

CANÇÕES POPULARES DE NOVA LISBOA

TÍTULO: Canções Populares de Nova Lisboa

AUTOR do Prefácio: Alfredo Margarido

1.^a Edição: Casa dos Estudantes do Império.

Série Etnografia. Lisboa 1964

Composição e impressão: Editorial Minerva. Lisboa

2.^a Edição: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa (UCCLA)

A presente edição reproduz integralmente o texto da 1.^a edição.

Artes Finais da Capa: Judite Cília

Composição e Paginação: Fotocompográfica. Almada

Impressão: Printer Portuguesa. Mem Martins

Esta edição destina-se a ser distribuída gratuitamente pelo Jornal SOL, não podendo ser vendida separadamente.

Tiragem: 55 000

Lisboa 2015

Depósito Legal: 378 503/14

Apoios Institucionais:



CANÇÕES POPULARES DE NOVA LISBOA

Com um ensaio interpretativo
de Alfredo Margarido

1964

EDIÇÃO DA CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO
LISBOA



É evidente que, ao abordarmos a substância destas canções, temos em vista encará-las como a resultante imediata, no plano da poesia e da música populares, de um processo rápido de transformação dos quadros sociais angolanos.

Não deixa de ser importante notar a conjugação existente entre a orientação que se regista em tais canções e a espinha dorsal que podemos encontrar na poesia erudita angolana. O que vale dizer que existe um profundo elo entre a temática das formas poéticas populares e a das formas poéticas eruditas.

Tal facto possui razões profundas, na medida em que os problemas com que se defrontam as minorias intelectuais, de acentuada formação pequeno-burguesa, estão profundamente entrosadas com a problemática das massas angolanas, quer daquelas que se radicaram na cidade (temporária ou definitivamente), quer das que continuam ligadas à produção agrícola.

Por outro lado, o insuficiente desenvolvimento económico do território, a maneira irregular como este desenvolvimento se processa, por ausência de uma planificação, estão aqui bem patentes. O crescimento não tem em vista conseguir uma harmonização dos vários elementos económicos angolanos, mas sim o aproveitamento imediato daqueles

que se revelam mais capazes de pagar um juro alto aos capitais empregados.

Basta registar a circunstância de as grandes empresas industriais e mineiras angolanas, serem orientadas de Portugal. A citação dos nomes de algumas delas esclarecerá rapidamente o panorama geral neste aspecto: a Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), a Companhia dos Caminhos de Ferro de Benguela (CFB), a Cotonang, a Sonefe têm as suas sedes em Lisboa; e algumas outras, cuja sede social é em Angola, são na verdade orientadas de Lisboa, onde possuem delegações, e onde estão radicados os seus administradores (é o que sucede com a Companhia do Açúcar de Angola, a Cuca, a Condel, os Cimentos de Angola, a Companhia do Ambriz, Companhia de Benguela, Companhia de Cabinda, Companhia do Manganês de Angola). Recorde-se ainda que o Banco de Angola tem a sua sede em Lisboa, enquanto o Banco Comercial de Angola possui, também em Lisboa, uma delegação administrativa. E nessa mesma cidade estão radicados quase todos os seus administradores, se não mesmo todos.

E, mal grado as tímidas tentativas de descentralização, em Lisboa se concentram os elementos cupulares que reúnem os instrumentos de estudo e de decisão no que se refere à economia, à educação, à administração, ao trabalho, à urbanização. Inútil será recordar que, apesar de se registar a existência, em Angola, de direcções locais, de juntas, de administrações, estas estão directamente subordinadas a Lisboa, daqui recebendo as linhas orientadoras, que devem seguir a par e passo.

Sabemos que a população africana só agora começa a deparar com os problemas humanos suscitados pela introdução intensiva (ou a procurar sê-lo), das formas de trabalho

industrial. Tal circunstância significa que a maior parte da população se consagra essencialmente à agricultura, à criação de gado e ao artesanato. A subsistência tanto da família como das colectividades locais, depende essencialmente destas actividades.

Qual é a posição de Nova Lisboa no quadro geral das actividades angolanas? Como se liga ela à evolução geral dessas mesmas cidades? Nova Lisboa é a segunda cidade da província, contando 48 000 habitantes em 1960, ou seja: triplicou a sua população em relação ao que foi registado no censo de 1940. Subiu levemente a percentagem de brancos e mestiços, que nessa mesma data era de cerca de 25% e, tal subida, compreende-se perfeitamente, pois se integra num fenómeno geral do aumento da população classificada estatisticamente como *civilizada*.

O que vale dizer que Nova Lisboa vê o aumento da sua população, tanto *civilizada*, como *indígena*, processar-se paralelamente ao que se vai verificando em todo o território angolano a partir de 1945. É realmente este o ano chave da rápida ascensão da população dita civilizada, atraída pela valorização dos territórios e dos produtos coloniais.

A cidade de Nova Lisboa está situada numa das regiões de mais denso povoamento da província, caracterizada por uma intensa produção agrícola (basta uma leve flutuação registada nesta actividade para que todas as actividades da região sejam atingidas. Assim a produção e a qualidade do milho produzido têm vindo a registar grandes alterações, com imediatos reflexos em toda a estrutura comercial da zona). Neste facto se deve procurar, por virtude dos reflexos na função distribuidora, a razão básica do seu crescimento, já que não possui condições de pólo industrial.

Deve, contudo, dizer-se que as oficinas do Caminho de Ferro de Benguela, a fábrica de cerveja recentemente instalada, a fábrica de amidos e algumas outras indústrias transformadoras, começam a dar à cidade um cariz novo, que de certo modo vem alterando o seu perfil de cidade apenas administrativo-comercial.

A estes elementos acrescentam-se os formados pela rede escolar da cidade, constituída por um liceu e uma escola industrial e comercial, que fixam uma percentagem elevada da população escolar que, ainda não há muito, era obrigada a deslocar-se para outras regiões, sobretudo para Sá da Bandeira.

A isto acresce ainda a existência dos colonatos europeus (a Missão Rural de Colonização Paiva Couceiro, instalada no Lepi, e o Grupo Experimental de Colonização do Caminho de Ferro de Benguela, na Chenga-Cuma), e algumas instalações de carácter científico ou experimental, como os Laboratórios de Patologia Veterinária, os Serviços de Veterinária e Indústria Animal, a Estação de Melhoramentos de Plantas, da Junta de Exportação de Cereais, na Chianga.

Não podemos encarar Nova Lisboa, no entanto, como uma cidade isolada, independente de quaisquer outros pólos de atracção angolanos. Com efeito, se Nova Lisboa regista este rápido aumento populacional, se vê também modificar-se um tanto, embora não substancialmente, as suas características específicas, é também por estar incluída num pólo de atracção de muito mais influência, que se articula em torno do complexo urbano-industrial formado pelas cidade de Lobito-Benguela.

Na realidade, a cidade de Lobito vem registando um rápido crescimento, já que hoje conta uma população de

40 000 habitantes, embora no censo de 1940 tivesse registado apenas 14 000. A percentagem de população dita *civilizada* é idêntica à de Nova Lisboa, o que bem evidencia a homogeneidade das alterações registadas neste triângulo de cidades, que vai do litoral até à zona planáltica. Deve verificar-se que se o «tandem» Lobito-Benguela reúne o principal porto angolano, testa da mais extensa via férrea de Angola, e entreposto comercial de um hinterland extensíssimo, embora de produção pouco variada (é o caso do Lobito), e uma cidade culturalmente importante, caracterizada por um clima sócio-político muito especial, caracterizado sobretudo por um nativismo incipiente e politicamente pouco desenvolvido (como é o caso de Benguela) ⁽¹⁾, Nova Lisboa é o ponto que serve de passagem para o «mato», espécie de fronteira económica, que, naturalmente, não coincide com a fronteira política.

Acrescente-se que o pólo Lobito-Benguela inclui também a Catumbela, aliás cada vez mais incluída no perímetro da cidade do Lobito, povoação onde estão localizadas algumas indústrias importantes, dependentes directamente da actividade agrícola da região (repare-se: fábrica de *açúcar e álcool* da Sociedade Agrícola do Cassequel; fábrica de *óleo de rícino* da Companhia Industrial e Comercial de Angola).

A paisagem urbana em nada se diferencia das cidades coloniais de África, formada por um bairro branco e por arrabaldes africanos. O que vale também dizer que as características urbanas pertencem exclusivamente à cidade europeia, enquanto os arrabaldes são formados por um

⁽¹⁾ Isto mau grado o facto de Benguela ter sido um dos centros do nativismo angolano, sobretudo a partir dos incidentes registados em 1917 nesta povoação e ainda em Dala Tando e Lucala.

aglomerado informe de casas de todos os tipos, fabricadas por via de regra com os materiais que podem ser facilmente encontrados, ou que se caracterizam pelo seu baixo custo.

A arquitectura oscila muito nestes arrabaldes, pois nos encontramos ora perante habitações que procuram copiar de perto o modelo europeu, ora se nos depara outro tipo de habitação, que segue de perto o modelo tradicional. Encontram-se também os modelos intermédios, como sucede na própria fisionomia interna das casas; se algumas têm já as camas, as mesas, as cadeiras, de modelo europeu, em outras a cama limita-se às tradicionais esteiras (uma que à noite se põe no chão e de dia se enrola e deixa encostada a uma parede, a outra de forma rígida não enrolável, que também se encosta à parede para deixar o espaço livre). Naturalmente, tais diferenças manifestam-se também na alimentação; assim existe um padrão alimentar de características acentuadamente europeias (*comida de branco*) e outra de características vincadamente africanas (*comida de preto*).

É no vestuário que as diferenças se atenuam mais rapidamente. Ou antes, neste campo do trajo o colonizado procura anular a diferença de *significados* que possuem os emblemas exteriores, e daí o surto dos *calcinhas*, termo pejorativo que o grupo branco inventou para destruir qualquer possibilidade de o negro adquirir uma *significação*, idêntica à que possui o branco colonizador. O negro procura desempenhar um *papel*, que o colonizador rapidamente anula, opondo-lhe uma classificação menorativa, quando não pejorativa.

Torna-se importante frisar a existência destes elementos, pois o homem faz a aprendizagem da sua condição no

seio do seu grupo, no choque ou comparação com os outros; se a separação que se regista entre as duas cidades é já importante, assinalando ao habitante branco e ao habitante negro de uma mesma cidade os lugares diferentes que lhe estão destinados desde antes do nascimento, os elementos posteriores contribuem para frisar essa diferença. O habitante branco tem uma habitação organizada de acordo com a racionalização da própria cidade, enquanto o habitante negro possui um utensílio-casa cuja duração é mais reduzida, cuja eficiência está comprometida pelo facto de tentar estabelecer o trânsito entre a habitação rural, que pertence a uma tradição, ou vale dizer, a um quadro cultural, a ser ultrapassado, e a cidade urbana que as suas técnicas não lhe permitem edificar (técnicas, naturalmente, económicas e de produção).

A criança, inicialmente, vive estritamente no quadro da família, mas não demora em estabelecer relações com a *paisagem colectiva* que a rodeia; veja-se portanto que qualquer dos habitantes da cidade (que não estarão necessariamente, à partida, colocados em posições antípodas, mas que as atingem por força da pressão dos grupos sociais em presença), vê assim revelada a estrutura da sua classe: inclusivamente as hipóteses que se apresentam ao seu progresso individual, e ao da sua mesma classe. É importante frisar tal facto, porquanto se um habitante branco pode negar a sua classe, transitando para outra, isto é, o proletário pode aburguesar-se, com maior ou menor facilidade, o habitante negro pode ascender também, incorporar-se na burguesia negra que forma o elemento que serve para impedir o contacto entre as burguesias brancas e as massas negras proletarizadas: mas esta *ascensão* não tem nada de comum, processa-se em campos muito diversos.

Por consequência, constatamos que o homem é o produto do seu produto, modelado pelas formas do seu trabalho e pelas condições sociais que se verificam no campo da produção. Se o homem mantém a sua categoria *individual*, é ele que dá vida aos elementos *colectivos* que definem, mais amplamente, o seu grupo social, com todos os seus projectos de acção.

Estas canções são uma manifestação especificamente novo-lisbonense; reflectem o condicionalismo sócio-económico do grupo negro. Não se procedeu a uma recolha tão completa como seria necessária destas formas poético-musicais, pois nos falta o registo musical. Não foi possível fazê-lo. Mas, descontado este facto, estas canções reúnem motivos de muito interesse. Em primeiro lugar, a circunstância de estarmos na posse das versões escritas pelos próprios autores e por eles traduzidas; ou, quando assim não sucede, serem elas registadas por um companheiro mais letrado que as traduziu.

Constata-se, assim, fàcilmente, que não pode existir qualquer deturpação tornada possível por um conhecimento deficiente da língua ou dos grupos; a recolha faz-se a partir dos próprios autores. É evidente que as traduções, ou o umbundu, nem sempre serão académicos. Não introduzimos nenhuma modificação, pois nos interessa, sobretudo, a maneira como estes grupos pensam os problemas suscitados pela cidade, e os transformam em poesia; e, no plano do português, importa sobretudo verificar a maneira como tais problemas se estruturam numa língua que, embora de convívio, quando não de utilização diária, é uma segunda língua que só forçosamente é utilizada.

Evidentemente, uma cidade é uma organização material e social, e desse ponto de vista, estas canções são a resultante imediata de um condicionalismo característico; *cada colectivo urbano tem a sua fisionomia própria*. Assim sucede com a canção *Quem te manda passear?: Quem te manda passear?/ Quem procura acha./ A Esperança fora à cidade/ Altas horas da noite/ Os rapazes do Bairro Alto/ Fizeram-lhe desordem*. Os dois primeiros versos enunciam uma fórmula de aplicação geral, que pertence ao fundo colectivo da sageza; a pergunta implica já o conhecimento da relação causa e efeito. Se as pessoas passeiam, fora das horas e do quadro que deve ser o seu, estão sujeitas a consequências desagradáveis. Assim, a Esperança deslocou-se do seu bairro da periferia para a cidade, infringiu por isso uma das regras (explícitas ou implícitas) do comportamento que os membros do grupo negro devem manter e, como seria de esperar, surgiram as consequências naturais: foi alvo de desordens praticadas pelos membros do outro grupo de cor, agindo ainda por cima na sua zona.

Consequentemente, o indivíduo está inevitavelmente preso nas malhas do seu grupo, até porque a manutenção da coesão se impõe como modelo de *resistência* às possibilidades de desagregação que surgem do choque permanente com o outro grupo. As relações concretas entre os habitantes participam do mesmo sistema de experiências e daí que as resultantes sejam idênticas e as formas de aplicação também. Não foi *uma Esperança* que foi desacatada, mas sim o grupo a que ela pertencia; e este, transformando o acontecimento em poesia e em música, apresenta-o como a consequência inevitável do gesto de alguém que não respeitou os elementos da sageza do grupo. Assim o caso particular surge como resultado de um sistema geral de relações, e se a vítima é individual, se possui a sua identidade

particular, há-de contudo sofrer *desordens* que identificam com as já anteriormente sofridas por outros elementos. A regra é invariável: *qualquer* indivíduo do grupo estará sujeito às mesmas consequências, desde que não respeite as regras de comportamento extraídas directamente da multiplicidade de relações que têm de se sustentar com o grupo dominador.

Veja-se a canção *Saudades filiais*. Também ela se refere a uma situação concreta: o filho deslocou-se para a cidade, decerto por motivos de ordem económica. Todavia, não consegue resistir à saudade, e, ao anúncio das chuvas que caíram e modificam as relações do homem com a terra, sente-se arrastado pela saudade do grupo, aqui representado pela mãe. Trata-se de um movimento que força o homem a acolher-se ao seio materno, que simboliza a Terra, a grande matriz nutritiva e protectora. Ou seja, aquele que regressa à mãe não consegue adaptar-se ao quadro de valores citadinos; a função mecanicista da cidade, a sua racionalização, entram em conflito com a sua noção das próprias estruturas do tempo. E, tal conflito, é agravado pela chuva que caiu *lá pro Chicoco*; isto é, enquanto na cidade a chuva não tem grande importância, apenas dificultando a movimentação dos homens, impedindo a execução de algumas importantes tarefas quotidianas, para o agricultor é ela o sinal positivo de uma modificação substancial das suas relações com a terra. O início das chuvas anuncia que a terra está apta a receber a semente; trata-se de dar começo a mais um ciclo de sementeiras, quando a colheita do ano anterior começa a estar exausta e se pensa apenas em renovar as reservas.

Em todo o caso, os problemas nem sempre aparecem orientados neste sentido. A canção *Mãe weya*, coloca o problema em ordem precisamente inversa: a mãe chega

à cidade, carregada com todos os valores tradicionais, figura mítica que representa um grupo a que o filho fugiu, inserindo-se numa ordem de trabalho que diverge completamente da sua. Ela vem falar da agricultura, isto é, da actividade fundamental do seu grupo, que nela assenta a defesa de todos os seus valores, materiais e morais. Mas tal conversa está inevitavelmente votada a desencadear conflitos insanáveis: não existe nenhuma possibilidade de encontrar uma plataforma onde o entendimento seja possível, graças a mútuas concessões. Há tanto no filho como na mãe uma reserva de argumentos que não podem ser minados por coisa alguma, e a única possibilidade de paz estará em evitar-se o tema gerador de conflitos. Por isso compreendemos o desabafo final, quando a mãe regressa à sua aldeia: *a mãe deitou fora, oh que bom!*

Essa resistência ao ritmo de vida tradicional, e à lavoura que a apoia e defende, está muito claramente expressa na canção *Okulima kuvala*. A cidade exerce um grande poder de atracção, pois se pensa geralmente que não só é mais fácil encontrar trabalho, como também que esse trabalho receberá uma remuneração, que dificilmente se consegue na actividade agrícola, que tem como objectivo fundamental atender às necessidades de subsistência da família e do grupo. Tal lavoura, em virtude das técnicas utilizadas, não pode aspirar a transformar-se numa lavoura de mercado e, por consequência, a possibilidade de conseguir excedentes vendáveis é praticamente impossível, a não ser reduzindo a já parca dieta do grupo. Embora muitas vezes aqueles que chegam à cidade não saibam dizer concretamente os motivos que os levaram a preferi-la, nenhuma dúvida há que pretendem fugir da corveia penosa que é a lavoura: *a lavoura é penosa/ quebre-se, oh minha enxada*. Assim, aquele que abandona a lavoura, condena todo o sistema

de relações ancestrais, propugnando uma rápida alteração que, contudo, não se apercebe das raízes fundas do problema. Existe contudo um processo contraditório: o homem quer que a enxada se quebre, mas, uma vez quebrada, lamenta-se: *por que se quebrou?* Aqui o homem receia a subversão do seu mundo tradicional, que assenta na agricultura.

Os homens dispersam-se por todo o território angolano, quando o grupo tradicional começa a ser corroído pelas várias forças que, convergentemente, o atacam. Desde o contrato até à atracção da cidade, um grande número de forças se empenhava em alterar, rápida e substancialmente, os quadros e valores tradicionais angolanos. Por isso o poema *Mãe watutchitile owiñgi*, na sua singeleza, nos mostra sinteticamente o problema. Eram, inicialmente, muitos homens do mesmo povoado, reunindo-se naturalmente todos no mesmo jango. Todos, porém, à medida que se foram tornando adultos, saíram da povoação, tornando-a cada vez maior e o isolamento dos que ficam mais inevitável. Até que chega o momento em que apenas um, possivelmente o kuassula, fica, para nos dizer num verso cheio de sugestão e movimento que *éramos muitos irmãos da mesma mãe*. Se bem que nos não seja dito qual o papel desempenhado pela cidade nesta deserção, não há dúvida que o facto de ser ela composta e cantada na cidade, deixa implicitamente denunciada essa existência; se bem que, como se disse já, o contrato também deva ter a sua parcela de responsabilidade; e a existência de um coro, revela também a generalidade do problema, como, de resto, sucede com todas as outras canções aqui reunidas.

O tópico da mãe aparece muitas vezes nesta poesia, tratado de formas diversas; o que fica evidente, porém, é que o grupo se apoia na mãe, considerando-a o grande pilar que

o defende. A canção *Mãe yo*, identifica-se com a anterior (sendo, de resto, do mesmo autor). O filho, partiu, percorreu o mundo, mas quando regressa já não encontra a mãe. Tenta ainda encontrá-la (*pergunto às pessoas*), mas apenas o coro lhe responde: *aqui não está*. Canção dramática, que bem denuncia as condições em que se vem processando a evolução da vida angolana, considerada não já como sendo apenas a da população dita *civilizada*, mas sim como aquela que é vivida pelas massas.

A primeira canção onde encontramos assinalada a posição das mulheres perante a transformação verificada em virtude dos choques entre os grupos sociais, patenteia-se na canção *Mãe nhama ko*, onde o cantor pede à mãe que lhe dê de mamar, pois as mães modernas não o sabem fazer. E o coro, elemento obcecantemente colectivo, reconhece haver razão no pedido e sanciona-o, tal como sanciona a condenação das mães modernas. É geralmente sabido que a transferência das mulheres para a cidade oferece problemas ainda mais graves do que aqueles suscitados pelos homens. Efectivamente a mulher defende mais vigorosamente os seus valores tradicionais, joga com eles para manter a estrutura familiar e colectiva; mas, por outro lado, está em condições de inferioridade perante o homem: este encontra mais facilmente trabalho nas actividades industriais e até domésticas, ao passo que a mulher dificilmente consegue encontrar um lugar no mercado do trabalho. E este, por exemplo, nunca surge na zona do trabalho doméstico; é conhecida a frase que impede a mulher negra de substituir o homem negro nestes trabalhos que, aparentemente, lhe deveriam caber: «*têm todos os defeitos dos homens e mais um*», havendo ainda quem alegue que possuem menos habilidade manual do que os homens, quebrando ou inutilizando muita coisa por falta dessa habilidade.

Mas é também claro que tal transferência da aldeia para a cidade obriga a mulher a defrontar novos problemas; na maioria das vezes encontra dificuldades insuperáveis para ajustar o parco salário do marido (e o seu ou (e) o dos filhos) às exigências várias que se repartem entre o aluguer de casa, a alimentação, o vestuário, os transportes, os divertimentos. A acusação, por consequência, não se dirige apenas a esse aleitamento, pois a queixa é mais lata, e revela bem o drama do ajustamento a novos padrões de vida, denuncia um dos estádios da metamorfose indispensável, enquanto o homem apenas quiser servir-se do homem: *as mães modernas não sabem velar pelos filhos*, e dificilmente o poderiam fazer, pois a cidade lhes nega as condições indispensáveis para cumprir essa tarefa. A destruição dos quadros tradicionais mina a importância da mãe. Note-se, no entanto, que existe aqui uma aparente contradição: a mãe não sabe tratar o filho, mas desejaria fazê-lo, pois gostaria de o ter bem tratado. *Range os dentes* ao ver o filho da outra bem tratado, mas não tem possibilidade de o tratar melhor. Existe aqui o choque entre o mundo tradicional e o mundo citadino, como de resto acontece em toda a vida angolana.

A canção *Wataluka Lokusungila*, confirma a anterior; a mulher deixou queimar o filho e a culpa, como confessa, cabe-lhe inteiramente: perdeu o tempo a toscanear. Se bem que tenha chegado o momento de fazer uma observação: todas estas canções são obra de homens, reflectem por consequência o seu ponto de vista. Não possuímos nenhum documento que, de momento, nos permita estabelecer o contraponto necessário e definir, sem equívocos, a totalidade das transformações verificadas. Não há dúvida porém, que esta canção cabe, ainda, nas observações feitas quanto à anterior.

Temos agora um grande grupo de canções que falam do amor. Tópico poderoso, que se, por um lado, se deve à influência da temática das canções brasileiras, reflecte, pelo outro, um elemento novo que penetrou nas sociedades. Também o cinema o reforça, embora não existam filmes (no nosso circuito comercial de distribuição cinematográfica), em que se possa assistir a um amor autenticamente negro. Mas isso não impede que o quadro do *amor* se transforme rapidamente, e estas canções são disso o reflexo imediato. A canção *Zambi uanguibanguela nhi* liga aqui um elemento de teor religioso, a outro que se relaciona com o desapontamento amoroso. O cantor mostra a Mana Maria que, porque Deus o criou, não devia ter tomado a atitude que tomou. Isto é: se Deus o criou (naturalmente à sua imagem e semelhança), não pode o seu amor ser desprezado, ou, pelo menos, visto não conhecermos exactamente o que se passou, tal amor não pode ser repellido de modo brusco e desatento, já que é ele também um reflexo do mesmo Deus criador, expresso através da criatura criada. A influência do ensinamento religioso dos missionários está aqui bem evidenciado.

A canção *Sou rapaz solteiro* tem o interesse de nos mostrar um auto-retrato, onde os problemas económicos são denunciados como o motor principal de uma certa maneira de agir. Decerto a canção é de nível fraco, mas fornece-nos mais um elemento deste tópico.

Outro problema nos é apresentado pela canção *Ndit-chimbumba tchukulu*; aqui é uma mulher que se confessa e nos apresenta o seu problema: em vez de aceitar o amor do irmão (solteiro) de uma amiga, aceitou o do marido. Por isso se encontra ainda solteira, o que não impede que o seu amor se regozije; ou seja ainda: o amor do irmão reuniria

algumas vantagens, mas não compensaria aquelas que extrai da alegria que encontra no amor ilegal, que a obriga a continuar solteira.

Um diálogo serve de base à canção *Ukãyi Kalengalenga*: há problemas que perdem muita importância quando são vividos dentro da área do amor. Quando se trata de uma questão de amor, que importa receber apenas um tostão? Na verdade, esse recebimento, e a importância recebida, são questões de somenos, pois para além disso está a reciprocidade dos sentimentos, o vigor do amor vivido. O resto da canção tem o tom de uma brincadeira amorosa, entre a amante, que trata o amado por bebé, e o amado que aceita este tratamento de mimo e responde no mesmo tom, entre grave e jocoso.

Fernando Tchikambi escreveu uma canção: *Ndenda ko Huambo*, onde se retrata, bem como à companheira. É esta que canta, e podemos presumir que Tchikambi escreveu esta canção na ausência da companheira, que vai para o Huambo e vai fazê-lo de comboio, porque o seu Tchikambi é quem paga. A estabilização económica foi atingida, embora ainda haja razão para cantar este acto generoso do companheiro. É ele que resume e faz ressaltar o interesse que tem por ela e o facto de a canção ser da autoria de Tchikambi mostra a importância que ele liga a este pagamento e a esta viagem que desloca a mulher da aldeia onde viveu até então para a cidade. A canção mostra-nos ainda um problema muito importante: o homem que dispõe do poder económico bastante para pagar a viagem a sua mulher, deixa de pertencer ao quadro do mundo negro: transforma-se em *otchindele* — homem branco. A sobrevalorização do económico, o facto de o comando da economia estarem nas mãos do branco, são a mola desta metamorfose.

Fernando Tchikambi volta ao problema das mulheres na canção *Fernando e Joaquina de Kalomanda*. Trata-se de um pequeno incidente banal da rua: Fernando ia atravessando uma rua de Nova Lisboa, quando a Joaquina de Kalomanda se dirigiu ao seu encontro. Fernando assobiou e Joaquina deu uma volta, mostrando a porção de saíotes (temos porém de expressar uma dúvida: não será Joaquina uma mulher *aliviana*? Na canção que vamos encontrar mais adiante, *Senhor Romeu*, a mulher aliviana remexe e mostra os saíotes que caracterizam a sua situação).

Já encontramos, em mais de uma canção deste grupo, o papel importante representado pelos padrões económicos. Como os salários são reduzidos, não calculados em função do grupo familiar, mas sim do indivíduo isolado, só em circunstâncias excepcionais o pretendente está em condições de assegurar à amada um padrão de vida normal. Não admira, por isso, que o apaixonado trate de pôr em relevo as suas possibilidades económicas, mostrando deste modo a sua possibilidade de estabelecer um lar e fornecer-lhe os meios de vida conveniente.

Na canção *A mulher arrependida*, o autor diz-nos que o motor primeiro do seu interesse pela moça é o facto de ter dinheiro para a aguentar; o que, naturalmente, fornece duas interpretações: ou o apaixonado quer dar assim prova pública de que dispõe de um poder económico suficiente para se casar, ou que se torna necessário «aguentar» a moça com o dinheiro bastante para a impedir de ser atraída por outro qualquer rapaz que tenha mais do que ele.

O problema é de resto dos mais importantes, porquanto nele se vai cifrar na sua quase totalidade a estabilidade matrimonial. Os lares onde os vencimentos são muito reduzidos, ou insuficientes, estão condenados a soçobrar rapidamente, pois se deve atender a uma outra circunstância:

a percentagem de mulheres na área citadina é muito inferior à dos homens, por motivos que se ligam a um sistema complexo de razões. Se, porém, atendermos a que muitos dos indivíduos que vivem nos bairros periféricos africanos são jovens e se deslocaram para a cidade para ganhar o seu «dote», não nos será difícil encontrar mais uma razão adicional para o teor destas canções. O amor exige, também e antes de mais, uma sólida base financeira para subsistir e se poder impor.

Mas uma outra canção nos aparece, *A mulher falsa*, onde, mais abertamente, esse problema nos é apresentado. A mulher está grávida e atribuiu essa maternidade ao pedreiro, por possuir ele uma profissão que garante um trabalho contínuo e, por consequência um salário de alto valor. A *falsidade* da mulher possui, também neste caso, um motor económico: o homem é preferido em função directa da sua profissão e do salário que essa profissão lhe garante.

Encontramo-nos numa área importante destes poemas, porque nos mostra bem a existência de um tipo de ser individual, como fundamento do tipo de ser colectivo de que já falámos. Ou seja, não é esta mulher que procede assim: todas as mulheres colocadas na mesma circunstância são suspeitas deste comportamento, aliás determinado pelas relações dentro do campo da praxis elementar, que vão desde a profissão que se desempenha, passando pelo rendimento que ela garante, até às relações mais amplas, que se centram em estruturas como o Destino, o interesse do grupo (ou da nação), as exigências suscitadas pela classe de cor, e assim por diante.

O homem, que não pode compreender este tipo de acção senão como um mercenarismo evidente, não se esquece de o condenar. Mas, é evidente, esta circunstância não

nos coloca no caminho de uma hipotética moral apenas negra, mas sim naquele que nos revela o desfasamento entre a moral tradicional e aquela exigida pelos quadros cidadãos. Sabemos que os dois motores importantes são o rendimento económico auferido pelo homem e a rala percentagem de mulheres existentes no perímetro cidadão em relação ao número de homens adultos.

A canção *Senhor Romeu* identifica-se com a anterior; o problema que nos apresenta diverge um pouco, mas é consequência do mesmo clima. A prostituição é uma forma de alcançar rapidamente um escalão de vida que uma mulher casada, com filhos, dificilmente conseguiria. Os *saiotes* referidos na canção são não apenas o emblema de uma mulher de vida fácil, mas também a revelação de um poder económico que as demais mulheres não possuem. E se tal prostituição pode ser condenada (no dia em que morrer, a mulher aliviana *será levada numa tumba*), nem por isso deixa de ser verdade que essa prostituição é possibilitada pela fraca *percentagem de mulheres*.

Se os *saiotes* são emblema, não é de uma *mulher aliviana* apenas, mas também dos elementos que, conjugando-se, exigiram o aparecimento dessa mulher e lhe garantem a manutenção de um padrão de vida elevado. Evidentemente tal vida tem os seus inconvenientes, a oferta pode por vezes exceder a procura e, nesse caso, a mulher aliviana não terá garantido esse padrão de vida. Trata-se porém de crise passageira, que não tardará a ser vencida. Porque, o risco maior que corre tal mulher consiste no facto de se perder pelo mundo, de não estabelecer amarras sólidas, que a integrem num grupo determinado e lhe forneçam um quadro social estável. É a estabilidade que esta canção propugna; e a mulher aliviana, sem nenhuma espécie de prisão, solta pelo mundo, é um elemento perigoso,

que deve ser condenado, já que coloca a saúde do grupo em perigo.

Encontramos ainda uma canção de amor em *Ongxnd-jandumbo*; o poeta fornece-nos uma síntese rápida da ambiência física que o rodeia: o tempo seco começou, o que é assinalado pelo canto do periquito; o cabrito comeu-lhe a fuba, que constituía a sua mais cara (e necessária) reserva alimentar, condenando-o a passar fome e, para cúmulo dos seus males, a morte levou-lhe o amor. E para toda esta série de desgraças que se abatem sobre a cabeça do apaixonado, tanto as de ordem económica como as de ordem sentimental, não há remédio imediato. Vendo cortados todos os caminhos, não hesita em proclamar que nada lhe importa, pelo que *vagueio pelo mundo à sorte*.

Existem canções que vivem um clima que, embora de longe, possuem uma atmosfera que com esta possui muitas ligações. Referimo-nos à canção intitulada *A panela do pirão*, onde o poeta nos descreve, do modo sucinto exigido pelo poema-canção, o estilo de vida que é o seu e a maneira como encontra uma forma de o anular, ou seja, a maneira como pretende recusar-lhe o poder alienatório.

O poeta deitou a panela no fogo, pois o pirão precisa de ser cozinhado, para poder alimentar-se. Mas essa exigência do estômago pode ser esquecida por outra ainda maior, que é a representada pelo samba. E porquê? A explicação é curta e correcta: *eu trabalho ano inteiro/ como cromador*, pelo que *na hora do samba/ vou tocar o meu pandeiro*. Estamos em plena área da festa, que nas culturas tradicionais significava o desperdício dos excedentes, anulando-os, já que não eram comerciáveis. Quando, porém, o homem trabalha já no ambiente citadino, sujeito a um horário de trabalho, à obrigação de estar todos os dias presente na oficina, o mecanismo rebelar-se, pois tal forma de actividade,

para o homem de formação fundamentalmente telúrica, não pode entender-se.

O operário ainda não compreendeu a maneira como todos os factores de trabalho se conjugam, e qual é a função prática daquele que realiza. E, como não pode estabelecer um quadro geral das actividades que se conjugam dentro da cidade, considera ineficiente e inútil o seu trabalho. A festa, no caso o samba, é o momento em que o organismo procede a um desperdício, que há-de ter consequências no ritmo do seu trabalho. O homem encontra na festa uma possibilidade de contacto profundo com o grupo, procura realizá-la, ou seja ainda, a festa é uma tentativa de humanizar a área citadina para onde se transferiu.

Outro vestígio da pressão das forças tradicionais, apresenta-se-nos na canção *A avó disse: vamos à anhara*; quando a avó convida o neto para ir à anhara, este responde que a anhara tem frio e que, por isso, vão tremer. Trata-se de uma recusa clara, dada embora por via de uma frase metafórica. Aqui podemos encontrar duas explicações. A primeira é que a avó terá de ir à anhara procurar qualquer material ou alimento que faz falta em casa (imaginemos que se trata da lenha para aquecimento ou cozinha, cuja falta se faz cruelmente sentir nos bairros periféricos de todas as cidades angolanas); a neta (ou o neto), recusam-se a essa tarefa, trabalhosa, desculpando-se com o facto de estar frio na anhara, o que por certo lhes há-de fazer mal.

A outra explicação, que embora menos directamente está contudo implícita no poema, é que a avó convida o neto a acompanhá-la à anhara, portanto, a regressar à aldeia natal, onde o grupo procura defender as estruturas tradicionais dos ataques permanentes da cidade e das suas técnicas capitalistas. O neto recusa-se, contudo, com a desculpa que

lhe ocorre e lhe parece ser a mais natural (pois é a mais certamente verificável), a anhara não oferece nenhuma comodidades e decerto irão tremer, pois ali faz frio. E, assim, o elemento jovem do grupo se recusa a manter-se-lhe fiel, apesar dos pedidos insistentes que lhe são feitos pela avó.

Temos duas canções *O meu pandeiro* e *Baião andingu*, que se identificam um pouco com a anterior. Convites abertos à festa, que é libertação, que chega a ser negação integral da cidade, embora feita por via de ritmos importados. Decerto tais ritmos pertencem a uma tradição afro-brasileira (como há outros que pertencem a uma tradição afro-cubana e outros ainda incluídos na área dos ritmos afro-norte-americanos), e são, por consequência, uma resultante do convívio com a cidade europeia. Mas nem por isso deixam de fornecer uma libertação, ainda que provisória.

Mulambo, o autor da canção *O meu pandeiro*, fala-nos do seu pandeiro, do ritmo que nele está contido, e previne que quando houver festa no terreiro, quer ver toda a gente sambar; enquanto o baião andingu, celebrado na canção seguinte, significa já alegria para toda a gente. É indispensável apreciar o Andingu, símbolo da própria festa, forma de encontrar para os habitantes dos bairros periféricos, uma verdade própria, ainda que construída sobre fundamentos importados.

A canção intitulada o *Baião Katchikolototo*, evidencia, de modo indiscutível, a rápida alteração dos elementos tradicionais. Neste caso o poeta aconselha os moços a não beberem kalipelesa, pois *é uma bebida que faz muito mal*; e convida os amigos, conhecidos e desconhecidos, a evitarem bebida tão corrosiva que faz perigar a saúde.

Por consequência, deve-se combater o mal de forma a possibilitar o bem individual (o que implica, como é óbvio, o bem colectivo), optando por outra bebida que não tenha os perigos apontados à primeira. Deve-se preferir o vinho (e não deixa de se designar o lugar onde tal bebida se deve tomar, o *bar Himalaia*), ou então um *bom copito de palhetinho/ da melhor marca de Portugal*.

Não procedemos a nenhuma investigação quanto ao custo de cada uma das bebidas, mas não me parece errar muito, se dissermos que o vinho ou o bom palhetinho são bastante mais caros do que as bebidas tradicionais. Estas são preferidas em virtude de razões de saúde; se bem que possam existir outras que, de momento, não sabemos distinguir.

Na canção designada *Baião Tweya, Tweya*, o conselho refere-se ao fumo, e sobretudo ao cânhamo, contra a utilização do qual se tem feito uma aturada propaganda, conduzida, todavia, de maneira completamente arbitraria. Se alguns membros das missões religiosas procuram demonstrar que a utilização do cânhamo redundaria num franco prejuízo da saúde, já, muitos outros elementos das autoridades administrativas apenas conhecem a destruição dos cachimbos como única maneira de *esclarecer*.

Do que não há dúvida, no entanto, é de que a população compreendeu ser necessário pôr uma barreira à utilização do cânhamo e esta canção é disso prova flagrante. Mas, nela, outro elemento se impõe, que é o da compra dos artigos que o homem mais aprecia e preza, a pouco e pouco, que conclui com um ditado, sintético, como não podia deixar de ser, que esclarece também uma fisionomia económica: *vespa, vespa/ uma a uma enche o favo*. Cada coisa possui o seu lugar certo, a sua indispensabilidade; há que

respeitar todas as circunstâncias que marcam ao homem um lugar no seu grupo e, também, no grupo do outro (o homem é não só formado pela imagem que de si mesmo possui, mas também pela imagem que o outro dela desenha, impondo-a muitas vezes como a única válida).

A canção *Sunga sunga komokolo* é uma canção de raiz onomatopaica, cuja tradução literal será *puxa puxa a corda*, que serve para ritmar os esforços violentos que um grupo de homens tem de efectuar. É possível ouvi-la numa obra, quando se trata de remover ou de elevar qualquer objecto pesado, ou que oferece dificuldades de manejo; é possível ouvi-la nas roças de S. Tomé quando um grupo de serviçais-contratados oriundos desta zona do planalto se empenha em realizar um trabalho pesado, ou penoso.

Tem muito interesse a canção *Otchumbo tcheka*, que nos fala de um javali domesticado, isto é, de um javali que, educado num ambiente diverso, habituado a um ritmo diferente de vida, acabou por se habituar àquele que lhe era imposto.

Como não será possível encontrar aqui uma directa referência ao que acontece com o homem negro? Com efeito, foi ele ensinado a respeitar um determinado esquema de valores, foi treinado para executar um determinado tipo de trabalho, possui (ou possuiu) uma forma de trajar e de se alimentar, também especificamente suas.

Pois sucede que, de repente, esse homem é obrigado a abandonar tudo isso, para adoptar novos padrões de vida. Evidentemente que não poderá perder a sua forma desele-gante de javali (no caso, de homem de cor, negro, para ser mais preciso), mas pode adoptar formas de comportamento que, não lhe negando a forma, o transformam numa outra personalidade.

O projecto humano era inicialmente outro, obedecia a uma totalização diversa de valores (e dos seus funcionamentos). E, se bem que esse projecto humano fosse compreensível, realizado dentro da praxis imediata, verifica-se que o grupo colonizador lhe nega validade e apresenta um outro, que só é compreensível (e justificável) quando consideradas as exigências que faz ao colonizado. Mas este é forçado a aceitar que o seu movimento inicial estava errado, embora nenhuma razão possibilitada pelo movimento da acção lho torne visível (e se, de facto, o primeiro impulso é recusar e o seguinte aceitar, senão em bloco pelo menos na maior parte, as regras impostas, há sempre em tal aceitação um vício de base que a destrói). Daí a extrema perturbação que constatamos na existência imediata destes grupos e, daí também, o interesse destas canções que nos retratam um povo alienado em busca da negação dessa alienação.

ALFREDO MARGARIDO



Quem te manda passear?

Quem te manda passear?
Isso é lá com você.
Esperança wandeke (1) ko venda
Vokati kuteke
Akwendje ko Mbalu yo posi
Volinga ombuandja.

Quem te manda passear?
Quem procura acha.
A Esperança fora à cidade
Altas horas da noite
Os rapazes do Bairro Alto
Fizeram-lhe desordem.

Romeu

(1) A grafia desta palavra denuncia já o contacto com a língua portuguesa. Em umbundo deve escrever-se *waendeke*.

Saudades filiais

NDAVALUKA MÃE

Ndavaluka mãe ngenda
Ombela kotchikoko yawa we

Coro

Ndavaluka mãe ngenda
Ombela kotchikoko yawa we

Coro

Ndavaluka mãe ngenda

Tenho saudades da mãe, vou-me embora
Caiu a chuva lá p'r'o Chicoco
Tenho saudades da mãe, vou-me embora
Caiu a chuva lá p'r'o Chicoco
Tenho saudades da mãe, vou-me embora

Eduardo Bela Sebastião

Mãe weya

Mãe weya yele mbombombo
Tupopi okulia ka tukapopie okulima
Sanga tchilinga ema yele
Mãe watchimba possamua mbombombo ⁽¹⁾

A mãe veio, oh que lindo!
Falemos de comer e não de lavoura
Antes que não haja barafunda, sim?!
A mãe deitou fora, oh que bom!

Popular

Tradução de *Boavida*

⁽¹⁾ Esta expressão é directamente derivada da palavra portuguesa *bom*. Faz-se notar ainda que esta linguagem é vincadamente de subúrbio, pelo que as influências do português são não só aceitáveis como naturais.

Okulima kuvala

Okulima kuvala
Temo liange teka
Okulima kuvala
Temo liange teka
Nhe watekela?
Okulinga nde nde nde nde

A lavoura é penosa
Quebre-se, oh minha enxada.
A lavoura é penosa
Quebre-se, oh minha enxada.
Por que se quebrou?
Fazendo den den den den.

Popular

Tradução de *Boavida*

Mãe watutchitile owiñgi

Mãe watutchitile owiñgi
Ndasiala vondjango lika wange

Coro

Mãe watutchitile owiñgi

Éramos muitos irmãos da mesma mãe
Mas fiquei no jango ⁽¹⁾ sòzinho

Coro

Éramos muitos irmãos da mesma mãe

Eduardo Bela Sebastião

⁽¹⁾ Jango, espécie de coberto onde os homens da sanzala vêm fumar e conversar.

Mãe yo

Ndañgwãla ñgwãla
Ka yambo kupãla
Mãe sumõli vali
Apa kepo
Mãe yo? apa kepo?
Mãe yo?

Coro

Apa kepo
Nditchipula komanu
Mãe sumoli vali?

Coro

Apa kepo
///
Ndikapula kutate:
Mãe sumoli vali?

Coro

Apa kepo
///
Mãe yo?

Coro

Apa kepo
Mãe yo?

Eduardo Bela Sebastião

Fui e percorri o mundo
Pelas campas frias do além
Já não verei a mãe...
Aqui não está!...
A mãe está aí? Aqui não está
A mãe está aí?

Coro

Aqui não está
Pergunto às pessoas:
Já não verei a mãe?

Coro

Aqui não está
Vou perguntar ao pai:
Já não verei a mãe?

Coro

Aqui não está
A mãe está aí?

Coro

Não está aqui
A mãe está aí?

Mãe nhama ko

Mãe nhama ko
Olodjali viokaliye kavitekula
Mãe nhama ko
Okutala omõla ukwavo
Otela kovayo

Coro

Mãe nhama ko
Olondjali viokaliye kavitekula
Mãe nhama ko
Okutala omõla ukwavo
Otela kovayo

Mãe, dê-me de mamar
As mães modernas não sabem velar pelos filhos
Mãe, dê-me de mamar
Quando vêem o filho da outra
rangem os dentes

(o CORO repete a mesma estrofe)

Eduardo Bela Sebastião

Wataluka Lokusungila

Etali wania
Wataluka lokusungila
Omõla wapia olulela
Etali wania
Atchindongo sapula

Hoje vais-te tramar
Perdeste tempo a toscanejar
O bebé queimou-se ao de leve
(Chindongo) minha jóia, queixe-se

Coro

Etali ndania
Ndataluka lokusungila
Omõla wapia olulela
Etali ndania
He é he é

Enganei-me hoje
Perdi o tempo a toscanejar
O bebé queimou-se ao de leve
Enganei-me hoje

Eduardo Bela Sebastião

Zambi uanguibanguela nhi

Zambi uanguibanguela nhi
Zambi uanguibanguela nhi
Zambi uanguibanguela nhi
La la la la la la
Zambi uanguibanguela nhi

Mana Maria
Quiqui kakibangúé
Uanguississa ondolo mu muxima

Porque Deus me criou
Porque Deus me criou
Porque Deus me criou
La la la la la la
Porque Deus me criou

Mana Maria
Isso não se faz
Deixaste-me uma dor no coração

Mutambo

Sou rapaz solteiro

Sou rapaz solteiro
Por não ter dinheiro
Meu grande amigo, sou aventureiro
Mas não por oiro nem por diamante
E joguei a sorte pela moça que amei;
Quem é?
Mulambo...

Ndukuendje sakuelele
Omo sikuete olombongo
Ekamba liange linene
Ndukuesumuluho
Nda ñgo lulu
Nda ñgo lunino
Ñguete otchipuko omo ndasanga ufeko ndasola.

Quando o amor é novo
E se o amor é falso
Devemos amar sem receio
Elas quando amam não dão a perceber
Porque só pensam no presente
E não pensam no futuro.

Nda otchisola tchokaliye
Nda otchisola katchisilivila
Tulisoli katulikuateli ohele
Akãï ndavakusole katchilimbuwima
Vasokolola lika eteke lietali
Eteke lia bela kavalisokoloja

Letra de *Mulambo*
Tradução de *Boavida*

Nditchimbumba tchukulu

Nditchimbumba tchukulu wé
Ndatava veyove
Satavele mandjove
Nditchimbumba tchukulu wé
Ndatava veyove kutima kuandjela

Coro

Nditchimbumba tchukulu wé
Ndatava veyove
Satavele mandjove
Nditchimbumba tchukulu wé
Ndatava veyove kutima kuandjela

Sou solteira de há muito
aceitei o amor de seu marido
e não de seu irmão
sou solteira de há muito
por aceitar o amor de seu marido
alegra-me o coração

(o CORO repete a estrofe)

Eduardo Bela Sebastião

Ukãyi Kalengalenga

Ukãyi kalengalenga
Nda ngo opalata tambule eya
Tchinene okulivandjavandja.

Ove, añaña?
— Iya we.

Añaña, kulile?
— Ame nhamoako
Nga;
Iya we!
Añaña, kulile?
Ame nhamako.

Ó mulher, não se importe,
Embora um tostão receba;
— Está bem,
Tudo é questão d'amor.

Ó bebé,
— Diga lá.
Ó bebé não chore
— Dê-me de mamar.
Inga... — Coitadinha!...
Ó bebé não chore
— Dê-me de mamar.

Boavida

Ndenda ko Huambo

Ndenda ko Huambo
Kumboyo ondjambata
Sifeti vali opassassi
Ame ndenda ko Huambo
Tchikambi tchange tchifeta
Ame ndenda ko Huambo
U watchita otchindele, ove ambwandje
Ame ndenda ko Huambo

Vou ao Huambo
Vou de comboio
Já não pago as passagens;
Eu vou ao Huambo
O meu Tchikambi é quem paga
Eu vou ao Huambo
Este trouxe ao mundo um branco, meu amigo,
Eu vou ao Huambo

Fernando Tchikambi
Tradução de *Boavida*

Fernando e Joaquina de Kalomanda

Felenando yo ko Nova Lisboa
Etchi apita volokololo
Juaquina wo ko Kalomanda
Wangwalehêla lae
Felenando wasika efiengu
Juaquina wañguala po
Etchi Juaquina anguala po
Walekissa olossaiote vitãlo
Juaquina olossaiote vitãlo
Aiaiaia olossaiote vitãlo

Fernando em Nova Lisboa
Ia atravessando uma rua
E a Joaquina de Kalomanda
Vinha logo ao seu encontro
Fernando deu um assobio
E a Joaquina deu a volta
Cada volta de Joaquina
Mostra logo cinco saíotes

Fernando Tchikambi

A mulher arrependida

Amo esta moça porque tenho dinheiro para aguentá-la
No meu pequeno lar tenho tudo o que ela quiser
Arrependida da mulher foi-se embora
E quer voltar para o meu lar, a consciência lhe acusou.

Mulambo

A mulher falsa

Akãì olohembì
Imo liamãle
Walundila petelelo
Mekonda lio lombongo
Omo Tchasapalo vievi peka

As mulheres são falsas
Sendo a gravidez alheia
Crimina o pedreiro
Por causa do dinheiro
Todos os sábados tem a sua fêria.

Romeu

Senhor Romeu

Quem é, quem é?
Você quem é?
É sô Romeu
Mwêle watchimola;
 Ukâi xombandi
 Okumola olombongo
 Olimba volwali
 Teke liokufa
 Wendela vetumba

U kwa sete vita
Okwenda vokati
Otinguita
Osaiote posamwa
 Vou à alta
 Ako ndusanga
 Okwia ko mbatcha
 Ako ndusanga
Okwya ko palasa
Otâyi nd'ongundji
Okutanvala
Eti:
Ame simoli olombongo

Romeu

Quem é, quem é?
Você quem é?
É senhor Romeu
quem viu e conta.
 Mulher aliviana
 Vendo dinheiro
 Perde-se pelo mundo
 No dia em que morrer
 Será levada numa tumba

Mulher aliviana
quando vai à cidade
vai a remexer
a mostrar os saiotos
 Indo à alta
 Encontro-a lá
 Voltando à baixa
 De novo a encontro
Chegando à praça
Ei-la de pé como um poste
Ao estender os pés
Diz:
Que não encontra dinheiro.

Ongandjandumbo

Kwenhe kwatcha
Kwenhe kwatcha ngandjandumbo yalila
Kwenhe kwatcha
 Okwenhe kwatcha
 Ongandjandumbo yalila
 Kahombo kandila osema
 Kalunga wandila wange sole
 Tcholouela satchipangele
 Ngende olupale

O tempo seco começou
O tempo seco começou canta o ngandjandumbo
O tempo seco começou
 O tempo seco começou
 Canta o periquito
 O cabrito comeu-me a fuba
 A morte levou-me o meu amor
 O casar a mim nada importa
 Vagueio pela cidade à sorte

Eduardo Bela Sebastião

A panela do pirão

Deitei a panela no fogo
para o pirão cozinhar
Mas eu caí lá no samba
e deixei o pirão se queimar

Eu trabalho ano inteiro
como cromador
mas na hora do samba
vou tocar o meu pandeiro

Vou tocar o meu pandeiro
e o meu violão a acompanhar
toda a gente me conhece
que Mulambo vai-se embora

Mulambo

A avó disse: vamos à anhara

A avó disse vamos à anhara
vamos à anhara
Avó disse vamos à anhara
vamos à anhara
Anhara tem frio vamos tremer
Anhara tem frio vamos tremer

Makulu walinga et twende venhãla
Twende venhãla
Venhãla eh muli ombambi tukaluluma
Venhãla eh muli ombambi tukaluluma
Tukaluluma
Tukaluluma
Tukaluluma

Judite Piedade e Fernando Tchikambi

O meu pandeiro

Traz o meu pandeiro
Todo o mundo quer sambar... oh!
Traz o meu pandeiro eu também vou batucar
Traz o meu pandeiro, vai ser festa no terreiro
Nesse dia quero ver as cabrochas das moças a girar.

Nesta sala entram moças e cavalheiros
Nesta sala todos vão sambar
Nesse dia quero ver as moças e cavalheiros a sambar.

Mulambo

Baião Andingu

Nda Andingu asika
Omanu vasandjuka
Nda Andingu asika
Omanu vapoluka.
Twenda ko Huambo
Tukatala Andingu;
Twenda ko Huambo
Tukapiluka Andingu.

Se o Andingo toca
Toda a gente se alegre;
Se o Andingo toca
Toda a gente dança;
Vamos ao Huambo
Apreciar o Andingo
Vamos ao Huambo
Dançar Andingo.

Eduardo Bela Sebastião

Tradução de *Boavida*

Baião katchikolototo

Ene akwendje tusipo kalipelesa
Omo onena uveyi alwa
Tulunguki lo katchikolototo
Tunhwanhwa vo venda ia Suse

Tuyaki l'üvi pasyale uwa wetu
Mo Himalaia ovinhu yipepa
Omo okopo yo vinhu yotchili
Oyo lika ipanga tchiwa vonũlo.

Moços não bebamos kalipelesa
É uma bebida que faz muito mal
Não nos fiemos no katchikolototo
sobre o balcão da loja do José;

Combatamos o mal a nosso bem
Bebendo o vinho no Bar Himalaia
Ou um bom copito de palhetinho
Da melhor marca de Portugal.

Letra e música de

Álvaro Manuel de Boavida Júnior

Baião tweya, tweya

Tweya, tweya lokupapala
Omanu vosi okusipa vakuimbepo
Vatchisile Samutopa osipasipa etenga
Oviola twalanda sawalele
Ongoma twalanda sawalele
Osukayo twalanda sawalele
Olekoleko twalanda sawalele

Tweya, tweya lokupapala
Omanu vosi okusipa vakuimbepo
Vatchisile Samutopa osipasipa etenga
Ombindja twalanda sawalele
Otchikutu twalanda sawalele
Ongalavata twalanda sawalele
Oluwako twalanda sawalele
Elimbondue, elimbondue
Limwe, limwe o ngalo ye yuka

Vimos, viemos a brincar
Toda a gente que deixe de fumar
Que é do Samutopa que usa cânhamo
Viola comprada Sawalele
Casaco comprado Sawalele
etc. etc. ut supra
vespa, vespa
uma a uma enche o favo.

Boavida

Lomwe ongendela

Lomwe ongendela
Lomwe ongendela
Ndimola onganga we,
Lomwe ongendela ele!

Tchiteketke opitu yasika...
Lomwe ongendela!...
Tchiteketke opitu yasika...
Lomwe ongendela!...

Alopolo lweye
Alopolo lweye
Etchi nhe? — Tchetchi
Etchi nhe? — Tchinae olyalya

Ninguém me visita
Ninguém me visita
Sou filha de feiticeira
Ninguém me visita
Rompendo a aurora,
Silva o apito
Ninguém me visita.
Adivinha... — Diga
o que é isto? — O que tem comido.

Boavida

Saudades de Luanda

Ai Luanda é capital
Terra de samba e batucada
Quem me dera eu voar
E pousar devagarinho
No quintal do meu papá.

Eh! Luanda muafina ongongo
Eh! Luanda muaposoka
Ndale mondjila ya Salvador Correia
Ko tchitanda tcha Golobo
Tchosi ndamola tchaposoka

Quando penso no mufete
Até me cresce água na boca
Kifufutila é tão boa...
Da quitaba misturada
Com farinha de muceque

Eh Luanda muaposoka ongongo
Eh Luanda muafina
Ndale mondjila ya Salvador Correia
Ko Tchitanda tcha Golobo
Tchosi ndamola tchaposoka

A massemba é a divisa
Para todo o Mamundongo
Ritmo e batucadas
Mostrando bangas e saiotos
Nas noites de Carnaval.

Mulembo

Okwenda elamba

Okwenda e lamba kuvala
Ngungu oyayala
Teke ngenda ku tate
Okwenda elamba kuvala
Ngungu oyayala ngungu we

Coro

Okwenda e lamba kuvala
Ngungu ngenda ku tate
Okwenda elamba kuvala
Ngungu oyayala ngungu we

O sofrer é penoso
O rico aos ai ai
Quando for ao pai...
O sofrer é penoso
O rico aos ai ai, pobre do rico

Coro

O sofrer é penoso
O rico aos ai ai
Quando for ao pai...
O sofrer é penoso
O rico aos ai ai, pobre do rico

Eduardo Bela Sebastião

Mwêle yo tchin djomba

Ndeya, mwêle yo tchindjomba
Ndeya we
Ndeya, mwêle yo tchindjomba
Vake katusala latcho

Vim, senhor da Festa
Vim, vim...
Vim, senhor da Festa
Pois que não ficamos com isto

Coro

Weia mwêle yo tchindjomba
Weia we
Weia mwêle yo otchindjomba
Weia katusala latcho

Veio o senhor da Festa
Veio sim
Veio o senhor da Festa
Pois que não ficamos com isto

Eduardo Bela Sebastião

O ceguinho de nascença

Ame vanhita ndimeke
Ise nda Kavanhitile
Enhumãlo liange lialua
Ise nda ndafile iapa.

Ai ai ai ai ai
Ai ai ai ai ai
Ai ai ai ai ai
Ai ai ai ai ai

Salamõla tate la mãe
Ise nda kavanhitile
Nda kulinha ngo otundjila
Tulilila vovisapa

Sou ceguinho de nascença
Antes não viera ao mundo
A minha tristeza imensa
Antes eu morrera já

Nunca vi o pai e a mãe
Antes não viera ao mundo
Apenas oiço os passarinhos
Que gorgeliam pela floresta.

Compilada por *Álvaro Manuel de Boavida Júnior*

Sunga sunga komukolo

Sunga sunga komukolo

Mundombe

Sunga sunga sunga komukolo, etc.

Otchombo tcheka

Otchombo tcheka
Otchombo tcheka kovisitu vyae
Omunu katundi kwa vakwavo
Otchombo tcheka, otchombo tcheka

Domesticou-se o javali
Habitou-se o javali nos seus bosques
Quem nasce não degenera dos seus
Domesticou-se o javali, domesticou-se o javali

Coro

Otchombo tcheka
Otchombo tcheka kovistiu vyae
Omumu katundi kwa akwavo
Tcheka otchombo, tcheka
Otchombo tcheka

Domesticou-se o javali ⁽¹⁾
Habitou-se o javali nos seus bosques
Quem nasce não degenera dos seus

⁽¹⁾ Não se trata propriamente do javali, mas do porco cuja designação em umbundo é *ondjambu*, que é uma espécie de porco doméstico, refugiado no mato e a ele adaptado. Identifica-se um tanto, pois, com o javali.

Domesticou-se o javali, domesticou-se o javali
Domesticou-se, domesticou-se
Domesticou-se o javali

Eduardo Bela Sebastião



