.01.2019).

No entanto, tanto entre angolares em Neves, como no sul da ilha, o bulauê, desde início, era cantado em forro, o que afirmam ambos os entrevistados<sup>493</sup> (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014; Nezó, entrevista, 26.01.2019). Esta foi sempre a língua dominante das músicas, que somente de vez em quando eram cantadas em português.

Entre as duas versões acerca da sua origem – a da imitação dos agrupamentos ou, mais tarde, conjuntos musicais e a da transformação de socopé, prevalece a primeira. Contudo, a segunda, que obriga a equacionar múltiplos factores que, em determinadas alturas ou entre determinados grupos de idade ou sociais, tiveram influência na definição do novo género musical, não pode ser ignorada.

Certamente houve necessidade de ter a música que pudesse acompanhar as festas, os convívios, já que a partir de surgimento das primeiras tunas que acompanhavam os bailes, esta forma de divertimento começou a ganhar cada vez maior expressão. Mudou a forma antigamente desempenhada pela dança, que da sua função representativa começou a ter carácter participativo. De um grupo organizado de pessoas, que se dedicava à preparação de apresentações, a dança começou a envolver todos os presentes. Se se comparar as descrições de irmandade, ússua e socopé, acima citadas, com o que acontecia nos sítios onde tocavam os conjuntos musicais, a diferença torna-se evidente. Portanto, é muito provável que a nova função socializante desempenhada pela dança tenha conduzido à criação de grupos que pudessem tocar música para este tipo de convívios. As possibilidades económicas das pessoas eram limitadas e não permitiam convidar os conjuntos para os eventos. Por conseguinte, tentou-se criar um substituto, recorrendo ao que estava ao alcance das pessoas. A reflexão de Luís Viegas valida este raciocínio:

“Bulauê passou a ser mais rítmico, mais propenso a dança, dança similar com a dos agrupamentos musicais. Mais apropriada do que os socopés, que tem uma manifestação de dança tipicamente específica.

Penso que bulauê nasceu exactamente nestas circunstâncias: não se tinha como convidar um conjunto, então dançavam com percussão e voz. Bulauê inicialmente era só percussão e voz.

---

<sup>493</sup> Apesar de testemunhas até agora ouvidas, a questão de língua utilizada inicialmente pelos intérpretes de bulauê carece de confirmação e de um trabalho mais aprofundado nas zonas habitadas pelos angolares e, também, nos lugares onde a maioria dos habitantes era descendente dos ex-contratados. A hipótese sobre a utilização de angolar e português numa primeira fase de existência género musical não pode ser descartada até a realização das entrevistas com um maior número de pessoas. Neste caso, a questão de memória tem de ser tida em conta. Como os entrevistados assistiram ao longo de décadas as apresentações de bulauê em forro, podem considerar esta como a língua sempre predominante neste género musical.

Bulauê nasceu desta necessidade” (Luís Viegas, 8.10.2014).

Fernando Aragão, na sua divagação sobre a origem do nome deste género musical, sublinha o facto de esta manifestação ter surgido entre as classes sociais menos favorecidas. Apesar de se tratar somente de uma hipótese em relação à origem da palavra, que carece a confirmação, o argumento apresentado é relevante e demonstra a forma de raciocinar do entrevistado, bastante familiarizado com a cultura das ilhas<sup>494</sup>.

“Eu julgo que o nome bulauê, a proveniência do nome bulauê, vem da espécie de um pão que nós comíamos, chamado bula, feito em São Tomé. Era uma coisa feita para as pessoas com menos recursos financeiros, as pessoas que não podiam assistir aos conjuntos. A bula é um pão dos pobres. Esse tipo de tocar, de comer.... Tem algo em comum. Mas não sei bem. O bulauê surge exactamente aí” (Fernando Aragão, entrevista, 10.06.2016).

O seu surgimento como réplica rudimentar dos conjuntos musicais pode explicar a sua rápida e intensa difusão pela ilha. Os grupos de bulauê não paravam de surgir ao longo dos anos 1980, chegando a existir dezenas de formações em simultâneo, todas elas bem organizadas, com os nomes definidos e os repertórios próprios. “Cada grupo tinha as suas músicas e fazia as suas músicas. As músicas que mais usavam, falavam mais do cotidiano do país. Falavam com piadas, com metáforas próprias e ficava engraçado” (Ricardo Costa, entrevista, 04.11.2018).

Esta disseminação de grupos de bulauê decorre em paralelo com o processo de gradual desaparecimento dos conjuntos musicais, pelas razões já enumeradas. Juvenal Rodrigues associa logo, que foi este o período em que os bulauês se afirmaram como elemento importante de várias festividades: “Como os conjuntos já não tinham equipamentos, os bulauês animavam as festas aqui. Daí que o bulauê atinge o auge” (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

No entanto, algumas pessoas interligam o surgimento de bulauê com transformações geracionais e com desinteresse dos jovens, que não aderiam e não apreciavam os socopés. Embora menos frequentemente, esta hipótese foi avançada por vários santomenses. Na verdade, uma hipótese não exclui a outra e ambos os factores – a tentativa de imitação de conjuntos e a vontade de criar algo diferente de antigos socopés – terão tido influência não só no surgimento, mas também na difusão desta manifestação musical.

“Socópé passou para bulauê. Bulauê é a coisa moderna, depois da independência. Havia um padrão certo de se tocar socopé. Havia grupos de socópé que tinham uma base de percussão e uma forma de tocar diferente do bulauê. O bulauê, quando vem, introduz uma forma diferente

---

<sup>494</sup> A reflexão é feita pela pessoa que possui bastante conhecimentos sobre a música santomense e que conhece a realidade ou as realidades das ilhas.

Considero que estas são as melhores pistas para a reconstrução de elementos em falta, daí destaco vários argumentos de pessoas com as quais falei nos últimos anos.

de tocar, introduz mais 2 ou 3 tambores, começa a cantar outros temas. Já não é tipo socopé que eram só piadas. Eram outro tipo de coisas, brincadeiras. Outra geração, mais atrevida que veio. E cantaram também em português” (Tonecas Prazeres, entrevista, 18.04.2018).

A expressão “socopé mal tocado” era frequentemente usada, especialmente entre a camada mais velha da população, como explica Ayres Major. “Os antigos quando viam um socopé mal tocado, diziam ‘este é o bulauê’. Porque o bulauê tem a música própria, mas não tem coreografia. Cada um se mexe e não tem uma dança específica” (Ayres Major, entrevista, 28.01.2019).

A diferente função do bulauê é bem perceptível e afirmada por várias pessoas: “O bulauê não tem muita variedade rítmica. É para dançar. Para mexer. Tipo afro-house” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019). Ou contrariamente ao socopé, tinha outro fim: “Socopé era um tipo de grupo que não era necessariamente para aguentar uma festa. Tinha momentos só. E as pessoas iam lá para observar. Agora o bulauê já aguentava a noite toda. É para dançar” (Ricardo Costa, entrevista, 04.11.2018).

A forma inata do seu surgimento, referida por Jerónimo Moniz, pode ter servido à sua rápida difusão. “Eu acho que aquilo começa naquele de comer, beber e conversar. E as pessoas num batuque a bater, as pessoas a comer, todos satisfeitos ali, e assim foi surgindo. A bater as latas e a cantar...até que aquilo pegou” (Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014). Como a manifestação foi criada pelos habitantes das várias zonas da ilha e com a função de diversificar e animar o convívio, não era preciso muito tempo nem incentivos para que o bulauê conquistasse público, o que explica Fernando Aragão:

“E depois houve uma altura em que a malta começou a virar para os bulauês que eram os grupos com instrumentos acústicos de percussão. Os grupos começaram a surgir dentro do povo, nos bairros em certas zonas em S. Tomé. Tocavam instrumentos acústicos, como por exemplo, o tambor e os equipamentos tradicionais. E isto começa a aparecer nos anos 1980. Na zona de Boa Morte, para cima de Boa Morte, na Ponte Graça. Começa a aparecer uma cena deles. E as pessoas começaram a ir aí, a participar nos bulauês deles. Que já é uma coisa da terra, uma nova versão...” (Fernando Aragão, entrevista, 10.06.2016)

Bulauê Zé Quentxi, também chamado Bulauê Jovens da Ponte Graça ou Jovens Unidos da Ponte Graça, é indicado com maior frequência como o primeiro grupo organizado e que apresentou um espectáculo memorável, já que até agora as imagens desta apresentação estão bem gravadas nas memórias das pessoas<sup>495</sup>. Castrino Alcântara, entrevistado na Casa da Cultura, apontou na direcção da igreja da Conceição:

---

<sup>495</sup> Este grupo foi indicado como o primeiro bulauê a surgir por várias pessoas entrevistadas, entre as quais: Albertino Bragança (entrevista, 23.01.2015), António Leite (entrevista, 29.01.2019), Ayres Major (entrevista, 28.01.2019), Castrino Alcântara (entrevista, 22.01.2013), Jerónimo Moniz (entrevista, 10.06.2014) e Ricardo Mendes (entrevista, 22.01.2019). Lançamos a hipótese de se tratar do primeiro grupo organizado, que sucedeu vários pequenos grupos surgidos para acompanhar os eventos de vida ou festivos.

“Aqui nesta praça, o bulauê Zé Quentxi executou publicamente o que tinha preparado. Os jovens de Ponta de Graça, os tongas de angolar, tinham a iniciativa de apresentar isso. Depois isso caiu na graça do público e surgiram imensos grupos de bulauê. É porque não necessitavam muitos custos. Só há vocalista principal, há tocadores e há membras que dançam” (Castrino Alcântara, entrevista, 22.01.2019).

A expressão usada por Alcântara para designar os criadores desta manifestação musical, os tongas de angolar, introduz uma das questões fundamentais relacionadas com este género musical e a temática abordada nesta tese. Especialmente quando completada pelo depoimento de Ricardo Mendes: “Surgiu depois de 25 de Abril. O primeiro bulauê que apareceu era o dos Jovens Ponte Graça. Era uma mistura de raça, tinha raça de angolar também. Forros não tocavam bulauê. Eram angolares de cá, uma mistura” (entrevista, 22.01.2019). Ou quando comparada com a afirmação de Kalú Mendes. O músico e produtor, perguntado se o bulauê surgiu entre os santomenses, responde de imediato: “Sim, entre os santomenses” (Kalú Mendes, entrevista, 23.01.2019).

Evidentemente, o surgimento deste género musical, assim como a sua proliferação, teve lugar em circunstâncias novas, diversas das de outros géneros musicais, sempre associados a determinados grupos socioculturais. Neste caso, as expressões “tonga” ou “mistura de raças” indicam aparentemente uma sociedade nova, não só pelo facto desta mescla intergrupal, assim como a deslocação de grupos circunscritos a certos territórios, ter acontecido, mas pela forma aberta de falar sobre isso, de sublinhar a mistura de origens e de afirmar que eram todos santomenses. No entanto, nota-se uma dupla categorização e na segunda linha, muitas vezes, aparece outra especificação para santomenses que não deixam de ser ou de ter sido algo que não santomenses. O fragmento seguinte bem ilustra esta ambiguidade e, adicionalmente, levanta a questão de persistência de divisões de classes económicas bastante perceptíveis:

“- Os bulauês e socopés tinham o mesmo público?

- Não, não, era o público diferente. Os bulauês surgiram em boa parte nas comunidades dos pescadores, dos agricultores, então mais gente de bairros que os seguia. Eram santomenses de diversas origens, angolares ou mesmo forros. Mas o público que assistia não era o mesmo, não se misturavam.

- Continua a ser assim?

- Sim, o bulauê continua a ser do povo e não da chamada classe média” (Juvenal Rodrigues, entrevista, 25.01.2019).

Após a análise de várias entrevistas e a observação do contexto sociocultural em que foi criado, penso que bulauê pode ser considerado como uma manifestação cultural crioula<sup>496</sup>. Surgiu em resultado

---

<sup>496</sup> O mesmo tipo de afirmação em relação a sociedade necessite de um estudo aprofundado, ainda por fazer.

de uma mescla de influências provenientes de vários contextos culturais, criado por um grupo de pessoas de diversas origens, muitas vezes híbridas.

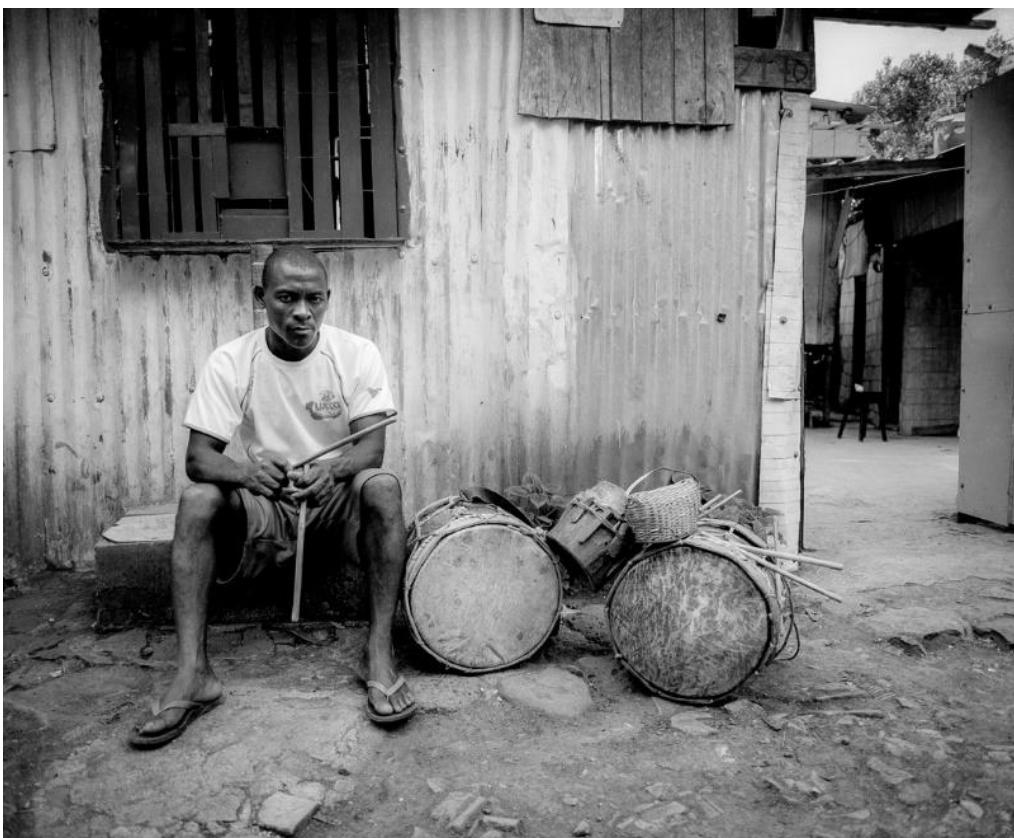


Figura 16 – Tocador, Almeirim, São Tomé e Príncipe  
(foto de José A. Chambel, Novembro de 2018)

No que se refere às transformações deste género musical, que decorreram ao longo dos anos 1980, as mais notáveis têm a ver com o espaço de performance e, resultante disso, com a alteração dos instrumentos utilizados ou, mais precisamente, com o acréscimo de instrumentos musicais. No início, quando praticado nos quintais e praças, limitava-se aos instrumentos musicais acústicos, principalmente de percussão. Mais tarde, quando alguns dos grupos começaram a ser convidados para se apresentar nas festas da cidade ou festas religiosas de várias localidades, para um público maior, começaram a adicionar instrumentos electrónicos, como os teclados, e amplificar os outros, assim como as vozes, através de microfones.

Zé Sardinha recorda a primeira e, até agora, mais popular composição de tocadores dos grupos de bulauê. Apesar de mudanças, a maioria dos grupos teve este núcleo instrumental.

“É tocado só com instrumentos de percussão. Tem mussumba, não tem o tambor jazz. Na puíta o tambor fica deitado, no bulauê está de pé. E não tem aquela varra que faz o som agudo. No bulauê é diferente e chama-se jazz. Mussumba na puíta é o jazz no bulauê, mas o instrumento é igual. Depois tem tarola, tem tabaque, pequeno e redondo. Depois tem também replica e

uémbe. Enquanto o tabaque é aberto e toca se com paus, o uémbe é fechado e toca-se com duas mãos” (Zé Sardinha, entrevista, 24.01.2019).

Os grupos costumam ainda usar chocalhos feitos de vime trançado e enchido com sementes de saraconta.

Iseter Abreu, que se lembra dos primeiros grupos de bulauê, ainda na fase primordial deste género musical, que situa nos anos 1960, recorda que naquela altura, durante as apresentações dos grupos de bulauê, havia sempre um momento em que se exibiam os grupos de socopé e destaca as pequenas diferenças entre os instrumentos usados por ambos os grupos.

“Bulauê só existia com tambores. Várias espécies dos tambores. Tambores mais pequeninos chamavam-se repica, os outros eram uémbes. Era tocado só com tambores. E o socopé tinha apitos. Tocava-se mesmo com apitos. E no bulauê também, quando partíamos para ronda, entrava a parte de socopé, com apitos. Quando partíamos para ronda, saímos, por exemplo, da nossa sede para lá, saímos para ronda, a tocar pela estrada fora. Mas era com apitos” (Iseter Abreu, entrevista, 29.08.2014).



Figura 17 – Malé, tocador de uémbe, Pantufo, São Tomé  
(foto de José A. Chambel, Setembro de 2016)

Ao longo da década de 1980, com o aumento da popularidade de alguns grupos, que começaram a subir aos palcos e abrilhantar as festas religiosas, houve uma mudança nos instrumentos utilizados. Para aumentar a potência do som e tornar a apresentação mais atractiva, começaram a ser utilizados instrumentos melódicos, como teclados ou harmónicas. Mantendo o seu ritmo, o bulauê ganhou uma sonoridade nova nesta tentativa de alargar ainda mais o seu público e poder actuar em novos lugares<sup>497</sup>. O som de vários destes grupos, já modernizados, chegou a diversas latitudes geográficas.

“O bulauê tem uma história engracada, porque inicialmente os instrumentos eram rudimentares, acústica era rudimentar, mas foi evoluindo e passou a ter ao lado dos instrumentos acústicos, os instrumentos electrónicos. Os primeiros bulauês não tinham nada disso. Era só percussão: vários batuques. Hoje já tem vários grupos que acrescentaram os instrumentos electrónicos” (Jerónimo Moniz, entrevista, 10.06.2014).

Entre os 50 grupos cujas performances foram gravadas pelos técnicos da RNSTP<sup>498</sup> encontram-se formações de ambas as ilhas, grupos que funcionaram durante um período prolongado e os que surgiram para determinadas ocasiões, originários de luchans, dos bairros da capital e das roças. A lista que se segue, enumera os grupos em ordem aleatória, organizados alfabeticamente<sup>499</sup>:

- 12 de Julho de Santana
- 1º de Maio de Pague Príncipe
- 2 de Abril de Dependência Monte Macaco
- 21 de Dezembro de Bôbô Forro
- 30 de Setembro de Almeirim
- 5 de Novembro de Madre de Deus
- África de Água Izé
- Água Tomar da Cidade das Neves
- Amador de Lembá
- Amador do Bairro Água Toma da Cidade de Neves

---

<sup>497</sup> Esta transformação gravou-se na memória do jornalista Jerónimo Moniz, autor e apresentador do programa *Interactividades*, emitido semanalmente na RDP África desde 1996 a 2018, todos os sábados das 10h às 13h.

<sup>498</sup> No arquivo da RNSTP encontram-se numerosas fitas magnéticas com os registos de vários grupos de bulauê. Uma análise minuciosa deste arquivo permitirá não só perceber como o género se modificou, mas também proceder a um mapeamento dos grupos e ver onde a sua presença foi mais acentuada. Este levantamento poderia servir como o ponto de partida para a recolha das memórias dos habitantes destas zonas sobre estas formações musicais, assim como para confirmar onde ainda existem bulauês activos. Esta análise encontra-se numa fase incipiente, por isso limitar-me-ei aqui à enumeração de nomes dos grupos de bulauê que foram gravados, a qual evidencia a dimensão do fenómeno. Tendo em conta o elevado número de grupos, não indico os números das bobinas, ao invés do procedimento relativo aos registos de outras manifestações musicais.

<sup>499</sup> Esta opção prende-se com o facto de não ter, neste momento, as informações detalhadas sobre todos os grupos para uma ordenação criteriosa das formações existentes nos anos 80.

Argentina de Rua Nova de Ganda  
Belezinha de Ubua Budo-Trindade  
Bulauê da MFP  
Bulauê de S. João de Vargem  
Carambola de Changra  
Carambola de Santo Amaro  
Cassav da Vila de Conde  
Chora Vida de Angra Toldo  
Cimeira de Pete-Pete  
Diamante Negro do Distrito de Pagué  
Estrela Negra de Angra Toldo  
Floli Canido de Cova Barro  
Formiga da Ribeira Afonso  
Galo Novo de Príncipe  
Ilha Verde de Água Lama  
JMLSTP de Anselmo Andrade  
Jovem Unido de Lemos Cima  
Jovens da Ilha Verde  
Jovens Unidos de Ponte de Graça  
Juventude de Pinheira  
Liberdade de Santana  
Manguana de Pagué  
Marina de Pantufo  
Me Zochi de Diogo Simão  
Mini Diense de Diogo Simão  
Mini Luzes de Bom-Bom  
Mini Onda  
Mini-Honda de Santa Rita Príncipe  
Nacional de Lemba  
Nguli Fala das Palmeiras  
Nova Estrela de Cova Barro  
Pastelim de Uba Cabra  
Pontôboense do distrito de Lobata  
Recenseamento de Praia Melão  
Santomense de Santa Catarina  
São João de Vargem  
Simoda

União dos Trabalhadores de C. Açoriana

V Cimeira de Pete-Pete

Victória de Bôbô Forro.

Esta lista é composta somente pelos nomes de grupos que foram gravados pelos técnicos da RNSTP<sup>500</sup>. O levantamento, mesmo se parcial, demonstra perfeitamente a dimensão que atingiu esta manifestação cultural e a quantidade de pessoas que envolveu.

Os grupos actuavam em vários sítios e em diferentes ocasiões, acompanhando os mais diversos eventos e convívios, a começar pelas festas familiares, anuais ou do ciclo de vida de pessoas, passando pelas festas religiosas organizadas em todas as localidades das ilhas, até aos eventos oficiais, realizados sob a chancela estatal. Dependendo da ocasião, o envolvimento do público variava. O bulauê, como já sinalizado, é a música tocada para acompanhar a dança, contudo, nem todos participavam nesta manifestação de forma activa. A dança não tem coreografia, não é composta por passos e figuras bem definidas. Baseia-se em movimentos improvisados ao ritmo da música executada por tocadores. Contudo, sempre existiam os grupos, especialmente os que actuavam nos palcos e/ou preparavam as apresentações para ocasiões oficiais, que davam mais atenção ao movimento, ensaiando esta parte da performance para obter um resultado atractivo para quem assistia.

---

<sup>500</sup> As informações retiradas dos catálogos das bobinas não foram, ainda, confirmadas e há possibilidade de alguns dos nomes estarem escritos de forma diferente, apesar de referidos ao mesmo grupo. A eventual existência deste tipo de discrepâncias não impede considerar esta lista como o ponto de partida para uma catalogação completa de grupos de bulauê das ilhas.



Figura 18 - Grupo de Bulauê Nhá Côssso de Angolares, São Tomé e Príncipe  
(foto de José A. Chambel, Dezembro de 1997)

Uma das ocasiões em que, a partir dos anos 1980, os grupos de bulauê não podiam faltar eram as festas religiosas, celebradas nos dias dos santos padroeiros de cada localidade. “Eram os grupos que mais animavam as festas de freguesia” (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2018). Estes eventos, sempre compostos pela parte religiosa e pelas festividades populares, juntavam as pessoas de zonas próximas e mais distantes. As celebrações eram organizadas em conjunto pela igreja, sempre responsável pela parte religiosa, que incluía a missa e a procissão, pelas câmaras, que davam algum apoio à parte artística dos eventos, e pela população local que construía as barracas para vender bebidas e comida por ela confeccionada. Durante dois ou três dias, o espaço onde decorria a festa fervia desde manhã até à manhã seguinte, já que as actividades praticamente não paravam. Havia espaço para tudo e para todos e, apesar de apresentações musicais ou dramáticas decorrerem em lugares diferentes, destinados a cada uma ou um conjunto delas, esta divisão espacial tinha a ver principalmente com as suas características e exigências em termos de performance.

Destaco estes eventos, entre vários outros que ocorriam ao longo do ano, já que podem servir como exemplo de momentos de convívio, que juntava as pessoas de várias origens, assim como as

diversas manifestações culturais<sup>501</sup>. Tanto a conjunção de vários tipos de manifestações, como de público que, sem grande esforço, podia assistir a tudo, ou a quase tudo, o que acontecia, indica uma zona de contacto, onde as fronteiras não existiam, mesmo se noutras circunstâncias continuavam a marcar o universo insular. Não havia quem não participasse nas festas religiosas, nem que fosse para ocupar uma mesa com amigos e familiares e consumir a comida cozinhada nas barracas construídas de ramos de palmeiras.

Normalmente as festas decorriam durante três dias, de sexta a domingo, e a programação artística preenchia vários momentos de cada dia. Enquanto às sextas-feiras e aos sábados os bailes decorriam à noite, aos domingos costumavam ser organizadas as matinées, acessíveis ao público mais alargado. Vários entrevistados lembram-se que, enquanto jovens, não podiam entrar nos espaços de baile à noite, mas os pais deixavam-nos assistir às actuações dos conjuntos aos domingos à tarde. Por causa da famosa rivalidade entre os conjuntos, que era uma das atracções de qualquer evento, por norma eram convidados, no mínimo, dois grupos. Mesmo nos sítios onde não existia o número suficiente de salões de baile ou de terraços, construíam-se recintos improvisados, onde os conjuntos se apresentavam. O espaço mais cheio hospedava o melhor conjunto da festa. A avaliação era aparente e os conjuntos sabiam em que lugar ficavam sentindo a recepção que lhes preparava o público.

Importa sublinhar que a entrada aos recintos onde tocavam os conjuntos era bastante selectiva. Podiam participar nos bailes somente as pessoas vestidas a rigor (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2019). Por conseguinte, os espaços de bailes eram os únicos lugares de festas religiosas aos quais acesso era limitado. Os outros pontos do programa das festas podiam ser assistidos por todos, já que aconteciam nos espaços exteriores e o acesso era livre.

Ao longo de dia era representado o tchiloli, o danço congo e o socopé. Estas representações ocorriam no mesmo espaço, normalmente numa praça ou um quintal de maiores dimensões que tinha capacidade de acolher actores, bailarinos e tocadores de cada uma destas manifestações, cujos elencos eram bastante numerosos, além de ter lugar para o público numeroso. Havia pessoas que assistiam a tudo, mas, também, a rotação era significativa, já que se trata de performances com a duração de várias horas. No sul, nas zonas habitadas pelos angolares, não podia faltar a quiná, a dança que surgiu e foi sempre executada somente pelo povo angolar.

Por fim, regressemos aos grupos de bulauê e a sua presença nestas festas religiosas. As suas actuações ocorriam ao longo ou ao final de tarde, normalmente depois das apresentações de teatro e das danças dramáticas ou coreografadas. Este era o momento em que o público se juntava activamente à festa, mexia, dançava, as vezes até cantava junto com o coro de membras, quando o grupo interpretava as músicas conhecidas de todos.

---

<sup>501</sup> Como algumas manifestações musicais ocorriam no mesmo espaço que as apresentações dramáticas, estas últimas, apesar de não fazerem parte do material analisado nesta tese, também serão mencionadas.

A memória de Ricardo Costa resume e apresenta, de forma bastante ilustrativa, tudo que caracterizava as festas religiosas:

“- Quando havia uma festa de freguesia, uma festa dos santos padroeiros, nas zonas faziam barracas. Barracas feitas só com palmeiras, entrançadas, como pequenas casas. Muito bonitas. As pessoas que eram membras faziam essas barracas, as vezes panos para enfeitar e traziam de casa colchão e até dormiam lá. Porque a festa durava o fim-de-semana todo. Normalmente as festas fazia-se na gravana, era uma garantia que não chove. De Julho a Setembro.

- Havia também conjuntos ou só os grupos de bulauê?

- Tinha tudo isto. Mas cada um no seu espaço. Havia também o socopé e o tchiloli. E o tchiloli apresentava-se no mesmo espaço que o socopé, mas nos momentos diferentes. O tchiloli é emblemático, é espetacular. Isso era apresentado à tarde. E a noite entra o bulauê de um lado e o conjunto do outro lado.

- E o público era sempre o mesmo? Assistia a tudo?

- Os conjuntos, como começavam muito tarde na sexta e sábado, então as pessoas vão se embora.

E também, normalmente para os conjuntos ia outro tipo de gente, do que os que assistiam as coisas à tarde. Tinham que vestir, preparar-se.

- O danço congo também era apresentado nestas festas?

Também. O danço congo era o outro tipo de dança vibrante, apresentado no espaço aberto, no mesmo espaço que apresentavam o tchiloli. Tinha muita percussão. E tinha também outras personagens como pé de pau. Alguns carregavam uma mesa ou uma cadeira com dentes e balançavam. Era mais o espetáculo. Mas tudo isso tem uma história” (Ricardo Costa, entrevista, 4.11.2018).

As frenéticas festas religiosas atraíam as pessoas das zonas próximas, das roças ou das empresas situadas perto da localidade onde ocorriam. A programação, preenchida e diversificada, garantia a diversão a todos. Estes momentos ocorridos em vários lugares podem ser considerados como as verdadeiras zonas fronteiriças, onde todos tiveram acesso, todos podiam contribuir para o resultado final, assim como desfrutar livremente de tudo que os outros apresentavam.

O contacto com as manifestações culturais de várias origens acontecia também nas roças. Analisadas sob o prisma musical, as roças apresentavam-se sempre como espaços de coexistência de várias manifestações. Após 1975, além de continuarem a ser interpretadas as manifestações musicais já antes existentes pelos grupos de ex-trabalhadores contratados, surgiram as formações novas, como os grupos de bulauê e os conjuntos musicais. Estes grupos eram já bastante heterogéneos e, além de ex-trabalhadores contratados que chegaram dos outros países, incluíam também os seus descendentes nascidos em São Tomé e Príncipe, assim como os ilhéus que nesta altura também procuravam trabalho nas plantações de cacau ou café ainda existentes, não necessariamente como trabalhadores agrícolas,

mas executando outras profissões. O seu contacto com os trabalhadores que foram com contratos e decidiram ficar nas ilhas depois da saída dos portugueses tornou-se mais frequente.

A maioria dos trabalhadores contratados que ficaram no arquipélago eram cabo-verdianos, a que se acresciam os seus filhos, já nascidos nas ilhas. As memórias sobre o funaná e a tchabeta por eles tocada continuam vivas. Os entrevistados lembram-se de muitos deles “a tocar viola, a tocar harmónica também” (Henrique Bastos, entrevista, 24.01.2019). Ouviam-se, também, as mornas cantadas com acompanhamento de guitarra por um ou outro cabo-verdiano, mesmo se este género musical não é mencionado com frequência quando se recorda a música tocada nas roças. Tonecas Prazeres, com excelente memória musical, nunca tinha ouvido a morna entre os cabo-verdianos no Príncipe, mas lembra-se da coladeira: “Lembro-me os cabo-verdianos tocarem funaná e coladeira, mas nunca me lembro dos cabo-verdianos a tocarem morna. Só vim a conhecer morna muito depois. No Príncipe tinham mais os grupos de batucadeiras e ferro-gaita. Cabo-verdianos que não eram cabo-verdianos”<sup>502</sup> (entrevista, 18.04.2018).

Apesar de pessoas de outras origens não terem feito parte dos grupos que interpretavam funaná, batuko ou coladeira, tornou-se frequente a sua participação, cada vez mais activa, nos convívios dos cabo-verdianos. Os angolanos juntavam-se aos que dançavam funaná, assim como os cabo-verdianos frequentavam as actividades dos angolanos. A puíta continuou a ser interpretada nas roças, mas já não limitada somente ao meio angolano<sup>503</sup>.

Não pode ser esquecido um outro género musical, restringido territorialmente, que quebrou várias fronteiras a dividir as pessoas de origens diferentes. Foi o caso da tafua da roça Monte Café. Embora surgida entre angolanos, ao longo dos anos começou a ser interpretada por outros trabalhadores contratados, o que se acentuou após a independência e perdurou até a actualidade. É o exemplo de género musical em que tanto os instrumentos, como o ritmo e a forma de dançar, representam uma mescla de influências diversas. Por isso, apesar de criada, como afirmam os entrevistados, pelos angolanos, parece ser mais uma manifestação cultural crioula.

Nas roças eram, também, organizados os bailes, acompanhados pelos conjuntos musicais. Algumas delas tinham um espaço próprio para estes eventos, designado de salão de festas. Os conjuntos, se não existiam na própria roça, chegavam da cidade ou das outras localidades, com o seu equipamento (Haylton Dias, entrevista, 23.08.2013). O acesso ao recinto de dança era aberto a todos. Perguntado se os cabo-verdianos ou os seus filhos também participavam nos bailes, Tonecas Prazeres responde: “Sim, iam e dançavam tudo. Era a convivência de todos” (entrevista, 18.04.2018).

---

<sup>502</sup> Bem acertada, a última frase expressa a dificuldade em encontrar as palavras certas para as situações que tiveram lugar em São Tomé e Príncipe depois da independência. Como chamar estes que mantêm a cultura dos seus pais, provenientes das outras ilhas, mas que nasceram no arquipélago equatorial? As pessoas que continuam a falar crioulo cabo-verdiano, a dançar funaná e a tocar batuko? Muitos dos quais sem a nacionalidade santomense oficialmente atribuída/reconhecida? (cf. Nascimento, 2008b: 58-60)

<sup>503</sup> Conversas com ex-contratados de origem angolana e cabo-verdiana na roça Agostinho Neto, 24.01.2019.

Alguns conjuntos musicais nas roças surgiram ainda na época colonial, contudo, como afirmam os entrevistados, depois da independência o seu número aumentou de forma significativa.

“Quase todas as empresas de S. Tomé tinham uma banda. Na minha zona sul, na empresa Ribeira Peixe, tinha uma banda chamada Onda Verde. Monte Café tinha uma banda. Muitas empresas tinham as bandas. As bandas foram criadas depois da independência, 1976-1977. Água Izé tinha uma banda que era Burkina Faso<sup>504</sup>” (Ninho Anguené, entrevista, 21.08.2014).

Os moradores de Ribeira Afonso, que me mostraram o famoso terraço do senhor Vitorino, onde já tocaram vários conjuntos famosos, entre os quais destacam o Mindelo e o Sangazuza, guardam as memórias bem nítidas dos bailes organizados naquele espaço. Em relação aos grupos criados nas roças, eles recordaram o grupo Onda Verde de Ribeira Peixe, o conjunto 1º de Maio de Água Izé, o conjunto Jovens Africanos do Diogo Vaz e o grupo Jovens de Serra, que surgiu em Monte Café<sup>505</sup>.

Nos conjuntos criados nas roças podiam participar todos que tiveram algum dom na área musical. O repertório interpretado por estes grupos era bastante mais variado do que o dos conjuntos surgidos na cidade e nas outras localidades, já que faziam parte dele algumas músicas cabo-verdianas ou cantadas em crioulo cabo-verdiano. Não faltavam os ritmos executados pelos conjuntos já existentes, como rumbas, puxas ou sambas-socopé. A sua função principal era acompanhar o baile, daí a necessidade de compor o repertório mais abrangente que possível para possibilitar a diversão de todas as pessoas que habitavam as roças. A rotação e a diminuição das pessoas, que com o declínio das plantações começaram a abandonar as roças, dirigindo-se à cidade-capital a procura de melhores condições de vida, fez com que a grande parte destes conjuntos não tivesse uma história comprida. A actividade de maioria deles limitou-se a poucos meses, somente alguns duraram anos. Não era fácil arranjar substitutos quando alguns dos membros dos conjuntos saíam, já que o número de músicos instrumentistas sempre era bastante reduzido. A situação era ainda mais difícil por causa de inexistência de instrumentos facilmente acessíveis. Os que faziam esforço de adquirir os instrumentos, assim como os equipamentos necessários para amplificação de som, não eram muitos e a sua dedicação deixou de ser valorizada, fazendo com que muitos deles nunca mais tivessem voltado à carreira musical.

Os grupos de bulauê<sup>506</sup>, que também existiam nas roças, tiveram uma história mais longa, já que eram mais numerosos, o seu repertório bastante mais simples e não era difícil encontrar as pessoas que

---

<sup>504</sup> A informação sobre este grupo carece de confirmação. O nome Burkina Faso como designação do país surge somente em 1984. Provavelmente o grupo funcionou inicialmente com o outro nome ou então foi criado nos anos 1980, mais tarde do que outros conjuntos nas roças mencionados pelo entrevistado.

<sup>505</sup> Conversa informal, não gravada, que decorreu no dia 27 de Setembro de 2019 no terraço, bastante degradado, do senhor Vitorino em Ribeira Afonso.

<sup>506</sup> Muitos dos grupos foram gravados e os registos devem existir no arquivo da RNSTP, o que irá possibilitar a comparação de repertórios e formas de execução destas formações provindas das roças com os grupos de outros lugares, contribuindo para um melhor e mais completo conhecimento deste género musical.

se queriam juntar à formação, quando alguém decidia sair. A situação era diferente no caso de tocadores. Apesar de conjuntos usarem somente instrumentos musicais produzidos localmente, em alguns sítios e em certas alturas não havia pessoas ou instrumentos para acompanhar o grupo de cantadeiras. Como qualquer tipo de instrumento, também o tambor exige um certo investimento de tempo para se atingir a habilidade em sua execução. Daí as temporárias faltas de pessoas disponíveis para aprender os ritmos, mesmo se estes não divergem muito, especialmente nos repertórios de bulauê. Com o decorrer do tempo, os instrumentos começaram a faltar cada vez mais, já que não houve passagem de conhecimentos entre gerações e muitos dos construtores de instrumentos não deixaram seguidores. Quando envelheciaam, os instrumentos tornavam-se mais frágeis e propensos a degradarem-se. Os couros não eram trocados durante vários anos e muitas vezes os tambores não eram guardados nos sítios adequados a uma boa conservação.

Os quatro casos aqui apresentados, dois géneros musicais (puíta e bulauê), um evento (festas religiosas) e um lugar (roça e os convívios e actividades aí organizadas), aparentam o aumento de contactos entre as pessoas de vários grupos socioculturais e a contribuição de todos eles para a cultura em geral e, em particular, para o panorama musical após a independência. Os exemplos descritos não trazem argumentos suficientes para afirmar que as fronteiras sociais deixaram de existir. Contudo, a transformação do panorama musical analisada demonstra claramente que a superfície de zonas fronteiriças aumentou de forma significativa.

## Conclusões

“A song, as distinct from the bodies it takes over, is unfixed in time and place. A song narrates a past experience. When it is being sung it fills the present. Stories do the same. But songs have another dimension which is uniquely theirs. A song while filling the present hopes to reach a listening ear in some future somewhere. It leans forward, further and further. Without the persistence of this hope, songs, I believe, would not exist. Songs lean forward.

The tempo, the beat, the loops, the repetitions of a song construct a shelter from the flow of linear time: a shelter in which future, present and past can console, provoke, ironize and inspire one another” (Berger, 2016: 95-96).

Nunca é fácil escrever sobre a música e nunca se tem a certeza se o discurso construído corresponde à realidade. Nem sequer é possível afirmar que a realidade pode ser descrita no singular, porque, se calhar, o mais adequado seria falar em realidades, já que devem ser várias, paralelas e entrelaçadas, nem sempre visíveis e perceptíveis quando se estuda algo que é capaz de evocar tantos factores. O melhor conhecimento da história, a perícia em teoria musical, o conhecimento profundo da língua e da cultura do território estudado muitas vezes não são suficientes para recriar e afirmar incontestável e categoricamente se terem sido uns ou outros, os percursos e os significados das manifestações musicais.

Neste trabalho foi apresentada uma das leituras possíveis das transformações do panorama musical nas ilhas de São Tomé e Príncipe. A tese com que parti para este trabalho dizia que o panorama musical de um determinado território é dinâmico e reflecte a sua situação política e social. Acrescentei, ainda, que a música e os seus caminhos não dependem somente do contexto político e social. Ao longo do texto foram apresentadas as mudanças do panorama musical decorrentes da mudança da situação no arquipélago e, nesta parte final, quero lembrar o elemento que não pode ser omitido quando se estuda a música: o factor emocional. Independentemente do tipo e da sua função, a música consegue afectar as pessoas, alterar o seu estado emocional. Apesar de não caber aqui a sua análise ou descrição, o factor emocional não pode ser esquecido em estudos da música, mesmo em mais focados noutras questões, como foi o caso desta investigação. Este condicionante existe sempre e mesmo a análise mais minuciosa das transformações do panorama musical corre o risco de não ser verídica por causa deste elemento imprevisível ao qual voltarei no fim.

Nas páginas anteriores foram descritas as transformações do panorama musical em São Tomé e Príncipe, tendo em conta as especificidades deste território – entre as quais, a insularidade, a localização no Atlântico e o seu percurso histórico –, que se reflectiram na composição social do arquipélago. Foram identificadas as questões-chave e as abordagens teóricas que serviram de guia na apresentação dos materiais empíricos recolhidos. Uma atenção especial foi dada às fronteiras visíveis e invisíveis e às suas deslocações e alterações ao longo de mais de um século. A dinâmica que as caracterizou, resultante da situação interna e externa, reflectiu-se na sociedade e, consequentemente, na cultura dos habitantes. A heterogeneidade social nas ilhas, característica para o período estudado, levou a procura das mudanças culturais que pudessem ou não ter ocorrido entre os grupos socioculturais e identificação dos momentos fulcrais deste processo. Cheguei à conclusão, confirmado a minha tese, de que a música pode ser considerada como espelho em que se reflecte a realidade social e que, também, pode contribuir para a criação desta realidade.

Em São Tomé e Príncipe, aos universos sociais que coexistiam no mesmo território eram associados universos musicais. Todos eles dinâmicos, em constante movimento, dependiam da situação interna e, também, internacional. Nunca foram exactamente paralelos, mas o grau de distanciamento de rectas que pudessem ilustrar estes múltiplos universos é dificilmente calculável, mesmo quando considerados todos os factores que influenciam a sua forma.

Foi estudada a transformação do panorama musical em São Tomé e Príncipe ao longo de mais de uma centena de anos. A análise refere-se ao período que começa com o surgimento das roças de cacau e café e os acontecimentos que ocorreram em consequência disso. Tentou-se perceber o que acontecia a nível da música neste micro-universo insular, que na segunda parte do século XIX foi transformado num complexo mosaico dividido por múltiplas fronteiras territoriais e sociais. Universo dominado pelos europeus, cuja presença, diminuta nos dois séculos anteriores, naquele período se acentuou novamente, tendo implicações visíveis na vida dos ilhéus. Ademais, a partir desta altura, a parte mais numerosa da população do arquipélago foi levada aí de fora, mas foi fechada nas roças, restringindo-se-lhe os contactos com os ilhéus. Multiplicou-se a quantidade de música presente no arquipélago, alterando fundamentalmente o panorama musical dos séculos anteriores. A quantidade dos factores novos que apareceram naquela altura indica, indubitavelmente, uma viragem radical no curso da música que já existia e que, depois disso, se criou neste território insular.

As manifestações musicais já existentes nas ilhas foram acrescentadas outras, dos outros grupos socioculturais ali chegados. Por imposições do governo colonial, mas principalmente dos grandes proprietários das plantações, o contacto entre os grupos de várias origens foi dificultado, reduzido aos mínimos possíveis, para permitir atingir objectivos económicos. No primeiro período de recolonização, as fronteiras, tanto territoriais, como sociais, tornaram-se mais rígidas. Os ilhéus confrontados com a nova situação preferiram distanciar-se dos contratados, demonstrando a sua superioridade em relação a eles. Portanto, nesta fase, as fronteiras, além de impostas pelo colonizador, foram também construídas pelos próprios ilhéus. Contudo, quando se observa o panorama musical, nota-se uma ligeira porosidade

das fronteiras<sup>507</sup>, que cresceu gradualmente na viragem do século XIX, acentuando-se no início do século seguinte.

Visto superficialmente, o panorama musical das primeiras décadas do período do colonialismo moderno, era composto por um mosaico de manifestações musicais distintas e próprias para vários grupos socioculturais. Um olhar mais atento permite identificar os movimentos diversos existentes no universo musical. Os ilhéus, particularmente os pertencentes às elites, já naquela altura espreitavam e experimentavam a música levada às ilhas pelos colonizadores. A falta de fontes não me permitiu definir até que ponto as influências aconteceram no século XIX e no início do século XX, mas tanto o lundum descrito por Negreiros (1895), como a participação de ilhéus em bandas musicais e o surgimento das tunas locais, logo à seguir, conduzem à constatação da existência de fluxos musicais entre europeus e naturais das ilhas no primeiro período aqui analisado.

Isto leva a considerar a sociedade que habitava o arquipélago não como plural, mas com características plurais e, sem dúvida, inserida no fluxo interterritorial do Atlântico Negro, apesar de todo o debate em torno deste conceito. Entendo-o como o território – geográfico, cultural, mental – de contactos e influências multidireccionadas, nem sempre mútuas e bastante descentralizadas.

A linha que separa o primeiro período em análise (dos inícios da recolonização e da construção das roças e da sociedade heterogénea composta, também e em grande parte, poriais) do segundo (estendido entre os anos 1930 e finais dos anos 1950, em que a hegemonia dos roceiros europeus se afirmou e a sua postura mudou na altura da Ditadura e do Estado Novo), assim como a que separa o segundo do terceiro (que iniciou nos finais dos anos 1950/inícios de 1960) são menos nítidas da que divide o terceiro (1960-1975) do quarto período, da independência.

O panorama musical do segundo período caracterizava-se por uma grande heterogeneidade das manifestações musicais, pela acentuada presença das fronteiras que dividiam os grupos socioculturais e, ao mesmo tempo, a cada vez maior flutuação da música em determinados fragmentos deste universo. São perceptíveis as forças que fizeram com que os grupos tivessem preservado as suas manifestações musicais, mantendo, desta forma, as suas heranças culturais, tanto no caso dos ilhéus, como contratados e, também, europeus.

Os trabalhadores contratados encontravam na sua música a forma de manter ligação com as terras de origem às quais esperavam regressar findos os contratos. O distanciamento cultural dos trabalhadores provindos de Angola, Cabo Verde e Moçambique era significativo, contudo, todos eles tratavam a estada nas ilhas como uma fase transitória nas suas vidas. Daí a demarcação entre eles, além de imposta por colonizador, surgisse, também, de forma espontânea. Com o passar dos anos e aparecimento de novas gerações de pessoas nascidas já no arquipélago, o quadro de referências culturais e identitárias deste grupo, assim como o próprio grupo, complexificou-se como se referirá adiante.

---

<sup>507</sup> Ou a complexidade das fronteiras sociais, assim como descrita por Lubas, que constata que as fronteiras sociais podem existir só nalgumas áreas da vida social, enquanto não existem noutras (Lubas, 2011: 315).

Os portugueses mantinham a sua música, mas para conseguir a sua execução, tinham de envolver os ilhéus nos seus grupos musicais, por causa de exiguidade do universo insular. O número dos portugueses que se dedicavam à música nunca foi suficiente para garantir a formação dos agrupamentos compostos somente pelos europeus.

Por fim, os ilhéus, o grupo heterogéneo tanto a nível cultural, como económico, particularmente no maior dos seus subgrupos, o dos forros. As influências exteriores, que marcaram a música dos ilhéus e determinaram a história da música nas ilhas, resultaram num certo paradoxo. Na altura em que começou a surgir a consciência do colonizado entre os ilhéus e foram criadas as primeiras associações de índole protonacionalista, na música dos forros e dos naturais do Príncipe apareceram as visíveis influências da música do colonizador. Após a participação nos grupos musicais criados pelos portugueses, tanto nas bandas filarmónicas, como nas tunas, os ilhéus começaram a criar os seus próprios grupos, cujo formato foi moldado pela experiência adquirida pelos europeus. Os agrupamentos musicais acústicos dos ilhéus não divergiam das tunas dos portugueses. Os instrumentos adaptados pelos ilhéus eram iguais aos usados pelos portugueses, enriquecidos somente pela percussão, que alterou a sonoridade e lhes deu um carácter próprio, ainda antes de começarem a criar os seus próprios repertórios. A ambiguidade desta fronteira que, por um lado, dividia e, por outro, aproximava os dois grupos manteve-se ao longo deste período, que antecedeu a independência do território.

Nesta altura, a mudança começou também, mesmo se de forma menos acentuada, entre os trabalhadores contratados, materializada na alteração da estrutura deste grupo, composto, em cada vez maior grau, pelos descendentes, nascidos já nas ilhas e com ligações menos densas às terras dos pais. Apesar de terem mantido manifestações musicais próprias, assistiam com mais frequência ou, até, participavam nas actividades dos outros grupos.

A viragem teve a ver com o aparecimento e disseminação dos conjuntos musicais, que alteraram profundamente o panorama musical da ilha, influenciando a música criada desde então. O seu surgimento estava relacionado, por um lado, com as mudanças da situação política no arquipélago e uma maior liberdade dada aos seus habitantes e, por outro, com os fluxos internacionais e tendências noutras países nesse período. A situação interna parcialmente explica a dinâmica e a dimensão deste fenómeno, que espantam, quando confrontadas com a exiguidade territorial, número de habitantes e a sua situação económica.

O fenómeno tinha um carácter ambíguo. Por um lado, o acesso a certos espaços onde os conjuntos actuavam era limitado a um determinado grupo de pessoas, com mais proveitos económicos. Os próprios espaços eram classificados em várias categorias e delimitavam o seu público, fazendo desta forma surgir mais distinções no meio dos ilhéus. Por outro lado, os grupos actuavam, também, nas festas religiosas e noutras actividades em várias localidades da ilha, alargando assim o seu alcance e possibilitando a participação de cada vez maior número de espectadores. Na parte final deste período, os conjuntos deslocavam-se também às roças, onde eram organizados os convívios para todos que aí habitavam. Importa sublinhar que nos anos 1970, ainda antes da independência do país, os grupos eram

criados em várias zonas das ilhas, assim como surgiram os primeiros conjuntos nas roças. Houve uma massificação notável desta actividade musical. Todos, independentemente da sua origem e estatuto social, queriam assistir às actuações. Nem todos o conseguiam fazer com regularidade desejada, o que fez com que começassem a imitar a música dos conjuntos através dos meios ao seu alcance. Não tendo possibilidade de adquirir os instrumentos musicais utilizados pelos conjuntos, recorreram aos instrumentos de percussão tradicionais, cujas técnicas de construção e de execução eram bastamente conhecidas na altura. Foram estes os primórdios da manifestação musical, que dominaria o período da pós-independência, acentuando a mudança cultural em consequência dos contactos entre vários grupos socioculturais.

A independência do país trouxe as mudanças políticas, mas também económicas, sociais e culturais. O fervor dos primeiros anos de independência foi acompanhado pelas tentativas de criação de uma estrutura estatal e de uma cultura nacional. As iniciativas do Estado na área da cultura eram paralelas a várias actividades e ideias realizadas por alguns cidadãos, não necessariamente de forma consciente e com este objectivo de criação de um *corpus* cultural comum a todos os habitantes das ilhas.

Após a independência, a heterogeneidade social manteve-se apesar da aniquilação das fronteiras territoriais e, oficialmente, também as sociais. Estas últimas revelaram-se dificilmente apagáveis, particularmente nas mentes das pessoas. Não obstante a ausência do colonizador, que definia certas fronteiras sociais, as demarcações impostas revelaram-se bem interiorizadas entre uma parte da população agora santomense. Havia sempre cidadãos, cujo estatuto não chegava a atingir o mesmo nível que dos que se consideravam os verdadeiros e primeiros donos da terra, os ilhéus. Contudo, o crescente número de pessoas de múltiplas origens fazia com que as antigas divisões se tornassem menos imperativas. Enquanto isso, a condição económica começou a tornar-se cada vez mais um crivo de distinção dos grupos sociais.

O panorama musical deste período denota as mudanças que ocorreram na sociedade nos primeiros quinze anos de independência. A sua análise revela a permanência das fronteiras sociais e, também, territoriais, mas, ao mesmo tempo, o surgimento e o gradual aumento das zonas fronteiriças tecidas de uma crescente rede de contactos, conexões, influências e mudanças. Citem-se, a título de exemplos destas zonas de contacto, as festas religiosas, o universo musical das roças e, ainda, o percurso da puíta e o surgimento de outro género musical, o bulauê.

No sentido de construir um corpo identitário comum da nova nação, onde a igualdade social era a palavra-chave constantemente sublinhada, as manifestações musicais<sup>508</sup> antes desprezadas, receberam uma nova abordagem, sendo feitas tentativas da sua apresentação a nível nacional. Foi o caso da dêxa da ilha do Príncipe, que, com os novos arranjos, começou a aparecer nos concursos organizados na altura. O menos bem-sucedido foi o caso da quiná, facto até agora sublinhado pelas pessoas de origem

---

<sup>508</sup> Sublinho que nesta tese me limito às manifestações musicais, anteriormente especificadas, e não a toda a produção cultural e artística dos habitantes.

angolar que sempre, independentemente do período e da situação política, se sentiam marginalizadas pelos sucessíveis governos e, também, pelo resto dos cidadãos. Contudo, o bulauê, género musical para o surgimento do qual os angolares tiveram a sua contribuição, dominou o panorama musical santomense a partir dos anos 1980.

A actividade do Agrupamento da Ilha<sup>509</sup>, criado no período de transição e com papel marcante nos primeiros anos da independência, pode ser considerada como outro exemplo da utilização da música na construção do novo país. As letras com as directrizes do governo e as descrições dos acontecimentos marcantes para o território indicam o entendimento da força que a música tinha na propagação de mensagem entre as pessoas. Por seu turno, a composição do grupo, que lembrava os primeiros agrupamentos criados pelos ilhéus, evidencia a procura de elementos de referência que pudessem construir o fundamento da cultura santomense.

A análise de algumas das letras do conjunto os Úntues, um dos mais importantes grupos musicais santomenses, fornecem material adicional para destacar o papel da música na construção do novo país, da nova nação, assim como foi desenhada pelos governantes que tomaram o poder após independência. As músicas com mensagens curtas e claras tiveram como objectivo a mobilização de toda a sociedade para se unir e trabalhar, garantindo assim o desenvolvimento do país. Dada a identificação que suscitava, a música foi considerada como um veículo adequado à difusão da mensagem no território, onde, para além das circunstâncias políticas, a escassez da imprensa e o baixo nível de escolaridade embaraçavam outras formas de circulação de ideias, ideais, apelos e programas.

O que aconteceu em São Tomé e Príncipe depois da independência – por exemplo, os concursos de música, a reactivação dos grupos de socopé – assemelha-se ao que ocorreu em Portugal nos anos 1930, quando foram criados os ranchos e realizados concursos de música e exposições. Pesem embora as distâncias físicas e temporais, a propósito de ambos os casos podemos falar de folclorização cujo objectivo era a criação do mencionado *corpus* identitário. No entanto, a sua dimensão no caso santomense é incomparável com o que aconteceu em Portugal onde a base que serviu para a criação do repertório dos ranchos foi bastante maior. Em São Tomé a folclorização não foi um processo complexo por dois motivos: não existia muito material original que pudesse ser utilizado para a reconstrução e readaptação e, também, este material nunca foi devidamente valorizado pelas elites. O socopé foi considerado, como já o era nos anos 1920-1930, como uma manifestação cultural das camadas sociais mais desfavorecidas. O bulauê, que se cristalizou no início dos anos 1980, foi ainda mais desprezado. Houve, também, uma tendência nítida de incorporar as influências exteriores no *corpus* musical local, o que fazia com que a música produzida contivesse sempre elementos provenientes de fora.

---

<sup>509</sup> Deixo aqui anotado que esta pesquisa ainda se encontra em curso. Estão programadas as entrevistas com pessoas cujas memórias irão contribuir para uma mais completa abordagem do papel da música – entre o desejado e o conseguido – na construção da nação santomense.

Quanto aos conjuntos musicais, numa primeira fase o seu número aumentou significativamente, continuando a surgir grupos novos em várias partes das ilhas, inclusive os criados pelos habitantes das roças. Na primeira década da independência, o apoio do Estado dirigia-se, sobretudo, aos grupos mais populares. Nos anos 1980 assistiu-se a uma gradual diminuição do número destas formações musicais. Ao longo de uma década, das várias dezenas de conjuntos apenas permaneceu activa cerca de uma dúzia, número que, mais tarde, rapidamente ficou reduzido a dois ou três grupos. Entre vários factores que contribuíram para esta situação destaca-se a proliferação da música reproduzida automaticamente. As farras com a música reproduzida dos discos, por um lado, e, por outro, os cortes em apoios governamentais, assim como a degradação dos instrumentos e dos equipamentos musicais, fizeram com que, a dado passo, a música tocada ao vivo pelos conjuntos preenchesse uma parte diminuta do panorama musical. O género musical que se expandiu rapidamente pela ilha, o bulauê fornecia um acompanhamento para dança.

Quanto à dança, a sua função foi alterada ao longo do período de existência dos conjuntos musicais. As antigas manifestações musicais, que tinham papel representativo e limitavam a participação das pessoas na performance, tornaram-se menos populares e o seu lugar foi ocupado pelas actuações que possibilitavam a participação de todos. Assim aconteceu aquando das actuações dos conjuntos musicais, mas também de bulauês, que tinham a mesma função: tocar para as pessoas dançarem. Nunca se criou o hábito de assistir a concertos somente para a apreciação da música, o que fez com que alguns dos projectos musicais surgidos mais tarde não conseguissem chegar ao público das ilhas.

Mas, como mencionado no início desta conclusão, a música tem mais uma particularidade, que completa tudo o que anotou Berger no seu ensaio, cujo fragmento citei no início desta conclusão: é imprevisível ou dificilmente previsível. A sua complexidade, assim como a sinergia que cria com pessoas, imprescindível para a sua constância, mas cujo resultado, por mais que estudo, nunca é certo e complexifica-se ainda mais quando referido a um grupo de pessoas, não permitem prever facilmente o futuro de uma música ou de um género musical, nem descrever o passado de forma irrevogável, mesmo em situações em que a multiplicidade de dados disponíveis parece fornecer todas as pistas necessárias para a reconstrução de meandros mais ou menos curvos de manifestações musicais. Não são somente os factores observáveis e mensuráveis que definem os percursos desta expressão que, além de ser cultural, é também artística, mesmo quando se trata de peças tão utilitárias como as exclamações dos vianteiros<sup>510</sup> nas matas do sul da ilha de São Tomé. A sua forma de comunicar com os colegas de profissão parece a primeira voz, mais melódica, de um campo sonoro existente na floresta, ampliado ainda na altura de chuva, cuja força corresponde às dinâmicas destas chamadas. Ou, melhor, são as exclamações que têm de ser pronunciadas com mais vigor quando a chuva aumenta. Qual será o futuro destas exclamações? Será que as gerações vindouras dos extraidores de vinho de palma irão usar a mesma forma de

---

<sup>510</sup> Em São Tomé e Príncipe, as pessoas que sobem as palmeiras para extrair o vinho de palma.

comunicação? Poderá suceder que alguém de um outro país que passe por aí, ouça e transporte consigo esta música, que não é bem música, a utilize, transformando-a, ou não, e partilhe com os seus conterrâneos esta sonoridade que parece ser tão própria e, ao mesmo tempo, dissociável do lugar onde surgiu. E se num território longínquo, para onde for levada, começar gradualmente a conquistar executantes e ouvintes? E se se tornar cada vez mais familiar, mais popular, até que se dilua ou torne irrelevante o conhecimento sobre a sua origem?

Neste caso hipotético, qual foi o principal factor que fez com que a manifestação musical se deslocasse para um outro território e fosse apropriada por um grupo culturalmente distinto? Foi a emoção. A emoção que a pessoa que passou pelas matas a sul de Angolares sentiu a ouvir as conversas dos vianteiros nos topos das palmeiras. Não percebia a língua, não fazia ideia da multitudine de sons que se ouve nas florestas, nunca sentiu o cheiro delas. Foi a conjunção destes factores, influenciada, também, pela sensibilidade e pelo estado de espírito naquele momento, que deu início a tal percurso. Mas era necessário ainda um outro factor: a sensibilidade e o estado de espírito das pessoas no lugar de origem deste homem, a sua capacidade de ouvir e permitir-se conquistado por esta música, que, não sendo bem música<sup>511</sup>, em música podia se tornar, quando adaptada às necessidades e costumes das pessoas pelas quais foi apropriada. E é o tal factor adicional, que tem de ser tido em conta, apesar da sua efemeridade explicativa, quando se observam as transformações do panorama musical num determinado território.

Por isso, além de relevantes contextos – histórico, social, cultural e económico –, que, sem dúvida, influenciam os percursos da música, importa lembrar que a emoção também conta, particularmente quando os géneros ou manifestações musicais se deslocam, se desprendem das suas funções originais e das pessoas que os criaram. Como resume Gilroy (1993: 76): “Thinking about music – a non-representational, non-conceptual form – raises aspects of embodied subjectivity that are not reducible to the cognitive and the ethical”.

---

<sup>511</sup> É sabido que “what people understand as music or musical practices is not always the same depending on the group or society in which they live” (Martí, 2014: 646).

## Bibliografia

- Abercrombie, Nicholas, Stephen Hill and Bryan S. Turner (1994[1984]), *The Penguin Dictionary of Sociology*, third edition, London, Penguin Books.
- Agawu, Kofi (2008), “Meki Nzewi and the discourse of African musicology: a 70th birthday appreciation”, *Journal of the Musical Arts in Africa*, 5, pp. 1-18.
- Agawu, Victor Kofi (2003), *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York and London: Routledge.
- Agawu, Kofi (2001a), “An African Understanding of African Music”, in *Research in African Literatures*, 32(2), pp. 187-194.
- Agawu, Kofi (2001b), “African Music as Text”, in *Research in African Literatures*, 32(2), pp. 8-16.
- Agawu, Kofi (1995), *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Agrupamento da Ilha (1976), *Cá Dêce. Músicas revolucionárias de S. Tomé e Príncipe*, São Tomé, s.n.
- Akrofi, Eric A. (2002), *A Profile of Kwabena Nketia. Scholar and Music Educator*, Accra, Afram Publications.
- Alegre, Filinto Costa (2010), “Associação Cívica – Movimento de Libertação”, *Téla Nón* online, disponível em <https://www.telanon.info/suplemento/entrevista/2010/07/12/4740/associacao-civica-movimento-de-libertacao/>.
- Alexandre, Valentim (1995), “A África no Imaginário Político Português (Séculos XIX e XX)”, *Penélope*, 15, pp. 39-52.
- Alexandre, Valentim (2004), “O império português (1825-1890): ideologia e economia”, *Análise Social*, vol. XXXVIII (169), 2004, pp. 959-979.
- Almada, Vicente Pinheiro Lobo Machado de Mello e. (1884), *As ilhas de S. Thomé e Príncipe. Notas de uma administração colonial*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.
- Alvarez, Robert R. and George A. Collier (1994), “The Long Haul in Mexican Trucking: Traversing the Borderlands of the North and the South”, *American Ethnologist*, 21(3), pp. 606-627.
- Amado, Lúcio Neto (2010), *Manifestações culturais são-tomenses. Apontamentos, comentários, reflexões*, São Tomé, UNEAS.
- Ambrósio, António (1985), “Para a história do folclore são-tomense”, *História*, 81, pp. 60-88.
- Ambrósio, António (1984), *Subsídios para a história de S. Tomé e Príncipe*, S.I, Livros Horizonte.
- Anderson, Benedict (1993[1983]), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London – New York, Verso.
- Andrade, Mário Pinto de (1997), *Origens do nacionalismo africano*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalizations*, Minneapolis – London, University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun (1990), “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, *Theory Culture Society*, 7, pp. 295-310.
- Araujo, Gabriel Antunes de e Tjerk Hagemeijer (2013), *Dicionário livre santome/português. Livlu-nederlandse santome/putugéji*, São Paulo, Hedra.
- Archer, Elvira (1998), “Vianna da Motta em Portugal”, in Trindade, Maria Helena e Teresa Cascudo (coord.), *José Vianna da Motta. 50 Anos depois da sua morte, 1948-1998*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, pp. 17-29.
- Arom, Simha (1991[1985]), *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*, Cambridge, Cambridge University Press (original em francês de 1985).

- Averill, Gage e Luis Wilcken (1998), "Haití", in Olsen, Dale A. e Daniel E. Sheehy (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, New York and London, Garland Publishing, Inc., pp. 881-895.
- Avezac, Macaya (1848), *L'Univers. Histoire et description de tous les peuples. Îles de l'Afrique*, Paris, Firmin Didot Frères Éditeurs.
- Barros, Edlena (2014a), "«Há novos colonos em São Tomé»", diz Filinto Costa Alegre", DW África online, disponível em <https://p.dw.com/p/1DJkt>.
- Barros, Edlena (2014b), "Massacre de Batepá despertou Leonel Mário d'Alva para a luta independentista", DW África online, disponível em <https://p.dw.com/p/1DH4r>.
- Barros, M. (1956), "Folclore musical da Ilha de São Tomé (velhas danças, suas músicas e cantares)", em *Conselho Científico para a África ao Sul do Sara, Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais*, 6ª sessão, V volume, São Tomé, Comissão de Cooperação Técnica na África ao Sul do Sara, pp. 101-112.
- Barth, Frederik (2000), "Boundaries and connections", in Cohen, Anthony P., *Signifying Identities. Anthropological perspectives on boundaries and contested values*, London and New York, Routledge, pp. 17-36.
- Barth, Fredrik (1998[1969]), *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*, Long Grove, Waveland Press.
- Bauman, Zygmunt (2007[2004]), *Tożsamość: rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne (original: *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press).
- Beja, Olinda (2017), *Chá do Príncipe ((Fyá Xalela)*, Lisboa, Rosa de Porcelana.
- Beja, Olinda (2016), *Tomé Bombom*, Viseu, Esgotadas.
- Beja, Olinda (2015), *Um grão de café: uma simples homenagem ao menino chinês do pote vazio*, Viseu, Esgotadas.
- Beja, Olinda (2011), *História da gravana*, São Paulo, Escrituras.
- Beja, Maria Olinda (1996), *No país do Tchilóli: poemas*, S.I.
- Beja, Maria Olinda (1993a), *Quinze dias de regresso*, Aveiro, Câmara Municipal.
- Beja, Maria Olinda (1993b), *Leve, leve*, Aveiro, Câmara Municipal.
- Berger, John (2016), *Confabulations*, London, Penguin Books.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant (1990), "In Praise of Creoleness", em *Callaloo*, 13 (4), pp.886-909.
- Bhabha, Homi (1990), "The Third Space. Interview with Homi Bhabha", in Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, pp. 207-221.
- Bialoborska, Magdalena (2016), "Vungu Téla. Estudo da Música Santomense: Uma proposta de métodos, técnicas e objectivos", *Cadernos de Estudos Africanos*, 32, pp. 97-122.
- Blacking, John (1973), *How Musical is Man?*, Seattle, London, University of Washington Press.
- Bondoso, António (2005), *Escravos do Paraíso. Vivências de S. Tomé e Príncipe*, Coimbra, MinervaCoimbra.
- Borba, Tomás e Fernando Lopes Graça (1963[1958]), *Dicionário de música, I-Z*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Borba, Tomás e Fernando Lopes Graça (1962[1952]), *Dicionário de música, A-H*, Lisboa, Edições Cosmos.
- Bragança, Albertino (2017), *Ao cair da noite*, Lisboa, Edições Colibri.
- Bragança, Albertino (2014), *Preconceito & outros contos*, Lisboa, Edições Colibri.
- Bragança, Albertino (2011a), *Aurélia de vento*, São Tomé, edição do autor.
- Bragança, Albertino (2011b), *Um clarão sobre a baía*, São Tomé, edição do autor.
- Bragança, Albertino (2005), *A música popular santomense*, São Tomé e Príncipe, UNEAS.
- Bragança, Albertino (1997), *Rosa do Ribeiro e outros contos*, Lisboa, Caminho.

- Braudel, Fernand (1995[1949]), *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Filipe II*, Lisboa, Publicações Don Quixote.
- Breitborde, L. B. (1991), “City, Countryside and Kru Ethnicity”, *Africa: Journal of the International African Institute*, 61(2), pp. 186-201.
- Brito, Manuel Carlos de e David Cranmer (1990), *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa de Moeda.
- Brito, Manuel Carlos de e Luísa Cymbron (1992), *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Burton, Richard D. E. (1997), *Afro-Creole: Power, Opposition and Play in the Caribbean*, Cornell, NY, Cornell University Press.
- Burtt, José e Dr. W. Claude Horton (1907), *Relatorio sobre as Condições dos Serviçaes Negros Empregados nas Plantações de Cacau de S. Thomé e Principe e os Modos de os Obter em Angola*, S.I., s.n.
- Cabral, Amilcar (1974), “National Liberation and Culture”, *Transition*, 45, pp. 12-17.
- Cadbury, William A. (1910a), *Labour in Portuguese West Africa, second edition with an added chapter*, London, George Routledge and Sons, Ltd, New York, E.P. Dutton and Co.
- Cadbury, William A. (1910b), *Os serviços de S.Thomé. Relatório d'uma visita ás ilhas de S. Thomé e Principe e a Angola, feita em 1908, para observar as condições da mão d'obra empregada nas roças de cacau da África Portuguesa*, Lisboa, Bertrand, Porto, Chardron.
- Capela, Conceição e Leonor Cruz (2010), “Tuna”, em Castelo-Branco, Salwa, *Enciclopédia de música em Portugal no século XX*, volume IV, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 1281-1284.
- Carreira, António (1977), *Cabo Verde. Classes sociais, estrutura familiar, migrações*, Lisboa, Ulmeiro.
- Carreira, António (1983), *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro.
- Cascudo, Luís da Câmara (1954), *Dicionário do folclore brasileiro*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.
- Castelo-Branco, Salwa (dir.) (2010), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, Salwa e Jorge Freitas Branco (org.) (2003), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Cidra, Rui (2015), “Politics of Memory, Ethics of Survival: The Songs and Narratives of the Cape Verdean Diaspora in São Tomé”, *Ethnomusicology Forum*, 24(3), pp. 304-328.
- Clifford, James (1997), *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press.
- Clifford, James (1994), “Diasporas”, *Cultural Anthropology*, 9(3), pp. 302-338.
- Cohen, Anthony P. (2003[1994]), “Fronteiras da consciência, consciência das fronteiras. Questões críticas para a antropologia”, in Vermeulen, Hans e Cora Govers, *Antropologia da Etnicidade. Para além de “ethnic groups and boundaries”*, Lisboa, Fim de Século, pp. 75-99.
- Cohen, Anthony P. (ed.) (2000), *Signifying Identities. Anthropological perspectives on boundaries and contested values*, London and New York, Routledge.
- Cohen, Anthony P. (ed.) (1982), *Belonging. Identity and Social Organisation in British Rural Cultures*, Manchester, Manchester University Press.
- Cohen, Robin (2007), “Creolization and Cultural Globalization: The Soft Sounds of Fugitive Power”, *Globalizations*, 4(3), pp. 369-384.
- Coombe, Rosemary J. (1993), “The properties of culture and the politics of possessing identity: Native claims in the cultural appropriation controversy”, *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, 6(2), pp. 249–285.

- Coppel, Charles A. (1997), “Revisiting Furnivall's 'plural society': Colonial Java as a mestizo society?”, in *Ethnic and Racial Studies*, 20(3), pp. 562-579.
- Cordeiro, Graça Índias (2010), “Associações recreativas”, em Castelo-Branco, Salwa, *Enciclopédia de música em Portugal no século XX*, volume I, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 82-83.
- Correia, Cláudia (2001), “Influência das secas e das fomes na contratação de serviços e colonos para S. Tomé e Príncipe – uma abordagem”, *Africana*, 6, pp. 181-194.
- Côrte-Real, Maria de São José (2010), “Canção de intervenção”, em Castelo-Branco, Salwa, Enciclopédia de música em Portugal no século XX, volume I, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 220-228.
- Costa, Serafim Monteiro da (comp.) (2007), *Sumário das Legislações Publicadas nos Diários da República 1975 – 2007*, São Tomé, Direcção dos Serviços de Apoio Parlamentar e Documentação Departamento de Documentação e Informação Parlamentar.
- Counsel, Graeme (2018), “Sound archives in West Africa”, in Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandity e Zelmarie Cantillon (ed.), *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, London, Routledge, pp. 367-375.
- Counsel, Graeme (2009), “Digitising and Archiving Syliphone Recordings in Guinea”, *The Australasian Review of African Studies*, 30, pp. 144-150.
- Demuro, Eugenia (2017), “Acculturation or Transculturation? The Invisibility of Afro-Argentines in the 'White' Nation”, *Journal of Intercultural Studies*, 38(5), pp. 545-559.
- Desroches, Monique (1998), “Martinique” in Olsen, Dale A. and Daniel E. Sheehy, *The Garland encyclopedia of world music*, vol.2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, New York and London, Garland Publishing, Inc.
- Direcção de Cultura (1984), *Cancioneiro do Grande Festival da Canção Popular*, S. Tomé, Empresa de Artes Gráficas.
- Duara, Prasenjit (ed.) (2004), *Decolonization. Perspectives from now and then*, London and New York, Routledge.
- Duby, Marc (2015), ‘Sounds of a cowhide drum’: challenges facing a new African musicology, *Journal of the Musical Arts in Africa*, 12(1-2), pp. 73-87.
- Durán, Lucy (2011), “Music Production as a Tool of Research, and Impact”, *Ethnomusicology Forum*, 20(2), pp. 245-253.
- Eidheim, Harald (1969), “When Ethnic Identity is a Social Stigma”, in *Ethnic groups and boundaries. The social organization of cultural difference*, Boston, Little, Brown and Company, pp. 39-57.
- Emerson, Rupert (2004), “The Problem of Identity, Selfhood, and Image in the New Nations: The Situation in Africa”, in Leoussi, Athena S. e Steven Grosby, *Nationality and Nationalism*, v. III, *Area and Period Studies: Modern Middle East, Asia, Africa, the Americas, Australia*, London and New York, I. B. Tauris, pp. 225-240.
- Eriksen, Thomas Hylland (2007), “Creolization in Anthropological Theory and in Mauritius”, in Charles Stewart (ed.), *Creolization. History, Ethnography, Theory*, Walnut Creek, Left Coast Press, pp. 153-177.
- Eriksen, Thomas Hylland (1991), “The Cultural Contexts of Ethnic Differences”, *Man*, New Series, 26(1), pp. 127-144.
- Evans, Lucy (2009), “*The Black Atlantic*: Exploring Gilroy's legacy”, *Atlantic Studies*, 6(2), pp. 255-268.
- Falola, Toyin (2004), *Nationalism and African Intellectuals*, New York, University of Rochester Press.
- Falola, Toyin (2002), *Key Events in African History. A Reference Guide*, Westport, Greenwood Press.
- Fernandes, Cristina (2010), “Orquestras”, in Castelo-Branco, Salwa (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, volume 3, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 949-953.

- Fernandes, Gabriel (2006), *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*, Florianópolis, Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Fonseca, Isadora de Ataíde (2014), “A imprensa e o império colonial em São Tomé e Príncipe (1857-1974)”, *Comunicação Pública*, 9(16), online, disponível em: <https://cp.revues.org/829>.
- Freitas, Pedro de (1946), *História da Música Popular em Portugal (Versão tradicional da Música Popular em Loulé)*, Lisboa, Tipografia da Liga dos Combatentes da Grande Guerra /edição do autor/.
- Furnivall, John Sydenham (1948), *Colonial Policy and Practice: A Comparative Study of Burma and Netherlands India*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Furnivall, John Sydenham (1939), *Netherlands India: a study of plural economy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Garcia, Miguel A. (2019), “El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología”, *Revista General de Información y Documentación*, 29(1), pp. 107-125.
- Gawrycki, Marcin Florian (2013), *(I)grając ze smakiem Muzyka tożsamość i polityka na Karaibach*, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell.
- Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*, London, Verso.
- Glissant, Édouard (2011[1990]), *Poética da Relação*, Porto, Porto Editora (original: 1990).
- Gonçalves, Carlos Filipe (2006), *Kab Verd Band*, Praia, Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- Gonçalves, Manuel J. S. (1973a), “Angolares. Uma aproximação antropológica”, in *Geographica*, 34, Abril, pp.76-93.
- Gonçalves, Manuel J. S. (1973b), “Forros de São Tomé. Uma aproximação antropológica”, in *Geographica*, 35, Julho, pp.50-76.
- Graça, Carlos (2011), *Memórias políticas de um nacionalista santomense sui generis*, Lisboa, UNEAS – União Nacional dos Escritores e Artistas Santomenses.
- Graça, Ramusel (2014a), “Sonho de José Fret Lau Chong era ver São Tomé livre da exploração”, *DW África* online, disponível em <https://p.dw.com/p/1DH22>.
- Graça, Ramusel (2014b), “Guadalupe de Ceita lamenta não ter podido transformar São Tomé”, *DW África* online, disponível em <https://p.dw.com/p/1DYhc>.
- Grenier, Line e Joceline Guilbault (1997), “Créolité and francophonie in music: Socio-musical repositioning where it matters”, em *Cultural Studies*, 11(2), pp. 207-234.
- Guilbault, Jocelyne (1998), “Dominica”, in Olsen, Dale A. e Daniel E. Sheehy (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, New York and London, Garland Publishing, Inc., pp. 840-844.
- Hagemeijer, Tjerk (2009), “As Línguas de S. Tomé e Príncipe”, *Revista de Crioulos de Base Lexical Portuguesa e Espanhola*, 1(1), pp. 1-27.
- Hall, Perry A. (1997), “African American Music: Dynamics of Appropriation and Innovation”, in Ziff, Bruce H., Rao, Pratima V. (ed.), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, pp. 31-51.
- Hall, Stuart (1992), “The Question of Cultural Identity”, em Hall, Stuart, David Held e Tony McGee (ed.), *Modernity and its Future*, Book 4, Cambridge, Polity Press, pp.274-325.
- Hannerz, Ulf (1997), “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”, *MANA*, 3(1), pp. 7-39

- Hannerz, Ulf (1988), “American culture: Creolized, creolizing”, in E. Asard (ed.), *North American Studies*, Uppsala, Uppsala University, pp. 7–30.
- Hannerz, Ulf (1987), “The World in Creolisation”, *Africa*, 57(4), pp. 546-559.
- Herskovits, Melville J. (1964[1928]), *The American Negro: A Study in Racial Crossing*, Bloomington, Indiana University Press.
- Herskovits, Melville J. (1941), *The Myth of the Negro Past*, New York, Harper & Brothers.
- Hobsbawm, Eric (1994[1983]), “Introduction: Inventing Traditions”, in Hobsbawm, Eric e Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge Unity Press, pp. 1-14.
- Hobsbawm, Eric J. (1992[1990]), *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, second edition, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hofmeyr, Isabel (2007), “The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging New Paradigms of Transnationalism for the Global South – Literacy and Cultural Perspectives”, *Social Dynamics*, 33(2), pp. 3-32.
- Hountondji, Paulin J. (1996[1976]), *African philosophy: myth and reality*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Hymes, Dell (ed.) (1972), *Reinventing anthropology*, New York, Pantheon Books.
- Junior, A. de Assis (s.d.), *Dicionário kimbundu-português. Linguístico, botânico, histórico e corográfico*, Luanda, Argente, Santos e Cª, Lda.
- Kidula, Jean Nogoya (2006), “Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy”, in *Africa Today*, 52(3), pp. 99-113.
- Knorr, Jacqueline (2010), “Contemporary Creoleness; or, The World in Pidginization?”, *Current Anthropology*, 51(6), pp. 731-759
- Knorr, Jacqueline (2008), *Towards Conceptualizing Creolization and Creoleness*, Working Paper n.100, Halle/Saale, Max Planck Institute for Social Anthropology.
- Kopytoff, Igor (ed.) (1989), *The African Frontier. The Reproduction of Traditional African Societies*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
- Laban, Michel (2002), *São Tomé e Príncipe – Encontro com escritores*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.
- Lameiro, Paulo (2010), “Banda militar”, em Castelo-Branco, Salwa, *Enciclopédia de música em Portugal no século XX*, volume I, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 113-114.
- Lameiro, Paulo, André Granjo e Pedro Bento (2010), “Banda filarmónica”, em Castelo-Branco, Salwa, *Enciclopédia de música em Portugal no século XX*, volume I, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 108-113.
- Lena, Jennifer C. (2008), “Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres”, *American Sociological Review*, 73(5), pp. 697-718.
- Lima, Conceição (2015), “As canções não morrem”, *África 21*, Nº 94, disponível on-line em: <http://www.africa21online.com/artigo.php?a=10435&e=Opini%C3%A3o&page2=55,5&npg2=12>, consultado última vez em Agosto 2019 ou *Téla Nón*, 11 de Fevereiro de 2015, disponível online em: <https://www.telanon.info/cultura/2015/02/11/18657/as-cancoes-nao-morrem/>, consultado última vez em Agosto 2020.
- Lima, Edilson Vicente de (2010), *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*, tese de doutoramento em Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
- Loureiro, João (2005), *Postais antigos de S. Tomé e Príncipe*, Lisboa, Maisimagem – Comunicação Global Lda.
- Lovell, Nadia (1998), *Locality and Belonging*, London and New York, Routledge.
- Lubaś, Marcin (2011), *Różnowiercy. Współistnienie międzyreligijne w zachodniomacedońskiej wsi*, Kraków, Nomos.

- Macedo, Fernando de (2000), *Teatro do Imaginário Angolar de S. Tomé e Príncipe*, Coimbra, Cena Lusófona.
- Macedo, Fernando de (1989), *Anguéne. Gesta africana do povo Angolar de S. Tomé e Príncipe*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.
- Mafeje, Archie (2001), *Anthropology in Post-independence Africa: End of an Era and the Problem of Self-redefinition*, Nairobi, Heinrich Boll Foundation.
- Mafeje, Archie (1970), “The Ideology of ‘Tribalism’”, *The Journal of Modern African Studies*, 9(2), pp. 253-261.
- Magubane, Bernard (1971), “A Critical Look at Indices Used in the Study of Social Change in Colonial Africa”, *Current Anthropology*, 12(4/5), pp. 419-445.
- Mandaza, Ibbo (1997), *Race, Colour and Class in Southern Africa*, Harare, Sapes Books.
- Mantero, Francisco (1910), *A mão d'obra em S. Tomé e Príncipe*, Lisboa, edição do autor.
- Martí, Josep (2014), “Music and Alterity Processes”, *Humanities*, 3, pp. 645-659.
- Martí, Josep (1998), “A tradición vista a través do folclorismo”, em Museo do Pobo Galego (ed.), *O Feito Diferencial Galego na Música*, Santiago de Compostela, pp. 323-350.
- Martí, Josep (1995), “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 1, disponível online em <http://www2.ubi.es/trans/>.
- Martins, Vasco (1989), *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- Mata, Inocêncio (org.) (2013), *Olhares Cruzados sobre a Economia de São Tomé e Príncipe*, Lisboa – São Tomé, Edições Colibri – Universidade Lusíada de São Tomé e Príncipe.
- Mata, Inocêncio (2010), *Polifonias insulares. Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições Colibri.
- Mata, Inocêncio (2008), *Diálogo com as Ilhas. Sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições Colibri.
- Mata, Inocêncio (2004), *A Suave Pátria. Reflexões político-culturais sobre a sociedade sãotomense*, Lisboa, Edições Colibri.
- Matory, J. Lorand (2006), “The ‘New World’ Surrounds an Ocean. Theorizing the Live Dialogue between African and African American Cultures”, in Kevin A. Yelvington (ed.), *Afro-Atlantic dialogues. Anthropology in the diaspora*, Santa Fe – Oxford, School of American Research Press – James Curry, pp. 151-192.
- Matory, J. Lorand (2005), *Black Atlantic Religion. Tradition, Transnationalism, and Matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Matos, Raimundo José da Cunha (1842), *Corographia Histórica. Ilhas de S. Tomé e Príncipe, Anno Bom e Fernando Pó*, Porto, Typographia da Revista.
- Medeiros, Tomás (2016), *Quando os cucumbas cantam*, Lisboa, Althum.com.
- Mendes, Felício (2019), *Os fugidos*, s.l., Bubok.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, University of Illinois Press.
- Merriam, Alan P. (1962), “The African Idiom in Music”, *The Journal of American Folklore*, 75 (296), pp. 120-130.
- Minhava, Ângelo (1984), *Duas tunas em paralelo (Ermelo – Carvalhais)*, Vila Real, Região de Turismo da Serra do Marão
- Mintz, Sidney W. (1998), “The Location of Anthropological Practice. From area studies to transnationalism”, *Critique of Anthropology*, 18(2), pp. 117-133.
- Mintz, Sidney W. e Richard Price (1992(1976)), *The Birth of African-American Culture. An Anthropological Perspective*, Boston, Beacon Press.

- Monteiro, José Pedro (2018), *Portugal e a Questão do Trabalho Forçado: um império sobre escrutínio*, Lisboa, Edições 70.
- Moorman, Marissa J. (2008), *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*, Athens, Ohio University Press.
- Morris, H. S. (1967), “Some Aspects of the Concept Plural Society”, *MAN, New Series*, 2(2), pp. 169-184.
- Nah, Alice M. (2003), “Negotiating Indigenous Identity in Postcolonial Malaysia: Beyond Being ‘Not quite/Not Malay’”, in *Social Identities*, 9(4), pp. 511-534.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia (2006), “Constructing the popular: Challenges of archiving Ugandan ‘popular’ music”, *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa*, 18(2), 33-52.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia and Andrew N. Weintraub (2012), “The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda”, *Ethnomusicology*, 56(2), pp. 206-233.
- Nascimento, Augusto (2019), *São Tomé e Príncipe, as tramas da política e a emancipação do saber histórico*, São Tomé, Banco Internacional de São Tomé e Príncipe.
- Nascimento, Augusto (2017), “O 25 de Abril, a efémera liberdade e a precocidade do medo em São Tomé e Príncipe”, in Gonçalves, Leandro Pereira e Marçal de Menezes Paredes, *Depois dos cravos, liberdades e independências*, Porto Alegre, EdiPUCRS, pp. 101 - 156.
- Nascimento, Augusto (2016), “A Farsa da Tropa Nativa na Transição para a Independência em São Tomé E Príncipe”, *Revista Tempo, Espaço, Linguagem* 7(2), pp. 233 - 273.
- Nascimento, Augusto (2015a), “A inelutável independência ou os (in)esperados ventos de mudança em São Tomé e Príncipe”, in *O Adeus ao Império, 40 anos de independências*, Lisboa, Nova Vega, pp. 175 - 190.
- Nascimento, Augusto (2015b), “São Tomé e Príncipe: pelo trabalho, o *homem novo* e o socialismo contra os costumes da terra”, *Anuário Antropológico/2014*, 40(1), pp. 133-163.
- Nascimento, Augusto (2015c), "Alda do Espírito Santo: a distinção social, a militância política e a tristeza", *Africana Studia*, 24, pp. 177 - 202.
- Nascimento, Augusto (2015d), “A Voz de S. Tomé: romper com a modorra vincando o cízentismo? (1947-1974)”, *Estudos Ibero-Americanos*, 41(1), pp. 58-78.
- Nascimento, Augusto (2013a), “As fronteiras da nação e das raças em São Tomé e Príncipe”, *Varia Historia*, 29(51), pp. 721-743.
- Nascimento, Augusto (2013b), *Desporto em vez de política no São Tomé e Príncipe colonial*, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Nascimento, Augusto (2012), “A República em São Tomé e Príncipe: os escolhos à afirmação da elite sãotomense”, in Pinheiro, Luís da Cunha e Rodrigues e Maria Manuel Marques (eds.), *Em torno de duas Repúblicas: 15 de novembro de 1889 - 5 de outubro de 1910*, Lisboa, CLEPUL.
- Nascimento, Augusto (2011), “O contrato de moçambicanos para São Tomé e Príncipe: os ziguezagues da política colonial portuguesa no Novecentos”, *Métis: história & cultura*, 10(19), pp. 43-70.
- Nascimento, Augusto (2010a), *Histórias da Ilha do Príncipe*, Oeiras, Câmara Municipal.
- Nascimento, Augusto (2010b), “O ethos dos roceiros: pragmático ou esclavagista e, ainda e sempre, avesso à liberdade?”, in *Africana Studia*, 14, pp. 141-161.
- Nascimento, Augusto (2009), "Aquino de Bragança, “um intelectual orgânico da independência”", *Africana Studia*, 13, pp. 169-173.
- Nascimento, Augusto (2008a), *Vidas de S. Tomé segundo vozes de Soncente*, Mindelo, Ilhéu Editora.

- Nascimento, Augusto (2008b), "Cape-verdeans in São Tomé and Príncipe", in Batalha, Luís e Jorgen Carling (ed.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Nascimento, Augusto (2007a), *Ciências sociais em S. Tomé e Príncipe: a independência e o estado da arte*, Porto, CEAUP.
- Nascimento, Augusto (2007b), "Nem homens, nem mulheres, só contratados. Apontamentos sobre relações de género entre cabo-verdianos nas roças de S. Tomé e Príncipe", in *Género e migrações cabo-verdianas*, ed. Grassi, Marzia e Iolanda Évora, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 147 - 168.
- Nascimento, Augusto (2007c), *O Fim do Caminhu Longi*, Mindelo, Ilheu Editora.
- Nascimento, Augusto (2005), *Entre o mundo e as ilhas. O associativismo são-tomense nos primeiros decénios de novecentos*, São Tomé, UNEAS.
- Nascimento, Augusto (2004a), "A passagem de coolies por S. Tomé e Príncipe", *Arquipélago. História*, 8, pp. 77-111.
- Nascimento, Augusto (2004b), "Escravatura, trabalho forçado e contrato em S. Tomé e Príncipe nos séculos XIX-XX: sujeição e ética laboral", *Africana Studia*, 7, pp. 183 - 217.
- Nascimento, Augusto (2003a), "Os São-Tomenses e as mutações sociais na sua história recente", em *Africana Studia* (6), pp.7-44.
- Nascimento, Augusto (2003b), *O sul da diáspora. Cabo-Verdianos em plantações de S. Tomé e Príncipe e Moçambique*, Praia, Edição da Presidência da República de Cabo Verde.
- Nascimento, Augusto (2002a), *Poderes e quotidiano nas roças de S. Tomé e Príncipe: de finais de oitocentos a meados de novecentos*, S.I., edição do autor.
- Nascimento, Augusto (2002b), *Órfãos da raça. Europeus entre a fortuna e a desventura no S. Tomé e Príncipe Colonial*, S. Tomé, Instituto Camões – Centro Cultural Português em S. Tomé e Príncipe.
- Nascimento, Augusto (2002c), *Desterro e Contrato: Moçambicanos a caminho de S. Tomé e Príncipe (Anos 1940 a 1960)*, Maputo, Arquivo Histórico de Moçambique.
- Nascimento, Augusto (2001) "Representações sociais e arbítrio nas roças em questão: as primeiras levas de caboverdianos em S. Tomé e Príncipe nos primórdios de Novecentos", *Arquipélago. História* 5(1), pp. 325-370.
- Nascimento, Augusto (2000), "Relações entre o Brasil e S. Tomé e Príncipe: declínio e esquecimento", *As Ilhas e o Brasil*, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, pp. 375-400.
- Nascimento, Augusto (1998a), "O recrutamento de serviços moçambicanos para as roças de São Tomé e Príncipe", in *Actas do seminário "Moçambique: navegações, comércio e técnicas"*, Maputo 25 a 28 de Novembro de 1996, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Nascimento, Augusto (1998b), "A marginalidade social e política do protestantismo em São Tomé e Príncipe (do último quartel de oitocentos a meados de novecentos)", *Lusotopie*, 0, pp. 307-315.
- Nascimento, Augusto (1992), "A crise braçal de 1875 em S. Tomé", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 34, pp. 317 – 329.
- Nascimento, Augusto (1991), "Cabindas em São Tomé", *Revista Internacional de Estudos Africanos*, 14-15, pp. 171-197.
- Nascimento, Augusto e Alfredo Dias (1988), "Os Angolares: da autonomia à inserção na sociedade colonial (segunda metade do século XIX)", *Ler História*, 13, pp. 53-75.

- Negreiros, Almada (1895), *Historia Etnographica da Ilha de S. Thomé*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- Nettl, Bruno (2005), *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, Champaign, University of Illinois Press (1ed: 1983).
- Nettl, Bruno (1996), “Relating the present to the past. Thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology”, *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of Mediterranean*, 1, disponível em <http://www.umbc.edu/MA/index/number1/nettl1/ne1.htm>, acesso em 28.12.2017.
- Nettl, Bruno (1994), “«Musical Thinking» and «Thinking About Music» in Ethnomusicology: An Essay of Personal Interpretation”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(1), *The Philosophy of Music*, pp. 139-148.
- Ngugi, wa Thiong'o (1993), *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, London, James Currey.
- Nketia, J. H. Kwabena (2005), *Ethnomusicology and African Music (collected papers)*, Vol.I, *Modes of Inquiry & Interpretation*, Accra, Afram Publications (Gh) Ltd.
- Nketia, J. H. Kwabena (1998), “The Scholarly Study of African Music: A Historical Review”, Ruth M. Stone (ed.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, volume I, New York, London, Garland Publishing, Inc., pp. 13-73.
- Nketia, J. H. Kwabena (1986), "African Music and Western Praxis: A Review of Western Perspectives on African Musicology", *Canadian Journal of African Studies*, 20(1), pp.36-56.
- Nketia, J. H. Kwabena (1974), *The Music of Africa*, New York, W. W. Norton&Company.
- Ortiz, Fernando (1995[1940]), *Cuban Counterpoint. Tobacco and Sugar*, Durham, Duke University Press Books.
- Palmié, Stephan (2006), “Creolization and Its Discontents”, *Annual Review of Anthropology*, 35, pp. 433-456.
- Pasieka, Agnieszka (2016), “Jak uratować pogranicze? O teoretycznych modach i metodologicznych pułapkach”, *Wielogloss. Pismo Wydziału Polonistyki UJ*, 2 (28), pp. 125–144.
- Pressing, Jeff (2002), “Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations”, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 19(3), pp. 285-310.
- Rabushka, Alvin e Kenneth A. Shepsle (1972), *Politics in plural societies. A Theory of Democratic Instability*, Columbus, Charles E. Merrill Publishing Company.
- Ranger, Terence (1994[1983]), “The Invention of Tradition in Colonial Africa”, in Hobsbawm, Eric e Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge Unity Press, pp. 211-262.
- Redinha, José (1984), *Instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição. Notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*, Coimbra, Instituto de Antropologia.
- Reis, Fernando (1970) “A arte popular em São Tomé e Príncipe”, em Fernando de Castro Pires de Lima, *A Arte Popular em Portugal: Ilhas Adjacentes e Ultramar*, volume 2, Lisboa, Verbo. P.129-222.
- Reis, Fernando (1969), *Povô floga, o povo brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*, São Tomé, Camâra Municipal de São Tomé.
- Roach, Joseph (1996), *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press.
- Rodrigues, Cristina Udelsmann (2006a), *O impacto da economia informal na redução da exclusão e da pobreza nos PALOP e suas interacções com a protecção social. Monografia de São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Centro de Estudos Africanos - IUL.
- Rodrigues, Cristina Udelsmann (2006b), *O Trabalho Dignifica o Homem. Estratégias de Sobrevivência em Luanda*, Lisboa, Colibri.
- Rodrigues, Inês Nascimento (2018), *Espectros de Batepá. Memórias e narrativas do «Massacre de 1953» em São Tomé e Príncipe*, Porto, Edições Afrontamento.

- Rodriguez, Olavo Alén (1998), “Cuba”, in Olsen, Dale A. e Daniel E. Sheehy (eds.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, New York and London, Garland Publishing, Inc., pp. 822-839.
- Rogers, Richard A. (2006), “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *Communication Theory*, 16, pp. 474–503.
- Saada-Ophir, Galit (2006), “Borderland Pop: Arab Jewish Musicians and the Politics of Performance”, *Cultural Anthropology*, 21(2), pp. 205–233.
- Safran, William (1991), “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return”, *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 1(1), pp. 83-99.
- Santo, Armindo Ceita Espírito (2013), “Reflexão sobre bloqueios ao desenvolvimento no período pós-independência”, in Mata, Inocência (org.), *Olhares Cruzados sobre a Economia de São Tomé e Príncipe*, Lisboa-São Tomé, Edições Colibri-Universidade Lusfada de São Tomé e Príncipe.
- Santo, Armindo Ceita Espírito (2012), “Os constrangimentos ao desenvolvimento de S. Tomé e Príncipe no período pós-colonial”, in *Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica*, Lisboa, ISCTE-IUL, CEA-IUL, IICT, pp. 271-285.
- Santo, Armindo Ceita Espírito (2008), *Economia de S. Tomé e Príncipe entre o regime do partido único e o multipartidarismo*, Lisboa, Edições Colibri.
- Santo, Carlos Espírito (2012), *O Nacionalismo Político São-Tomense*, volume I e II, Lisboa, Colibri.
- Santo, Carlos Espírito (2003), *A Guerra da Trindade*, Lisboa, Cooperação.
- Santo, Carlos Espírito (2001), *Encyclopédia Fundamental de São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Cooperação.
- Santo, Carlos Espírito (1998), *A Coroa do Mar*, Lisboa, Caminho.
- Santos, Almeida (2006), *Quase memórias*, v. 2, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Santos, Maciel (2009), “A compra dos “contratados” para São Tomé – A dase do mercado livre (1880-1903)”, em Centro de Estudos Africanos da Universidade de Porto (orgs.), *Trabalho forçado africano. O caminho de ida, Ribeirão, Humus*.
- Sardinha, José Alberto (2005), *Tunas do Marão*, Vila Verde, Tradisom.
- Schneider, Arnd (2006), *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, New York, Palgrave Macmillan.
- Schneider, Arnd (2003), “On ‘appropriation’. A critical reappraisal of the concept and its application in global art practices”, *Social Anthropology*, 11(2), pp. 215-229.
- Seibert, Gerhard (2016), “São Tomé and Príncipe 1975-2015: polities and economy in a former plantation colony”, *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), pp. 987-1012.
- Seibert, Gerhard (2015), “Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social”, *Anuário Antropológico*, II, pp. 99-120.
- Seibert, Gerhard (2014), “Crioulização em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias”, *Afro-Ásia*, 49, pp. 41-70.
- Seibert, Gerhard (2012), “Tenreiro, Amador e os Angolares ou a reinvenção da história da ilha de São Tomé”, *Realis, Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pós-Coloniais*, 2(2), pp. 21-40.
- Seibert, Gerhard (2008), “Novos Elementos para a História da Introdução do Cacau em África”, *Blogue História Lusófona*, disponível em: <http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=12770>, última vez consultado em Outubro de 2016.
- Seibert, Gerhard (2004), “Os angolares da ilha de São Tome: Náufragos, Autóctones ou Quilombolas?”, *Textos de História*, 12(1/2), pp. 43-64.

- Seibert, Gerhard (2002), *Camaradas, clientes e compadres. Colonialismo, Socialismo e Democratização em São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Vega.
- Seibert, Gerhard (1998), “A Questão da Origem dos Angolares de São Tomé”, *Brief Papers*, 5, Lisboa, CEsa.
- Semedo, José Maria e Maria R. Turano (1997), *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da Tabanca*, Praia, Spleen.
- Silva, Hélder Lains e (1958), *São Tomé e Príncipe e a cultura do café*, Lisboa, Tipografia Minerva.
- Simmel, Georg (2007[1908]), “The Social Boundary”, *Theory, Culture and Society*, 24(7-8), pp. 53-56.
- Smith, Anthony D. (2000), *The Nation in History. Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*, Cambridge, Polity Press.
- Smith, Anthony D. (1991), *National Identity*, London, Penguin Books.
- Smith, M. G. (1965), *The Plural Society in the British West Indies*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Sousa, Pedro Alexandre Marcelino Marques de (2013), *As Bandas de Música no distrito de Lisboa entre a Regeneração e a República (1850-1910): História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*, Tese de Doutoramento em Ciências Musicais na especialidade de Ciências Musicais Históricas, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Sousa, Pedro Alexandre M. Marquês de (2008a), “A música militar em Portugal”, *Proelium – Revista da Academia Militar*, VI(10), pp. 99-128.
- Sousa, Pedro Alexandre de (2008b), *História da Música Militar Portuguesa*, Lisboa, Tribuna.
- Starr, Paul (1992), “Social Category and Claims in the Liberal State”, *Social Research*, 59(2), pp. 263-295.
- Stewart, Charles (2011), “Creolization, Hybridity, Syncretism, Mixture”, *Portuguese Studies*, 27(1), pp. 48-55.
- Stewart, Charles (2007), “Creolization: History, Etnography, Theory”, em Charles Stewart (ed.), *Creolization. History, Ethnography, Theory*, Walnut Creek, Left Coast Press, pp. 1-25.
- Stewart, Charles (1999), “Syncretism and Its Synonyms: Reflections on Cultural Mixture”, *Diacritics*, 29(3), pp. 40-62.
- Tavares, Manuel de Jesus (2005), *Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana*, Praia, Centro Cultural Português.
- Tchewwa, Manda (2005), *Musiques africaines: nouveaux enjeux, nouveau défis*, Paris, Éditions UNESCO.
- Tenreiro, Francisco (1961), *A Ilha de São Tomé*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- Thompson, Robert Farris (1984[1983]), *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, New York, Vintage.
- Thornton, John (1999[1992]), *Africa and Africans in the Making of the Atlantic World, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Tinhorão, José Ramos (2007), *O rasga. Uma dança negro-portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- Tinhorão, José Ramos (1994), *Fado. Dança do Brasil. Cantar de Lisboa. O fim de um mito*, Lisboa, Caminho.
- Tinhorão, José Ramos (1988), *Os sons negros no Brasil. Cantos – danças – folguedos: origens*, São Paulo, Art Editora.
- Tiny, A. P. Carlos (2012), “O papel da Associação Cívica pro-MLSTP na luta pela independência”, *Tela Nón* online, disponível em <https://www.telanon.info/suplemento/opiniao/2015/07/14/19652/o-papel-da-associacao-civica-pro-mlstp-na-luta-pela-independencia/>, última vez consultado em Setembro 2018.
- Torres, Gastão (2012), “Associação Cívica – Pró Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe”, *Tela Nón* online, disponível em <https://www.telanon.info/politica/2012/07/05/10767/associacao-civica-pro-movimento-de-libertacao-de-sao-tome-e-principe/>, última vez consultado em Setembro 2018.

- Trindade, Maria Helena Ferraz (1998), “José Vianna da Motta, cinquentenário da sua morte”, in Trindade, Maria Helena e Teresa Cascudo (coord.), *José Vianna da Motta. 50 Anos depois da sua morte, 1948-1998*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, pp. 9-11.
- Valverde, Paulo (2000), *Máscara, mato e morte. Textos para uma etnografia de São Tomé*, Oeiras, Celta Editora.
- Veloso, Pires (2008), *Vice-Rei do Norte: memórias e revelações*, Lisboa, Âncora.
- Verdery, Katherine (2004[1993]), “Etnicidade, nacionalismo e a formação do estado. *Ethnic group and boundaries: passado e futuro*”, in Vermeulen, Hans e Cora Govers, *Antropologia da Etnicidade. Para além de “ethnic groups and boundaries”*, Lisboa, Fim de Século, pp. 45-74.
- Verdery, Katherine (1998), “Transnationalism, Nationalism, Citizenship, and Property: Eastern Europe Since 1989”, *American Ethnologist*, 25(2), pp. 291-306.
- Verdery, Katherine (1993), “Whither ‘Nation’ and ‘Nationalism’?”, *Daedalus*, 122(3), *Reconstructing Nations and States*, pp. 37-46.
- Viegas, Luís (2019), *Butá kloson ba lônji. Cancioneiro da música popular sâo-tomense*. Volume I. *Agrupamento Leonino, Conjunto os Úntues*, Lisboa, edição do autor.
- Vieira, Salomão (2005), *Caminhos-de-Ferro em S. Tomé e Príncipe. O Caminho-de-Ferro do Estado e os Caminhos-de-Ferro das Roças*, S. Tomé, UNEAS.
- Welliver, Timothy K. (1993), “Introduction”, in Maddox, Gregory and Timothy K. Welliver, *Colonialism and Nationalism in Africa*, v.3: Welliver, Timothy K. (ed), *African Nationalism and Independence*, New York & London, Garland Publishing, pp. xi-xv.
- Werbner, Pnina and Tariq Modood (2015[1997]), *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-racism*, London, Zed Books.
- Western, Tom (2015), *National Phonography Field Recording and Sound Archiving in Postwar Britain*, tese de doutoramento em Philosophy of Music, University of Edinburgh.
- White, Bob W. (2002), “Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms”, *Cahiers d'études africaines*, 168, pp. 663-686.
- Wiggins, Trevor (2005), “An Interview with J. H. Kwabena Nketia: Perspectives on Tradition and Modernity”, in *Ethnomusicology Forum*, 14(1), 57-81.
- Williams, Brackette E. (1989), “A class act: Anthropology and the Race to Nation Across Ethnic Terrain”, *Annual Review of Anthropology*, 18, pp. 401-444.
- Young, M. Crawford (1986), “Nationalism, Ethnicity, and Class in Africa: A Retrospective”, *Cahiers d'Études Africaines*, 26(103), *État, développement et sociétés paysannes*, pp. 421-495.
- Zeleza, Paul Tiyambe (2005), “Rewriting the African diaspora: beyond the Black Atlantic”, *African Affairs*, 104/414, pp. 35-68.
- Ziff, Bruce H., Rao, Pratima V. (ed.) (1997), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- Zowczak, Magdalena (2011), “Antropologia, historia a sprawa ukraїnska. O taktyce pogranicza”, *Lud*, 95, pp. 45-67.



## Anexos

### 1. Lista de entrevistas

N	Data	Nome	Ocupação	Ligaçao	Lugar
1	15.08.2013	Caustrino Alcântara	Conhecedor de história de São Tomé e Príncipe		São Tomé
2	23.08.2013	Haylton Dias	Cantor		São Tomé
3	27.08.2013	Guilherme Carvalho	Músico, artista plástico		São Tomé
4	28.08.2013	Ayres Major		Direcção Geral da Cultura	São Tomé
5	29.08.2013	Ayres Major, parte II		Direcção Geral da Cultura	São Tomé
6	22.05.2014	Gapa	Cantor	Sangazuza	Amadora
7	10.06.2014	Jerónimo Moniz	Jornalista		Lisboa
8	30.07.2014	António e Fradique Mendes	Cantores	Os Calema	Cacém
9	10.08.2014	Vava Pinto	Cantor		Lisboa
10	21.08.2014	Ninho Anguené	Cantor	Anguené	Lisboa
11	29.08.2014	Iseter Abreu	Cantor	Os Quibanzas	Baixa da Banheira
12	30.08.2014	Leonídio Barros	Músico	Africa Negra	Odivelas
13	6.09.2014	Leonídio Barros	Músico	Africa Negra	Odivelas
14	8.10.2014	Luís Viegas	Embaixador	Embaixador de STP em Portugal	Lisboa
15	30.10.2014	Juka	Cantor		Amadora
16	1.11.2014	Zé Orlando	Editor	Sons d'Africa	Damaia
17	3.01.2015	Laura dos Santos	Cantora		Amadora
18	23.01.2015	Albertino Bragança	Escritor		Cacém
19	08.02.2015	Açoriano	Cantor		Lisboa
20	4.05.2015	Albertino Bragança	Escritor		Cacém
21	31.05.2016	Tomás Medeiros	Médico, Escritor		Alfragide
22	10.06.2016	Fernando Aragão		Filho de Zé Aragão	Cacém
23	15.06.2016	Vizinho	Músico		Queluz
24	12.07.2106	António Bondoso	Escritor, jornalista		Lisboa
25	12.05.2017	Ninho Anguené	Cantor	Grupo Anguené	Lisboa
26	18.04.2018	Tonecas Prazeres	Músico, produtor		Bobadela
27	04.11.2018	Ricardo Costa	Cantor	Duo RJ	Lisboa
28	21.01.2019	Pepe Lima	Cantor	Leonenses	São Tomé
29	22.01.2019	Caustrino Alcântara	Investigador		São Tomé
30	22.01.2019	Ricardo Mendes	Realizador de programas	RNSTP	São Tomé

31	23.01.2019	Kalú Mendes	Músico, produtor		São Tomé
32	24.01.2019	Zé Sardinha	Cantor	Banda Relíquia	São Tomé
33	24.01.2019	Henrique Bastos	Músico	Banda Relíquia	São Tomé
34	24.01.2019	ex-contratado angolano			Agostinho Neto
35	24.01.2019	ex-contratada cabo-verdiana			Agostinho Neto
36	24.01.2019	ex-contratado cabo-verdiano			Agostinho Neto
37	25.01.2019	Juvenal Rodrigues	Músico		São Tomé
38	26.01.2019	Guilherme Carvalho	Músico, artista plástico		São Tomé
39	26.01.2019	Nezó	Músico, artista plástico		São Tomé
40	27.01.2019	Grupo de Tafua	Tocadores, cantores	Grupo Tafua de Monte Café	Monte Café
41	28.01.2019	Ayres Major		Direcção Geral da Cultura	São Tomé
42	29.01.2019	António Leite	Músico		São Tomé
43	12.02.2019	Felício Mendes	Cantor		Odivelas
44	20.03.2019	Filipe Santo	Músico, produtor		Cacém
45	12.05.2019	Ismael Sequeira	Artista plástico		Guimarães
46	21.05.2019	Filipe Santo	Músico, produtor		Amadora
47	05.06.2019	António Cádio Paraíso	Presidente da ACOSP	ACOSP	Lisboa
48	23.09.2019	Agostinho Apá e Herculano	Cantores, tocadores	Grupo Quiná de Angolares	Angolares
49	23.09.2019	João Firmino Raposo	Presidente da Câmara de Caué		Angolares
50	24.09.2019	Herculano	Construtor de instrumentos		Angolares
51	25.09.2019	Herculano	Construtor de instrumentos		Angolares
52	26.09.2019	Grupo Quiná	Cantoras	Grupo Quiná de Angolares	Angolares
53	27.09.2019	Homens de Ribeira Afonso			Ribeira Afonso
54	27.09.2019	Telino	Construtor de instrumentos		Ribeira Afonso
55	27.09.2019	Nelito	Escultor, dinamizador cultural	Espaço Miomba	Angolares
56	30.09.2019	Firmino Bernardo	Técnico de som	RNSTP	São Tomé
57	19.12.2019	Carlos Dias		Emissora Nacional	Fernão Ferro