



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Gláucia Aparecida Nogueira

**MÚSICAS E DANÇAS EUROPEIAS DO SÉCULO
XIX EM CABO VERDE
PERCURSO DE UMA APROPRIAÇÃO**

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Patrimónios de
Influência Portuguesa, Estudos Culturais, orientada pelo Professor
Doutor Carlos Sandroni e co-orientada pelo Professor Doutor António
Sousa Ribeiro e apresentada ao Instituto de Investigação
Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2020

Instituto de Investigação Interdisciplinar/Centro de Estudos Sociais

MÚSICAS E DANÇAS EUROPEIAS DO SÉCULO XIX EM CABO VERDE

Percurso de uma Apropriação

Gláucia Aparecida Nogueira

Tese no âmbito do Programa de Doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, Estudos Culturais, orientada pelo Professor Doutor Carlos Sandroni e co-orientada pelo Professor Doutor António Sousa Ribeiro e apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.

Setembro de 2020



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

À memória de Avelino Barreto, Desiré Bonnaffoux e José Alves dos Reis, que no seu tempo, tal como eu agora, recolheram materiais e pensaram sobre a música de/em Cabo Verde, os seus personagens, as suas hipóteses, os seus caminhos. Dentro das suas possibilidades e interesses, deixaram um legado que fertiliza todos os trabalhos que tenho realizado sobre temas relacionados com a cultura cabo-verdiana.

À memória de Henrique Teixeira de Sousa e Fernando Quejas, pelo que partilharam comigo em várias entrevistas, fundamentais para muito do que tenho escrito, às quais acabo sempre por voltar, e a cada vez me parecem inesgotáveis.

À senhora das mazurcas, Celina Pereira.

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Carlos Sandroni e António Sousa Ribeiro.

Aos docentes do programa de doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa.

Ao grupo de músicos e amigos participantes na sessão de escuta partilhada – Amílcar Spencer Lopes, Antero (Tey) Santos, Daniel (Nhelas) Spencer e Henrique (Djick) Teixeira Oliveira – pela discussão indispensável à concretização deste trabalho e a outros músicos a quem recorri em busca de informações ou opiniões: Ângelo Barbosa (Djinho), Humberto Ramos, Maria Inês Guimarães, Paulo de Figueiredo (Paló), Vasco Martins, Vuca Pinheiro.

Aos responsáveis dos arquivos da Rádio de Cabo Verde Francisco V. Sequeira e Tony Andrade Pires.

Aos historiadores que vez por outra tive de contactar em busca de esclarecimentos: Ângela Coutinho, Daniel Pereira, Iva Cabral, João Nobre de Oliveira (*in memoriam*).

A todos os entrevistados e pessoas, espalhadas pelas ilhas e pela emigração, que contribuíram, com esclarecimentos e outras formas de colaboração, para que uma ideia se transformasse nesta tese. Agradeço especialmente, em São Nicolau, a Joaquim António Lopes (Jack Toy Pedro), António José da Cruz (Da Cruz), Maninho Almeida e Ricardo Lima de Brito, e ainda a Aldina Vitória Lopes, Alécia Pereira, Hermínia Cruz, José Manuel Duarte Monteiro, Lindaci Oliveira, Manuel dos Santos e Maria Natalina Silva Leitão. Na ilha do Fogo, o meu agradecimento a Júlio Monteiro, Domingos de Barros (Domingona), Martina Gomes Soares (Lídia), Florêncio Gonçalves, Venâncio Gomes e Marco de Pina. Agradeço a Tibau Tavares, na ilha do Maio; a António Tavares e Natal Maurício Miguel, em São Vicente; e, de Santo Antão, António Pedro Costa Delgado, João Fiel Miranda e José Pedro Costa Delgado. A Celina Pereira (Portugal), Neuza Monteiro (Luxemburgo) e Raimundo Barbosa (França).

E, por colaborações diversas e pelo seu apoio de modo geral, o meu agradecimento a Albertino Martins, Alcides Delgado Lopes, Antero Veiga, Carlos Reis, César Lélis, Elsa Fontes, Eutrópio Lima da Cruz, Graham Douglas, Homero Fonseca, Iná Camargo Costa, João Freire Oliveira, João Lopes Filho, Joaquim Fernandes, Joaquim Saial, Jonathan Ward, Jorge Tolentino, José Brito, Leão Lopes, Luís Mota Figueira, Manuel Brito Semedo, Manuel de Jesus Tavares, Marcel Balla, Margarida Fontes, Maria de Lourdes Jesus, Mário Silva, Monique Widmer, Nezinho Gomes, Patrick Regnier, Rosy Sousa (*in memoriam*), Sílvia Punzo, Vicência Nascimento.

E a Manuel Delgado (*in memoriam*) e Gilberto Lopes (*in memoriam*), a quem eu gostaria tanto de poder ter dado estas páginas para corrigir e opinar, mas que já não estavam aqui para o fazer, como fizeram em outras ocasiões, mas obrigada, mesmo assim.

O presente trabalho foi realizado com o apoio
da CAPES-Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior - Brasil

O estudo da alma de um grupo humano compreende
não só o estudo da música que ele cria mas também daquela
que o atrai, que o inspira, que ele adota, adapta e faz sua.

Desiré Bonnaffoux,
Música Popular Antiga de Cabo Verde

Os músicos são os nossos arquivos. Registam na imaterialidade do som
a nossa História e dão-na ao vento. Por vezes traduzem mais do que
ninguém os novos ventos que sopram nas esquinas no Tempo.

António Correia e Silva
Combates pela História

As gerações passam. A dança permanece.

Ramalho Ortigão,
Histórias Cor-de Rosa

Resumo

Práticas de música e dança que no século XIX eram formas de entretenimento social na Europa difundiram-se pelo mundo seguindo as rotas do colonialismo. Cabo Verde, colônia portuguesa, recebeu essas influências por várias vias: provenientes da metrópole, como é previsível, mas também diretamente de outros países, já que a localização do arquipélago no Atlântico favorecia os contactos com outros povos, por via do transporte marítimo. Duas origens foram decisivas na entrada dessas músicas e danças: os Estados Unidos, onde desde o século XIX uma comunidade de cabo-verdianos imigrados mantém fortes vínculos com a terra natal; e o Brasil, com o qual Cabo Verde manteve, no período em questão, contactos que propiciaram uma influência cultural que deixou várias marcas no arquipélago. Em ambos os casos, as músicas e danças que Cabo Verde recebe são já recriações locais das expressões europeias. Seja qual for a proveniência imediata, estas músicas, tocadas e dançadas em bailes da elite num primeiro momento, por músicos que só frequentavam os salões abastados por serem necessários à animação das festas, acabaram por ser apropriadas por esses violeiros e rabequistas, ganhando feição local. Ao mesmo tempo, por meio deles, passaram do salão para o quintal, isto é, difundiram-se entre as camadas populares. Valsas, polcas, galopes, mazurcas, *schottisches* eram o que se dançava nas primeiras décadas do século XX em Cabo Verde, assim como sambas, maxixes e a *morna*, que se ia afirmando como expressão musical popular até tornar-se um ícone da cultura cabo-verdiana. Havia por outro lado, como prática de dança em grupo, a contradança, ou quadrilha. A partir da metade do século XX, esse conjunto de práticas musicais e coreográficas cedeu lugar a novas tendências no gosto do público e muitas dessas expressões desapareceram da memória da maior parte das pessoas. Depois de cerca de três décadas de obscurecimento dessas músicas e danças, após a independência de Cabo Verde políticas do novo poder instituído procuraram valorizar essas – entre outras – tradições, que são então encaradas como parte do património cultural do país. Acompanhar e discutir o percurso dessas expressões desde a sua entrada no arquipélago até os dias atuais é o objetivo deste trabalho. O foco da investigação incide sobretudo na mazurca e na contradança, que são as que chegam mais pujantes à atualidade, e procura-se mostrar como, ao longo do tempo, elas se foram tornando uma *tradição cabo-verdiana*. Pesquisa bibliográfica, privilegiando a imprensa de várias épocas ao longo do período abrangido; entrevistas e discussões, presenciais e por outros meios, com fontes primárias ligadas ao processo; levantamento e audição de peças musicais relativas à área de interesse foram os métodos de investigação principalmente postos em prática. A elaboração da tese levou, por outro lado, à análise do papel de Portugal no contexto internacional da época em que essas músicas e danças chegaram a Cabo Verde, permitindo compreender a sua posição de colonizador – e portanto emissor de uma *influência portuguesa* – que tinha a especificidade de ser também um recetor da influência dos países europeus dominantes, como França e Inglaterra. Influência que se traduzia, para o que aqui interessa, em bens de consumo, modas, músicas, danças... Em síntese, pode-se afirmar que a influência portuguesa ocorreu em conformidade com o próprio perfil de Portugal como colonizador – central, mas ao mesmo tempo periférico, sendo um intermediário mas também estando à margem, quando as influências vieram de outros espaços. Reflete-se também, quanto ao momento histórico pós-independência, em que o fervor revolucionário ditava uma reafrikanização da mentalidade vigente, sobre como as músicas de origem europeia não foram encaradas como um vínculo ao passado colonial, como aconteceu em outros territórios. Em Cabo Verde, foram vistas como um item, entre

outros, da diversidade cultural do país e, assim, do seu património cultural. Finalmente, são explicitados os modos como mazurcas e contradanças são praticadas nos tempos atuais, seja em recriações de pendor folclórico ou obras autorais contemporâneas, em diferentes formas de expressão artística, sempre vinculadas a discursos identitários e assumidas como tradição de Cabo Verde.

Palavras-chave

Cabo Verde; património imaterial; influência portuguesa; mazurca; contradança

Abstract

Practices of music and dance that were forms of entertainment in Europe in the 19th Century spread across the world following the paths set by colonialism. The Portuguese colony Cape Verde received these influences from various directions. Coming from the capital as would be expected, but also directly from a number of other countries, since the position of the archipelago in the Atlantic favoured contact with other peoples by maritime routes. Two sources were important in the entry of these songs and dances: the USA, where a Cape Verdean community has maintained strong links with their native land since the 19th Century; and Brazil, with which Cape Verde maintained, in the period in question, contacts favouring a cultural influence that has left its marks in the islands. In both cases the songs and dances that Cape Verde received are already local versions of European forms. Whatever their immediate provenance, these songs, originally played and danced in elite dance halls, by musicians who only frequented these wealthy salons because they were needed to provide entertainment at parties, ended up being appropriated by these guitar players and fiddlers, acquiring local features in the process. At the same time, through these musicians they passed from the salon to the backyard, or in other words they spread among the lower social classes. Waltzes, polkas, gallops, mazurkas and schottisches, were what were danced during the first decades of the 20th Century in Cape Verde, along with Brazilian sambas and maxixes, and the morna which was establishing itself as the popular musical form, so successfully that it became an emblem of Cape-Verdean identity. On the other hand, as a group dance there was the contradança or quadrille. But starting in the middle of the 20th Century, this conjunction of musical and choreographic practices gave way to new fashions in public taste, and many of these forms disappeared from most people's memory. These songs and dances remained in obscurity for about three decades, until after the independence of Cape Verde, when the policies of the new government tried to give more value to these traditions – among others – which then became viewed as part of the cultural heritage of the country. The purpose of the present work is to follow and discuss the trajectory of these forms, from when they arrived in the Cabo Verde until the present day. The focus of study is especially on the mazurka and the contradança, which are the forms that have a continuing contemporary presence and to attempt to show how, over time, they have been turning into a Cape-Verdean tradition. The methods employed included bibliographic research based especially on newspapers published at various times during the period covered; interviews and conversations with primary sources involved in these musical developments; and locating and listening to pieces of music related to the field investigated. The development of the thesis also involved consideration of the part played by Portugal in the period during which these songs and dances arrived in Cape Verde, providing understanding of its influence as a colonizer – and thus a source of transmission of Portuguese influence – which had the special character of also being the receiver of influences from the dominant countries of that time, like Britain and France. An influence which manifested, in terms of the main interest here, in consumer goods, fashions, songs and dances. In summary, it can be affirmed that the influence of Portugal occurred in line with its own character as a colonizer – central and at the same time peripheral, being an intermediary and also standing at the side while influences were arriving from elsewhere. I also reflect on how, in the post-independence period, when revolutionary fervour required a re-Africanization of the prevailing mentality, songs of European origin were not seen as a link to the colonial past, as happened in other territories. In Cape Verde they were seen as an item, among others, of the country's cultural diversity and thus of its cultural heritage. Finally, the ways in which mazurkas and contradanças are practiced today are described. Current forms of artistic expression (whether folkloric or

contemporary) that use the Contradança or the Mazurka as a subject, or that interpret them (in dance, instrumental music, or in song) demonstrate that they are considered by Cabo-Verdeans as part of their own identity, and one of their traditions.

Key words

Cabo Verde; intangible heritage; Portuguese influence; mazurka; contradança

Siglas

BO – *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*

CMP – Câmara Municipal da Praia

CMRB – Câmara Municipal da Ribeira Brava (ilha de São Nicolau)

CMTSN – Câmara Municipal de Tarrafal de São Nicolau

DJ – *Disc Jockey*

EP – *Extended Play* (discos em vinil em geral de 45 rotações com duas ou quatro músicas, produzidos a partir dos anos 1950)

EUA – Estados Unidos da América

GN – Gláucia Nogueira

ICL – Instituto Caboverdiano do Livro

JAAC-CV – Juventude Africana Amílcar Cabral de Cabo Verde

LP – *Long-Play*

MIDI – Musical Instrument Digital Interface

OMCV – Organização das Mulheres Cabo-Verdianas

ONG – Organização Não Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

OPAD-CV – Organização dos Pioneiros Abel Djassi de Cabo Verde

PAICV – Partido Africano da Independência de Cabo Verde

PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde

PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

RCV – Rádio de Cabo Verde

RTC – Rádio e Televisão de Cabo Verde

RTP – Radiotelevisão Portuguesa

Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

URL – Uniform Resource Locator (endereço na internet)

Abreviaturas

déc. - década

e.a. – edição de autor

n.p. – não paginado (obra em formado eletrónico sem paginação fixa)

s.d. – sem data

s.e. – sem editor indicado

s.l. – sem local indicado

s.n. – sem número de página indicado

vol. – volume

Advertências

1. Sobre as grafias dos nomes de determinadas expressões culturais cabo-verdianas e de alguns géneros musicais escritos em português, nas variantes do Brasil e de Portugal, e em cabo-verdiano: devido à grande quantidade de designações referidas neste trabalho, algumas bem conhecidas no universo da língua portuguesa, outras nem tanto; algumas “cabo-verdianizadas”, outras criadas mesmo em Cabo Verde; com os autores dos textos por vezes utilizando itálicos, outras vezes não; e tendo em conta ainda as várias línguas da bibliografia consultada, confrontei-me com dificuldades em definir um critério para grafar de forma homogênea determinadas palavras (com ou sem itálico, com “k” ou com “c”, etc.). Fica assente que, dentro das citações, manteve-se a ortografia do original e também quanto às designações de géneros musicais terem ou não itálicos (o que resulta numa ausência de padrão). Só nos casos em que o itálico é uma interferência minha no texto é que indico tal facto. Por outro lado, no caso dos textos antigos, atualizei a ortografia para a atual (segundo o Acordo Ortográfico de 1990, em vigor no momento da escrita da tese), excetuando títulos. Assim, o leitor poderá encontrar, com o mesmo significado: *batuco*, *batuku*, *batuko*, batuque; *canizade*, *canizado*; *schottisch*, *schottische*, *chotis*, *chotice*, *chotisse*, *xotis*, *xote*; *maxixe*, *maxixa*, *machicha*; *polka*, *polca*; *landum*, *landu*; *lundum*, *lundu*.

2. Sobre diferentes significados da palavra *música* que aparecem ao longo da tese: para prevenir possíveis problemas de compreensão resultantes dessa polissemia, exemplifico alguns diferentes sentidos que, conforme a situação, o termo assume:

- “A música” tocada pela banda municipal, ou pelo *jazz band*: exprime a ideia de música de forma genérica, como sons organizados de acordo com determinada intenção.
- “A música” a tocar durante uma cerimónia: como sinónimo de agrupamento do tipo banda filarmónica, de corporações civis ou militares, como era habitual dizer-se no século XIX.
- Pessoas ligadas “à música”: no sentido de pessoas que têm participação em determinadas práticas musicais (familiares, comunitárias, profissionais, etc.).
- Músicas europeias ou músicas e danças europeias do século XIX: no sentido de um conjunto de expressões musicais, ou géneros musicais, e respetivas danças, da época em questão.
- “A música dos escravos” ou “a música dos camponeses”: no sentido de uma expressão musical, ou um conjunto delas, praticado por determinado grupo social.
- “A música” de determinada época: conjunto de géneros musicais em voga na época em questão. Embora preferindo utilizar *expressões musicais* ou *géneros musicais*, por vezes os entrevistados referem “a música” ou “as músicas”, o que foi mantido.
- Ensino de música: música no sentido de disciplina letiva, podendo ser teórica ou prática.
- “Música” como peça musical específica: mantida dessa forma em citações de textos e reproduções de trechos de entrevistas, ainda que privilegie os termos *composição*, *peça musical* ou *tema*, ou ainda, em se tratando de discografia, *gravação* ou *faixa* [de um álbum].
- Música escrita: partitura.

3. Sobre anos de nascimento e morte: tratando-se de um tema que abrange um amplo período de tempo, entendi oportuno indicar o período de vida de personagens e entrevistados para situá-los no percurso das expressões de música e dança analisadas diacronicamente.

Sumário

Introdução	1
Vivências com/em Cabo Verde e motivação	4
Estudos sobre as práticas musicais em Cabo Verde	8
Discursos cabo-verdianos: algumas constatações	11
Música, hierarquias e alguns desafios da pesquisa	15
Explicitando conceitos	19
Identidade	20
Crioulização, criouldade, cabo-verdianidade	24
Hibridismo, hibridização, mestiçagem	26
Apropriação	30
Suporte teórico: a necessária interdisciplinaridade.....	33
“Antropofagia”	35
Temática musical	37
Memória	40
Influência portuguesa, e outras	41
Metodologia.....	43
Pesquisa histórica em fontes escritas	43
Pesquisa etnográfica	46
Recursos digitais e ferramentas audiovisuais	49
Pesquisa discográfica	50
Audição partilhada	50
A tese: um percurso no tempo e no texto	51
Capítulo 1 - As músicas e danças europeias do século XIX na sua difusão pelo mundo	57
1.1 Em Portugal	64
1.2 Do outro lado do Atlântico.....	70
1.3 As músicas europeias em África	76
Capítulo 2 - Cabo Verde na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX	81
2.1 Ilha a ilha.....	85

2.2 Sinais dos tempos.....	104
Capítulo 3 - A receção das práticas musicais europeias do século XIX em Cabo Verde	111
3.1 Sociedades culturais e recreativas	112
3.2 O piano	115
3.3 Bailes e récitas	118
3.4 Século XX	125
3.4.1 Música nas praças	128
3.4.2 O baile nacional	131
3.4.3 Tradição e inovação	136
Capítulo 4 - Influências “europeias” que chegam das Américas	141
4.1 A presença cultural do Brasil em Cabo Verde	142
4.2 Cabo-verdianos nos EUA e as suas atividades musicais	148
4.3 Cabo Verde no contexto das rotas marítimas no Atlântico	155
Capítulo 5 - Os músicos	159
5.1 Músicos na Igreja e no seminário	159
5.2 Músicos das corporações de militares, polícias e bombeiros.....	161
5.3 Os músicos do passado: personagens de uma história por revelar....	165
5.4 Músicos do presente: a mazurca cabo-verdiana e seus intérpretes....	179
Capítulo 6 - As músicas: coincidências e controvérsias	185
6.1. O que designava a palavra “morna” em fins do século XIX?	188
6.2. O que designava a palavra “morna” no início do século XX?	191
6.3 As músicas e danças em voga em meados do século XX	196
6.3.1 Contradança	197
6.3.2 Mazurca	201
6.3.3 Valsa.....	202
6.3.4 Polca	202
6.3.5 Marcha	203
6.3.6 Paravante	203
6.3.7 Galope	205

Capítulo 7 - Música escrita	211
Capítulo 8 - Música gravada	223
8.1 Constatações	230
Capítulo 9 - Obscurecimento face a novas tendências e o resgate no pós-independência	235
9.1 Novas tendências	236
9.2 As tradições pela imprensa no período pós-independência	240
9.3 O papel das organizações de massas	249
9.4 A política cultural do PAIGC/PAICV	260
9.5 A apropriação como um dado adquirido	265
9.6 Algumas reflexões sobre a apropriação das expressões de origem europeia	271
Capítulo 10 - Ambivalências, hibridação, diversidade e especificidades.....	273
10.1 Nem Próspero nem Caliban	275
10.2 O império português visto de dentro	277
10.3 O mesmo ponto de partida, diferentes desenvolvimentos	282
Capítulo 11 - A atualidade de mazurcas e contradanças em Cabo Verde e na emigração	291
11.1 Contradança nas ilhas e na emigração	293
11.2 Observando de perto	301
11.3 Recriações	306
Conclusões	313
Caminhos de investigação	320
Referências bibliográficas e outras fontes	325
Publicações periódicas	346
Música escrita	355
Internet	355
Documentos áudio e audiovisuais	360
Discografia	364
Entrevistas e comunicações pessoais	366

Outras fontes	369
Referências das figuras	369

Índice de Figuras

Figura 1: <i>Bal a Bougival</i> (Pierre-Auguste Renoir, 1883)	60
Figura 2: O Polaininhas.....	66
Figura 3: Página de revista com texto “A Polka”	68
Figura 4: Capa de partitura de polca-lundu.....	75
Figura 5: Mapa de Cabo Verde	84
Figura 6: Casarão em São Filipe, ilha do Fogo/detalhe decorativo.....	88
Figura 7: Capas da oitava e nona edições do <i>Manual de Dança e do Cotillon</i>	89
Figura 8: Telegrama reproduzido no <i>BO</i> sobre cabo submarino em Santiago	107
Figura 9: Publicidade de gramofones	110
Figura 10: Anúncios de aulas particulares com menção a música e dança	116
Figura 11: Anúncios de pianos e realejo	117
Figura 12: Música nas praças	129
Figura 13: Casa do Senador Vera-Cruz	138
Figura 14: Grupo carnavalesco Floriano	Anexo I
Figura 15: Brasão da República Federativa do Brasil	Anexo I
Figura 16: Peças da exposição etnográfica da Casa da Memória	150
Figura 17: Publicidade discos gravados por cabo-verdianos na imprensa nos EUA	153
Figura 18: Publicidade discos gravados por cabo-verdianos, imprensa cabo-verdiana	155
Figura 19: Anúncios que mostram militares ligados a atividades musicais	164
Figura 20: General Viriato Gomes da Fonseca	Apêndice III
Figura 21: Malaquias Costa	Apêndice III
Figura 22: Nho Kzik em Ponta do Sol, Santo Antão, 1998	Apêndice III
Figura 23: Luís Rendall	Apêndice III
Figura 24: Nho Djonzinho Montrond, Chã das Caldeiras, 2006	Apêndice III
Figura 25: Nho Raul de Ribeira da Barca, Ribeira da Barca, 2005	Apêndice III
Figura 26: Nho Djonzinho Alves e o filho Kim Alves no K-Magic Studio	Apêndice III
Figura 27: Mané Pchei, numa foto de 1980 na capa do seu único disco	Apêndice III
Figura 28: Da Cruz, Tarrafal de São Nicolau, 2015	Apêndice III
Figura 29: Frank Mimita.....	Apêndice III

Figura 30: Travadinha, 1984	Apêndice III
Figura 31: Celina Pereira	Apêndice III
Figura 32: Maninho Almeida, Tarrafal de São Nicolau, 2018	Apêndice III
Figura 33: Bau, Kriol Jazz Festival, Mindelo, 2003	Apêndice III
Figura 34: Paulino Vieira	Apêndice III
Figura 35: Toy Vieira	Apêndice III
Figura 36: Reprodução da capa de brochura com partituras	Anexo II
Figura 37: Jack Toy Pedro	198
Figura 38: Florêncio Gonçalves	205
Figura 39: Reprodução da capa de livro de partituras	Anexo II
Figura 40: Reprodução da letra de “Saudação!”	Anexo II
Figura 41: Reprodução capa da brochura com a partitura da morna “Dengosa”	Anexo II
Figura 42: Reprodução de página da brochura com a partitura da morna “Dengosa” com indicações da coreografia	Anexo II
Figura 43: Reprodução de trecho da partitura “Motivos Africanos (Cabo Verde)” - “Nha Damacha”	Anexo II
Figura 44: Augusto Messias de Burgo	Apêndice III
Figura 45: Exemplos de publicidade do cineteatro Eden Park	238
Figura 46: Recorte de reportagem sobre espetáculo nos cinco anos da independência de Cabo Verde	Anexo III
Figura 47: Trecho da reportagem “Sal: porta de saída ou entrada de divisas? A visita do chefe do executivo cabo-verdiano”	Anexo III
Figura 48: Notícia sobre concurso de dança em 1983.....	Anexo III
Figura 49: Reportagem sobre concurso de dança em 1984	Anexo III
Figura 50: Trecho da reportagem “Contradança em Chã de Parede”	Anexo III
Figura 51: Continuação da reportagem “Contradança em Chã de Parede”	Anexo III
Figura 52: Notícia mencionando landum e mazurca	Anexo III
Figura 53: Ricardo Lima de Brito	254
Figura 54: Natal Maurício	258
Figura 55: Recorte com a Resolução do II Congresso do PAICV	Anexo III
Figura 56: Miguel Nibia e família, São Nicolau, 1980	290
Figura 57: Atuação do Grupo Pé na Tchõ em Queimadas, 2018	295
Figura 58: Tradição de Noss Ilha, grupo formado por estudantes, São Nicolau	297
Figura 59: Grupo Os Doze de Paris	300

Figura 60: Pintura mostra mazurca entre os géneros musicais de Cabo Verde	305
Figura 61: António Tavares	310

Índice de tabelas

Tabela 1: Músicas tocadas em Cabo Verde de 1899 a 1945	Apêndice II
Tabela 2: Gravações realizadas por cabo-verdianos nos EUA (1929-1935).....	Apêndice II
Tabela 3: Títulos composições de <i>Músicas Populares de Cabo Verde</i> /andamento.....	211
Tabela 4: Escala do andamento musical	212
Tabela 5: Lista de partituras publicadas no <i>Almanach Luso-Africano</i>	214
Tabela 6: Lista das composições insertas em <i>Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde</i> com observações que constam das partituras	217
Tabela 7: Gravações de mazurcas, polcas, contradanças, galopes e paravante	Apêndice II
Tabela 8: Gravações de valsas	Apêndice II
Tabela 9: Formas históricas da música cabo-verdiana segundo documento preparatório ao I Encontro da Música Nacional	Apêndice II

Anexos

- I – Influência do Brasil em Cabo Verde (textos e imagens)
- II – Exemplos de música escrita e publicações relacionadas com música e dança
- III – Mazurca e contradança na imprensa cabo-verdiana pós-independência
- IV – Letras de músicas
- V – Comandos da contradança

Anexos em áudio e vídeo (*online*):

- Exemplo áudio - 1: Gravações pioneiras realizadas por cabo-verdianos
- Exemplo áudio - 2: Várias versões da mazurca “Mari Censon”
- Exemplo áudio - 3: Comandos da contradança cabo-verdiana
- Exemplo vídeo - 1: Um baile em São Nicolau, 1980
- Exemplo vídeo - 2: Crianças na contradança
- Exemplo vídeo - 3: Grupos de contradança em Cabo Verde e na emigração

Apêndices

I – Entrevistas

II – Tabelas de músicas

III – Personagens

Introdução

Este trabalho tem como objeto as músicas e danças de salão que estavam em voga na Europa no século XIX e penetraram em Cabo Verde, integrando-se nas práticas de sociabilidade e entretenimento da população local e transformando-se, com o passar do tempo, em elementos do cenário cultural das ilhas, tal como ocorreu em outros territórios submetidos ao colonialismo europeu. Com adaptações de aspetos musicais e coreográficos, foram assumidas pelos cabo-verdianos como um âmbito, entre outros, das *tradições cabo-verdianas*. É o que se pode verificar ao observar-se na atualidade, em diferentes contextos, composições musicais e coreografias que se pode considerar tenham relações, que espero esclarecer ao longo do trabalho, com aquelas expressões importadas há cerca de um século e meio.

A investigação sobre o percurso destas expressões evidenciou dois processos principais que definiram qual é hoje o espaço e o estatuto destas músicas e danças em Cabo Verde. Num primeiro momento, o processo da sua difusão pelas ilhas a partir dos salões das elites nos principais centros urbanos, onde eram fruídas inicialmente, para ambientes populares, atingindo novas áreas geográficas e sociais. Num segundo momento, depois de uma fase de obscurecimento que durou várias décadas, devido à emergência de novas modas musicais, houve um processo de valorização pública, nos primeiros anos a seguir à independência de Cabo Verde, quando, a par de outras práticas culturais populares, passaram a ser consideradas como parte do património cultural do novo país.

O trabalho de investigação empreendido com vista a traçar o percurso destas expressões a partir da sua entrada no arquipélago, realizou-se com base em metodologia interdisciplinar abrangendo pesquisa histórica e pesquisa etnográfica. No primeiro caso, destaco a importância da imprensa periódica, além de outros documentos escritos, em vários momentos do período abrangido, como veículo de informações preciosas que em grande parte enformam este trabalho. Nesses documentos escritos baseia-se uma perspectiva diacrónica que revela a trajetória das músicas e danças aqui em apreço relacionada com os momentos históricos que se sucederam ao longo do período estudado. Por seu lado, a pesquisa etnográfica permitiu, numa perspectiva sincrónica, analisar estas práticas musicais no presente, com foco nas suas várias formas de reelaboração.

Ao propor traçar o percurso histórico dessas músicas e danças neste processo, a análise empreendida apresenta conjunturas socioeconómicas, mudanças políticas, sociais,

tecnológicas e comportamentais ao longo de cerca de um século e meio. Procura, desta forma, mostrar as transformações na sociedade cabo-verdiana que levaram a que tais expressões tenham chegado até ao momento atual das várias maneiras como agora se apresentam. Observa-se, na maior parte dos textos que encontrei referindo estas expressões de origem europeia presentes em Cabo Verde, opiniões mais do âmbito do senso comum que resultantes de qualquer estudo. Daí a necessidade de descrever as músicas e danças a que dedico a minha atenção e de apresentar detalhadamente os momentos da sua produção e fruição em diferentes períodos. Considero importante também situar nesse contexto os personagens a elas relacionados.

O ineditismo do tema enquanto estudo de âmbito académico foi para mim uma incitação para que dirigisse um olhar com profundidade para este grupo de práticas que, ao passo que se mantém como uma espécie de nicho entre as várias expressões culturais cabo-verdianas, tem até hoje despertado escasso interesse entre os investigadores. As razões deste preterimento irei aventar adiante. Para já, considero oportuno, antes de prosseguir, esclarecer em termos concretos e de um ponto de vista étnico, no contexto das práticas musicais cabo-verdianas e das vivências daqueles que as produzem e fruem, a que me refiro quando apresento o tema *músicas e danças de origem europeia do século XIX* em Cabo Verde.

Refiro-me sobretudo às expressões *mazurca* e *contradança*, dois termos presentes na linguagem corrente cabo-verdiana, embora possa-se também citar, como exemplos de práticas musicais com origem na Europa importadas na mesma época, a valsa, o galope, a polca e a *schottische*. As três últimas, porém, que estiveram em destaque em períodos mais recuados, passaram com o tempo a ter uma presença bem mais discreta nas narrativas orais, na discografia e nas referências escritas. Diluíram-se, transformando-se em outras músicas – que se encontram por sua vez por estudar – e as suas designações praticamente deixaram de ser enunciadas. A valsa, por outro lado, é um nicho com pouco destaque.

Diferentemente, *mazurca* e *contradança* estão bem presentes em diversas situações. A *mazurca*, para alguns, é uma das “marcas” da *contradança* (sendo esta uma coreografia, uma suíte de danças em diferentes ritmos, e a *mazurca*, uma dessas danças). É um entendimento próximo do que se tinha da *contradança* na Europa, quando estas músicas/danças começaram as suas viagens pelo mundo. Contudo, em Cabo Verde o termo *contradança* aparece também frequentemente como indicativo do género musical de determinadas composições (por exemplo, o grupo Splash! grava peças no ritmo ternário da *mazurca* que são designadas “*mazurca*” e “*contradança*” (cf. Splash!, “[Mazurca](#)” e

“[Conradança](#)” áudios *online*).¹ Outras vezes, o compositor designa a sua música como “conradança” quando se trata da *koladera*,² que por vezes é utilizada como uma das danças da sequência que constitui a conradança. Tal prática foi-me relatada (Sequeira, comunicação pessoal, *e-mail*, 19 de setembro de 2017) e também a pude constatar em alguns vídeos que apresentarei adiante.

Além disso, há um conjunto de termos presentes nos discursos sobre o que se considera *música tradicional* em Cabo Verde que tem impacto sobre o tema desenvolvido neste trabalho. Refiro-me a valsa, galope, polca, *reel* e *schottische*, entre os que designam expressões musicais de origem europeia (que abordarei no capítulo 1), ao lado de *koladera*, *morna*,³ *funaná*,⁴ *rabolo*,⁵ *kola sanjon*⁶ e *batuku*,⁷ que se podem considerar criações locais. E ainda *maxixe* e *landu*, de influência brasileira (a que me referirei na altura oportuna). Têm-se assim uma ideia da complexidade desta trama em que me proponho adentrar, com

1 Para comodidade do leitor, devido à grande quantidade de documentos em áudio e vídeo referidos neste trabalho, além de blogues, *sites* e publicações diversas *online*, reúno os respetivos URL na secção “Referências Bibliográficas e outras fontes”, ao invés de os incluir no texto.

2 *Coladeira*, *koladera*: género musical surgido em meados do século XX, ainda não suficientemente estudado para que se possa afirmar qual a sua origem. É mais rápida que a *morna* – de cuja aceleração, no senso comum, diz-se muitas vezes que a *koladera* provém. Tem compasso dois por quatro mas o seu andamento pode variar. É muito utilizada na animação dos espaços de dança com música cabo-verdiana.

3 *Morna*: Género musical cabo-verdiano de andamento lento e letras em geral sentimentais, por vezes associado à sonoridade do fado ou do samba-canção brasileiro. É considerado por muitos como o género musical mais representativo do arquipélago e o governo cabo-verdiano decidiu em 2012 apresentar à Unesco a sua candidatura a entrar na lista representativa do património imaterial da humanidade, o que veio a se concretizar em dezembro de 2019. Durante o período colonial, a exclusiva valorização da *morna* excluía outras expressões musicais como podendo ser representativas de Cabo Verde, o que traz questionamentos sobre a sua utilização pelo poder colonial. Por outro lado, foi também veículo de mensagens anticoloniais durante a luta pela independência da Guiné e Cabo Verde.

4 *Funaná*: género musical associado originalmente aos camponeses da ilha de Santiago. Tradicionalmente tocado com acordeão (*gaita*, em cabo-verdiano) e uma barra de ferro percutida e friccionada com uma faca ou vareta também metálica, em que se marca o ritmo (*ferro* ou *ferrinho*). Expressão de um grupo subalterno, o *funaná* foi menosprezado durante o período colonial. Nos anos 1980, foi reelaborado com instrumentos musicais urbanos elétricos, numa verdadeira “revolução” musical, gerando uma extensa discografia cujo pontapé de saída foi o trabalho do grupo Bulimundo. A partir de finais da década de 1990, entrou numa nova fase, em que instrumentos elétricos convivem com os tradicionais *gaita* e *ferro*. Na atualidade passa por uma fase de novas transformações, com base em recursos eletrónicos e em fusões com outros géneros musicais.

5 *Rabolo*: designação, na ilha do Fogo, para a mazurca. Abordo este caso detalhadamente nos capítulos 5 e 6.

6 *Kola sanjon*: manifestação popular alusiva aos festejos de São João Batista, presente em várias das ilhas cabo-verdianas. Do ponto de vista musical, o toque de tambores é um elemento característico.

7 *Batuku*: música baseada na percussão e canto-resposta, praticada sobretudo por mulheres e associada à ilha de Santiago. Tal como o *funaná*, na sua origem era uma expressão musical do mundo camponês, mas o êxodo rural levou-a para as cidades e os fluxos migratórios transportaram-na para vários países. O seu percurso histórico-musical foi o tema da minha dissertação de mestrado (Nogueira, 2011). Opto pela grafia *batuku* como forma de especificação, diferenciando de “batuque” que tem vários significados, em África e no Brasil.

o objetivo de revelar aspetos que estiveram até agora inexplorados em termos de estudos académicos e, portanto, carecendo de uma análise que contribua para o seu esclarecimento.

Vivências com/em Cabo Verde e motivação

O meu percurso pessoal, profissional e académico, trabalhando como jornalista inicialmente, mais tarde realizando estudos em Antropologia e enveredando pela área do Património Cultural, tem uma influência significativa no meu interesse pela diversidade musical que se vivencia em Cabo Verde – quando refiro Cabo Verde, incluo as suas comunidades emigradas, dado o relevo destas na história e na vida quotidiana no arquipélago e ainda mais ao se pensar em música, sendo incontornável o seu papel. Sem aprofundar esta questão neste ponto, refira-se que toda a discografia cabo-verdiana até a década de 2000 aproximadamente foi produzida e editada fora do arquipélago.

Nesse contexto, o meu interesse pelas músicas e danças que são o tema deste trabalho surgiu nos primeiros tempos do meu contacto com o universo heterogéneo das práticas musicais cabo-verdianas, como imigrante em Portugal, na década de 1990. Descobri que, para além das *mornas* e *koladeras* que na época Cesária Évora começava a divulgar fora de âmbitos estritamente cabo-verdianos e do *funaná* que se dançava em casas noturnas em Lisboa, havia um tipo de música instrumental, tocada com violino, que aos meus ouvidos soava muito próximo de certos exemplos da música *country* norte-americana.

Duas composições que me atraíram a atenção na altura faziam parte de dois discos editados em França, de artistas cabo-verdianos dedicados aos instrumentos de corda: o primeiro álbum de Bau (Rufino Almeida), *Top d' Coroa* (1994), e o primeiro de Travadinha (António Vicente Lopes), o LP *Feiticeira de Cor Morena* (1986), que havia sido reeditado em CD com o título *Le Violon du Cap Vert* (1992). Travadinha aparece com o seu violino noutro disco desses tempos, o LP de Celina Pereira *Estória, Estória... ...No Arquipélago das Maravilhas* (1990). Surpreendeu-me que houvesse tal proximidade, que eu então não compreendia, entre essas músicas separadas pelo Atlântico. Esse dado ficou como que adormecido enquanto ia fazendo outras descobertas em termos de géneros musicais, composições, compositores, intérpretes e discos relacionados com Cabo Verde.

Cerca de 25 anos depois e ao aproximar-me do fim da redação desta tese, encorajou-me encontrar num texto de Susan Hurley-Glowa (2015) sobre as rotas marítimas no Atlântico uma observação que vai no mesmo sentido do que referi acima, sobre a

semelhança de determinadas criações de músicos cabo-verdianos com certas sonoridades do continente americano. Neste texto, a autora destaca o papel dos baleeiros e outros trabalhadores no mar – entre os quais os cabo-verdianos – na difusão de diferentes expressões musicais nesse espaço e as consequências desse facto no cenário musical de Cabo Verde. Hurley-Glowa mostra-se intrigada por, às vezes, ao ouvir músicas de outras culturas, reconhecer algo que se assemelha à música cabo-verdiana. Quando isso acontece, refere, “há sempre uma variante do ritmo de contradança ou habanera, estruturas melódicas familiares e fraseado baseado em estruturas de chamada e resposta” (Hurley-Glowa: 2015: 7, tradução minha, desta e de outras citações desta autora). Além de identificar em algumas dessas situações elementos provenientes da Guiné Bissau, a autora refere também “ecos dos estilos de músicas sincopadas e crioulizadas, especialmente as das Antilhas francesas, da Colômbia e até mesmo dos povos garifuna”.⁸

No início do meu interesse pela música cabo-verdiana, eu colaborava, em Lisboa, com o *Novo Jornal Cabo Verde*, que existiu de 1993 até o fim da década de 1990 e foi o sucessor do *Voz di Povo*, publicado de 1975 a 1991. Neste último baseio uma parte importante da minha pesquisa em fontes escritas. Foi entre 1993 e 1994 que fiz as primeiras entrevistas com instrumentistas, compositores e cantores(as) cabo-verdianos(as), as quais acabaram por ser o embrião de todos os meus trabalhos posteriores, dentro e fora do âmbito académico, sobre temas ligados às práticas musicais em Cabo Verde e aos seus personagens. Em 1994, fui para a cidade da Praia trabalhar na sede do *Novo Jornal Cabo Verde* e nos cinco meses que aí vivi fui adquirindo discos, conhecendo pessoas e acumulando informações que fizeram aumentar o meu interesse pela música de/em Cabo Verde e levaram a que mais tarde eu viesse a elaborar um projeto de investigação nesta área.

Quando em 1998, já a pesquisar sobre o assunto com o objetivo de produzir o que veio a ser *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens* (2016) –, recebi de um amigo colecionador de discos uma cópia em CD da compilação *Portuguese String Music 1908-1931* (VVAA, 1989), que reunia gravações realizadas nos Estados Unidos da América (EUA) nas primeiras décadas do século XX por grupos portugueses (do continente

⁸ Garifuna: grupo étnico resultante da miscigenação entre africanos e nativos da América Central e Caraíbas, também chamados “índios negros”. Encontram-se nas Honduras, Belize, Guatemala, Nicarágua e Estados Unidos da América (EUA).

e ilhas), brasileiros e cabo-verdianos.⁹ São provavelmente as primeiras gravações realizadas por músicos cabo-verdianos, nesse momento da ainda relativamente recente indústria discográfica. Excetuando mais algumas gravações ainda nos anos 1930, só muito mais tarde, no início dos anos 1950, outros artistas das ilhas vieram a gravar: em Portugal, os Irmãos Silva (Eddy Moreno e Djuta Silva) e Fernando Quejas; e, na Argentina, Pitrinha.

Das quatro músicas interpretadas pelos três grupos cabo-verdianos presentes na compilação, três eram polcas e uma é identificada como “tango português”. Intrigou-me não haver na compilação nenhuma *morna*, considerada a música ícone de Cabo Verde, tal como o fado para Portugal ou o samba para o Brasil, independentemente de existirem outras expressões musicais de relevo em qualquer desses espaços. Cheguei a publicar um artigo em que questionava as razões da exclusão da *morna*, que já na época daquelas gravações se encontrava consagrada em vários escritos como expressão musical emblemática do arquipélago (cf. Quintinha, 1929; Tavares, 1932; Cruz, 1933) e tendo em conta existirem então no mercado discos de gramofone com *mornas*, que eram publicitados na imprensa cabo-verdiana, como adiante exemplificarei. Aventurei a possibilidade de a exclusão ter sido ditada por razões técnicas relacionadas com a qualidade sonora ou pelo facto de o compilador ser alguém exterior ao universo cultural cabo-verdiano – o que poderia neutralizar, nas suas escolhas, o peso da música ícone na representação de Cabo Verde, o que poderá ser efetivamente a razão. Durante algum tempo acreditei que, naquela época, ou seja, década de 30 do século XX, a polca e a *morna* se encontravam em pé de igualdade quanto à sua presença no repertório dos grupos cabo-verdianos, pelo menos daqueles que, nos EUA, tinham a oportunidade de gravar. Hoje, depois de ter tido acesso à lista das gravações então efetuadas, sei que não é exatamente assim, pois já então a *morna* tinha a primazia. Mas a este assunto das gravações pioneiras voltarei mais tarde.

Ao longo desses anos, a audição de centenas de discos foi-me revelando a presença, aqui e acolá, em meio a *koladeras*, *funaná*s e outras músicas dançáveis, do compasso ternário da mazurca, por vezes com a designação “contradança”, como atrás referido, em gravações cantadas ou nas versões instrumentais inseridas na tradição do violino associada em particular às ilhas de Santo Antão, São Nicolau e Fogo. Vários

⁹ Não entrarei aqui em pormenores quanto ao critério do organizador, Richard K. Spottswood, a quem farei referência mais tarde, mas é o facto de pertencerem a espaços da língua portuguesa o que determinou a reunião destes grupos na compilação. Recorde-se que na época Cabo Verde era uma colónia, mas não o Brasil.

artistas referiram, em entrevistas, a mazurca, a contradança, o chamado *rabolo*, da ilha do Fogo (que corresponde ao que se chama mazurca nas outras ilhas), mas algo que me ficou na memória foi a resposta de Nho Raul de Ribeira da Barca (Lourenço Rosa Andrade, 1927-2005), músico residente no interior de Santiago, que entrevistei já quase octogenário, dois meses antes do seu falecimento. Ao perguntar-lhe que tipos de músicas se lembrava de ouvir na sua infância, na ilha do Fogo, respondeu: “*Morna; koladera*, que naquela época chamava-se ‘*pólica*’; *schottische*; samba...” Levei alguns minutos para decifrar a sua pronúncia até compreender que “pólica” era polca.

Por outro lado, relatos de viajantes e notícias na imprensa local, em tempos mais recuados, mas também notícias e reportagens na imprensa do período pós-independência, bem como a literatura de ficção em várias épocas trouxeram-me muitas referências a estas músicas/danças e à sua presença em diferentes momentos de sociabilidade ao longo do último século e meio. Em anos recentes, encontrei menção a um grupo musical denominado Mazurca, na ilha da Boa Vista, na revista da Câmara Municipal dessa ilha (“Grupo”, *Bubista*, dezembro de 2010: [?]), onde em 2014 havia uma casa noturna denominada Disco Mazurca (*cf. Agenda Cultural Cabo Verde*, página web), sem que a música que aí se ouvia tivesse qualquer relação com a que tem esse nome. Pelo que se vê pela programação, trata-se simplesmente de uma discoteca onde tocam músicas recentes, como o *rap*.

Acabei por perceber que embora periféricas no imaginário cabo-verdiano, em comparação com a *morna*, a *koladera*, o *funaná* e o *batuku*, as mazurcas, valsas e contradanças estão vivas, são compostas e gravadas atualmente, até mesmo por artistas ou grupos mais ligados ao universo *pop*, como o referido Splash! (grupo formado na Holanda por cabo-verdianos que emigraram ainda crianças ou bem jovens e por descendentes de cabo-verdianos nascidos na Holanda). São também inspiradoras de criações na área da música erudita, caso do compositor e maestro Vasco Martins, que no momento em que iniciei a redação desta tese enviou-me um *link* [já não disponível] de uma composição baseada na mazurca, revelando o seu interesse por este domínio, tal como Chopin no século XIX se inspirara nas mazurcas da sua terra natal. Pouco tempo depois, voltei a constatar a atualidade destes géneros musicais quando, em 2017, o músico português Júlio Pereira anunciou um novo álbum com o *single* “Galope do Deserto” (Almeida e Serrano, 2017, vídeo *online*).

Estudos sobre as práticas musicais em Cabo Verde

A minha motivação em desenvolver o tema aqui abordado vem em parte, como já referido, da escassez de estudos sobre as músicas e danças de origem europeia reelaboradas por cabo-verdianos. Refira-se ainda que a investigação sobre práticas e expressões musicais em Cabo Verde, seja do ponto de vista antropológico, sociológico ou histórico, é relativamente recente. A literatura cabo-verdiana, por exemplo, desde meados do século XX tem merecido a atenção de académicos, compiladores e outros interessados, como os escritores portugueses José Osório de Oliveira e Manuel Ferreira, que viveram no arquipélago e se interessaram por aspetos culturais locais, tendo produzido vários textos dentro desta temática.

É revelador que no VI Colóquio do Conselho Internacional de Música Tradicional (ICTM), intitulado “Portugal e o Mundo – Processos Interculturais na Música: o papel de Portugal na Música do Mundo desde o século XV”, realizado em Lisboa em 1986, que tem parte das comunicações reunidas num volume sob o título *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música* (Castelo-Branco, 1997), discutem-se cinco séculos de processos interculturais na música tendo Portugal como referência mas o único país africano abordado é Angola. Há uma secção dedicada à Ásia, outra à Europa e uma que inclui trabalhos sobre o Brasil e Angola. Três anos antes daquele colóquio, no seminário “Novas Perspectivas em Etnomusicologia”, organizado pelo Museu Nacional de Etnologia, apenas Moçambique e Portugal aparecem como temas entre as várias comunicações. Cabo Verde, Angola e a Guiné-Bissau são representados unicamente nas sessões de música ao vivo que tiveram lugar durante o evento (*cf.* Museu de Etnologia, 1989).

Tais factos mostram a carência, até meados da década de 1980, de trabalhos académicos relacionados com práticas musicais em Cabo Verde, ou dos cabo-verdianos, que pudessem estar inseridos nesses eventos. Refira-se ainda que, passada cerca de uma década da realização do colóquio, a autora da introdução e coordenadora da publicação, Salwa Castelo-Branco, menciona estudos de pós-graduação com temas relacionados com as antigas colónias portuguesas mas nenhum tem a ver com Cabo Verde. Fica claro, assim, o quão recente é o início dos estudos de âmbito académico sobre expressões musicais de Cabo Verde ou dos cabo-verdianos. A tese de Barbara Ann Masters Rehm (1975), intitulada *A Study of the Cape Verdean Morna in New Bedford, Massachusetts*, exceção àquilo que afirmo acima, não parece contudo ter tido grande impacto na produção de autores cabo-

verdianos ou lusófonos, pois raramente aparece citada em outros trabalhos a que tive acesso. Assim, a publicação em 1989 do livro *A Música Tradicional I. A Morna*, pelo já citado compositor Vasco Martins, acaba por ser um marco neste percurso, ainda que a obra, partindo de um interesse etnomusicológico, esteja fora do contexto académico. Até hoje, acrescente-se, há muitos temas intocados no âmbito da música cabo-verdiana.

Os trabalhos de investigação relacionados com a música de/em Cabo Verde servem-se dela, em grande parte dos casos, para abordar outras questões. Por exemplo, um trabalho sobre *batuku* tendo como foco a corporeidade e questões de género (Semedo, 2009); a territorialidade abordada através dos músicos de um bairro da cidade da Praia (Furtado, 2010); o *hip-hop* e os seus protagonistas em diferentes textos de Redy Lima (*cf.* página *web*), interessado em aspetos sociológicos ligados à juventude e questões de cidadania. Relacionando a música com questões migratórias, destacam-se Ribeiro (2007, 2012), Cidra (2008; 2011) e Monteiro (2011), cujos trabalhos focam práticas musicais de cabo-verdianos em Portugal; e ainda Sieber (2005) e Hoffman (2008), abordando questões identitárias em contextos exteriores ao mundo lusófono. Dias (2008), por sua vez, reflete sobre o papel da música nas vivências dos migrantes. Entre exemplos de trabalhos com temática relacionada com a música, a maior parte realizada na última década, refira-se ainda Hurley-Glowa (1997) sobre o *batuku* e o *funaná*, além do artigo já referido; Miguel (2010), Lopes (2015; 2020) e Miguel e Sardo (2014) sobre o *kola sanjon*; Lima (2002), Dias (2004) e Rodrigues (2015) com estudos à volta da *morna*; e Hubbard (2011) e Tavares (2019) sobre o *batuku* dos tempos recentes.

Outra parte das obras publicadas tendo como tema a música que se produz em Cabo Verde ou é produzida pelos cabo-verdianos tem carácter de divulgação cultural, fora do âmbito estritamente académico – trabalhos de Moacyr Rodrigues (1992), Vladimir Monteiro (1998), César Monteiro (2003), Alveno Figueiredo Silva (2003; 2009), Manuel de Jesus Tavares (2006) e Carlos Gonçalves (2006), são alguns exemplos. Eu própria, foi como jornalista que comecei a trabalhar sobre a área musical. Muitos dados resultantes das pesquisas realizadas nesse âmbito (*cf.* Nogueira, 2005; 2007; 2016) tiveram importância significativa para o que vim a produzir no mestrado (*cf.* Nogueira, 2011; 2015) e na elaboração da presente tese.

Relativamente às músicas europeias do século XIX, que são o tema principal desta investigação, pode-se dizer que não foram até ao momento objeto de estudo específico. É discreta a sua presença em trabalhos académicos quando se fala das práticas musicais em Cabo Verde e também na sua diáspora, embora elas estejam aí presentes.

Em coletâneas de artigos científicos sobre aspetos sociais ou culturais das comunidades cabo-verdianas emigradas, encontram-se com frequência abordagens do *batuku*, da *morna* ou do *funaná*. Mesmo expressões de entrada recente no arquipélago – como o *zouk*¹⁰ originário das Antilhas francesas e a cultura *hip-hop*, proveniente dos Estados Unidos da América –, com as respetivas recriações locais, já têm merecido a atenção de investigadores. Mas não, até agora, as expressões que são o tema central desta tese. Refira-se, entre as exceções que possam ser apontadas, as páginas que Cidra (2011: 110-113) dedica à mazurca na sua tese, dedicada ao *funaná*, e algumas referências de Hurley-Glowa (2015, *passim*) no seu artigo sobre a formação dos géneros de música e dança cabo-verdianos e a influência do tráfego marítimo nesses processos.

Talvez se possa pensar que isto se dê porque as músicas e danças de origem europeia, embora associadas especialmente a determinadas ilhas (sobretudo Santo Antão e São Nicolau, mas também Fogo), não representam de forma muito vincada identidades regionais. Refira-se que as duas primeiras ilhas, mantendo as suas especificidades, não entram, pelo menos de forma saliente, em disputas identitárias como as que se verificam entre Santiago e São Vicente. Têm uma presença mais discreta, e mesmo periférica, no contexto nacional face a outras ilhas. A São Vicente, ou à região de Barlavento¹¹ de modo geral, associam-se a *morna* e a *koladera* no senso comum, embora estejam presentes em todo o país. *Batuku* e *funaná*, por sua vez, aparecem ligados a Santiago, em representações dicotómicas baseadas mais em estereótipos do que na complexidade cultural do arquipélago. O *funaná*, por exemplo, é claramente um marcador identitário dos santiaguenses (*cf.* Cidra, 2011), ainda que nas suas versões urbanas, tocadas com instrumentos elétricos e eletrónicos, tenha-se tornado desde a década de 1980 uma música dançada em todo o arquipélago e nas comunidades emigradas. A *morna*, declarada património imaterial da humanidade (*cf.* “Morna de Cabo Verde”, *ONU News*, 2019,

10 Género musical que se difundiu internacionalmente a partir do sucesso do grupo Kassav em França, a partir da década de 1980. Através das comunidades radicadas na Europa, o *zouk* penetrou no gosto musical cabo-verdiano passando a fazer parte do repertório de muitos artistas, alguns dos quais gravando exclusivamente esse género. Além de ser cantado na língua cabo-verdiana, marca-o a predominância da instrumentação baseada em sintetizadores e outros recursos eletrónicos. A partir da década de 1990, uma extensa discografia baseada no *zouk* é produzida por cabo-verdianos. Mais recentemente, por iniciativa provavelmente de intérpretes angolanos que também aderiram a este género que é sucesso nas pistas de dança, músicas no mesmo ritmo passaram a ser identificadas como *kizomba*, e vários artistas cabo-verdianos adotaram esta designação.

11 Barlavento: em Cabo Verde, designa a parte Norte do arquipélago, que compreende as ilhas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal e Boavista. Sotavento, como é designada a região Sul, compreende as ilhas de Santiago, Fogo, Brava e Maio. As designações Barlavento e Sotavento vêm da prática de navegação e relacionam-se com as direções do vento.

website), foi ao longo do tempo consagrada por várias formas de legitimação e é frequentemente apontada como um ícone da cabo-verdianidade.¹² Por outro lado, determinadas expressões surgem muitas vezes associadas à ideia de um “passado fundador” da nação cabo-verdiana, papel que *batuku*, *funaná* e *tabanka* desempenham em certos discursos (*cf.* Cidra, 2011: 280 *et seq.*), o que acresce-lhes intensidade no modo como se vinculam com a ideia de cabo-verdianidade, fator que possivelmente contribua para estimular os estudos sobre estas expressões. As músicas de origem europeia, por seu lado, evocam simbolicamente, em primeira instância, os europeus colonizadores, o que talvez lhes tire interesse, procurando-se, nestes tempos pós-coloniais/decoloniais, valorizar o que fora subalternizado no período colonial.

À parte as suposições sobre as razões de não terem até hoje atraído a atenção de estudiosos, pode-se afirmar, em síntese, que a entrada dessas músicas e danças em Cabo Verde não está contada do ponto de vista histórico, nem está estudado do ponto de vista antropológico o processo da sua apropriação/reelaboração pelos cabo-verdianos. Este processo passa por uma outra apropriação: aquela feita pelas classes populares, através dos seus músicos, de estilos musicais que numa primeira fase pertenciam aos momentos de lazer e convívio das elites. Essa dupla trajetória – de algo que é estrangeiro para uma tradição local e com características próprias; de algo que sai dos salões da elite para os terreiros do povo – faz pensar nas ideias de Bhabha (1998: *passim*) sobre brechas, sobre o que é cristalizado e passa a ser algo em processo, ou nos saberes “negados” que penetram a teia do discurso dominante. Analisar esses percursos irá produzir conhecimento sobre uma área nebulosa da cultura cabo-verdiana. Assim, espero que este trabalho possa ser uma contribuição útil ao conjunto dos estudos sobre as expressões e práticas musicais em Cabo Verde e dos cabo-verdianos nos diferentes contextos migratórios em que se encontram.

Discursos cabo-verdianos: algumas constatações

12 Observe-se a este respeito que a candidatura a Património Mundial ilustra bem como a ideia de representatividade da *morna* é partilhada por governos de diferentes orientações e com notórias divergências. A decisão foi do governo do Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV), que em 2012 criou comissões para trabalhar esse dossier; a entrega da candidatura à Unesco foi em 2018, durante um governo do Movimento para a Democracia (MpD). Em nenhum momento nesse processo a *morna* serviu de pretexto para disputas entre os dois principais partidos cabo-verdianos.

Antes de prosseguir com a apresentação do trabalho e explicitar as opções teóricas e metodológicas com que foi engendrado, sinto a necessidade de esclarecer algumas questões que, pelo seu impacto sobre o tema aqui abordado, tive de ter em conta ao iniciar a investigação.

Refiro-me, em primeiro lugar, a uma dicotomia que se verifica em Cabo Verde, quando se fala da música produzida por cabo-verdianos, no arquipélago ou na emigração, entre *tradicional* e *comercial*. Em vez de se opor *tradicional* (algo que remete para uma continuidade em relação ao passado) a *contemporâneo* (algo que não se refere a uma continuidade em relação ao passado), o que seria previsível dados os usos semânticos desses termos na linguagem corrente, é habitual que o termo *tradicional* apareça em oposição a *comercial*, ou seja, àquilo que faz sucesso de público.¹³ *Moderno*, por sua vez, para além do sentido, no senso comum, de atualidade, de algo recente, traz habitualmente uma conotação de inautêntico, por ser, além de *comercial*, deturpador daquilo que é considerado genuíno e tradicional, num discurso conservador e com tendência a purista que é frequente em Cabo Verde quando se fala de música. Em síntese, o senso comum em Cabo Verde, seja no que é expresso pelos meios de comunicação seja nas palavras dos próprios artistas e do público, distingue simplesmente *tradicional* de *moderno/comercial*, como se o tradicional não pudesse ter um apelo comercial e nem estivesse tantas vezes imbricado com o moderno. García Canclini (2008: 214 *et seq.*) evidencia-o, no contexto latino-americano, indicando como determinadas tradições beneficiaram, para uma maior visibilidade, retorno financeiro e para a sua continuidade, da realização de festivais, de apoios do Estado e de esquemas de produção e difusão da indústria cultural.

Assim, *música tradicional* é uma categoria nativa bastante abrangente, que engloba expressões musicais tão díspares como o *batuku* na sua versão mais espontânea, cantado e acompanhado por palmas à sombra de uma árvore no centro da cidade da Praia, por vendedeiras do mercado que aguardam transporte para o interior, como várias vezes presenciei, e uma *morna*, *koladera* ou mesmo um *batuku* gravados num estúdio europeu com toda a sofisticação técnica e profissionalismo que as estruturas de produção de

13 Considero que tal oposição é dificilmente sustentável, para lá do mero sentido das palavras, pela realidade do mercado: uma das principais representantes da música dita tradicional (Cesária Évora) foi o artista cabo-verdiano de maior celebridade até hoje, chegando a sua notoriedade a nível mundial. Ou seja, teve um enorme êxito comercial. Por outro lado, grande parte das músicas tidas como comerciais, em geral no género *zouk* ou outros recentes, correspondem a pequenas tiragens na base de produções caseiras e edições de autor que dificilmente se pode pensar serem geradoras de grande retorno financeiro. Não são muitos os artistas cabo-verdianos que conseguem ter a música como atividade profissional.

determinados artistas são capazes de proporcionar. *Tradicional*, em Cabo Verde, aparece como um selo de prestígio e autenticidade nos discursos sobre a música local.

No mesmo âmbito em que se atribui o adjetivo *tradicional* a praticamente todos os géneros musicais cabo-verdianos (excetuando-se talvez apenas as expressões mais recentes, como o *rap* e o *zouk*), tem-se o conceito de *folclore*. Este é um termo que considero pouco operacional dado o seu percurso e que emprego apenas no contexto da sua utilização por outros autores, entrevistados e fontes diversas. Contudo, é importante esclarecer a sua presença nos discursos sobre cultura e em particular música em Cabo Verde, pois muitos artistas o utilizam.

“Folclore de Cabo Verde” é uma menção que aparece em capas de discos desde a década de 1960 até a atualidade, em alguns casos sendo esta expressão o próprio título da obra¹⁴. Com frequência encontram-se enunciados – em entrevistas, *press releases*, capas de discos e outros materiais – em que os artistas se posicionam como produzindo algo que se encaixa na categoria nativa *folclore cabo-verdiano*. O cantor Bana (Adriano Gonçalves, 1932-2013) é um dos que declarava frequentemente cantar a “defender o folclore cabo-verdiano” (Gonçalves, entrevista realizada em setembro de 1999). Bana foi um ativo produtor e editor de discos em Portugal entre a década de 1970 e 1980, utilizando as etiquetas Voz de Cabo Verde, Discos Montecara e Discos Mindelo, conforme o momento. Produziu e editou álbuns de diferentes grupos e artistas e os seus próprios. O repertório de Bana foi sempre composto de músicas urbanas (*mornas* e *koladeras*), em que o cantor foi acompanhado por músicos jovens na sua maior parte, sintonizados com expressões musicais contemporâneas de difusão internacional de vários momentos da sua carreira de mais de 50 anos, com todas as influências que possam advir daí. Acredito que o discurso de Bana evocando a ideia de folclore tem como objetivo vincar a sua afinidade com um conjunto de práticas musicais associadas à sua ilha, São Vicente, para além de reivindicar a autenticidade que geralmente é atribuída ao que é antigo/tradicional, de que o termo *folclore* é um símbolo. O termo é frequente também nos textos da imprensa pós-independência em que baseio grande parte da minha análise sobre o processo de valorização pública das músicas e danças de origem europeia. Por exemplo, os grupos de *batuku* são citados nesses textos como *grupos folclóricos*.

14 Por exemplo, dois EP do Conjunto de Cabo Verde, em 1962; o LP *Folclore de Cabo Verde* [déc. 1960], de Ima Costa; de Marino Silva, o LP *Muzka e folklor de Cabo Verde* (1973) e o EP *Folclore de Cabo Verde* (1974) (cf. Nogueira, 2016); em 2017, o CD *Folclore*, de Cremilda Medina.

Recorde-se que os estudos de folclore surgem no século XIX na esteira do ideário do Romantismo defendendo a “preservação”, a “pureza”, e acabam por restringir o chamado folclore a formas rígidas e estáticas. Consistindo estes estudos em descrever e analisar as histórias orais, crenças e outras práticas culturais do campesinato, grupo em situação de subalternidade social, o folclore era visto como uma cultura menor face à cultura da elite. Embora nas primeiras décadas do século XX os estudos de folclore fossem admitidos na disciplina antropológica, na segunda metade do século a palavra passou a ser associada, para muitos, com diletantismo e conservadorismo. Como aponta Cavalcanti (s.d.: 2), “as noções de folclore e de cultura popular, e com elas os fatos culturais que designam, são produtos históricos”, daí as mudanças que se verificam ao longo do tempo naquilo que esses termos designam e também a atitude predominante face a eles, conforme os contextos. É preciso compreendê-los, então, “não como fatos prontos, que existem na realidade do mundo, mas como um campo de conhecimentos e uma tradição de estudos [...] dentro de um processo civilizatório, de acordo com diferentes paradigmas conceituais” (*ibid.*: 1).¹⁵

A Unesco praticamente não menciona a palavra *folclore* na *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* de 1989. Aparece apenas duas vezes, uma das quais referindo-se à 24ª sessão, portanto um momento anterior a esta resolução. A entidade prefere utilizar a expressão “cultura tradicional e popular” ao enumerar os itens a serem salvaguardados (língua, literatura, música, dança, jogos, mitologia, rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes). “Património cultural imaterial” é por sua vez a única forma de referir este âmbito de expressões na *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, de 2003 (Unesco, 2003, página *web*). Tais opções refletem a tendência a se evitar a palavra folclore.

Por sua vez, *tradição*, termo a que voltarei várias vezes ao longo deste texto, pela sua recorrência nos discursos tanto oficiais como do cidadão comum e também em letras de composições, remete para *identidade*, questão que é vivida intensamente em Cabo Verde, sendo motivo de muitos debates. Se Cabo Verde “pende mais para o lado europeu ou para o africano” é uma questão da qual desde o século XIX se tem notícia (*cf.* Dias,

15 Cavalcanti (s.d.: 2) exemplifica esta questão com os estudos de folclore no Brasil, onde, no início do século XX, incidiam sobre a poesia e a literatura oral, tendo mais tarde incorporado a música e depois os folguedos populares. Mais recentemente, passaram a apresentar “uma visão antropológica e não tipificadora da cultura”, importando mais os significados das expressões culturais para as pessoas do que a construção “geralmente baseada em critérios externos e estanques” de classificações com base em características daquilo que é estudado.

2004: 103). A discussão teve um momento alto quando Gilberto Freyre, após a sua visita ao arquipélago, em 1951, comentou no seu livro *Aventura e Rotina* (1980 [1953]) a identidade cabo-verdiana como sendo mais próxima de África do que da Europa, despoletando a resposta contrariada do escritor cabo-verdiano Baltasar Lopes da Silva (1956). Até hoje esta é uma discussão recorrente, tanto abordada em trabalhos académicos (Anjos, 2003, 2007; Fernandes, 2000, 2002, 2006; Silvestre, 2002; Vasconcelos, 2007) como discutida pelos cidadãos de modo geral, e exemplificada com abundância nas redes sociais contemporâneas, acerca dos mais diversos assuntos. Há quem não tenha dúvidas – “Quatro séculos de história do povoamento das ilhas (Séc. XV-XIX) forjaram uma sólida identidade cabo-verdiana que tem de ser entendida como uma linha de frágil equilíbrio entre a unidade e a diferença conscientes de si” (Tolentino, 2016: 115) –, e há quem sintetize a questão e a sua atualidade: tratando-se de um arquipélago, “não pertencendo, portanto ao continente e tendo sido povoado por populações europeias e africanas, onde inserir Cabo Verde?” (Almada, 2006: 80-81).

Música, hierarquias e alguns desafios da pesquisa

As distinções entre *música popular*, *música folclórica*, *folk*, *pop* e outros termos utilizados em estudos em diferentes abordagens sobre música são todo um universo de debates. As várias designações deixam transparecer não só diferentes perspetivas, mas também a existência de determinadas hierarquias. Para exemplificar a complexidade desta questão, recorro a um artigo de Sandroni (2004: 25 *et seq.*) no qual o autor relata que, ao iniciar os seus estudos em França na década de 1990, constatou logo à partida a diferença, face às designações que trazia do Brasil, na categorização de géneros musicais. Por exemplo, *musique populaire* não correspondia, para os franceses naquele momento, a *música popular* tal como na categorização brasileira, mas antes ao que no Brasil era designado como *música folclórica*. Por outro lado, a designação *musique de variétés* (que fazendo a ponte com Portugal poderíamos associar à *música ligeira*, ideia que não tem correspondente no Brasil) carrega uma conotação de inferioridade artística, comenta o autor, ao contrário de *chanson française*, “ao que parece mais nobilitante”. Em resumo, Sandroni não encontrou em francês um equivalente exato da expressão brasileira *música popular*, que no Brasil “é expressão valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva” (Sandroni, 2004: 26). A conclusão é que a incompatibilidade entre as categorias

revela “diferentes maneiras pelas quais os dois países construíram maneiras de lidar com suas respectivas diversidades musicais”, e tal como as músicas são artefatos culturais, as categorizações também são. Ou seja, “expressões como *música popular* e *música folclórica* não designam realidades naturais e imutáveis mas, como dizem os antropólogos, *categorias nativas*, expressando decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam” (Sandroni, 2004: 26).

A mudança histórica e a variabilidade de uma cultura para outra são duas das razões, segundo Middleton (2002: 128), para *música popular* ser um termo muito difícil de definir com precisão. Outra razão é o facto de as suas fronteiras serem nebulosas, havendo músicas específicas ou géneros musicais entrando ou saindo da categoria, ou sendo localizados dentro ou fora dela conforme o observador, aponta o autor, lembrando ainda que os usos históricos mais amplos da palavra *popular* dão-lhe uma riqueza semântica que resiste à redução. Diferentes abordagens do tema apresentam as suas limitações, daí muitos autores considerarem melhor “aceitar a fluidez que parece indelevelmente marcar nossos entendimentos do *popular*” (Middleton, 2002: 129, tradução minha). Desse ponto de vista, prossegue este autor, a música popular “não possui características musicais permanentes ou conexões sociais; ao contrário, o termo refere-se a um espaço sócio musical sempre de algum modo subalterno, mas com conteúdos que são contestados e sujeitos a mutações históricas” (*ibid.*).

A posição subalterna do *popular* na produção de conhecimento sobre música foi uma das minhas primeiras descobertas ao iniciar as pesquisas para este trabalho, ao perceber que a música popular precisa de um adjetivo – o *popular* – que a identifique, porque se se pesquisar apenas “história da música”, ou o tema “a música no século ...”, conclui-se que é unicamente à música dita clássica ou erudita que esses termos se referem (*cf.* Taruskin, 2010; Nery e Castro, 1991), nunca englobando a popular. O que é curioso quando se tem em mente a maior abrangência da música popular em termos económicos e nos meios de comunicação perante o alcance mais restrito da música clássica/erudita naquelas mesmas esferas. Como refere Small (1998: 3), mesmo dentro das sociedades industrializadas ocidentais, “os registros de música clássica representam apenas cerca de 3% das vendas de discos”.

Apesar de ter sido rápida a compreensão da necessidade do adjetivo *popular* e a consequente adaptação dos termos de pesquisa a utilizar na internet e em bases de dados bibliográficas, foi preciso sempre ir especificando ou experimentando algo mais para chegar ao que pretendia, dada a proeminência da música clássica em contraste com a

posição periférica da popular no contexto dos estudos sobre música. Por exemplo, a polca e a mazurca, géneros musicais centrais nesta investigação, não se revelam ao utilizar-se as palavras-chaves *música popular*, *música tradicional* ou *folk music*, embora muitas vezes, na prática, seja nesses âmbitos que elas se encontram.

Foi preciso ir buscar *danças de salão*, *ballroom*, entre outras expressões, para chegar a algo que, aparentemente antigo e caído em desuso, encontra-se na verdade bastante presente em práticas de sociabilidade e musicais da atualidade, em diferentes pontos do planeta. Pude constatar tal facto pela grande quantidade de vídeos que encontrei na internet mostrando, em diferentes países, concursos de polcas, apresentações de quadrilhas e outras expressões ligadas a estas músicas/danças em reelaborações locais, incluída a contradança cabo-verdiana (entre outros exemplos, *cf.* Prescílio1, 2011, e Luz, 2009, vídeos *online*). Ou ainda, com ou sem dança, a mazurca interpretada por violinistas cabo-verdianos (*cf.* Gomes, 2016; Manso, 1999a, vídeos *online*).

Quando no *The New Grove Dictionary* procurei a entrada “France”, por ter sido a França, no século XIX, o grande centro emissor de modas, padrões de consumo, músicas e danças – entre as quais todas as que estão no centro de interesse desta tese –, não encontrei uma única palavra sobre polcas, mazurcas ou *contredanses*. O verbete que ocupa 25 páginas e que trata da música em França desde a Idade Média até depois da II Guerra Mundial é dividido em dois grandes tópicos: I. *Art music* (ópera, música de concerto e religiosa); II. *Traditional music* (expressões musicais ligadas ao folclore). Precisamente estas músicas, que tanto remetem para um período em que a França tinha forte influência cultural em várias regiões do mundo, não mereceram ser destacadas no verbete sobre a música nesse país. Tal facto, por si só, é revelador da situação de subalternidade da música popular.

Ao pesquisar sobre a música em Portugal no século XIX, surgem também neste caso a ópera e a música de concerto, mesmo se eram as músicas populares as que mais atraíam as atenções do público nessa altura, o que, como comenta Mário Vieira de Carvalho (1999: 19), Eça de Queirós deplorava: “Segundo as referências da sua cultura europeia, Eça desejava que, também entre nós, a música florescesse em salas de concerto, onde artistas profissionais executassem para um público esclarecido o grande repertório clássico e romântico.”. O que se lhe depara é bem diferente, escreve Carvalho, e agora citando o próprio romancista, que testemunha que a música “refugiou-se nos cafés-concerto, nos realejos e nas harpas de rua”. E também “nos pianos das meninas” (Queirós, 1867, *apud* Carvalho, 1999: 19).

A música popular permaneceu durante muito tempo no âmbito do informal, vista como coisa pouco séria, relegada ao papel de entretenimento. Referindo-se ao Brasil, Moraes (2000) escreve que os trabalhos historiográficos relacionados com a música popular enfrentam, entre outras dificuldades, um certo menosprezo, e aponta, a comprovar tal situação, o facto de Eric Hobsbawm, que acusava isso mesmo ao analisar as transformações da cultura e da música popular urbana no final do século XIX, ter-se escondido sob um pseudónimo ao publicar, no início da década de 1960, o seu trabalho sobre a história social do *jazz*. Nesta obra, Hobsbawm (1961, *apud* Moraes, 2000: 205) afirma que a segunda metade do século XIX “foi, em todo o mundo, um período revolucionário nas artes populares, embora este facto tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos mais esnobes e ortodoxos”. Hobsbawm não cita, contudo, noutra obra sua, *A Era do Império 1875-1914*, nem uma única vez as palavras *polca*, *valsa* ou *mazurca*, que eram então as danças da moda, quando aborda cultura, artes e entretenimento populares. É curiosa tal ausência, sobretudo porque nesse mesmo capítulo o historiador reconhece o papel do hábito de se dançar em público na difusão das novidades musicais pelo mundo. E menciona o flamenco espanhol, a *canzone* italiana e o tango argentino, até chegar ao *jazz*, a que teria o “futuro mais global e triunfal” entre todas aquelas “músicas plebeias” (Hobsbawm, 1990: 296).

Falar em músicas plebeias faz lembrar a crítica de Adorno à “indústria da cultura”, referência quase obrigatória em reflexões sobre a música popular. Contudo, a sua rejeição a elas tem sido questionada, dados os usos contra-hegemónicos que o intelectual alemão não previu: por exemplo, com o *punk* ou o *rap* (Nunes, 2016: 173) ou com as potencialidades criativas que a indústria do disco possibilitou (Katz, 2004: 41, 139, 144). Ou ainda pelo facto de os meios de comunicação terem criado espaços para a emergência de géneros resultantes de misturas das músicas europeia, africana e americana associados às camadas mais pobres – fado, *blues*, samba, tango –, o que, como refere Moraes (2000: 217), “permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, certamente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de simples e unicamente regredi-lo”. Tendo em conta que o tema deste trabalho não é a música dita “séria” – que no texto de Adorno sequer leva aspas – mas sim de música que se assume para dançar e entreter, sem que estes atributos soem negativamente, na minha perspetiva, considero que à partida a sua análise não concerne ao meu tema. Pelo contrário, como abordarei adiante, concordo com a ideia de um “ouvido dançante” para lá de um “ouvido pensante” (Oliveira, 2015: 17).

Concordo também que não faz sentido, como afirma Campos (2007: 76), ao escrever sobre a atenção da sociologia relativamente à música, “negligenciar toda uma série de práticas musicais (normalmente rotuladas de populares)” em favor da música da tradição ocidental erudita, “por maior que seja a sua mais valia estética ou académica”. Alinhando com o pensamento de Small quando este define *musicking* como todo um conjunto de pessoas que compõem, cantam, tocam, dançam, etc., este autor aponta que o que realmente faz sentido não é estudar a música propriamente dita, mas esse conjunto de pessoas, “as formas como o fazem e as razões que presidem a tais práticas, as relações sociais e culturais que elas implicam e as experiências sensoriais e cognitivas que elas constituem” (Small, 1998, *apud* Campos, 2007: 77).

A *performance* musical é “um encontro entre seres humanos onde significados estão a ser gerados, e [...] esses significados são maiores do que simplesmente os significados que uma obra musical tem para o seu portador”, refere Small (1999: 13, tradução minha desta e de outras citações de Small). Assim como em todos os encontros humanos, prossegue, “isso tem lugar num espaço físico e social, e o espaço produz os seus próprios significados, que têm de ser tidos em conta” (*ibid.*). O ato de *musicking* “traz à existência entre os presentes um conjunto de relações, e é nessas relações que o significado do ato de *musicking* repousa” (*ibid.*). Ao tratar do processo de “cabo-verdianização” pelo qual as músicas e danças de origem europeia passaram ao longo de décadas, tentarei ao longo deste trabalho, com base nos dados empíricos, na bibliografia pertinente e nas análises propostas, expor as relações e os significados presentes nos momentos de performance e fruição dessas músicas e danças, em diferentes contextos.

Explicitando conceitos

Dois conceitos fundamentais no âmbito do tema que me propus abordar e, portanto, a exigirem particular atenção no desenvolvimento desta tese, são *identidade* e *apropriação*. Também os conceitos de *crioulidade*, *hibridez* e *mestiçagem* são relevantes neste trabalho. As afinidades entre eles, suas especificidades e sobreposições, de acordo com os vários autores que os empregam ou rejeitam, dados os seus usos históricos e nuances diversas, formam todo um âmbito de ideias por vezes labiríntico, dentro do qual é uma tarefa complexa optar pelas que possam ser mais proveitosas para a análise que se pretende empreender.

Identidade

A ideia de identidade pode ser encarada numa visão essencialista da história e da cultura com base na partilha de um passado comum, numa percepção unificada de identidade (Madeira, 2015, 2016; Lopes Filho, 1981, 2003) ou, por outro lado, numa perspectiva relacional, em que a diferença “é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (Woodward, 2000: 37). Stuart Hall (2000: 103-104), referindo-se à “explosão discursiva” em torno do conceito de identidade e à sua desconstrução em várias áreas disciplinares, propõe, recorrendo à ideia de Derrida, a utilização do conceito mas “sob rasura”, ou seja, na falta de novos, mantêm-se os conceitos operatórios mas em formas “destotalizadas”, fora dos paradigmas em que foram gerados: “[...] uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas”.

À noção de identidade, por poder transmitir uma ideia de algo estático, Hall (2000: 106) contrapõe o conceito de *identificação* (uma construção; sempre em processo; condicional; alojada na contingência), que para lá do seu uso psicanalítico pode ser operativo para se analisar aspectos da vida em sociedade. A concepção de *identificação* proposta por Hall rejeita que as identidades possam ser unificadas. “Elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; [...] não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos”. (*ibid.*: 108). Em outras palavras, “as identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (*ibid.*).

Kathryn Woodward, retomando a ideia de Hall de que o sujeito fala sempre a partir de uma determinada posição histórica e cultural, recorda a divisão que este autor faz entre duas formas de se encarar a *identidade cultural*: aquela em que se procura recuperar uma suposta “verdade” sobre o passado de determinada comunidade através da “unicidade” de uma história e cultura comuns; e outra que vê a identidade cultural como “uma questão tanto de ‘tornar-se’ quanto de ‘ser’” (Hall, 1990 *apud* Woodward, 2000: 27-28). Para esta autora, esta segunda forma “não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós” (Woodward, 2000: 28).

Hall argumenta em favor do reconhecimento da identidade, mas sem a rigidez de dicotomias do tipo “nós/eles”. As identidades, escreve este autor, parecem invocar uma origem “num passado histórico com o qual elas manteriam uma certa correspondência” (2000: 108-109). Contudo, defende, elas têm a ver com a “utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” ou ainda “em quem nós podemos nos tornar”, “como temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como podemos representar a nós próprios” (Hall 2000: 109).

Aqui proponho articular o pensamento de Hall com vários estudos sobre identidade cultural em Cabo Verde, cujos exemplos nas últimas décadas são, aliás, bastante tributários das ideias deste autor. Anjos (2003: 587-588), postulando a perspectiva relacional em oposição à abordagem de nação a partir de atributos considerados essenciais como língua, cultura ou território, aponta para diferentes definições de nação em jogo, em cada situação empírica, “como partes do processo de luta em que categorias (inclusive as oriundas das Ciências Sociais) são ideias-força ou instrumentos utilizados pelos agentes na construção da ‘realidade nacional’”. Este autor propõe analisar a identidade nacional enquanto resultado de lutas sociais, “não existindo independentemente dos agentes que disputam o lugar de intérprete e definidor de sua essência” (*ibid.*: 588).

Anjos faz uma crítica à categoria do mestiço e procura mostrar o que considera o “caráter arbitrário da invenção de ‘essências’ nacionais como a ‘cabo-verdianidade’”. Ao analisar as disputas entre versões sobre identidade cultural em Cabo Verde ao longo do século XX, aponta o caráter ideológico da identidade nacional, no sentido de “construto mental que visa legitimar construções e relações políticas” (Anjos, 2003: 595) por parte de “grupos poderosos de sucessivos empreendedores da identidade cabo-verdiana” (*ibid.*: 599). Esses grupos, para o autor, são todas as elites intelectuais que emergiram desde o início do século XX, entre as quais destacaram-se figuras como os poetas-jornalistas Eugénio Tavares (1867-1930) e Pedro Cardoso (1883-1942), os representantes da revista *Claridade*,¹⁶ a partir da década de 1930, e mais tarde os

16 *Claridade*: revista literária fundada em 1936, sintonizada esteticamente com os movimentos literários modernistas daquele período e considerada um marco na cultura cabo-verdiana. O termo *Claridade* designa também o movimento literário despoletado pela revista, e os seus integrantes – os escritores Baltasar Lopes da Silva, Manuel Lopes e Jorge Barbosa sendo os nomes mais salientes – são chamados claridosos. A afirmação identitária e a denúncia das difíceis condições socioeconómicas do arquipélago caracterizaram o movimento, mas a sua postura política, considerando Cabo Verde um caso de regionalismo português, foi criticada no âmbito da luta anticolonial (*cf.* Silveira, 1963) e mais tarde no contexto dos estudos pós-coloniais (*cf.* Anjos, 2003).

membros do PAIGC e os do MpD, os dois principais partidos políticos¹⁷ do país. O discurso de reivindicações “nacionalistas” e “culturais” [aspas do autor] de todos eles, “imbrica uma estratégia de dominação interna com a submissão a forças externas”, na perspectiva de Anjos (2003: 601).

“A violência física e simbólica, que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados, tem sido lida pelos intelectuais cabo-verdianos como ‘fusão cultural de europeus e africanos’” (Anjos, 2003: 581). “Essa ‘fusão cultural’ numa mestiçagem geral é percebida por uma parte da intelectualidade cabo-verdiana como positiva, no sentido de que se teria constituído uma unidade nacional antes da implantação de um Estado nacional”, refere o autor (*ibid.*). Opondo-se à ideia de que sociedades consideradas mestiças são particularmente aptas a englobar e transformar símbolos e influências que provêm de outros lugares, como defendem vários autores,¹⁸ o autor propõe, para o caso cabo-verdiano, que as elites exercem a sua dominação sobre o resto da sociedade fundando-a “sobre a fratura entre modelos simbólicos importados e a cultura local” (*ibid.*), tendo em conta que essa elite é que tem acesso aos códigos ocidentais.

Por sua vez, Vasconcelos (2007: 288) aponta para várias constantes nos discursos de intelectuais e políticos sobre o povo de Cabo Verde ao longo do século XX. Em primeiro lugar, o facto de a identidade cabo-verdiana ter sido sempre definida pela mistura. “Uma característica das identidades que se definem assim é que reproduzem continuamente os arquétipos originais que convocam” (*ibid.*). Esses arquétipos, no caso dos discursos da cabo-verdianidade, são África (a evocar tradição, raízes, emoção, sensualidade, superstições) e Europa (a evocar progresso, razão e ciência), refere o autor. A pergunta de Almada (2006: 81) atrás citada – “onde inserir Cabo Verde?” – evidencia a ambivalência face a esses dois âmbitos.

Vasconcelos refere, por outro lado, que os cabo-verdianos têm sido vistos como tendo sangue mais africano que português e espírito mais português que africano. Tanto

17 PAIGC: Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde. Fundado entre outros por Amílcar Cabral, em 1956. Após ter conduzido a luta armada contra o exército português na Guiné, este partido assumiu o poder em ambos os países independentes, com regimes de partido único. Em 1980, o golpe de estado de Nino Vieira na Guiné-Bissau levou à extinção do partido em Cabo Verde, com a criação, em janeiro de 1981, do Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV). MpD: Movimento para a Democracia, partido político formado a partir de dissidências do PAICV. Em 1991 venceu as primeiras eleições multipartidárias no país, mantendo-se no poder por dois mandatos. Depois de três mandatos do PAICV, voltou ao poder em 2016. Ambos compõem a bipolaridade que caracteriza o sistema político-partidário cabo-verdiano, dada a fragilidade e pequena expressão de outras iniciativas partidárias surgidas desde o início do multipartidarismo.

18 Sobre este aspeto, Anjos (2003: 581) cita Sansone, num texto sobre *Casa Grande e Senzala e Caribbean Contours*, organizado por Sidney Mintz e Sally Price.

face a esta visão como na avaliação dos arquétipos, há sempre diferentes posicionamentos, conforme a época. Aquilo que no vocabulário do início do século XX chamou-se “civilização”, para os claridosos chamou-se “aristocratização cultural”, enquanto “no vocabulário inicial do PAIGC chamou-se ‘alienação cultural’”, escreve Vasconcelos, apontando que no vocabulário influenciado pela literatura dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais, “chama-se às vezes ‘hibridez’” (Vasconcelos, 2007: 288).

Simon Frith, relacionando identidade e música, refere que a identidade é “necessariamente uma questão de ritual, descreve o lugar de alguém em um padrão dramatizado de relacionamentos – nunca se pode realmente expressar ‘autonomamente’”. E o que torna a música especial, neste contexto, é que ela é “a forma cultural mais capaz tanto de cruzar fronteiras [...] quanto de definir lugares”. Os sons “atravessam cercas, muros e oceanos, cruzam classes, raças e nações [...] em clubes, palcos e *raves*, ouvindo em auscultadores, no rádio e no teatro, estamos apenas onde a música nos leva” (Frith, 1996: 125, tradução minha).

No caso dos cabo-verdianos, Cidra (2011: 63) lembra que a música é “prioritariamente mobilizada na definição da identidade cultural” ou de “uma ideia de ‘cultura’ cabo-verdiana”, intimamente relacionada por sua vez com a ideia de tradição. Este autor refere que no seu trabalho de campo um dos depoimentos mais frequentes que observou foi a menção à diversidade cultural do país como contraponto à sua pobreza e à severidade do clima. O mesmo tipo de discurso foi observado no Haiti por Dirksen (2013:43). Num texto sobre a relação entre cultura e pobreza, esta autora contrapõe, às referências ao Haiti como apetecível para investidores pela oferta de mão-de-obra barata, dada a situação socioeconómica da maior parte da população, a existência de narrativas que contestam essa imagem e destacam os recursos culturais locais. “É um tipo de declaração segundo o qual o Haiti carece de ‘x’, mas compensa em ‘y’” (*ibid.*: 46).

Analogamente, em Cabo Verde, a cultura como maior riqueza é um tema que aparecerá em praticamente todas as letras de composições que apresento no capítulo 11 – as mazurcas compostas em tempos recentes – e também nos discursos sobre o trabalho realizado no período pós-independência com vista à valorização pública das músicas e danças de origem europeia. Atribuir a formação dessa cultura “rica” ao contato entre colonizados e colonizadores é, por sua vez, um enunciado popular no Haiti, refere Dirksen (2013: 46), o que remete para os discursos sobre a criouldade tão caros aos cabo-verdianos.

Crioulização, criouldade, cabo-verdianidade

A questão da identidade relaciona-se por sua vez com a da criouldade, e todo um universo de controvérsias entre académicos pode ser aferida neste trecho de Hall (2003a: 27): “‘Criouldade’ e ‘crioulização’ se referem ao mesmo fenómeno, ou ‘crioulização’ nos oferece um modelo ou estrutura mais geral para a mistura cultural? A ‘crioulização’ deve substituir termos como hibridação, miscigenação, sincretismo? Em resumo, qual é a sua aplicabilidade conceitual geral?”.

O termo *crioulo*, que originariamente designava um europeu nascido no Novo Mundo, ganhou várias acepções conforme os contextos. Almeida (2004b: s.n.) exemplifica diferentes sentidos: os nascidos na Ilha da Reunião, por oposição aos nascidos em França; os de origem espanhola, por oposição aos mestiços, no México; em Trinidad, toda a população local com exceção das pessoas de origem asiática; no Suriname, alguém de origem africana; na Guiana Francesa, uma pessoa que adoptou um modo de vida europeu; no Brasil, significando, pejorativamente, *negro* (embora também com exemplos em que o termo é assumido, neutralizando-se a carga negativa).

Citando Hannerz, que prefere *crioulização* a *hibridismo*, apropriando-se do uso do termo na sociolinguística, Almeida refere: “A abordagem crioulista aplicar-se-ia a processos de confluência cultural num *continuum* de diversidade, escalonado ao longo de uma estrutura de relações de centro-periferia que se podem mesmo estender transnacionalmente, e que se caracteriza por desigualdade de poder, prestígio e recursos materiais (Almeida, 2004b). No caso de Cabo Verde, “refere sobretudo a língua, mas para os cabo-verdianos significa cada vez mais uma metáfora para a sua autodescrição como grupo na diáspora e como cultura nacional” (Almeida, 2004a: 6). Assim, prossegue, “Cabo Verde transformou o *processo da crioulização* num *projecto de criouldade*” (Almeida, 2004a: 7)

Lembrando a inexistência, nas Ciências Sociais, de uma definição consensual do conceito de *crioulização*, já que “processos de mistura cultural distintos em contextos históricos diferentes foram considerados casos de crioulização”, Seibert (2014: 43) no seu trabalho comparando as crioulizações de São Tomé e Príncipe e de Cabo Verde, apresenta a proposta de definição de Knörr, que limita a crioulização a “um processo em que pessoas etnicamente diversas se tornam indigenizadas e desenvolvem uma nova identidade coletiva carregando (diversos graus de) referência étnica” (Knörr, 2008, *apud* Seibert), o que quer dizer que, nesse processo, identidades étnicas anteriores são obscurecidas e substituídas por uma única nova identidade étnica.

Se, como refere Ribeiro (2012: 33) a noção de *crioulo* e o processo de criouliização definido como surgimento de uma cultura nova “com elementos europeus ‘mal’ assimilados pelos locais, testemunha uma perspetiva histórica depreciativa e inferiorizante dos povos escravizados e/ou colonizados”, nos enunciados do senso comum em Cabo Verde esta ideia foi ultrapassada, num caso de reversão do estigma em emblema (Bourdieu, 1989: 25).

Atesta tal facto a constatação de Santos (2015: 798) segundo a qual, de um ponto de vista étnico, *crioulo* e *cabo-verdiano* são sinónimos. Citando Vasconcelos, esta autora refere que, além das classificações identitárias dualistas baseadas nos arquétipos de africano e europeu, em Cabo Verde existe uma outra lógica de formação identitária, em que a criouliidade “tem subjacente a ideia de que aquilo que se faz é uma parte importante daquilo que se é” (Vasconcelos, 2007, *apud* Santos, 2015: 792). “Em Cabo Verde, ser-se crioulo é, entre outras coisas, ser-se *di terra* (da terra).¹⁹ Brancos, pretos e mestiços são todos crioulos sem que deixem com isso de ser brancos, pretos e mestiços. As classificações raciais e classistas que os diferenciam em certas situações coexistem com uma outra que os irmana” (Santos, 2015: 792-793).

Tal como esta autora, pude observar empiricamente, ao longo de anos de residência em Cabo Verde, que a ideia de uma identidade que abrange todos os cidadãos, a *cabo-verdianidade*, expressa de várias formas (*cf.* Lopes Filho, 1981), existe em simultâneo com diferentes identidades locais/regionais. Estas resultam de especificidades devidas à fragmentação do território em dez ilhas – com as variantes da língua cabo-verdiana sendo um dos principais exemplos – mas também se devem a fatores como interesses locais em disputa, ao longo do tempo, e a construção ideológica durante o período colonial de uma bipolaridade Barlavento-Sotavento (ou, mais frequentemente, São Vicente-Santiago). A este respeito, Vasconcelos (2007: 289) refere uma Europa e uma África “internas”. Por sua vez, a experiência migratória em direção a diferentes contextos socioculturais, com a sua previsível influência na composição de diferentes perfis identitários (*cf.* Sieber, 2005; Ribeiro, 2012) é outro aspeto a ter em conta quando se pensa na cabo-verdianidade.

19 A comprovar tal afirmação, observe-se que o adjetivo *di terra/di tera* aplica-se a diferentes situações, sempre a indicar pertença a Cabo Verde. Fala-se em *artesanato di terra* (artesanato típico de Cabo Verde) e *kumida di terra* (pratos tradicionais cabo-verdianos), por exemplo. Por sua vez, “Enc’menda di terra” (pacote com produtos *di terra* que os que viajam de Cabo Verde para o estrangeiro levam como oferta aos familiares e conterrâneos, sendo sempre alvo de cobiça) é o título de uma *koladera* cuja letra fala precisamente sobre isso (*cf.* Lobo, s.d., áudio *online*) e fez grande sucesso há alguns anos. Há até *pexi di terra*, inscrição que vi na fachada de um restaurante na cidade da Praia, a indicar que o peixe é fresco, portanto, local.

Hibridismo, hibridização, mestiçagem

Tal como os conceitos apresentados no tópico anterior, *mestiçagem* e *hibridismo* são termos recorrentes nos estudos na área das ciências sociais. Tratam ambos do mesmo tipo de situação ou processo: misturas entre populações e elementos culturais, como línguas, músicas, religiões, entre outros. Se é certo que desde a Antiguidade pode-se encontrar referências a diferentes formas de cruzamentos demográficos, linguísticos, etc., na contemporaneidade os debates se intensificam, sobre em que medida se equivalem ou diferem, e qual dos termos se aplica melhor conforme o caso em análise. Recorro, para tentar penetrar na variedade de conceitos desta área e suas nuances, a *Hibridismo Cultural*, de Peter Burke (2010), em que o autor explana sobre as terminologias utilizadas ao longo do tempo para descrever as formas de interação cultural.

Burke enumera três grupos: *imitação/apropriação*; *acomodação/negociação*; *mistura/sincretismo/hibridização*. *Imitação*, lembra o autor, aparece ao longo da história tanto de forma positiva (a imitação de modelos de prestígio) como de forma negativa. No primeiro caso, é possível imaginar que, na perspectiva dos músicos cabo-verdianos, na sua posição subalterna, fosse encarada a reprodução que faziam das músicas recém-chegadas da Europa. O sentido negativo do termo aponta para o ato de “macaquear” modelos alheios de forma servil. Foi como Eça de Queirós, por exemplo, julgou a adesão do público português às modas francesas do século XIX, de que polcas, valsas e mazurcas eram uma parte importante.

Apropriação, ou *espoliação*, vem de discussões teológicas sobre a apropriação seletiva de práticas da Antiguidade pagã pelos cristãos. A ideia de *antropofagia* defendida por intelectuais do movimento modernista brasileiro no início do século XX seria uma variante desta abordagem, segundo Burke (2010: 41-42), já que se propunham “devorar” coisas estrangeiras e digeri-las, ou domesticá-las, tornando-as próprias. A este conceito voltarei adiante.

Burke fala também em *empréstimo cultural*, referindo o sentido pejorativo que o termo tinha no passado e que perdeu na segunda metade do século XX, exemplificando com autores que o utilizaram: “Para uma civilização, viver é ao mesmo tempo ser capaz de dar, receber, tomar emprestado” (Fernand Braudel, *apud* Burke, 2010: 43-44); “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” (Edward Said, *apud* Burke, *ibid.*). Outro termo deste contexto, *aculturação*, cunhado no fim do século XIX por antropólogos norte-americanos trabalhando com populações nativas, reflete a ideia de uma cultura

subordinada adotando características da cultura dominante. Em outras palavras, *assimilação*, palavra frequente em discussões do início do século XX sobre a cultura da nova onda de imigrantes nos Estados Unidos, segundo Burke (*ibid.*: 44) e, acrescento, também no contexto das colônias portuguesas em África. Fernando Ortiz, lembra o autor, escrevendo sobre Cuba, aproximou-se mais da ideia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção de ‘aculturação’ pela de ‘transculturação’, esta funcionando em duplo sentido. *Transferência* e *troca cultural* são outros termos que Burke inclui no seu inventário, lembrando contudo que *troca* não deve ser entendida como implicando uma ideia de reciprocidade ou simetria (*ibid.*).

Prosseguindo no seu recenseamento das formas como as trocas culturais foram abordadas pelos académicos, Burke refere o par *acomodação/negociação*, lembrando que o primeiro refere-se a práticas religiosas, ao longo da história, em que oradores tinham de adaptar a retórica às suas plateias. Recentemente, o termo foi “ressuscitado” por autores que criticam os conceitos de *aculturação* e de *sincretismo* porque o primeiro “implica rmodificação completa” e o segundo porque sugere “mistura deliberada” (*ibid.*: 47). Contudo, refere, o termo *acomodação* está alterando o seu significado de modo a incluir os dois parceiros do encontro. “Na medida em que os *scholars* tentam com mais afinco ver os dois lados dos encontros religiosos, estão ficando cada vez mais convencidos de que o resultado não foi tanto conversão quanto uma forma de hibridização” (Burke, 2010: 47).

Enfatizando uma visão de baixo para cima e as ações de ambas as partes, surgem, em alternativa a acomodação, termos como *diálogo* e *negociação*. Entre outros usos, o conceito de *negociação* surge com frequência na análise do *diálogo* entre dois sistemas intelectuais, o da elite e o popular, por exemplo. E muitas vezes é empregado em análises de etnicidade porque “expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações” (Burke, 2010: 48).

No capítulo que dedica a *mistura*, *sincretismo* e *hibridização*, o autor lembra a validade ou depreciação, ao longo da História e em âmbitos diversos como a religião ou a linguística, de termos que se relacionam com essas ideias. *Fusão*, *caldeirão cultural* e outros afins foram invocados em diferentes momentos. “A metáfora botânica ou racial mais vívida de ‘hibridismo’ ou ‘hibridização’ (em francês *métissage*, em português *mestiçagem*, em espanhol *mestizaje*, em italiano *letteratura meticcica*, em inglês *hybridity* ou

hibridization) foi especialmente popular nos séculos XIX e XX”, refere Burke (*ibid.*: 51-52), lembrando que essa metáfora nasceu de expressões ofensivas como “vira-latas” ou “bastardo”. O autor lembra a importância destas ideias nos estudos sociológicos sobre temas brasileiros de Gilberto Freyre e de Roger Bastide e também nos estudos literários, com Bakhtin, para quem a noção de hibridismo relacionava-se com a variedade de registos discursivos que dialogam num mesmo texto.

Traçando por sua vez o percurso de termos relacionados com hibridez, hibridismo, hibridação, Almeida (2000: 187) refere a sua saliência no âmbito dos estudos pós-coloniais, em que são habitualmente utilizados no sentido de indicar novas formas transculturais surgidas numa zona de contacto colonial. “Retraçando o uso da expressão [hibridez], Bakhtin tê-la-ia usado para indicar o poder transfigurador de situações linguísticas multivocais”, refere Almeida (*ibid.*), “mas o termo, no seu uso fini-milenar remete sobretudo para Bhabha, cuja análise das relações colonizador/colonizado acentua a interdependência e mútua construção das suas subjectividades”. Na análise de Bhabha das relações colonizador/colonizado a identidade cultural emerge no “terceiro espaço de enunciação” (Bhabha, 1994 *apud* Almeida, 2000:187), que torna insustentáveis ideias de pureza e hierarquização entre culturas. “Isto está para lá do uso corrente de hibridismo para significar a mera troca cultural, esquecendo a desigualdade de poder nas relações entre as partes, ou como termo usado para referir expressões de sincretismo, sinergia cultural e transculturação”, escreve Almeida (*ibid.*: 187-188), que distingue *crioulização*, enquanto “processos inconscientes de mistura híbrida”, de *hibridismo* ou *hibridação*, em que há “uma preocupação consciente e politicamente motivada com a perturbação deliberada da homogeneidade” (*ibid.*: 188).

Por sua vez, Sardo (2004: 41) refere que no processo de definição das culturas e da sua identidade confrontamo-nos inevitavelmente com a análise do que faz parte da cultura por inclusão e do que não faz parte por exclusão. Este tipo de análise perde o seu significado, segundo a autora, “quando nos damos conta de que existem territórios espaciais e temporais em que as culturas se encontram sem contudo perderem o seu significado único”. As culturas, “contrariamente aos postulados da história, não são únicas mas detêm franjas que permitem o diálogo intercultural sem, contudo, se misturarem. Criam-se zonas híbridas, transculturais e transnacionais, transtemporais que definem um terceiro espaço” (Sardo, 2004: 41).

García Canclini, por sua vez, defende o termo *hibridação* como tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros utilizados para designar misturas, definindo-a

como “processos socioculturais em que estruturas ou práticas discretas, que existiam separadamente, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Não a hibridez, mas a hibridação enquanto processo” (García Canclini, 2003: 29, tradução minha).

Nouss (2002: 106) distingue *hibridez* de *mestiçagem*, sendo que a primeira resulta da produção de uma terceira entidade após o encontro dos dois ou mais componentes culturais.²⁰ “Da simbiose ou do sincretismo até a criação original o grau de autonomia aumenta”, refere este autor (*ibid.*), apontando que essas formações geralmente surgem entre as duas culturas que existem nas sociedades coloniais e pós-coloniais. Quanto ao conceito de *crioulização*, referindo-se a produções culturais de sociedades nascidas da colonização europeia, Nouss refere-o como uma “hibridez inovadora” (*ibid.*). Por sua vez, a mestiçagem para este autor não é uma condição nem um estado. Antes, designa um processo, e permite a multipertença (Nouss, 2002: 108). “Pode ser abertura ou fratura, lucro ou perda, feliz ou infeliz. A mestiçagem não permite nem julgamento de valor, sequer positivo, nem antecipação já que não pode ser traduzida em termos de essência”, como dizer-se “isto é mestiço” ou “isto não é”. “Multipertença feliz ou infeliz, os termos não propagam nenhuma validação, servem para descrever as contribuições positivas ou negativas do processo mestiço”, defende o autor (*ibid.*).

Para Nouss (2002: 104), a música é, tal como a dança e o cinema, uma expressão artística que contribui significativamente para a compreensão da mestiçagem estética, pelo facto de se basearem no movimento e na temporalidade, que permitem “o entrelaçamento sem absorção que desenha a mestiçagem”. As transferências entre comunidades, quaisquer que sejam as relações de dominação, “não operam segundo vias de mão única; não têm perda nem substituição, senão intercâmbios quando dos dois lados os tecidos culturais se modificam segundo a ação das formas transculturais” (Nouss, 2002: 106). “Elementos passam de uma cultura a outra quando podem existir nas duas, se bem que transcultural pode se entender num sentido mais largo como nomeando as vias de passagem que permitem o fenómeno.” (*ibid.*).

20 Entre exemplos de músicas híbridas, Nouss cita “o *sound* de Tijuana, na fronteira mexicano-americana, o *arabesk* da Turquia, mesclas de um fundo otomano e as contribuições do mundo árabe, ou o *rai* argelino, oriundo do encontro da música árabe e da canção francesa e do acolhimento posterior, entre outros, do *reggae* e da música *tecno*”.

Apropriação

O tema da apropriação cultural, incidindo sobre a produção artística em diferentes pontos do planeta, vem sendo discutido intensamente desde a década de 1980 tanto nos meios de comunicação como em diferentes áreas do mundo acadêmico, como os estudos culturais, os estudos sobre *medias* e os estudos pós-coloniais. O emergir deste debate nesses vários âmbitos reflete os avanços de denúncias e reivindicações por parte de movimentos negros, lutas de minorias e outros grupos em situação periférica. Por outro lado, a emergência dos estudos pós-coloniais, incidindo sobre as assimetrias nas relações de poder entre espaços colonizados e seus colonizadores, veio também constituir uma arena para estes debates.

Em várias situações a apropriação é considerada eticamente reprovável, e entre estas pode-se citar os casos em que aspetos culturais de grupos menos favorecidos são utilizados em obras produzidas no contexto do mundo desenvolvido, branco e ocidental em moldes que os seus produtores tiram benefícios materiais ou imateriais dessa utilização, em detrimento dos grupos de onde são retirados esses elementos culturais ou onde se vai buscar a inspiração. A veiculação de imagens estereotipadas de determinados povos é outro exemplo, bem como o esvaziamento do significado cultural originário de elementos culturais no processo de apropriação.

O tema aparece, por exemplo, em situações tão diversas como as representações dos nativos norte-americanos nos filmes de Hollywood (Young, 1994); músicos brancos dedicarem-se a formas musicais nascidas em contextos afro-americanos, casos de Eminem ou Iggy Azalea no *rap* (Jensen, 2015); representações de povos não ocidentais em filmes dos estúdios Disney (entre outros autores, *cf.* Armstrong, 2018, sobre o filme *Moana*); ou a utilização, por marcas de vestuário de circulação internacional, de elementos decorativos de inspiração “étnica” (Baker, *Jezebel*, 13 de novembro de 2012, página *web*; Fava, *Universa*, 26 de junho de 2020, página *web*). Além destes exemplos, é de referir que, nos dias atuais, os recursos tecnológicos que permitem os remixes tornam corriqueira a “apropriação criativa” (Aguilera, 2010). Títulos como: “Should white men play the blues?” (Young, 1994) e *Who owns native culture?* (Brown, 2003) dão a medida da heterogeneidade dos casos e da intensidade dos debates.

Young (2000: 302-303) apresenta cinco diferentes tipos de atividades como apropriação cultural: apropriação material, relacionada com objetos transferidos de membros de uma cultura para membros de outra; apropriação não material, como a

reprodução de histórias ou composições musicais de uma cultura por um membro de outra cultura, o que pode incluir tanto um músico que interpreta composições de outra cultura como uma gravação feita por um etnomusicólogo; apropriação estilística, quando artistas produzem obras com elementos estilísticos em comum com as obras de outra cultura, como músicos brancos que compõem *jazz* ou *blues* ou australianos brancos que pintam no estilo dos povos aborígenes; apropriação de ideia ou motivo, em que artistas são influenciados pela arte de uma cultura que não a sua, embora não criando obras no mesmo estilo (Picasso influenciado por esculturas africanas é o exemplo citado por Young); e apropriação de temas, quando membros ou aspetos de uma cultura são representados por alguém de outra cultura (a temática relacionada ao mundo colonial frequente dos romances de Joseph Conrad é apontada como exemplo deste tipo de apropriação).

As atitudes face à apropriação variam numa escala que vai dos que a minimizam (Zushi, *Newstatesman*, 12 de outubro de 2015) aos que a questionam do ponto de vista ético, salientando a imoralidade de determinadas abordagens mas considerando outras irrepreensíveis (Young, 2000), passando pelos que trabalham sobre exemplos de apropriação consentida e com benefícios para os criadores originais do material apropriado (Schneider, 2017). O texto de Burke (2010) atrás citado dá um panorama histórico das diferentes formas de apropriação e os processos com elas relacionados.

Se a expressão *apropriação cultural* descrevendo o processo em que uma cultura dominante adapta algo de uma cultura minoritária é bastante corrente, não há ainda assim impedimento em que se empregue o termo *apropriação* para analisar um processo na contramão dessa perspetiva. Por exemplo, Hinkel e Maheirie (2011) utilizam o termo para se referir a como *rappers* negros de Blumenau – cidade do Sul do Brasil que mantém fortes traços da sua colonização predominantemente germânica – se apropriam do *rap*, “(re)inventando os discursos que circulam socialmente” (Hinkel e Maheirie, 2011: 392). “A apropriação musical, por sua vez, é aqui entendida como um movimento de conversão do coletivo em singular” (*ibid.*: 390) no sentido de “tornar pessoal aquilo que era coletivo”, já que a arte, sublinham os autores citando Vigotski, “participa do cotidiano das pessoas como uma mediação entre o coletivo e o singular” (*ibid.*). Ao mesmo tempo, a música aparece como uma “forma de (re)apropriação da cidade” (*ibid.*: 392). Neste exemplo dos *rappers* com a cidade, a palavra *apropriação* parece sugerir *tornar seu* aquilo que lhe pertence de direito mas que é ainda sentido como estranho, e que precisa ser *apropriado* para ser sentido plenamente como *seu*.

Zamith, por sua vez, fala em *apropriação* na sua obra sobre a quadrilha, tradição brasileira associada ao mundo rural que teve a sua origem nas *quadrilles* e *contredanses* francesas que entraram no Rio de Janeiro, no século XIX, pela via das festas nos salões da elite. A autora define como *apropriação* “o processo de deslocamento de elementos de um gênero musical para outro”, sem levar em consideração as assimetrias entre os praticantes/produtores originais das quadrilhas e aqueles que as abramileiraram. Contudo, sabemos que estes eram em grande parte músicos dos meios populares.

Outro domínio em que referir *apropriação* diverge da perspectiva que encara este mecanismo como uma espoliação de subalternos, periféricos ou minoritários, por parte dos que se situam em posições de superioridade ou hegemonia, é a utilização do termo por De Certeau para referir como consumidores se apropriam daquilo que é produzido, por exemplo, pelos meios de comunicação de massas. Em outras palavras, o que o consumidor cultural “fabrica” com aquilo que recebe/absorve. Face à produção destinada a ser consumida, há uma outra “qualificada de ‘consumo’”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível”, e se realiza não com os seus próprios produtos mas nas maneiras de empregar os produtos impostos (De Certeau, 1998: 39).

De Certeau comenta:

Há bastante tempo que se tem estudado que equívoco rachava, por dentro, o “sucesso” dos colonizadores espanhóis entre as etnias indígenas: submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir. Elas eram outros, mesmo no seio da colonização que os “assimilava” exteriormente.

Sem capacidade de recusa direta ao poder colonial, “escapavam sem deixá-lo. A força de sua diferença se mantinha nos procedimentos de ‘consumo’.” (De Certeau, 1998: 39-40) Em grau menor, escreve este autor, nas nossas sociedades ocorre algo do mesmo tipo, pelo uso feito nos meios populares das culturas difundidas e impostas pelas elites.

Intersectando aqui o tema das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde, sugiro que se possa pensar nesta perspectiva a sua *apropriação* pelos músicos cabo-verdianos anónimos e na sua maioria autodidatas, e pelas gerações de cabo-verdianos que as dançaram em salas modestas e terreiros espalhados pelas ilhas. Ou seja, o uso do termo *apropriação* apresenta-se neste trabalho não com a conotação de espoliação/expropriação

de periféricos/subalternos por parte de grupos hegemônicos mas sim o inverso: a apropriação realizada pelos colonizados sobre materiais oriundos de países europeus dominantes, fazendo, como refere De Certeau (1998: 40) “uma ‘bricolagem’ com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras”.

Suporte teórico: a necessária interdisciplinaridade

O pressuposto da interdisciplinaridade com que empreendo este trabalho é dado, à partida, pelo perfil do programa de doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, uma vez que a complementaridade entre diferentes campos disciplinares é um apanágio dos estudos sobre o património cultural. No caso do património imaterial, ou intangível, âmbito em que se insere o meu interesse investigativo, é previsível, no esforço de desenvolver o tema em questão, o recurso a contribuições provenientes de campos teórico-metodológicos como os da antropologia, dos estudos culturais, da etnomusicologia, da sociologia, da história ou mesmo da linguística e dos estudos literários, sem que qualquer dessas áreas assumam necessariamente um papel predominante.

Em sintonia com a ecologia dos saberes proposta por Boaventura Sousa Santos (2007: 87-88), que defende a interação e a interdependência entre os saberes científicos e outros, considero que a minha experiência prática com o trabalho jornalístico deverá ter também reconhecido o seu valor na construção desta tese, se admitirmos como válida e proveitosa para a produção do conhecimento a pluralidade de formas de investigação existentes além da científica. Howard Becker é outro autor que defende a utilidade e validade de outros saberes, como os dos artistas e leigos, além dos formatos científicos formalmente estabelecidos. Este autor aponta que, tal como modelos matemáticos, estatísticas, gráficos, mapas, textos etnográficos e históricos, a representação da sociedade pode ser feita de forma legítima e proveitosa a partir de produções como romances, filmes, fotografias, histórias de vida e reportagens, entre outros. (2011, s.n.).

Assim, opto por analisar as questões suscitadas pelo tema a que me dedico sem me ater aos limites de uma perspetiva teórica específica. Considero mais produtivo acercarme de diferentes abordagens, conforme o aspeto em análise. Tendo como ponto de partida o trabalho empírico, busco nas diferentes reflexões teóricas apoios que contribuam para o desenvolvimento da investigação, mas não parto delas. Nesse sentido, ao iniciar os estudos

que resultam neste trabalho, num primeiro momento deparei-me com algumas dificuldades em encontrar contribuições teóricas que viessem apoiar a sua construção, tendo em conta que várias reflexões na área dos estudos culturais e pós- coloniais em que procurei basear-me, apesar do seu interesse, têm o foco em grande parte dos casos nos países do mundo anglo-saxão e, sobretudo, em sociedades com dimensões e características que em muito se distanciam de Cabo Verde, dificultando tentativas de analogia. Ainda assim, textos de Stuart Hall (2003a, 2003b), Homi Bhabha (1998) e Paul Gilroy (2001), entre outros autores, foram fontes importantes onde fui buscar ideias que contribuíram para alicerçar a construção desta tese.

Este último, com a sua contribuição sobre o Atlântico negro, foi de grande valia para a análise que aqui se pretende fazer sobre a receção e recriação das músicas de origem europeia em Cabo Verde. “A história do Atlântico negro fornece um vasto acervo de lições quanto à instabilidade e a mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas”, escreve Gilroy (2001: 29), afirmando noutro ponto que, nesse âmbito, “movimento, reterritorialização, deslocamento e inquietação constituem mais normas do que exceções” (*ibid.*: 260). Defendendo que os historiadores culturais poderiam encarar o Atlântico “como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural”, Gilroy (2001: 57) toma os navios como elemento fundamental nos processos culturais que se desenvolveram através e ao redor do Atlântico:

[...] eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam. Consequentemente, precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular. Eles eram algo mais – um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto. (*ibid.*: 60)

Tendo em conta a importância – por razões várias, como salientarei oportunamente – da navegação na vida da população cabo-verdiana, em diferentes momentos no tempo, considero estas reflexões de Gilroy bastante proveitosas para a análise que me proponho fazer, bem como as suas ideias contrárias a purismos e essencialismos, que podem aplicar-se adequadamente à análise da heterogeneidade das influências musicais que Cabo Verde recebeu ao longo da sua história e recriou.

Faço a minha análise também em sintonia com o pensamento de Bhabha, que vê os sujeitos subalternos como tendo capacidade de falar de forma autónoma, o que evidencia

que o poder dominante tem brechas, não é absoluto. A sua proposta de uma teoria da “hibridização” do discurso e do poder, evitando analisar unicamente a diferença, propõe uma perspectiva segundo a qual o efeito do poder colonial seja percebido como “a produção de hibridização mais do que como a ordem ruidosa da autoridade colonialista ou a repressão silenciosa das tradições nativas” (Bhabha, 1998: 163). O hibridismo, em Bhabha, que recorre aos conceitos da linguística, é o “deslocamento de valor do símbolo ao signo” – ou seja, de algo cristalizado para algo em processo. “O hibridismo colonial não é um problema de genealogia ou identidade entre duas culturas diferentes, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural”, prossegue o autor. “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante” (Bhabha, 1998: 165). Assim, a cultura, como espaço de disputas e do deslocamento do símbolo a signo, “pode ser transformada pelo desejo imprevisível e parcial do hibridismo. Destituídos de sua presença plena, os saberes da autoridade cultural podem ser articulados com as formas de saberes ‘nativos’” (*ibid.*: 167).

Por outro lado, Cooper e Stoler (1997, *apud* Xavier e Alves, 2015: 333) sugerem que, em vez de se partir da dicotomia traçada pelos regimes coloniais entre colonizador e colonizado, seria mais interessante “procurar compreender como as fronteiras culturais foram sendo construídas e mantidas, mas também contestadas e negociadas, através de processos dinâmicos de encontro colonial”. Nesta linha, e tal como Valentim (2019) defende para o seu estudo sobre as músicas do povo *cokwe* em Angola, fica assente que no meu trabalho não têm lugar a dicotomia dominação/resistência, já que “a dominação colonial não é absoluta, a hegemonia é precária, e ambas as ações de dominação e de resistência são entendidas de forma ampla e ao nível das relações de intersubjetividade” (Valentim, 2018: 53).

“Antropofagia”

O músico cabo-verdiano que interpreta a música europeia, sendo uma espécie de mediador ou tradutor entre o colonizador e os seus ouvintes cabo-verdianos, participa na introdução – que pode ser uma imposição como pode ocorrer sem rigidez ou até de forma prazerosa – de uma produção cultural estrangeira no arquipélago, o que no contexto da mentalidade colonialista de finais do século XIX é visto como um ato civilizatório, como mostrarei adiante. Dançavam os membros da elite ao som dessas músicas europeias que,

contudo, o músico toca à sua maneira, deixando nelas a sua marca. De geração em geração, outros cabo-verdianos tocaram-nas, à sua maneira, enquanto outras pessoas dançavam, em espaços que já não eram assim tão elitistas.

Nesse sentido, considero que a ideia de *antropofagia* proveniente do movimento modernista brasileiro, na década de 1920, pode ser uma metáfora interessante para se analisar a apropriação realizada pelos cabo-verdianos das músicas e danças em questão neste estudo. Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropófago* de 1928, toma o ato de devorar o que vem de fora como definidor de um país como o Brasil, colocando esse ato em oposição à ideia de simples importação de ideias e instituições provenientes da Europa colonizadora. Como refere Ricupero (2018: 892), a ideia da antropofagia, apesar de surgida num contexto muito específico, confronta questões que continuam a nos dizer respeito, e está presente no debate político-cultural na atualidade, “não sendo difícil encontrar afinidades com o que hoje é chamado de pós-colonialismo” (*ibid.*: 875). A ideia de deglutição veiculada pelo “pensamento antropofágico” é “basicamente como síntese, num sentido próximo à mestiçagem” (*ibid.*: 882).

“Radicalizando tal perspectiva, se pode argumentar que a Antropofagia, em sua ânsia de ‘descentramento’, transcende o ambiente brasileiro e periférico”, convertendo-se em “promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (Rocha, 2011, *apud* Ricupero: 892). Nesse sentido, questiona as noções de unidade e pureza e modifica a questão do “original” e da “cópia”, “ao indicar metaforicamente que o próprio ato de devorar algo transforma aquilo que se come” (*ibid.*).

Ou, como refere Eduardo Viveiros de Castro:

Comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um outro Eu, mimetizá-lo. Transformar-se, justo ao contrário, por meio dele, transformar-se em um eu Outro, autotransfigurar-se com a ajuda do “contrário” (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para “inimigo”). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si. Identidade “ao contrário”, em suma – o contrário de uma identidade. (Castro, s. n. [2016])

“A Antropofagia é tudo menos a absorção da metafísica messiânica europeia”, prossegue Castro (*ibid.*). Proponho articular esta ideia com o que De Certeau (1998: 40) refere como sendo a “*construção* de frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos”. Em linguística, recorda este autor, “a ‘performance’ não é a ‘competência’: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua”. Assim, o ato de falar

opera no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações. Estas quatro características do ato enunciativo poderão encontrar-se em muitas outras práticas (caminhar, cozinhar etc.) [itálicos do autor] (De Certeau, 1998: 40)

Tal como para as práticas de caminhar e cozinhar, entre outras, às quais o autor associa um processo de “apropriação”; a instauração de um “presente” específico ao momento da prática; e um “contrato” numa rede de lugares e de relações, sugiro que estes eventos também podem ocorrer na maneira como músicas e danças de origem europeia foram praticadas em diferentes momentos e contextos sociais pelos cabo-verdianos desde o século XIX até ao presente.

O autor introduz a ideia de *bricolagem*, “*com e na* economia cultural dominante”, em que os consumidores utilizam “inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras” (De Certeau, 1998: 40). Tal postulado está em sintonia com o que refere Marshal Sahlins (1997a: 57), quanto este autor aponta a ideia de “indigenização” como processo que se contrapõe à homogeneização resultante de imposições imperialistas, e afirma que a “consciência e a capacidade dos povos vitimados de forjar significados permanece intacta” (Sahlins, 1997a: 57). Concordando com ambos os autores, sugiro que os “consumidores” – no sentido que De Certeau dá ao termo – cabo-verdianos das músicas europeias ter-se-ão apropriado delas, “fabricando” algo seu “nas maneiras de empregar os produtos impostos”, como refere De Certeau (1998: 39).

Temática musical

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, à parte as áreas teóricas referidas acima e os caminhos pelos quais os autores referidos contribuíram para encaminhar a minha reflexão, senti também necessidade de buscar exemplos de investigação próximos ao campo temático do meu estudo. Encontrei esse suporte em dois trabalhos que considero muito impulsionadores para a análise que aqui pretendo desenvolver: a tese de Susana Sardo (2004) sobre a música goesa e a obra de Rosa Maria Zamith (2011) relativa à quadrilha no Brasil. Ambas tratam de polcas, valsas, mazurcas e contradanças a penetrarem nesses espaços da colonização portuguesa no século XIX e a suplantar as práticas de música e dança até então em voga nesses territórios, o que já evidencia as afinidades com o tema aqui tratado.

O trabalho de Sardo sobre a música goesa traz uma contribuição importante para a minha análise pelo relevo que dá aos aspetos emocionais relacionados com a música e os seus atos de partilha, articulando-os com as questões identitárias e evidenciando o papel “verdadeiramente ímpar” da música “pelo modo polivalente como pode representar e projetar a identidade coletiva ou individual através de um protagonismo evidente no domínio da emoção e dos afetos” (Sardo, 2004: 71-72). Esta autora refere que a música, enquanto ato de partilha, com finalidades comunicativas e sendo inteligível para todos os elementos de um grupo, tem a capacidade de “representar modos de estar, crenças, histórias, fronteiras, ideologias e emoções coletivas que contribuem para a definição identitária” (Sardo, 2004: 69). Citando Blacking, sustenta que, com frequência, “o uso da música como instrumento simbólico de atenção e de interação social é mais importante do que as suas características musicais intrínsecas” (Blacking, 1987, *apud* Sardo, 2004: 19). Nesta linha, concordo com o postulado desta autora segundo o qual o que a música tem de afetivo e emocional “reside fundamentalmente na sua componente extramusical” e na capacidade de “simultaneamente acolher e remeter para um conjunto de outros contextos sociais e culturais, autenticando a sua importância quase única como comportamento expressivo” (Sardo, 2004: 71).

Considero também importante para este trabalho a contribuição de Sardo relativa às noções de tempo e espaço no âmbito dos estudos sobre expressões musicais no contexto de sociedades com uma história colonial. No primeiro caso, trata-se do sentido da busca (no passado) de um referente cultural; no segundo caso, no sentido de pertença a um espaço físico (Sardo, 2004: 50). Ambas as noções são constituintes da identidade e relacionadas com as emoções. A autora refere, a este respeito, que existe uma necessidade de “pertencer” e de “trazer para o presente testemunhos de uma ancestralidade cultural, de uma memória individual e coletiva que as pessoas reconhecem estar presentes nalguns comportamentos da sua tradição” (Sardo, 2004: 50-51). Sugiro que este enunciado é adequado para explicar a resiliência das práticas de música e dança de origem europeia e a sua permanência até aos dias atuais em Cabo Verde, e também nas suas comunidades emigradas. Refiro-me aqui não a uma ancestralidade cultural europeia, mas cabo-verdiana – da qual determinados elementos de origem europeia fazem parte. Essa ligação com a tradição reveste-se de especial importância para os emigrantes.

A este respeito, Dias recorda que a música tem tido “um significado especial em processos de construção e reconstrução de identidades sociais” (Dias, 2008: 174, tradução minha). A autora salienta que a música é “peça essencial na formação da ideia (e do

sentimento) de ser cabo-verdiano” (*ibid.*), o que contribui para a sua adaptação em outros países e também para a sua readaptação, quando de volta à terra natal. “O domínio musical também tem demonstrado seu valor como meio de preservação da memória cabo-verdiana”, escreve Dias (*ibid.*).

No que diz respeito à obra de Zamith, considero a sua relevância para a análise que aqui proponho pelo facto de, guardadas as dimensões dos territórios brasileiro e cabo-verdiano, bem como as respetivas especificidades históricas, os processos de apropriação das músicas e danças europeias nestes dois espaços terem grandes possibilidades de analogia. Seja pela forma como músicas e danças estrangeiras, em difusão pelo mundo, penetraram nos momentos de convívio social dos grupos sociais mais abastados, seja no modo como se difundiram depois por outros segmentos da sociedade e foram recriadas, embora mantendo um vínculo histórico com as suas formas originais. Os desdobramentos posteriores, em ambos os territórios, têm também afinidades. Embora neste trabalho não haja a intenção de comparar os dois processos, há pontos em comum que fazem com que o caso brasileiro ajude a compreender como decorreu o percurso das expressões de origem europeia em Cabo Verde.

Concordo com a análise de Zamith quando esta autora refere que, no longo prazo, o estudo de uma expressão cultural mostra “um fio condutor e os elos que se estabelecem com esse fio, formando uma trama, num mesmo tempo ou ao longo dos anos, deslocando-se dentro de um país ou entre países de um continente ou mais, que costura, portanto, culturas, espaços sociais, contextos variados” (Zamith, 2011: 59). “Uma expressão cultural não atravessa o tempo de forma linear, como uma melodia sem acompanhamento, que volteia solitária”, salienta a autora, preferindo encarar a expressão cultural como parte das tramas criadas pelas redes sociais: “Estrutura polifónica coral que se sobrepõe, e com ela se relaciona, a uma grande orquestra sinfónica, situação em que os movimentos melódicos acontecem em permanente contraponto, diálogo e fusão com as outras partes (Zamith, 2011: 59).

Se o Brasil, além das várias afinidades e influências sobre Cabo Verde, como apresento no capítulo 4, é um caso a observar para estudar o caso cabo-verdiano, textos de Peter Manuel (2009) e Dominique Cyrille (2009), no que diz respeito a outros espaços no continente americano, foram de grande utilidade para traçar analogias com o caso aqui em apreço mas, sobretudo, para detetar diferenças que mostram a especificidade de Cabo Verde, e como o seu processo divergiu daquilo que se passou nas Antilhas francesas.

Nos arquipélagos da Martinica e da Guadalupe, a luta nacionalista que se desenvolveu nas décadas de 1960 e 1970 (a mesma época em que os nacionalistas cabo-verdianos e guineenses travavam a luta armada contra o exército português e conquistavam a independência dos seus territórios) levou a que as músicas de origem europeia fossem depreciadas, encaradas como instrumentos de subjugação a serviço do colonizador. Procuravam-se expressões que representassem uma “cultura africana pura” mesmo depois de séculos de colonização e escravatura, refere Cyrille (2009: 204 *et seq.*). Tal situação está longe de se assemelhar ao que se verificou em Cabo Verde. Este contraponto presta-se de forma notável para tornar evidente, pela oposição, o processo cabo-verdiano de valorização e patrimonialização das expressões de música e dança aqui em análise.

Manuel, por sua vez, embora apontando a permanência de algumas das expressões de origem europeia em espaços do Caribe, refere a sua condição ambígua, podendo ser encaradas como relíquias coloniais, “quando as pessoas de cor não tinham um senso moderno de orgulho negro e ainda tinham por desenvolver géneros assertivos, conscientemente afro-caribenhos, como o *reggae* e o *zouk*” (Manuel, 2009: 43). Também neste caso pode-se identificar a diferença em relação a Cabo Verde. Aqui, tal situação não se verificou, coexistindo as expressões de origem europeia com as novas tendências musicais. Além disso, muitas vezes expressões nesses géneros são compostas e interpretadas pelos mesmos artistas e grupos que representam as tendências contemporâneas.

Tendo em conta que, no que diz respeito ao tema específico desta investigação, pouco encontrei na produção dos estudiosos das práticas musicais cabo-verdianas, buscar subsídios em autores que tratam destes temas com o foco em outras latitudes foi um caminho produtivo. Os textos citados de Zamith, Manuel e Cyrille foram importantes para este estudo e, por extensão, considero que trabalhos referentes a determinados territórios das Américas podem ser, em muitos casos, de grande utilidade na tentativa de compreender aspetos sociais e culturais de Cabo Verde, seja pelas semelhanças, seja pelas diferenças.

Memória

Perceber diversos âmbitos de reflexão pelos quais o meu tema pedia que enveredasse levou-me aos estudos de Aleida e Jan Assmann sobre memória, tempo e identidade, relacionando estes conceitos nas esferas pessoal, social e cultural. Interessou-me em particular o conceito de *memória comunicativa*, que Jan Assmann aponta como não

institucional, não formalizada ou estabilizada por formas de simbolização material. É na interação e na comunicação entre as pessoas no cotidiano que ela existe, diferenciando-se da *memória cultural*, referente a objetos, ritos, festas, histórias, e dependente de formas de institucionalização, como museus, monumentos ou bibliotecas (Assmann, 2008: 111).

Esta separação baseia-se no conceito de *memória coletiva* de Halbwachs, e tendo em conta que este não abrangeu as tradições e a área cultural de modo geral no seu estudo sobre a memória, Jan Assmann (*ibid.*: 110) segmenta *memória coletiva* em *memória comunicativa* e *memória cultural*, sendo que esta última é “uma forma de memória coletiva, no sentido de que é compartilhada por um certo número de pessoas e transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, cultural” (tradução minha, assim como de outros trechos de Jan ou Aleida Assmann citados). O passado, salienta este autor,

não é preservado como tal, mas moldado em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, reencenados em festas, e que estão continuamente iluminando um presente em mudança [...] Não é o passado como tal, como é investigado e reconstruído pelos arqueólogos e historiadores, que conta para a memória cultural, mas apenas o passado como ele é lembrado. Aqui, no contexto da memória cultural, é o horizonte temporal da memória cultural que é importante. A memória cultural só alcança o passado até ao ponto em que este pode ser reivindicado como “nosso”. É por isso que nos referimos a esta forma de consciência histórica como “memória” e não apenas como conhecimento sobre o passado (Assmann, 2008: 111).

Ora, as músicas/danças que são o tema desta tese inscrevem-se numa espécie de encruzilhada entre o que os dois conceitos abrangem. Dependem da transmissão informal entre as pessoas (memória comunicativa) para, ao longo do tempo, acabarem por ficar inscritas na memória cultural. Foram transmitidas de uma geração para outra através de formas codificadas, sendo lembradas em ocasiões que remetem para uma tradição que se relaciona com a identidade daqueles que as põem em prática. Sendo uma forma codificada, é algo institucionalizado e, assim, é uma forma de memória cultural. Ao mesmo tempo, essa memória acontece num espaço interpessoal e íntimo, e por isso tem afinidades com a memória comunicativa. A música pode ser vista, portanto, como algo intermediário entre aquelas duas formas de memória.

Influência portuguesa, e outras

Quanto à *influência portuguesa* que o programa de doutoramento em que se inscreve esta tese propõe como linha de investigação, ela pode ser vista sob diferentes prismas. Por um lado, existem padrões, estruturas, instituições e aspetos culturais que

previsivelmente o colonizador introduz na colónia, pela sua simples presença e pelo próprio funcionamento do sistema colonial. Parte desses elementos traduzir-se-ão, com o passar do tempo, em itens do património material e do imaterial dos territórios outrora colonizados, conforme condicionantes históricas.

Por outro lado, pode-se observar quanto a este aspeto aquilo que Boaventura Sousa Santos (2003) destaca – inspirando-se nos personagens Próspero e Caliban, da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare – acerca do perfil híbrido e ambivalente de Portugal, como um colonizador que é ao mesmo tempo colonizado por países hegemónicos. Esta situação verifica-se com especial relevância, relativamente a França e Inglaterra, no período em que as músicas europeias estão a entrar em força em Cabo Verde, isto é, nos fins do século XIX. Assim, Portugal surge como um intermediário entre os países dos quais recebe influência e aqueles que coloniza e, portanto, influencia.

Outros influxos, provenientes também daqueles países hegemónicos, chegaram a Cabo Verde por outras vias que não Portugal, como mostrarei adiante a respeito dos contatos com o Brasil e com os EUA, através dos trabalhadores nas rotas marítimas e dos migrantes, além das rádios de ondas curtas. Assim, pode-se falar da influência portuguesa também por aquilo que ela não foi, uma vez que a posição geográfica de Cabo Verde e as suas próprias dinâmicas históricas colocaram a sua população em contato direto com outros espaços não sujeitos a uma influência portuguesa, ou onde uma influência portuguesa fora já reelaborada, “antropofagicamente”.

Recorrendo às classificações de Burke, pode-se afirmar que o que num primeiro momento terá sido uma *imitação* – vista de forma positiva ou negativa, conforme o ponto de vista – passou gradualmente a constituir um caso de *apropriação*, e é o próprio Burke (2010) que introduz aqui a ideia de *antropofagia*. Assim, mais do que falar da *influência portuguesa*, o que este trabalho propõe é salientar o sentido inverso dessa via: o da *apropriação* da influência portuguesa e de outras. Uma apropriação contra-hegemónica, já que se trata da ação dos subalternos sobre o material cultural dos dominantes e não o contrário, como nos exemplos citados por Young (2000); uma apropriação estilística, também esta ao contrário, pois diferentemente do branco norte-americano que toca *blues*, é o negro ou mestiço cabo-verdiano submetido à colonização europeia que toca valsas e mazurcas.

Metodologia

Tal como no caso da interdisciplinaridade, o trânsito entre diferentes abordagens metodológicas mostrou-se logo à partida necessário ao desenvolvimento deste estudo, tendo em conta a variedade de fontes onde encontrar as informações. Elas são orais e escritas, antigas ou recentes, cantadas, tocadas, gravadas, filmadas, veiculadas em vídeos, redes sociais, em registos amadores ou profissionais, em línguas várias, numa extraordinária multiplicidade de ofertas daquilo de que estava à procura e que por vezes revelou-se facilmente acessível, e outras vezes exigiu árduo esforço. Outras vezes ainda, os dados surgiram por acaso quando estava em busca de outra coisa. Em síntese, este trabalho faz-se do entrelaçamento entre as várias formas de obtenção de dados empregadas e o trabalho analítico sobre esses dados.

Como venho há vários anos investigando sobre a música cabo-verdiana e os seus personagens, parte dos dados que apresento resulta de pesquisa bibliográfica e discográfica e de entrevistas realizadas em momentos anteriores ao início do doutoramento, mas que foram de grande importância para a elaboração deste trabalho. Esses materiais foram reanalisados à luz dos pressupostos e objetivos da tese, resultando dessa reanálise a constatação do seu valor na composição do conjunto de fontes em que se baseia este estudo.

Pesquisa histórica em fontes escritas

O primeiro passo na intenção de traçar a história das músicas e danças de salão europeias em Cabo Verde desde o século XIX foi munir-me de um extenso conjunto de referências a elas existente em textos diversos. A pesquisa em fontes escritas traz uma série abundante de relatos de interesse para o tema aqui abordado com início na década de 30 do século XIX. A imprensa cabo-verdiana foi, para todo o período abrangido pela investigação – do século XIX à atualidade –, uma fonte importantíssima de dados. Pesquisei praticamente a totalidade dos jornais e revistas editados em Cabo Verde de 1881 até 2017. Esta pesquisa abrange um total de 22 títulos impressos,²¹ além do *Boletim Oficial do*

21 *A Imprensa – Órgão do Comércio, Indústria e Agricultura das Colónias Portuguesas* (1881); *Revista de Cabo Verde* (1899); *A Esperança* (1901); *Cabo Verde – Número comemorativo da passagem por esta província de S. Alteza o Príncipe Real Senhor Dom Luiz Filipe* (1907); *A Voz de Cabo Verde* (1911-1919); *O Progresso* (1912-1913); *O Independente* (1912-1913); *O Futuro de Cabo Verde* (1913-1916); *Notícias de Cabo Verde* (1931-1962); *O Eco de Cabo Verde* (1933-1935); *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (1949-

Governo Geral da Província de Cabo Verde e inclui ainda o diário online *Paralelo 14* (2002-2006).

Houve por outro lado, ao longo do tempo, frequentes referências a aspetos relacionados com práticas musicais em relatos de viajantes que passaram pelo arquipélago. Entre eles, Charles Darwin, que escreveu algumas linhas em *The Voyage of the Beagle* (2006 [1839]) sobre um momento de *batuku* que presenciou na localidade de São Domingos, ilha de Santiago, e o naturalista alemão Cornelio Doelter y Cisterich (1888, *apud* Hurley-Glowa, 1997), que escreveu também sobre o *batuku*; o médico italiano Tito Omboni (1846), por sua vez, descreve uma festa para a qual foi convidado na ilha Brava. Autores portugueses como Francisco Travassos Valdez (1864), António José Leite (1906), José Leite de Vasconcelos (1916), Julião Quintinha (1929) e José Osório de Oliveira (1937, 1956) também publicaram obras incluindo trechos em que descrevem momentos musicais que lhes ficaram na memória. É de referir também que a literatura, seja na poesia, seja na prosa de ficção, traz elementos de interesse para conhecer o percurso de diferentes expressões musicais em Cabo Verde, como exemplificarei adiante.

A pesquisa em fontes escritas incluiu também um conjunto de títulos publicados em Portugal de temática relacionada com as colónias ou que pontualmente poderiam trazer textos sobre Cabo Verde. É o caso do *Almanach Luso-Africano* (1895, 1899); do *Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro* (1855 a 1871) e *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro* (1872-1932), séries que contaram ao longo do tempo com vários colaboradores cabo-verdianos; e de *A Mocidade Africana* (1930-1932). Outro exemplo é o *Jornal da Europa*, que entre 1928 e 1929 tem números especiais dedicados às colónias e a Cabo Verde em particular. Um dos seus colaboradores foi o poeta e jornalista Pedro Cardoso, a quem farei referência adiante, que recorre à música para criticar que naquela época não existisse, e nem fosse possível existir tão cedo, “uma única publicação nesta civilizada colónia portuguesa, onde já se dança o tango nos bailes populares” (Cardoso, *Jornal da Europa*, 28 de fevereiro de 1929: 12).

1964); *O Arquipélago* (1962-1974); *Novo Jornal de Cabo Verde* (1974-1975); *Voz di Povo* (1975-1991); *Mujer* (1982, 1984); *Tribuna* (1984-1986); *Notícias* (1988); *A Semana* (1991-2016 impresso, mantendo-se desde então unicamente como *online*); *Novo Jornal Cabo Verde* (1992-1998); *Fragata* ([?]); *Horizonte* (1998-2005); *Expresso das Ilhas* (desde 2002, impresso e *online*). Pesquisei estes títulos de forma sistemática até 2000 e de forma pontual a partir dessa data; excluídos alguns muito efémeros ou inexistentes nos arquivos e outros não disponíveis. Não foi possível voltar a ter acesso a alguns exemplares dos mais antigos que tinha consultado na Biblioteca Nacional em Lisboa no início da década de 2000 e em 2016, por mau estado de conservação. Daí que algumas referências estejam incompletas quanto a números de página e de edição.

Em determinados momentos, como por ocasião das exposições coloniais de 1934, no Porto, e de 1940, em Lisboa, em que era suposto encontrar referências a Cabo Verde, a pesquisa abrangeu vários títulos nos meses em que decorrem esses eventos bem como nos meses que os antecedem e os posteriores: *Ultramar – Órgão Oficial da I Exposição Colonial*, *Diário de Lisboa* e *O Comércio do Porto* foram os jornais pesquisados para o ano de 1934; *O Século*, *Diário de Lisboa* e *República* foram os de 1940. Edições de *O Século*, em 1935 e 1944, também foram alvo de interesse por haver pistas sobre eventos culturais (poesia e música) ligados a Cabo Verde que tiveram lugar em Lisboa. Contudo, as músicas em foco neste trabalho não têm relevância nesses eventos, uma vez que nesse período elas não eram consideradas como um âmbito da *tradição cabo-verdiana*, e a representação de Cabo Verde era sempre baseada na *morna*.

Para caracterizar a vida nos principais centros urbanos do arquipélago no século XIX, tendo em atenção particularmente a sua elite socioeconómica, com vista a evidenciar como estavam em sintonia com as tendências culturais que iam pelo mundo, baseei-me sobretudo em relatos do *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde* (que passo a referir como *BO*), publicado desde 1842. Na ausência de outras publicações, a não ser pontuais, a “Parte não oficial” desta publicação foi uma fonte de informações importante, que permitiu perceber a pulsação da vida social, económica e cultural das principais cidades cabo-verdianas, em especial da sua população mais abastada. Foram consultadas todas as edições desde 1842 até o fim de 1900.²²

Outra fonte de informações importante da época é *Madeira, Cabo Verde e Guiné* (1891), de João Augusto Martins, uma obra fundamental sobre Cabo Verde no século XIX. Destaco também como revelantes fontes de dados alguns relatórios produzidos por autoridades administrativas ao longo do século XIX, como Eduardo Augusto Pinto de Balsemão, Joaquim Vieira Botelho da Costa e os médicos Aleixo Justiniano Sócrates da Costa, Francisco Frederico Hopffer e Custódio José Duarte. E ainda *Corographia Cabo-Verdiana. Ou Descrição Geographico-Histórica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*, de José Conrado Carlos de Chelmicki e Francisco Adolfo de Varnhagen (1841).

²² Excetuam-se as edições não disponíveis, entre junho e setembro de 2017, na Biblioteca Nacional de Portugal nem na Hemeroteca de Lisboa (em ambas, os anos de 1879 a 1882, 1895 e 1897).

Pesquisa etnográfica

Na perspectiva etnográfica, procuro, em primeiro lugar, revelar como na segunda década do século XXI as expressões musicais cabo-verdianas associadas a esse passado europeu estão a ser praticadas por pessoas nas diferentes ilhas de Cabo Verde e também em algumas das suas comunidades emigradas, observando como essas vivências encontram-se mais ou menos vívidas conforme os países de acolhimento dos migrantes e as ilhas de onde provêm. Neste sentido, trata-se de um trabalho de etnografia multi-situada. Esta abordagem, voltando a sua atenção para grupos e pessoas em diferentes localizações espaciais e sociais e também para as relações e linguagem, entre outros aspetos, é valiosa para trabalhar com objetos de estudo mais complexos do que aqueles que podem ser abordados num único local de investigação intensiva. É o caso do meu tema, que procura “examinar a circulação de significados culturais, objetos e identidades”, como refere George Marcus (1995: 96, tradução minha deste e de outros trechos de Marcus). Por outro lado, refere este autor, esta abordagem “assim como investiga e etnograficamente constrói os mundos da experiência imediata de indivíduos situados em variados contextos, constrói etnograficamente aspetos do próprio sistema [capitalista mundial em que se encontra inserida] através de associações e conexões que sugere entre lugares” (Marcus, 1995: 96). Em síntese,

[...] o coração da análise etnográfica contemporânea não está na recuperação de algum estado cultural anterior ou de sua preservação sutil, apesar das mudanças, mas sim nas novas formas culturais às quais as mudanças nas situações subalternas coloniais deram origem (Marcus, 1995: 96).

A parte da pesquisa etnográfica decorrida em Cabo Verde realizou-se entre janeiro e abril de 2018 em cinco ilhas (Santiago, São Nicolau, Fogo, Santo Antão e São Vicente), incluindo à volta de 50 entrevistas e contatos para esclarecimentos sobre dados obtidos em entrevistas anteriores, assim como observação *in loco* em locais de fruição musical. Professoras do ensino fundamental e membros de grupos que na atualidade fazem *performances* apresentando a contradança e a mazurca cabo-verdianas deram uma importante contribuição, revelando as formas como se apresentam na atualidade as expressões aqui em análise, através dos seus relatos e ao facultar-me fotografias e vídeos. Os resultados deste trabalho são apresentados sobretudo no capítulo 11.

Num período mais alargado (de 2015 a 2018), o trabalho etnográfico foi realizado junto a emigrantes cabo-verdianos em cinco países (França, Luxemburgo, Holanda,

Estados Unidos e Portugal), aos quais tive acesso em grande parte por via das tecnologias de comunicação atuais e recursos mediáticos vários. Refiro-me particularmente ao grupo Os Doze de Paris, formado em França por pessoas de Santo Antão, com cujo dinamizador, Raimundo Barbosa, estive em contato por várias vias de comunicação, tendo recebido do mesmo um vídeo que muito esclarece sobre a prática atual da contradança, conforme aprofundado no respetivo tópico (capítulo 11). O contato via telefone, e-mail, redes sociais e plataformas para envio de ficheiros foi necessário, por sua vez, para ter acesso às atividades de um grupo de contradança ativo no Luxemburgo, liderado por Neusa Monteiro. Na Holanda, por outro lado, um grupo do mesmo género tem vários vídeos *online*, nos quais se pode observar a coreografia atual da contradança, as músicas com que é dançada, etc. Dos Estados Unidos, o músico Vuca Pinheiro, com quem mantenho contato *online*, forneceu uma série de dados relativamente a composições afins ao universo da pesquisa e à sua prática entre a comunidade cabo-verdiana naquele país.

Por outro lado, durante o trabalho de campo em Cabo Verde foi possível recolher depoimentos de fontes primárias que num período prolongado relacionaram-se com as expressões aqui em apreço, em especial alguns personagens idosos que rememoraram as práticas de música e dança da sua juventude e que estiveram ativos durante o processo ocorrido a seguir à independência, quando aquelas práticas passaram a ser valorizadas publicamente. Destaco entre estes entrevistados António Lopes da Cruz (Da Cruz) e Joaquim António Lopes (Jack Toy Pedro), ambos nonagenários da ilha de São Nicolau; e Florêncio Gonçalves, que, embora com cerca de 20 anos menos que os outros dois, é depositário de memórias sobre temas de interesse para este estudo no que diz respeito à ilha do Fogo. O depoimento deste interlocutor revelou que, nos recônditos rurais desta ilha, aquelas músicas e danças permaneceram vivas mesmo no período do seu obscurecimento na maior parte do arquipélago.

Outro grupo de entrevistas importante durante o trabalho de campo foi o daqueles agentes socioculturais que a seguir à independência de Cabo Verde e ao longo da década de 1980 estiveram ativos no processo de valorização pública das músicas e danças de origem europeia, resgatando-as do esquecimento – ou desconhecimento – por parte de muitos cabo-verdianos de então. Trata-se de pessoas que contribuíram para o processo de patrimonialização, em sentido lato, daquelas expressões. Para reconstituir esse processo naquele período da história recente de Cabo Verde, contei com os depoimentos de Adélia Pires, como dirigente de organizações ligadas à infância e à juventude próximas ao partido

então no poder, o PAIGC/PAICV:²³ nomeadamente, a Organização dos Pioneiros Abel Djassi de Cabo Verde (OPAD-CV) e a Juventude Africana Amílcar Cabral de Cabo Verde (JAAC-CV). Militantes e agentes socioculturais ligados a estas entidades, como Natal Maurício (em São Vicente e na Praia), Ricardo Lima de Brito e António Santos (ambos em São Nicolau) foram por sua vez interlocutores valiosos no esclarecimento de como se processava o trabalho destas entidades, em particular no domínio educativo e cultural.

Foi também de grande importância, para a trajetória que este trabalho se propõe traçar, um conjunto de entrevistas realizadas a pessoas idosas, na sua maioria músicos, em várias das ilhas de Cabo Verde, parte das quais é bem anterior ao início do doutoramento. Esse grupo de entrevistas foi realizado entre 1998 e 2014, e a maior parte dessas pessoas faleceram entretanto. Algumas delas, se estivessem vivas, seriam centenárias²⁴. Foi possível reter informações preciosas nesses contatos, quando ainda estavam lúcidas e ativas. O exemplo atrás citado de Nho Raul de Ribeira da Barca, cuja resposta a uma pergunta minha influiu na escolha do tema da investigação, é ilustrativo. Essas entrevistas foram revistas à luz do interesse da tese, e de muitas delas, como ficará patente ao longo do texto, extraio informação de grande valia. Os seus dados por vezes corroboram as minhas hipóteses, noutras casos trazem informações novas ou que, não sendo novas, revestem-se agora de especial interesse, apontando caminhos de investigação até então não imaginados.

Refira-se ainda, do ponto de vista dos dados etnográficos, que desde 1993 até ao presente, por razões profissionais, de investigação, da minha vida pessoal e como residente na cidade da Praia, tive oportunidades de observar *in loco*, em situações recreativas, de convívio familiar ou em eventos culturais, aspetos da produção e fruição musical que também contribuíram para despertar a minha atenção face a aspetos relacionados com o tema em estudo, bem como para a sua compreensão. O mesmo se pode afirmar sobre atividades de investigação que realizei de 1997 a 2014, que resultaram em trabalhos já

23 Refiro as duas siglas porque as medidas de política cultural que menciono neste trabalho começaram ainda no período do PAIGC em Cabo Verde – antes do golpe de estado de 1980 na Guiné-Bissau que levou ao fim da unidade entre os dois países e à fundação do PAICV (1981) – e prosseguiram ao longo dessa década, já na gestão do novo partido.

24 Entrevistas de interesse para esta tese anteriores ao início do doutoramento: Joaquim Almeida, (Morgadinho), 1998; Gabriel António Costa (No Kzik), 1998; João Lopes, 1998; Malaquias Costa, 1998; Adriano Gonçalves (Bana), 1999; Henrique Teixeira de Sousa, 1999; Fernando Quejas, 2004; João Alves (Nho Djonzinho), 2004; Lourenço Rosa Andrade (Nho Raul de Ribeira da Barca), 2005; João Montrond (Nho Djonzinho), 2006; Raul Silva, 2006; Manuel Tomás da Cruz (Lela Violão), 2007; Tomás Mendes Cabral (Nho Eugénio), 2014; Arcádio Monteiro, 2014. Por *e-mail*, comunicação pessoal de Agnelo Vieira de Andrade, 2008.

publicados, seja de âmbito académico (Nogueira, 2011; 2013; 2015, 2016a) ou fora dele (Nogueira, 2005; 2007; 2016b).

Recursos digitais e ferramentas audiovisuais

Ao iniciar o doutoramento, em 2015, encetei uma pesquisa na internet, com a criação de alertas para determinadas palavras (*polca, polka, mazurca, mazurka, schottische, schotische, valsa, waltz, cotillon* e quadrilha). Refira-se que a marcha é também uma expressão musical com origem europeia que entrou em Cabo Verde e teve vários desdobramentos até o presente. Justamente por se tratar de uma área com toda uma história por revelar, que mereceria um estudo específico, não a incluí neste trabalho como objeto de análise. Contudo, referências a ela aparecem em certos textos e entrevistas. A busca na internet acima referida gerou, durante o período em que mantive a ferramenta a funcionar (junho de 2015 a junho de 2016), à volta de 1.500 alertas no total, grande parte excluída por referir-se a outros sentidos dos termos de pesquisa utilizados. Textos em línguas com as quais não tenho qualquer familiaridade, como o polaco e o alemão, também foram excluídos. Tal recolha, ainda que em grande parte descartada e outra parte repetitiva, foi útil por ter-me permitido ter uma visão das músicas/danças de origem europeia na sua difusão pelo mundo, revelando-me também autores interessados na sua presença e na sua história em diferentes regiões. Pela internet encontrei ainda concursos de polcas e mazurcas a acontecerem nos tempos atuais em vários pontos do globo, bem como grupos que dançam quadrilhas e contradanças em versões apropriadas por diferentes segmentos sociais, em vários países.

Redes sociais e outros meios de comunicação digital permitiram, por outro lado, o contacto com pessoas e entidades que, de outra forma, estariam quase certamente fora das minhas possibilidades de acesso, como indicado acerca da pesquisa etnográfica. Destaco também a importância de várias ferramentas de produção e edição audiovisual, seja no que diz respeito ao que me foi enviado ou que obtive pela internet, seja no que concerne a materiais que eu própria editei e que apresento a título de exemplo em vários momentos ao longo deste trabalho, tendo sido necessário aprender a utilizar diversos recursos, ao mesmo tempo que a minha atenção era exigida pela complexidade das questões teóricas e metodológicas.

Pesquisa discográfica

No que se refere à pesquisa discográfica, realizei um levantamento das músicas que interessam para o trabalho através da audição de discos e, no caso da produção mais antiga a que não tive acesso, das referências que se encontram em capas de álbuns, ou mesmo em publicidade em jornais, entre outros documentos. Esse levantamento permitiu estabelecer um *corpus* de músicas criadas por cabo-verdianos (no arquipélago e na emigração) dentro da área investigada e resultou numa base de dados com as composições, intérpretes, compositores, discos, etc. Visitas ao acervo da Rádio de Cabo Verde (RCV) na Praia e no Mindelo foram cruciais para construir esse conjunto de dados. As Tabelas 2, 7 e 8 (Apêndice II), não exaustivas, contêm esse levantamento. A análise de tais dados permitiu-me saber com o que contava, numa perspetiva quantitativa, mas também perceber a que tendências estiveram submetidas as músicas de origem europeia em Cabo Verde ao longo do século XX e nestas duas primeiras décadas do século XXI, como se poderá constatar adiante.

Audição partilhada

Ao longo desse percurso de trabalho, em alguns momentos senti dificuldade em classificar determinadas composições e noutros momentos surpreendi-me com as designações com que esta ou aquela composição era classificada, nas capas de discos, nos discursos dos entrevistados ou em textos na imprensa, pois havia frequentes divergências. Ao encontrar no trabalho de Climério de Oliveira Santos (2014) sobre o forró²⁵ no Brasil o mesmo tipo de dificuldade em “tirar conclusões” sobre as músicas que estudava, pareceu-me bastante interessante a sua solução de organizar sessões de “audição partilhada”, algo que sem nomear eu já tinha feito pontualmente à distância, com trocas de mensagens com alguns músicos a quem enviava determinadas gravações, colocando a seguir questões sobre elas. Oliveira faz o mesmo com parte dos seus interlocutores, além de momentos em que o fez presencialmente e individualmente. Optei por fazer uma espécie de debate sobre trechos de composições ouvidas em conjunto. Durante o meu trabalho de campo em Cabo Verde, convidei quatro músicos locais para ouvirmos uma sequência de polcas, mazurcas e

25 Tal como acabo por concluir para a contradança em Cabo Verde, também a designação forró é uma espécie de “chapéu” sob o qual reúne-se um conjunto variado de expressões musicais.

algumas peças que eu não conseguia decifrar. Estes colaboradores são quatro músicos autodidatas com longa experiência musical, dois deles como compositores, outros dois no ensino (percussão e violão)²⁶. Procurei pessoas de ilhas diferentes, para eventualmente obter perspectivas díspares conforme a sua origem e local de residência habitual, e com idades acima dos 50 anos, de modo a estarem familiarizadas com a música dita *tradicional* tocada por formações acústicas, que são as que, ao longo do tempo, estiveram mais relacionadas com a interpretação das músicas aqui em apreço. Dentre eles, apenas um atua como profissional em atividades de palco e estúdio. O motivo da realização da audição partilhada era tentar nomear aquelas peças que eu não conseguia encaixar em nenhum género conhecido com base no ritmo e andamento, embora esteja familiarizada com o universo das músicas cabo-verdianas e seja capaz de distinguir uns dos outros os géneros musicais de que aqui me ocupo, ainda que não possua formação musical teórica. O resultado, bastante revelador para mim, foi de que não é consensual a classificação de determinadas composições, mesmo entre aqueles ouvintes, que eu supunha “falarem a mesma língua”, sendo todos cabo-verdianos e músicos. Trechos do debate que se estabeleceu encontram-se no capítulo 8.

A tese: um percurso no tempo e no texto

O presente trabalho tem uma abrangência temporal de cerca de um século e meio, o que – fui advertida algumas vezes – seria de considerar excessivo e possivelmente pouco favorável à concretização do trabalho. Contudo, essa extensão era necessária para a trajetória que me propunha traçar com base nas hipóteses que tinha, nascidas de pesquisas preliminares ao início do doutoramento. Em outras palavras: o percurso daquelas músicas e danças desde a Europa até Cabo Verde, por caminhos nem sempre diretos, e desde o século XIX até aos nossos dias.

O ponto de partida tinha de ser o que se passava com as músicas e danças que eu iria tratar no seu ambiente original, a Europa do século XIX. É este o tema do capítulo 1, em que, valendo-me de fontes bibliográficas, procuro caracterizá-las e mostrar o início da

26 Opto ao longo do texto por utilizar esta designação, que é a usada em Cabo Verde e no Brasil, para referir o instrumento que em Portugal é denominado “guitarra” (de seis cordas) e por vezes “viola”. Por extensão, “violonista” é o executante de violão.

sua difusão pelo mundo, em diferentes direções, da Ásia às Américas, passando pela África, ao sabor das condicionantes do colonialismo europeu.

O capítulo 2 procura descrever aspetos da vida quotidiana em cada ilha de Cabo Verde, de meados do século XIX em diante, com especial interesse nos hábitos de consumo e entretenimento da elite urbana, que era quem recebia as novidades vindas de fora. À parte a situação económica precária e os problemas climáticos severos que sempre caracterizaram o arquipélago, revela-se aqui a sintonia daqueles meios mais abastados com as novidades que iam pelo mundo, com particular atenção à Europa, quer em termos de avanços tecnológicos, quer relativamente às modas e tendências musicais da época.

Esses ambientes seletos onde se dava em primeira mão a receção das práticas musicais europeias são abordados novamente no terceiro capítulo, em que apresento uma recolha de momentos que descrevem *soirées*, espetáculos teatrais, bailes, atividades beneficentes e outros momentos de convívio das famílias abastadas, onde as músicas e danças em voga estavam presentes. As bandas são outro elemento importante na receção das músicas estrangeiras, bem como o ensino musical e a comercialização de instrumentos e partituras, aspetos que evidencio, de acordo com o que os registos a que tive acesso permitiram.

O capítulo 4 trata do impacto que tiveram, no desenrolar do processo que é o tema central da tese, a influência cultural brasileira em Cabo Verde e as atividades musicais que se realizavam na comunidade cabo-verdiana radicada nos Estados Unidos da América (EUA), que desde o século XIX já era significativa. Foi nesse contexto diaspórico, na região da Nova Inglaterra, que se gravaram, no final da década de 1920 e início da década de 1930, os primeiros discos com intérpretes cabo-verdianos a tocar as suas próprias músicas. Entre elas estavam *mornas*, polcas, marchas e mazurcas.

No capítulo 5 trago os músicos, os grandes responsáveis pela *cabo-verdianização* das músicas estrangeiras, quem as tornou uma tradição local. Começo por referir os mais antigos, ligados à Igreja Católica e o respetivo seminário, bem como os integrantes das bandas de música das corporações militares, de polícia e bombeiros, para depois apresentar com sucintas notas biográficas os violinistas que forjaram todo um âmbito da música cabo-verdiana – a tradição da música instrumental tocada em violino (*cf.* Moretto, 2013) – e em seguida apresentar aqueles que estão na atualidade a compor e a interpretar mazurcas e valsas, garantindo a sua continuidade.

Depois dos músicos, no capítulo 6, abordo as expressões musicais em voga ao longo do tempo, as denominações que receberam, as mudanças pelas quais passaram e

aquilo que se escreveu sobre elas no passado e o que se escreve e se diz no presente. Tratar destas expressões musicais é entrar num campo cheio de contradições mas também de coincidências. A música escrita, de que trato no capítulo 7, e a música gravada, no capítulo 8, são por sua vez áreas em que a pesquisa trouxe um conjunto abundante de dados que contribuem para delinear o percurso das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde desde a sua chegada até ao presente.

O capítulo 9 refere o período de obscurecimento que tem início em finais da década de 1940 e a posterior “redescoberta” destas músicas e danças. Através de depoimentos na primeira pessoa, obtidos de agentes culturais e educativos que atuaram no final da década de 1970 e início dos anos 1980, e outros ativos no presente, bem como de textos da imprensa cabo-verdiana no período pós-independência, procuro evidenciar o papel que tiveram nesse processo as organizações de massas ligadas ao PAIGC/PAICV e a própria política cultural posta em prática pelos governos desse período.

O tema das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde traz à tona o papel de Portugal no contexto internacional da época da difusão dessas expressões pelos diferentes territórios coloniais espalhados pelo mundo, o que leva a uma reflexão sobre a posição deste país como centro de um império colonial, e por isso um influenciador, e ao mesmo tempo sob a influência dos países europeus dominantes. O capítulo 10 aborda esta questão. Proponho, por outro lado, uma reflexão sobre o significado de aquelas músicas e danças terem vindo a ser valorizadas na esfera pública naquele momento de afirmação identitária que se seguiu à independência, em que se preconizava uma atitude de “reafirmação dos espíritos” (cf. Cabral, 1969, *apud* Andrade, 2014).

Para finalizar, o capítulo 11 traz a atualidade destas expressões, praticadas em diferentes contextos, no país e na emigração. São aqui apresentadas algumas das suas formas de recriação contemporânea e exemplos de como para alguns cabo-verdianos – músicos, dançarinos, agentes culturais ou simplesmente pessoas que delas fruem – mazurcas, contradanças e valsas são elementos identitários de determinadas ilhas.

*

Em síntese, parto da constatação de que um conjunto de músicas e danças exportadas dos salões da Europa para as colónias que vários países europeus então possuíam – nas Américas, na Ásia e em África – chegam ao século XX ainda pujantes, para após algum tempo serem destronadas por músicas e danças mais recentes, como o *ragtime*,

o *one-step*, o *foxtrot*. Algumas delas, contudo, vão-se reformulando, dando origem a outras músicas/danças, tornando-se tradições regionais, em alguns casos sendo assumidas como “folclore” por determinadas comunidades em diferentes pontos do globo.

Cabo Verde, antiga colónia portuguesa no Atlântico Médio, é, pela sua posição geográfica, um ponto estratégico entre a África, a Europa e as Américas. Em consequência deste facto foi, desde o início da colonização, um local de contacto entre diferentes povos. Resulta daí um conjunto de interações e interpenetrações culturais que foram ao longo do tempo forjando a cultura local, com e apesar de todas as formas de violência e subalternização intrínsecas à situação colonial. “As nações modernas são, todas, híbridos culturais”, escreve Hall (2006: 62). O exemplo mais evidente será, provavelmente, no que diz respeito a Cabo Verde, a língua, resultante da mistura do português antigo com línguas das várias etnias da África Ocidental que povoaram o arquipélago durante o período escravocrata.

As sociedades da periferia, escreve Hall (2006: 79-80),

têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais [...] A ideia de que esses são lugares “fechados” – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas ruturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”: uma “fantasia colonial” sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como “puros” e de seus lugares exóticos apenas como “intocados”.

Procurarei ao longo das páginas seguintes evidenciar como, a partir da entrada dessas músicas e danças em Cabo Verde, por diferentes vias, elas se foram integrando no património cultural local – entendido aqui num sentido lato e não como algum tipo de política de patrimonialização. Procurarei mostrar como aquelas músicas foram apropriadas pelos que as interpretaram ao longo de décadas, pelos que as dançaram e, depois de um hiato de quase esquecimento, como foram “redescobertas”. Nesta nova etapa, consideradas *tradição*, foram valorizadas publicamente, o que constitui um ato de patrimonialização, este sim deliberado. Mostro também como prosseguiram em determinados repertórios e permanecem até aos dias atuais, em diferentes formas de reelaboração.

O meu ponto de partida foi a constatação de que as músicas de origem europeia estão vivas e são um elemento identitário para certas ilhas em Cabo Verde. Contudo, situam-se fora das disputas identitárias mais salientes que se verificam no país e constituem um segmento menos conhecido das práticas musicais cabo-verdianas contemporâneas. O seu percurso desde o século XIX até o presente não era claro para mim e não encontrei sobre o tema qualquer resposta na bibliografia disponível sobre expressões musicais de/em

Cabo Verde. Como já referido, o que encontrava era na maior parte opinativo, por vezes a reproduzir histórias da oralidade mas sem o devido enquadramento crítico e sem investigação que fundamentasse as afirmações. Questionei-me sobre o que poderia revelar – sobre as próprias expressões musicais mas também sobre a sociedade cabo-verdiana – o estudo da sua entrada no arquipélago e da sua trajetória até aos nossos dias.

Nesse percurso, ficou evidente a partir dos dados obtidos em várias fontes (discografia, imprensa, relatos de viajantes, interlocutores) que, durante algumas décadas, aquelas expressões musicais que estiveram em voga nas primeiras três décadas do século XX entraram em declínio a partir da metade do século. E que foram depois, a partir da independência, revalorizadas. Como se explica que, nesse momento de furor nacionalista – em que, por exemplo, bustos de figuras públicas conotadas com a administração portuguesa foram derrubados – as músicas e danças de origem europeia não tenham sido, ao contrário do que se poderia imaginar, conotadas como símbolos do passado colonial e, portanto, rejeitadas? Nas Antilhas francesas, por exemplo, foi o que a atitude nacionalista determinou. A essa questão, agentes culturais sintonizados com a política dos governos do PAIGC/PAICV apresentam respostas, que analiso à luz das ideias de hibridez e ambivalência (Bhabha, 1998; Santos, 2003).

A tese procura também explicitar o papel desempenhado pelas políticas culturais postas em prática em Cabo Verde de 1975 a 1990 e pelo trabalho das organizações de massas atrás referidas, OPAD-CV e JAAC-CV, e também da Organização das Mulheres de Cabo-Verde (OMCV), em relação às práticas expressivas de origem europeia aqui em questão. Esse trabalho deu-se no sentido da sua valorização pública, através de espetáculos, concursos, ensino e estímulo à sua prática em âmbitos escolares, associativos e outros. Este processo teve efeitos no que diz respeito à sua resiliência e permanência até hoje como itens da cultura tradicional cabo-verdiana.

Por outro lado, o tema das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde abre a perspectiva de se refletir sobre o papel de Portugal nas dinâmicas das influências europeias sobre as sociedades coloniais. Trata-se de pensar como se deu a *influência portuguesa*, ou até que ponto ela foi menos portuguesa que de outras origens, tendo em conta a posição dominante de países como a Inglaterra e a França, dos quais Portugal recebia influências diversas. Baseio-me na análise das relações de Portugal com esses países hegemónicos elaborada por Santos (2003), para quem o papel de “mediador” definiu algumas características específicas do modelo de colonialismo que Portugal praticou.

Tendo em conta o acima exposto, considereei à partida que trabalhar sobre o tema em questão era oportuno dado o seu ineditismo e o interesse de desvelar um aspeto do conjunto das expressões culturais de Cabo Verde que permanecia em grande medida obscuro. Lembro aqui que, ao iniciar o doutoramento, encontrei na tese de Sardo referência ao trabalho de Veit Erlmann onde se salienta, com ênfase na música, a contribuição das relações entre Inglaterra, África do Sul e Estados Unidos “para a construção de uma identidade ou de uma cultura na era global e moderna” (Sardo, 2004: 56). Preconiza aquele autor, dadas as intensas interações na atualidade entre sociedades ocidentais e não ocidentais, que se façam estudos semelhantes com foco nas relações entre França, os países africanos francófonos e o Caribe, e também entre Portugal, os países africanos lusófonos e o Brasil. Acredito que esta tese possa se filiar a essa proposta e contribuir em alguma medida para a compreensão dessas relações no contexto lusófono.

Capítulo 1

As músicas e danças europeias do século XIX na sua difusão pelo mundo

Até a metade do século XIX, na Europa, a música e a dança estiveram intimamente ligadas, tanto estilisticamente como do ponto de vista social. A habilidade para dançar significava tanto saúde como educação, e nas cortes de Isabel I na Inglaterra ou de Luís XIV em França a dança e as músicas que lhes estavam associadas tiveram sempre lugar nos mais altos níveis da sociedade, escreve Neumeyer (2015a: 2). Segundo este autor, um modelo estabelecido por Luís XIV definia que um baile deveria ter duas partes: uma sessão de abertura com danças de pares (em geral minuetos), servindo para demonstrar habilidade e graça, e uma segunda parte com danças de grupos (contradança, *gavottes* e *gigas*)²⁷, em que todos participavam. Depois da Revolução Francesa, a então dominante classe média adota uma variedade de danças nacionais de diferentes origens (vários tipos de valsas, *schottisches*, *redowas*, mazurcas, polcas) que suplantam as músicas mais antigas. Mas estas continuam a ser praticadas, na forma de quadrilhas e *cotillons*. Contudo, os estilos musicais deixaram de estar associados a figuras de dança específicas, como no passado, escreve Neumeyer. Assim, as quadrilhas passam a usar diferentes peças musicais, a maior parte das vezes melodias emprestadas da ópera ou de repertórios folclóricos ou populares. Por outro lado, várias dessas expressões musicais populares, em diferentes países, foram fonte de inspiração para compositores da música de concerto, como Beethoven e Liszt, para a valsa, Chopin com a mazurca, Schubert, que compôs temas no ritmo do galope, entre outros exemplos.

Como nem todas estas músicas e respetivas danças são conhecidas na atualidade a ponto de dispensarem apresentações, e como forma de explicitar já à partida de que expressões musicais e coreográficas trata este trabalho, fica aqui um rápido esboço sobre cada uma delas, com o respetivo enquadramento histórico.

A valsa, que foi a mais popular dança de salão no século XIX, até ser destronada pela polca, tem origens obscuras, mas há referências a ela desde o século XVIII. O nome pode ter vindo do alemão *walzen*, um entre vários termos (como *ländler* ou *dreher*) usados

27 Para as músicas/danças que possuem um nome em português consagrado pelo uso (como valsa, quadrilha, polca, mazurca) este nome é empregado, enquanto outros termos são mantidos no original (por exemplo, *cotillon*, *redowa*, *schottische* ou *gavotte*) porque, embora existindo traduções em língua portuguesa, estas foram encontradas raras vezes na literatura sobre o assunto neste idioma.

para descrever danças similares – a maior parte delas em três tempos e dançadas por pares enlaçados – encontradas no sul da Alemanha, Baviera, Áustria e Boémia. Conhecidas pelo nome genérico de *Deutscher*, ou *German dances*, eram simples e sem sofisticação – ao contrário do minueto que até então reinara nos salões, de caráter majestático –, o que ajudou a que ganhassem popularidade. O seu deslizar suave e os rodopios, descritos pela palavra *walzen*, terão levado ao que ficou conhecido como valsa (Lamb, 2002a: 72 *et seq.*). Na última década do século XVIII era uma dança da moda em vários pontos da Europa, e tinha substituído a contradança no gosto do público. Tal facto até trouxe reações contrárias, como médicos que objetaram contra a rapidez dos rodopios e moralistas que, pela proximidade das duas pessoas que formavam o par, consideravam-na indecente. Por volta de 1820, a sua popularidade começa a declinar na Inglaterra e em França, mas não em Viena, onde compositores como Joseph Lanner (1801-1843) e Johann Strauss²⁸ (1804-1849), e mais tarde os filhos deste, Josef e Eduard, conseguiram manter vivo o interesse por ela, tornando o nome Strauss quase um sinónimo de valsa. Além da convencional, a três tempos, a valsa a dois tempos, derivada do galope, teve também grande aceitação na época, refere Lamb (2002a: 74). Versões locais da valsa, instrumentais ou cantadas, irão surgir nos diversos territórios da América Latina onde os europeus tinham estabelecido os seus impérios coloniais, cultivadas como forma de entretenimento nos salões aristocráticos.

O galope, por sua vez, era uma dança rápida e animada, a dois tempos, que também fez muito sucesso nos salões europeus no século XIX. É, como a valsa, originário da Alemanha e o seu nome deriva do movimento de galope do cavalo (*galopp*). O seu passo é muito simples: o par junta-se de frente para a linha de dança que percorrerá e segue rapidamente a saltitar pelo salão. Em França, foi por algum tempo a parte final da quadrilha, e aparecia também nos espetáculos de *cancan* nos cabarés. Por ser muito animado, era o ideal para o encerramento vibrante de um baile e quando introduzido em espetáculos de balé era também apropriado para o final (Lamb, 2002b: 481).

A mazurca, uma dança popular da região da Mazóvia, centro-leste da Polónia, é a três tempos, e o seu ritmo, originalmente, ocorria em danças de diferentes regiões, cada uma com o seu andamento específico, sendo a mais rápida a denominada *obertas*, uma dança de par aos rodopios; a *mazurka* propriamente dita (ou *mazur*), que é um pouco mais

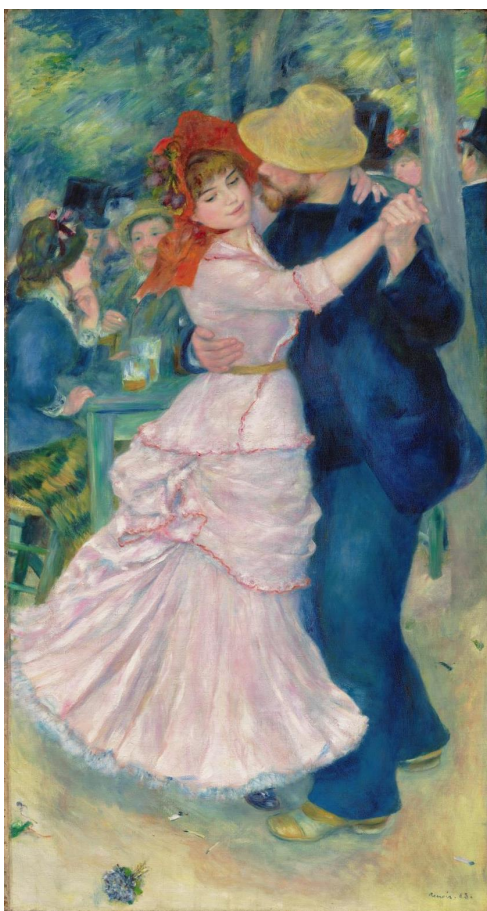
28 Johann Strauss pai (1804-1849) compôs 146 valsas, 36 galopes, 31 quadrilhas, 24 marchas, 14 polcas, pot-pourris, cotillons e contradanças. Johann Strauss filho (1825-1899) compôs 169 valsas, 76 quadrilhas, 66 polcas, 53 polcas francesas, 32 polcas mazurcas e 27 polcas rápidas (Vargas Cullell, 2004: 48).

lenta, mas ainda de temperamento vivo; e o *kujawiak*, de ritmo mais moderado, com frases mais longas (Downes, 2002: 189). A mazurca populariza-se na alta sociedade parisiense algum tempo antes de Chopin (1810-1849) chegar à capital francesa, em 1831, mas com a obra deste compositor torna-se uma peça de elevado nível artístico, estilizada para os salões da moda de então. Chopin passou a sua infância na região da Mazóvia, e terá sido bastante influenciado pela música que aí ouviu, o que ele próprio reconheceu, descrevendo-se como um “real mazur”, a demonstrar a sua ligação íntima com a região (*ibid.*).

Quanto à palavra *polka*, há várias especulações e quanto à origem da dança também. A mais antiga referência, num texto de 1835, menciona uma dança dos cracóvios na Boémia,²⁹ referindo uma mistura de danças locais checas. A mais antiga entrada num dicionário data de 1837 e define-a como uma “dança polaca”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* dá como certo que não era uma dança popular mas sim uma dança da sociedade urbana e não anterior à década de 1830 (Cernusak *et al.*, 2002: 34). Ainda segundo Cernusak, autores alemães questionaram as origens checas da polca, sugerindo que ela era nada mais que a *schottische* (ver abaixo) com um novo nome. Confusões quanto ao nome são identificadas por estudiosos na Áustria, na Suíça e no sul da Alemanha, onde uma mesma dança recebe nomes tão diferentes como *polka*, *schottisch*, *bairisch-polka*, *boarisch schottisch* ou *rheinlander*. A partir de 1843/44 torna-se a dança favorita da sociedade parisiense e quase ao mesmo tempo chega aos Estados Unidos. A sua popularidade percorre o mundo, das Américas à Índia, com roupas, chapéus, ruas e até pudins a receberem o seu nome. Segundo Neumeyer (2015a: 3-4), professores de dança em diferentes locais terão inventado as suas próprias versões a partir de combinações que deram origem, entre outras, à chamada *polca-mazurca* (com os passos da polca, binária, no compasso ternário da mazurca). Ao lado da valsa, era a base do repertório das bandas militares e das partituras de música popular de meados do século XIX. Ao longo do século XX a polca dará ainda muito o que falar, em vários pontos do mundo e em diferentes contextos de música e dança, como se poderá constatar adiante. Em *Bal à Bougival* (Figura 1), Pierre-Auguste Renoir fixa um momento dessas danças que eletrizavam a sociedade do seu tempo.

29 Região da atual República Checa que faz fronteira com a Alemanha a oeste, com a Polónia a nordeste, com a província checa da Morávia a leste e com a Áustria a sul.

Figura 1: *Bal a Bougival* (Pierre-Auguste Renoir, 1883)



Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (página web).

Prosseguindo esta inventariação das músicas/danças com origem na Europa e difusão internacional no século XIX, temos a *schottische*, palavra que em alemão quer dizer “escocesa” (no masculino, *schottisch*, grafia também encontrada com frequência). Tem volteios como a polca, mas andamento mais lento. O par enlaçado começa por avançar pela linha de dança e então faz uma volta de valsa completa. No século XX, houve mudanças que incluíram a troca de pares. A *schottische bohème*, também chamada *polca tremblante*, foi um tipo particular de polca introduzida em Paris em 1840 (Tilmouth e Lamb, 2002: 635). Neumeyer (2015a: 4) afirma que a designação *schottisch* sobreviveu mais tempo na Inglaterra e nos Estados Unidos do que na Europa continental. Na sua difusão pelo mundo, vamos encontrar os termos *chotis* ou *chotisse* em Portugal, e, no Brasil, a versão local desta música/dança acabará consagrada com a denominação *xote*, uma das expressões musicais tradicionais do Nordeste brasileiro (*Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, página web).

Quanto às danças desse período e com interesse para este trabalho, a quadrilha aparece na literatura sobre o tema como uma das mais populares. No século XVIII, designava um grupo de dançarinos nos balés franceses, e a popularidade das contradanças (ver abaixo) em balés levou por outro lado à descrição de “um conjunto de contradanças num baile como uma *quadrilha de contradanças*, mais tarde abreviado para *quadrilha* simplesmente” (Lamb, 2002c: 653, tradução minha). Com uma elaborada sequência de passos e dançada por conjuntos de quatro, seis ou oito pares, segundo este autor, a quadrilha geralmente consiste em cinco partes (coreografias), também chamadas *figuras*. Em termos musicais, trata-se de uma suíte com cinco movimentos. Essas partes, ou figuras, mantinham os nomes das contradanças que originalmente estabeleceram o padrão, mesmo quando se tocava uma nova composição: “Le pantalon” (adaptado de uma canção que dizia “Le pantalon/De Madelon/N’a pas de fond”), “L’été” (uma contradança bem conhecida em 1800), “La poule” (1802), “La Pastourelle” (baseada numa balada do trompetista Collinet) e uma animada “Finale”. Excetuando “La Poule” e às vezes “Le Pantalon” ou a “Finale” (em seis por oito), os temas eram em compasso dois por quatro e em geral adaptados de cantigas populares ou canções do teatro (Lamb, 2002c: 653). Estas mesmas designações aparecem nas quadrilhas dançadas atualmente na Guadalupe, como se pode ver em vídeos na internet – por exemplo, *Première figure: initiation à la danse de quadrille ‘pantalon’* (cf. Association Adékwat, 2015, vídeo *online*).

Ramalho Ortigão, numa das suas *Histórias Cor-de-Rosa* (2003 [1870]), descreve uma trepidante cena de dança, em Paris. Foi no baile Labore. Os homens vestidos de casaca e as mulheres com vestidos de baile e cinco botões nas luvas. Ao entrar no salão, relata, organizava-se uma quadrilha e, tendo a orquestra dado as primeiras notas, a contradança começou (as duas palavras, quadrilha e contradança, são referidas no texto).

Primeiro eram os movimentos pautados das contradanças ordinárias, somente de vez em quando os pés batiam impacientemente no chão, os dançadores rebuliam, saracoteavam-se, remexiam-se como provocando-se ao delírio que começou depois. Pouco a pouco a quadrilha converteu-se num turbilhão em que mal se podia acompanhar com a vista o movimento das figuras mais petulantes e mais cómicas. As mulheres ora se empinavam como cavalos árabes a que só faltava o relincho, ora arremetiam com o par fronteiro mostrando-lhe a liga no movimento dos passos. Os homens davam-lhes palmas ou acenavam-lhes com a mão por detrás da orelha disputando cada um a primazia na agilidade e na extravagância dos gestos – de punho no quadril, furtando as voltas, batendo o pé, fugindo às arrecuas [...] Tudo isto era rápido, tumultuoso e estrepitosíssimo. A dança espumava como o vinho e a orquestra cintilava como artifício pirotécnico. O espetáculo tornara-se delirante, febril, confuso e fugitivo como um redemoinho de ramalhetes arrebatados por um furacão. Era a voragem da dança.

Eu senti que me envolvera a atração do abismo. Quando a sala toda, a um movimento mais apressado da orquestra, deu uma volta de galope, não pude

resistir mais tempo e cingi a cinta da minha vizinha [não parei mais enquanto não parou a música]. (Ortigão, (2003 [1870]: 22)

O autor refere a cena como tendo sido o seu primeiro contacto com o *cancan*, que, segundo ele, na época estava a lisboetizar-se e era “o mais funesto presente feito pela cidade do barão Haussmann à cidade do marquês de Pombal” (*ibid.*), o que leva a crer que *cancan* não era apenas um espetáculo, mas uma performance coletiva, em determinados momentos.

Ao chegar à América do Norte, refere Benedetti (2016: 16), a quadrilha dá origem à chamada *square dance*, nos EUA, e à *danse carrée*, no Canadá. No Brasil, o trabalho de Zamith (2007, 2011) sobre o percurso da quadrilha mostra a sua forte presença no Rio de Janeiro no século XIX, seja nas atividades da Corte seja no teatro, e a sua popularização, até tornar-se uma dança associada ao imaginário rural. Por outro lado, essa designação aparece também no âmbito do choro³⁰, neste caso não ligada à dança mas à performance instrumental, constituindo uma suíte (*cf.* Aragão, 2014: 71).

O *The New Grove Dictionary* concede apenas três linhas à *country dance* (que não chega a ser um verbete), informando tratar-se de uma dança muito difundida na Inglaterra no século XVII e que se espalhou pelo continente europeu, fixando-se em particular em França, onde veio a ser conhecida como *contredanse* (vol. 6: 573). O leitor é remetido para o verbete “England”, e mesmo aqui, na parte dedicada às músicas e danças tradicionais (Russel, 2002: 232-234), é sucinta a informação. A extensão do verbete “Contredanse” neste dicionário (Burford e Daye: 2002: 374-376) evidencia que foi efetivamente com esse nome, e em França, que ela teve o seu apogeu, suplantando o minueto e reinando até meados do século XIX, quando foi obscurecida pela valsa e a polca. Jorgen Schou-Pedersen, estudioso da história da dança, afirma que os professores de dança franceses se inspiraram nas danças inglesas e criaram as suas próprias, que são variantes daquelas. De modo geral, entre as características da contradança estão o número par de participantes, que são organizados dois a dois; coreografia que inclui a troca de pares; passos simples e com poucas variantes; grande riqueza de figuras; duas formações de base – fila e círculo; as filas com homens e mulheres a confrontarem-se (Fornaro, 1999: 1). Num artigo sobre Jean Pierre Dubreuil, professor de dança da Ópera de Paris que terá criado em 1718 um conjunto de danças para a Casa Real da Baviera, Schou-Pedersen (2001: 131) enumera uma série

30 Choro: género musical nascido no Brasil na virada do século XIX para o XX, cuja origem foi a maneira de os instrumentistas locais interpretarem as músicas europeias em voga nessa época. Esses músicos reuniam-se em grupos de instrumentos de corda e sopro e tocavam habitualmente em situações informais, como festas em casas de família nos bairros da classe média e baixa (*cf.* Tinhorão, s.d.: 103)

de 17 publicações reveladoras de que essas compilações de peças musicais para dançar eram algo corrente no início do século XVIII. São títulos como *Livre de contredance présenté au Roy*, (este o mais antigo da lista, c. 1685); *Recüeil de Contredances* (1706); *Recueil de Nouvelles Contredances* (1712), entre outros.

Este tipo de compilação de composições e coreografias reproduziu-se em diferentes regiões do mundo, tendo encontrado na minha pesquisa vários exemplos editados em Portugal e no Brasil. No primeiro caso, até a rainha D. Maria II aparece como compositora, numa publicação intitulada *Quadrilha de Contradanças – Para Piano Forte*, que traz na capa a menção: “A primeira composta por S.M.F. a Rainha e as seguintes por I.P.Z.” (Maria II e I.P.Z., [c. 1835-1848]). O documento constou de uma exposição realizada entre fevereiro e abril de 2019 na Biblioteca Nacional de Portugal intitulada “D. Maria II e a música no seu tempo”.

Por sua vez, o *cotillon* foi uma dança de sociedade do século XVIII, de origem francesa, que se popularizou na Europa e na América ao longo do século XIX. O nome deriva da letra de uma das mais antigas peças musicais em que era dançada (Norton, 2002: 546): “Ma comére, quand je danse / Mon cotillon³¹ va-t-il bien?” Era dançada, segundo este autor, como a quadrilha e as *country dances*, com padrões geométricos e figuras. O seu andamento era o mesmo da quadrilha, que por sua vez era frequentemente descrita como um *cotillon* em meados do século XIX. As músicas eram quase sempre preexistentes, em compasso dois por quatro ou seis por oito, geralmente as mesmas de *gigas* e *reels*³² e a partir de 1820 extraída de trechos de óperas. Neumeyer (2015b: 1), por sua vez, afirma que o *cotillon* é mais um jogo de salão do que propriamente uma dança. *Manual de dança e do Cotillon* é o título de uma obra que em Portugal, na virada do século XIX para o XX, teve pelo menos nove edições (a nona é de 1916), uma das quais encontrei numa coleção privada em Cabo Verde. “Método fácil para aprender a dança sem professor”, diz a página de rosto, anunciando o ensino de todas as danças, tanto as antigas como as novas.

Em resumo, o século XIX, do ponto de vista das danças de salão, foi caracterizado por uma grande miscelânea de passos, compassos, ritmos e andamentos, com mesclas que

31 *Cotillon* tem o significado de anágua, peça de roupa feminina usada sob a saia (cf. *Reverso Dictionnaire*, página web).

32 *Reel*: dança originária da Escócia. Uma das referências mais antigas a esta palavra como designação de uma dança é de 1590 (Collinson, 2002: 71-72). Este autor refere que tinha um passo no lugar e um outro em que o par se desloca, havendo figuras com diferentes nomes conforme o número de pares. Tal como a *giga*, o seu período áureo é anterior ao abrangido por este trabalho, daí não aprofundar o assunto.

tornam impossível saber como era exatamente esta ou aquela dança, neste ou naquele local abrangido pela sua ampla difusão. Ainda assim, aquilo que foi dito sobre elas ao longo do tempo em cada local onde chegaram, e sobre as apropriações que nesses locais se fizeram dessas músicas e coreografias, pode servir como pistas para perceber essas trajetórias até ao presente.

Na sua obra sobre a quadrilha no Brasil, Zamith (2011: 75) refere, relativamente às várias expressões musicais no contexto europeu, ainda antes da sua grande difusão mundial:

A apropriação de músicas ocorria entre segmentos sociais em mão dupla. Mozart viu em Praga, na época do Carnaval de 1787, melodias de sua ópera *La nozze di Figaro* transformadas em contradanças e *allemandes*, o que o deixou encantado. O próprio Mozart adaptou “Non più andrai”, colocando a melodia dessa canção no começo de suas “Cinco Contradanças”, que escreveu em 1791.

Esta autora considera impossível pensar o trajeto dessas danças de forma linear, “como um fio diacrônico/melódico, localizando sua gênese na Inglaterra, que teria exportado diferentes formas da *country dance*, desencadeando danças sucessivas”, (Zamith, 2011: 80), preferindo pensar em percursos “sobrepostos, como trama sincrônica/polifônica” em que a *country dance* chega à França com coreografias várias e vai coexistir com várias outras danças, o que leva ao aparecimento das *contredanses* e, depois, destas *en quadrille* e à *quadrille* (quadrilha). Todas elas, defende a autora,

tiveram expressiva absorção social, já que foram longevas, havendo registro de suas existências perpassando séculos, com semelhanças e variações étnicas locais. Danças de grupo, integradas por pares, homens e mulheres, objetivando o lazer, com a possibilidade de improvisação coreográfica e a integração social dos dançarinos, todas passaram por processos de transformações coreográficas e musicais, processo esse que cria um *bric-à-brac* cultural, identificável em expressões artísticas de diversas culturas.” (Zamith, 2011: 80)

1.1 Em Portugal

Um conjunto de imigrantes com profissões ligadas à música e à dança (cantores, professores, instrumentistas, entre outros) provenientes de vários países europeus teve uma influência importante no panorama musical português ao longo do século XIX, devido aos seus conhecimentos técnicos, cosmopolitismo e mobilidade. Alguns nomes deixaram a sua marca na área da construção de instrumentos e edição musical – como os italianos Lambertini e Sasseti e o alemão Neuparth (Cidra, 2010: 775). Embora não tenha grande significado do ponto de vista quantitativo, este grupo de profissionais ligados à música teve

um papel importante na vida cultural portuguesa, e as suas atividades “devem ser inscritas num contexto de expansão comercial associado a novas práticas culturais e estilos de vida das cidades, polarizados pela produção artística” (*ibid.*: 776)

Por sua vez, no seu trabalho sobre as edições de partituras em Portugal na segunda metade do século XIX, Albuquerque (2015: 4), lembra que o período de acalmia política vivido no país entre 1851 e 1870 corresponde a um momento de aposta no desenvolvimento com o objetivo de recuperar o atraso em relação ao resto da Europa. O conseqüente reforço da burguesia industrial e comercial propicia “o nascimento de uma cultura de feição burguesa, caracterizada pelo gosto pela música”, surgindo assim “um novo mercado de bens culturais, no qual a música e a dança ocupavam um lugar de destaque”. Caracteriza esse período uma mudança no gosto e o fim de uma cultura de corte onde imperava a música sacra. A autora refere uma “multiplicidade de géneros musicais de inspiração romântica” e uma “nítida rotura em relação ao século anterior em termos de repertório praticado, quer a nível das salas de espetáculo, quer a nível doméstico” (Albuquerque, 2015: 5). Assim, de acordo com o que revela a produção editorial, o que começa a estar em voga nas três últimas décadas do século XIX é a música instrumental de salão, destinada a circuitos domésticos amadores e não a músicos profissionais, e, dentro dela, a música de dança, com destaque para a valsa e a polca. Antes, disso, na primeira metade do século, eram importantes, segundo esta autora, as chamadas “danças cosmopolitas” – contradança, quadrilha, *schottische*, galope e *gavotte*.

Em ambientes mais populares, e ao mesmo tempo mais restritos, onde a música era também atrativo – os prostíbulos, por exemplo – o decorrer do século assiste também a grandes mudanças nas tendências musicais. Um texto intitulado “Uma feição da Lisboa de 1809”, refere que se dançavam fandangos e lunduns “no tempo de Bocage, ao principiar o século XIX”, quando

a boémia baixa da capital explodia em lojas de café com tablilhas ornamentadas de frascaria de licores; em bilhares franceses e italianos [...] e ainda nos sobrados pecaminosos em que hetaíras³³ de fileira se deixavam ferir das setas dum Cupido avariado.

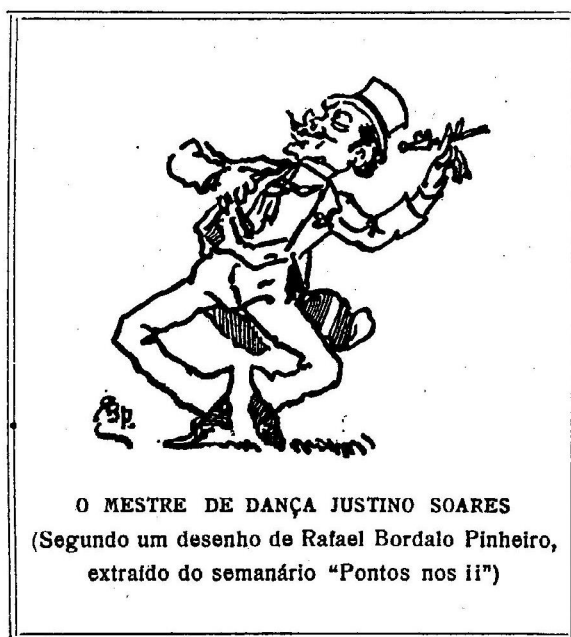
Alta noite – a alta noite de 1809 era às dez horas – bandos de vagabundagem amorosa assaltavam pela cidade esses prazos-dados a enlaces momentâneos com pastoras, arcadicamente duvidosas, ou iam até Benfica desnalgar-se³⁴ numa casa onde se dançava o fandango. Era aí que o cómico Frederico, mulato de melena

33 Eufemismo para prostituta.

34 Nalga, sinónimo de nádega. Seria o equivalente do atual “desbundar”.

crespa [...] dedilhava na bandurra³⁵ o último fandango, como um dos atractores da assistência [...] Os outros eram o Caldas Barbosa, um mulatão tocador de lunduns e o orangotango Joaquim Manuel, exímio em bandurrim e viola, chamado pelos poetas o “Orfeu de Carapinha”. (Sequeira, *Feira da Ladra*, 1929: 4-5)

Figura 2: O Polaininhas (caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro)



Fonte: *Feira da Ladra – Revista Mensal Ilustrada*, 1937: 177.

Já em 1850, há notícias de Justino Soares, chamado “O Polaininhas” (Figura 2), que se celebrizou por essa época como professor de dança e teve até a sua caricatura traçada por Bordalo Pinheiro. Mas o que interessa para este caso é a referência às músicas em voga. A propósito de um outro professor de dança, há referência na mesma publicação ao tempo em que “nas salas lisboetas, se dançavam o *amável*, o *passapié* e o *minuete*, enquanto nos bailes populares se dançavam o *fandango* e a *fofa*” (Carvalho, *Feira da Ladra*, 1937: 176). Mais tarde, a valsa suplantou todas as outras danças, refere o autor, citando um outro observador da época, José Daniel, que terá escrito em 1827:

Não há outra alguma dança
Que tenha tantos sainetes;
Foi a valsa, posta em campo,
Quem matou os minuetes.” (Carvalho, 1937: 176)

35 Instrumento musical com seis pares de cordas e braço curto, assemelhado ao bandolim.

E então, na década de 1840, chega a polca e com ela a “polcamania”. Os exemplos abundam. Num texto não assinado, o *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* para o ano de 1904 traz sob o título “A polca” (Figura 3) uma síntese histórica das danças dos últimos dois séculos, referindo o aristocrático minueto do século XVIII, “não destituído de elegância e graça, mas lento, pautado e cerimonioso”; depois o século seguinte, que “trouxe como inovação o liberalismo e o romantismo, que revolucionaram todos os espíritos, e se repercutiram em todos os costumes”; e então chegou “a polca audaz e rodopiante, e mais tarde a valsa doida, vertiginosa. *Signes du temps!*” (“A polca”, *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, 1903: 218). O texto discorre sobre o êxito, “espantoso” da dança da moda – “Heine chamava-lhe a *grande maladie tournoyante*” –, lembrando que naquela época tudo remetia a ela: chapéus à polca, casacos à polca, etc. Mais tarde, “o seu império decaiu, para ceder o lugar de primazia à valsa alemã, a princípio pulada, viva, saltitante; mais tarde arrastada, *glissée*, a três tempos, a quatro tempos, etc.”

Mas muito antes desses comentários do início do século XX, a *Revista Universal Lisbonense* trazia em meados do século XIX, em plena “polcamania”, a apreciação do cronista Silva Leal:

Não há ninguém da boa roda que não tenha ouvido falar da *polca* – e que não tenha falado da *polca*. Em todas as casas do tom se toca a *polca*: todos os armazéns de música vendem a *polca*: e todas as amigas pedem umas às outras a *polca* para aprenderem: enfim, a *polca* já está entre nós aclimada sem ainda cá ter chegado. Pois bem, este *desiderandum*, a dança maravilhosa dos salões de Paris, dos teatros de Paris, o assunto dos *vaudevilles* de Paris – acaba de chegar. É mais uma importação que nos vem da França [...] Além de dois cavalheiros ultimamente chegados de Paris, que foram tão felizes que tiveram a fortuna de aprenderem lá a *polca*, chegou também o *diretório*, *indicador*, marcas, ou como lhe queiram chamar para instrução deste portentoso dançável. (Leal, *Revista Universal Lisbonense*, 1844: 579)

Figura 3: Página sobre a polca, no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brazileiro*



Fonte: *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brazileiro*, 1903: 217.

O autor refere com certa ironia que não há coisa mais necessária que saber dançar a polca, “o complemento duma educação seguida com esmero e aproveitada com gosto [...] Felizes os mortais que dançam a *polca*! Quando o mundo estiver todo *polcalisado* o género humano tocou a perfeição!” (Leal, 1844: 580). Estas palavras remetem para o que escreverá alguns anos mais tarde sobre o mesmo assunto, no Brasil, Machado de Assis.

Entre os músicos que compuseram polcas em Portugal está Alfredo Keil (1850-1907), compositor romântico de origem alemã e autor do Hino Nacional português, além de óperas e outros estilos da época. Compôs, por exemplo, “Carnaval” (Keil, 1875), cuja partitura editada em 1875 (tendo na capa a indicação “polca para piano”) faz parte do acervo do Museu Nacional da Música, em Lisboa. Uma pesquisa no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal revela, por sua vez, para os termos “música impressa and polka”,

330 registos, enquanto para “música impressa and polca” aparecem 30 registos, embora algumas dessas partituras sejam identificadas no título como mazurca ou tango³⁶. Mas se a pesquisa for por publicações em geral, não apenas partituras, aparecem 37 registos para a palavra-chave “polca” e 379 para ”polka” entre as quais *A Polka - Jornal de Literatura, Recreio e Theatros*, publicado em 1845, o que serve para dar a medida da presença da polca na vida cultural da época.

Pan-europeia e transnacional, a polca e o seu companheiro piano – também ele em fase de difusão internacional – são reveladores da situação de centralidade e dominância dos países mais a norte da Europa, ao ditarem as tendências de comportamento e gosto no mundo, em contraste com a situação periférica da Península Ibérica, que, tal como as colónias americanas, recebiam as tendências ditadas por Paris. E se houve apaixonados e entusiastas da polca e outras modas, houve também olhares críticos. Eça de Queirós, por exemplo. A propósito de um dos seus textos no jornal *Distrito de Évora*, Mário Vieira de Carvalho escreve:

Segundo as referências da sua cultura europeia, Eça desejava que, também entre nós, a música florescesse em salas de concerto, onde artistas profissionais executassem para um público esclarecido o grande repertório clássico e romântico. O que se lhe depara é bem diferente. (Carvalho, 1999: 19)

E nas palavras do próprio escritor:

Em quanto à música, refugiou-se nos cafés-concerto, nos realejos e nas harpas de rua; refugiou-se também nos pianos das meninas. Todo o mundo acha adoráveis as músicas dos pianos particulares; também acho bem, mas prefiro a forca. (Queirós, 1867, *apud* Carvalho, 1999: 19)

A mordacidade de Eça de Queirós revela-se também, naquilo que interessa para este trabalho, em *Cartas da Inglaterra*, quando refere o *cotillon* na alta sociedade britânica:

A London-Season, a célebre estação de Londres, quando a aristocracia, maior e menor [...] recolhe dos parques e palácios do campo aos seus palacetes e jardinetes de Londres – passa-se em abril, junho e julho, verdade seja. Mas essa é uma vã e oca estação de trapos, de luvas de vinte botões, de lacaios, de *champagne*, de batota e de *cotillon*. (Queirós, 2000 [1905]: 14)

Seja como for, Portugal herdou desse período danças hoje consideradas tradicionais. Várias delas “mais não são do que valsas, polcas e mazurcas campestres, ou

36 Sobre as designações das músicas nesse período, que à distância de um século por vezes são difíceis de compreender, há esclarecimentos de vários autores (Sandroni, 2001; Vega, 1944, entre outros). Como abordarei esta questão de forma mais ampla noutra trecho, limito-me aqui a referir que as palavras *tango* e *fado* no século XIX não correspondem aos géneros musicais que conhecemos hoje com esses nomes.

seja, danças de salão [...] de origem estrangeira, passadas ao povo que as adotou e adaptou ao seu génio particular”, escreve Tomás Ribas (1982: 13), dando como exemplo o corridinho do Algarve, cuja estrutura musical “vem de polcas e mazurcas ou polcas amazurcadas”, e o facto de que “grande número dos viras que se bailam em todo o país são valseados” (*ibid.*: 63). Noutro trecho, aponta que o corridinho “se baila ao ritmo da polca-galope” (*ibid.*: 91). Ainda no Algarve, refere o autor, há o “Balso Marcado ou Balso Rasteiro (que é uma valsa amazurcada), o Regadinho (em forma de quadrilha), o Balso Pulado (que é uma polca), a Contradança, o Bailarico” (*ibid.*: 88).

De uma maneira geral, escreve Ribas, em cada país os hábitos sociais e modos de vida da aristocracia e da burguesia – pelo menos da alta e média burguesia – seguem padrões internacionais. No que diz respeito à música, “houve sempre momentos em que uma ou outra escola nacional influenciou poderosamente a música da grande maioria dos países da Europa”. Assim, para este autor,

Não será, pois, despropositado, crer que a aristocracia e a burguesia portuguesas do final da Idade Média e dos séculos XVI e XVII tenham dançado, como o resto da Europa, *branles* e *courantes*, *allemandes* e *galhardas*, *pavanas* e *sarabandas*, *gigas* e *bourees*, tal como depois bailaram *rigaudons* e *passepieds*, *minuetos* e *gavottes*, *valsas*, *polcas* e *mazurcas*, etc. (*ibid.*: 57)

1.2 Do outro lado do Atlântico

São abundantes as referências às músicas da Europa Central na sua dispersão pelo globo ao sabor da colonização. Nos EUA, as bandas militares foram, durante a Guerra de Secessão (1861-1865), um veículo importante para a penetração de polcas, valsas, quadrilhas, galopes e *schottisches* (Crawford, 2015: 31), enquanto no México, em finais do século XIX e início do XX, professores de música contribuíram, através do ensino e da venda de partituras de valsas, mazurcas, *paso dobles*, polcas e *schottisches*, para dar origem a um processo de mestiçagem cultural (Ramos Aguirre, 2016: 147-148).

Leary (2016: 45) afirma que a polca é música nacional das comunidades rurais e das classes trabalhadoras cujos ancestrais migraram da Europa para os EUA no século XIX e início do XX para trabalhar em fábricas, serrarias, minas e fazendas. Essa versão da polca, refere, incorpora outras danças de par do século XIX, como a valsa, a *schottische* e a mazurca, além de várias formas mistas. Desde o século XIX até à atualidade esteve presente em todas as formas de *mass media*, sublinha este autor. “Não surpreendentemente, tem sido

influenciada e ocasionalmente influenciou a música popular norte-americana” (Leary, 2016: 33, tradução minha, assim como outras citações traduzidas neste capítulo).

Do México ao Paraguai, passando por Cuba, Costa Rica, Colômbia, Argentina, enfim, em estudos sobre a generalidade dos países latino-americanos, são vários os autores (Carpentier, 1988; Tinhorão, s.d.; Sandroni, 2001; Vargas Cullell, 2004; Zamith, 2007; Cyrille, 2009; Manuel, 2009; Mercado Villalobos, 2015; Ulloa Sanmiguel, 2015; Smout, 2015; Valle Cedeño, 2015; Ramos Aguirre, 2016, entre outros) que, ao abordarem as práticas musicais e de dança ocorridas nesses territórios, em diferentes épocas, incluem, ao lado das músicas com origens em África, as músicas da Europa Central, como a mazurca, a polca e a valsa. Proveniente de Espanha, o *paso doble* é também referido frequentemente.

Peter Manuel (2009: 1) escreve, na introdução de um volume dedicado a estas expressões, *Creolizing Contradance in The Caribbean*, que o conjunto de variantes da quadrilha e da contradança que no século XIX floresceu e predominou nas Caraíbas funcionou como “um meio cultural comum através do qual circularam melodias, ritmos, danças, personagens e artistas, tanto entre ilhas como entre grupos sociais dentro de uma dada ilha”, o que o leva a concluir que se o século XX nesta região foi a era da música popular e da dança afro-caribenha, “o século XIX pode, em muitos aspetos, ser caracterizado como a era da contradança e da quadrilha” (*ibid.*).

Segundo Manuel, na área hispânica das Caraíbas, a contradança, tanto nos estilos espanhóis como nos franceses, parece ter existido desde o final do século XVIII, prosperando até meados do século XIX. Com cerca de meio século, quando se encontravam no seu auge, continham muitas figuras que são até hoje usadas nas *country dances* tradicionais e contemporâneas na Europa e nos EUA. A maioria dessas figuras teria derivado de figuras de contradança europeia, mas devido à apetência por novidades, novos passos e movimentos terão também sido introduzidos, refere (*ibid.*: 13).

Relativamente a Cuba, Alejo Carpentier (1988: 110 *et seq.*) afirma que a contradança proveniente da região de Oriente (no passado chamada Santiago de Cuba), com determinadas diferenças em relação à de Havana, foi a que predominou, o que Manuel (2009: 52-53) contesta, por considerar não haver dados suficientes para tal afirmação, nem para a real diferença entre ambas. Em qualquer dos casos, a narrativa de Carpentier dá conta da entrada em Cuba, introduzindo a contradança, da nobreza arruinada do interior da França que se fixara em Porto Príncipe e Santo Domingo em meados do século XVII. A partir de 1792, face à rebelião dos escravos que leva à abolição da escravatura em Santo Domingo, em 1793, e à independência do Haiti, esse grupo refugia-se em Oriente, devido à

proximidade. Para sobreviver, as francesas bem-educadas teriam começado a dar aulas de costura, desenho, língua, música e dança, e um músico francês terá criado a primeira banda de pardos de Santiago, a que se segue a criação de um teatro, um café concerto e, mais tarde, uma orquestra. É uma verdadeira revolução na cultura local, que deixou a sua marca, refere Carpentier (1988: 116). Para este autor, a entrada da contradança, entre outras músicas/danças, foi um facto importantíssimo na história da música cubana, dada a rapidez com que a contradança francesa foi adotada e a sua transformação numa criação local, com muitos desdobramentos que até hoje são patentes.

Segundo Manuel (2009: 15), foi nas Antilhas francesas – Martinica, Guadalupe, Dominica e Santa Lúcia³⁷ – que a coreografia da contradança “sobreviveu mais vigorosamente, na forma de quadrilhas e *calindas* que ainda são dançadas em vários contextos”. Escrevendo sobre o caso da Guadalupe, Cyrille (2009: 194) refere que há cinco tipos de quadrilhas dançadas até hoje, conforme a sua localização no arquipélago,³⁸ quatro das quais criações crioulas surgidas no período colonial e a quinta “The Lancer’s Quadrilles”, de John Duval (*cf.* Duval, 1817, página *web*), modalidade de quadrilha inglesa com “ambiência militar” que fez sucesso também no Brasil (Zamith, 2011: 106).

Por outro lado, a mazurca aparece como “uma dança tradicional da Martinica, considerada como fazendo parte integrante da memória cultural dessa sociedade [...] para eles, biguines, mazurcas e polcas são portadoras de felicidade, alegria e de memória”, escreve Ludwig (2015: 124). Por sua vez, Chivallon (2008: 343-374) refere a mazurca local como “tradicional às Antilhas francesas, e à Martinica em particular”. Tal como o *biguine*, baseado na polca, e a *valse créole*, baseada na valsa europeia, a mazurca baseia-se na mazurca europeia, com a introdução de ritmos locais, nomeadamente o *bèlé*. “Essas três danças formam o repertório urbano que se opõe àquele do campo, onde domina o *bèlé*, marcado pela importância do tambor de origem africana”, escreve esta autora.

Na Argentina, várias músicas praticadas refletem a sua herança europeia, como a polca, a mazurca e a *schottische* (Smout, 2015: 20). Ainda assim, os argentinos encararam a polca como uma das suas danças folclóricas, enquanto o tango era considerado uma dança

37 Esta última passada para o domínio britânico definitivamente em 1814, depois de vários momentos de alternância entre franceses e britânicos.

38 Embora Guadalupe seja muitas vezes referida como ilha, é na verdade um arquipélago, com as seguintes ilhas/ilhéus: Basse-Terre, Grande-Terre, Marie-Galante, Les Saintes, Le Desirade e Le Petit-Terre. Saint Barthelémy e Saint Martin eram também até 2006 parte da Guadalupe, tendo então sido transformados numa outra região administrativa.

urbana e portanto não associada às danças folclóricas regionais, refere a autora. Com a chegada de imigrantes espanhóis, italianos e de outros países, florescem músicas argentinas e danças europeias, e tanto a música como a dança são centrais em eventos sociais e religiosos provenientes da Espanha, aponta.

O Paraguai, por sua vez, tem um género musical chamado polca paraguaia, que segundo Higa (2010: 243) resulta da “hibridação do repertório campesino do Paraguai – lentamente configurado nas zonas rurais a partir das heranças musicais remanescentes do período das reduções jesuíticas e da música tradicional espanhola – com as danças de salão importadas da Europa no século XIX”.

Quanto ao Brasil, é pelo Rio de Janeiro, então capital do Reino de Portugal, onde desde 1808 se encontrava a Corte portuguesa, que começa a penetração das músicas e danças europeias que tantos desdobramentos terão aí, como a quadrilha, que se tornou uma dança relacionada com o mundo rural, e o xote, que veio a ser um ícone musical da região Nordeste do país. Zamith (2011: 81 *et seq.*) descreve esse período no Rio de Janeiro com exemplos abundantes de quadrilhas e bailes, tanto em ambientes elitistas como a Corte como em residências familiares e bailes públicos. A começar pelo “Baile e Serenata, que em applauso de Sua Magestade a Imperatriz oferecem a Corte e creados de sua Magestade o Imperador”, homenageando a imperatriz Amélia de Leuchtenberg, na noite de 20 de janeiro de 1830, no Paço do Senado. O programa e o protocolo da festa, reproduzidos pela autora, atestam a presença, além da valsa, de contradanças ditas inglesas, francesas e espanholas.

Por sua vez, a polca, tal como em outros locais, faz furor ao chegar à capital do Império na década de 1840 (Santos, 2000: xl; Tinhorão, s.d.: 55-56). A mazurca chega também por essa época. Ambas difundem-se pelo Brasil, inicialmente apresentadas em peças teatrais, depois ganhando os salões. No Rio Grande do Sul, a mazurca recebe o nome de rancheira. A polca, depois de vencer as barreiras da censura familiar, “transforma-se numa espécie de loucura coletiva, no âmbito da incipiente classe média urbana brasileira”, escreve Tinhorão (s.d.: 56), lembrando que chegou a ser criado, então, o verbo “polcar”.

Machado de Assis menciona em vários momentos as danças da moda do seu tempo, tanto nos seus romances e contos como nas crónicas que assinava na imprensa. Em “Um homem célebre” (Assis, 1994) o personagem Pestana é um afamado compositor de polcas, embora contrariado com esse facto por desejar ser um músico erudito. Este conto revela como a popularidade da polca já tinha alcançado as classes mais baixas

quando Pestana ouve um trecho de uma composição sua, que é o êxito do momento, tocada numa habitação modesta de um bairro popular, onde se realizava uma festa. É a partir dessas situações, em que os grupos de choro interpretavam as polcas em violão, flauta e oficleide, que iria surgir o maxixe, que tanto sucesso fez até a década de 1930.³⁹

Numa crónica publicada em 1892, Assis revela a variedade musical daqueles tempos:

Dançavam-se as modas de todas as nações; não só o fadinho brasileiro, nem a quadrilha francesa; tínhamos o fandango espanhol, a tarantela napolitana, a valsa alemã, a habanera, a polca, a mazurca, não contando a dança macabra, que é síntese de todas elas. (Assis, 1996: 51)

A presença das novas músicas europeias no quotidiano do Rio de Janeiro nessa época pode ser medida pela forma como nomearam determinadas ocorrências. *Schottisch*, por exemplo, foi nome de uma epidemia de diarreia e *Polka* designou uma febre reumática (Pimenta *et al.* 2015: 150). Publicações que compilam partituras, referidas por Zamith (2011: 27), têm títulos como *Ramalhetes de Quadrilhas e Contradanças; Soirées Brasileiras; Flores do Baile – Collecção de quadrilhas, walsas, polkas, mazurkas, schottischs e varsoviana; Correio das Salas: colecção de quadrilhas, polcas e valsas; Álbum de Dança; Álbum dos Salões*, entre outros.

Uma das novidades das danças de salão desses tempos era a proximidade entre os corpos dos dançarinos, de que os namorados se aproveitavam. No romance *Dona Guidinha do Poço*, de Manoel Paiva (1952), o personagem Secundino, que era o “marcante” (pessoa que diz os comandos da contradança ou quadrilha), aproveitava deste facto para ficar sempre perto da namorada. E abusava do “changez de dames” e do “promenade”, quando ela não era o seu par. “Alavantu!”, “Gram chêne simples...”, “Duble balancê!” são expressões que, seja neste romance escrito na segunda metade do século XIX e ambientado no Nordeste brasileiro, seja nas ilhas de Santo Antão ou São Nicolau, em tempos mais recentes, revelam a apropriação de expressões de origem francesa.

39 Maxixe: num primeiro momento, foi uma dança de par enlaçado com meneios e requebros de apelo sensual que lhe valeram a rejeição em ambientes familiares e burgueses. Quanto a esse jeito de dançar, “a polca, assim como a habanera e o tango, todos de ritmo saltitante, permitiam-no, ou melhor, provocavam-no”, escreve Jotaefegê (1974: 29). Este autor lembra que só em 1883 a palavra maxixe aparece na imprensa, embora considere que já era uma dança apreciada havia vários anos, em bailes populares, clubes carnavalescos e espetáculos teatrais que foram o seu reduto até ficar absolutamente em voga, já adotada pela classe média. No princípio do século XX, maxixe já é designação de um género musical. Em 1910 chega a Lisboa e em 1914 a Paris, onde obtém grande êxito. Nesse processo, “aristocratiza-se”, tornando-se mais contido e, assim, aceitável em ambientes da elite. É o chamado “maxixe de salão” (*ibid.*: 55-56). O seu sucesso dura até a década de 1930, quando é suplantado por outras modas musicais e, sobretudo, pelo samba.

Figura 4: Capa de partitura de polca-lundu



Fonte: *Revista de História da Biblioteca Nacional*, reproduzido em Wikipedia (página web).

Segundo o *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1989: 414), “a quadrilha fez furor no Recife por volta de 1840 desbancando tudo quanto era dança do tempo”. Citando Pereira da Costa (*Folclore Pernambucano*, 1908), Andrade refere que ela já estava vulgarizada no Brasil por volta de 1837, e ainda nos primeiros governos republicanos (portanto já no fim do século XIX), era a dança de honra com que se iniciavam os bailes oficiais, nos lugares “afastados dos centros populacionais progressistas [no sentido da importação das modas estrangeiras]”. Na sua viagem à Amazônia, em 1927, o investigador presenciou em Iquitos, capital da província de Loreto, no Peru, o governador a iniciar um baile com a quadrilha. Muitos outros exemplos da chegada e posterior apropriação e recriação das músicas/danças europeias poderiam ser apontados de Norte a Sul do Brasil, o que seria fastidioso e desnecessário. A fusão dessas músicas e danças com elementos locais, em grande parte de origem africana por sua vez já reelaborados no Brasil, como o lundu (a Figura 4 revela a mistura da polca com o lundu), dá origem a várias expressões

musicais desde então. Algumas dessas criações vão chegar a Cabo Verde, como mostrarei noutro capítulo.

1.3 As músicas europeias em África

Encontrei muito pouca informação relativamente ao tema deste trabalho ao pesquisar sobre o ambiente cultural no século XIX nas colónias na África Ocidental que hoje são países anglófonos e francófonos. O que é compreensível. Até 1880, escreve Boahen (2010: 1) “apenas algumas áreas bastante restritas da África estavam sob a dominação direta de europeus”. Na África Ocidental especificamente, região que interessa por ser onde se localiza Cabo Verde, essa dominação limitava-se às zonas costeiras e ilhas do Senegal, à cidade de Freetown e arredores (que hoje fazem parte da Serra Leoa), às regiões meridionais da Costa do Ouro (atual Gana), ao litoral de Abidjan, na Costa do Marfim, e do Porto Novo (no atual Benim), e à ilha de Lagos (atual Nigéria). Na África do Norte, no mesmo período, os franceses tinham colonizado apenas a Argélia, e na parte oriental do continente “nem um só palmo de terra havia tombado em mãos de qualquer potência europeia, enquanto, na África Central, o poder exercido pelos portugueses restringia-se a algumas faixas costeiras de Moçambique e Angola” (*ibid.*). Só no Sul do continente a dominação estrangeira se achava efetivamente implantada. Ou seja, até 1880, em cerca de 80% do seu território, a África era governada pelos próprios africanos, recorda Boahen (*ibid.*: 3).

Num desses espaços coloniais, a cidade de Luanda, em 1840, todos os domingos havia um grande baile nos salões do palácio do governador, reunindo a elite formada por militares, comerciantes, funcionários públicos, oficiais das marinhas de Portugal, França ou Inglaterra e comandantes de navios mercantes que por aí passassem, bem como os raros passageiros destes, revela Stamm (1972: 578), ao falar da sociedade crioula de Luanda nos anos 1838-1848, acrescentando: “Aqueles que têm algum talento recitam poemas ou cantam árias de ópera, todos se entregam ao prazer da contradança francesa”. Tito Omboni, médico italiano que iniciou em 1834 uma viagem pela África, descreve também um baile em Luanda, oferecido pelo governador aos visitantes recém-chegados, ao som de um piano e duas trompas. Na componente feminina, refere o viajante, além das portuguesas que acompanhavam o grupo, havia somente algumas mulatas “de aspeto desagradável”, que não sabiam conversar por passarem o tempo fechadas nas casas com as escravas, mas

“dançavam a contradança francesa, porque alguns meses antes um negociante brasileiro, enquanto esperava compor a sua carga de escravos, fez-se professor de dança para as senhoras da terra” (Omboni, 1846: 90). Ao procurar no texto de Omboni informações sobre práticas musicais e de danças para lá da contradança francesa em Luanda, encontro referência a um batuque em Angola, do qual o viajante descreve com minúcia os passos e a umbigada; alguns instrumentos musicais; um trecho sobre um jovem negro na Ilha do Príncipe que, num violino rudimentar por ele mesmo construído, tocava modinhas que ouvira cantar por capitães de barcos e marinheiros que por aí passavam; e a descrição de um baile na Ilha Brava, Cabo Verde, mas este, de interesse especial para este estudo, fica para o próximo capítulo.

Em São Tomé e Príncipe, a festa de São Pedro numa aldeia de pescadores é descrita em 1902 como tendo um desfile de canoas em que vão tocadores de tambores e pífanos, assim como o padre, e há a certa altura uma espécie de torneio marítimo, a que se segue, já de volta a terra, uma grande refeição. Esta, diz o relato, termina “pelo bailado que dura toda a noite, e que se compõe das danças do país, entremeadas com valsas e polcas” (Guimarães, *Almanach Luso-Brazileiro de Lembranças*, 1902: 107), o que mostra que nessa altura, início do século XX, as valsas e polcas já estão apropriadas nos meios populares daquela colónia. Por sua vez, a *ússua*, dança que presenciei em 2019 na cidade da Praia executada por membros de uma associação de santomenses e que se pode assistir em vários vídeos na internet (e.g. Espaço Q/QuadraSoltas, 2013, página *web*) apresentada como uma tradição da ilha de São Tomé, não deixa dúvidas, com a sua fila de pares trajados a preceito a evoluírem quase em câmara lenta, de que se trata de uma reelaboração da quadrilha.

Assim, embora na maior parte de África a efetiva colonização ocorra só a partir de finais do século XIX – recorde-se que a Conferência de Berlim, que define as fronteiras no território africano entre os diferentes colonizadores, decorreu entre novembro de 1884 e fevereiro de 1885 – havendo até então pouco mais que fortificações militares, centros de comércio, missões religiosas e iniciativas para o conhecimento dos recursos naturais com vista à sua exploração, nos poucos centros urbanos onde surgiram mais cedo sociedades crioulas, como a angolana e a cabo-verdiana, as formas de convívio e entretenimento revelam a penetração de influências europeias.

Relativamente ao Congo francês, por exemplo, aspetos reveladores da confluência de práticas musicais diversas podem ser encontrados numa obra sobre o lazer em Brazzaville colonial que refere que, às danças tradicionais locais, novos ritmos e

instrumentos musicais vêm juntar-se, introduzidos por cabindas e habitantes da África Ocidental ou por trabalhadores da construção (entre 1890 e 1898) da linha férrea Leopoldville-Matadi,⁴⁰ quando milhares de pessoas de diversas proveniências misturaram-se e trocaram ideias musicais nos seus tempos livres (Martin, 1995: 130-131). No fim do século XIX, escreve a autora, tal como os trabalhadores da Libéria e da Serra Leoa que introduziam aí as suas músicas, grupos de cabindas tocavam, em apitos [*sic*], concertinas e harmónicas, músicas dos portugueses e crioulos de Luanda, que adaptavam (*ibid.*: 131).

É já no século XX, por volta dos anos 1920, que a preferência por estilos da Europa e da América Latina irá prevalecer, entre a elite urbana de Brazzaville, sobre as músicas locais, como a *maringa*. A I Guerra Mundial contribuíra já com novidades levadas por soldados estrangeiros aquartelados na cidade e veteranos regressados de França, o que serviu como um catalisador para a introdução de novas músicas e danças europeias, segundo Martin (1995: 132). Esta autora refere que as duas capitais – Kinshasa (Congo Belga, atual República Democrática do Congo) e Brazzaville (Congo Francês, atual República do Congo) – uma em cada lado do Rio Congo, partilhavam os músicos, as músicas e o público. O texto indica os géneros musicais dançados numa casa noturna de Kinshasa, em 1923, mencionando: “[...] os favoritos eram o *one-step*, o *foxtrot*, a valsa e o ‘altamente na moda *cakewalk*’” (*ibid.*: 133). Este último, uma criação afro-americana ainda do tempo da escravatura, e a valsa vêm do século anterior, mas os outros dois são já do século XX.

Segundo Collins (1985: 61), a política colonial francesa ia no sentido de manter as culturas nativas e a francesa totalmente separadas, o que é o oposto da atitude britânica, que encorajava uma maior flexibilidade e a mistura das duas componentes. Essa diferença de atitudes entre franceses e britânicos será a razão, segundo este autor, para que o *highlife*,⁴¹ género musical de grande expressão no Gana, tenha aparecido muito mais cedo que a música urbana gravada do Congo, que só se expandiu pelo continente africano na década de 1960. O *highlife* desenvolveu-se em cidades costeiras como Acra e Cape Coast paralelamente ao nascimento de uma elite social e económica nativa ocidentalizada. Por

40 Matadi, principal porto da República Democrática do Congo, situa-se na região Centro-Oeste do país, próximo à fronteira com Angola.

41 *Highlife*: género musical resultante da hibridação de influências harmónico-tonais ocidentais com a música local *akan* (Matczynski, 2011). Surge da interpretação, por grupos formados por ganeses tocando instrumentos ocidentais, de músicas de dança então na moda (Collins, 1985: 107-108).

volta da década de 1920, grupos como a Excelsior Orchestra, de Acra, composta unicamente por músicos ganeses tocando instrumentos ocidentais, tocam “valsas, *foxtrots*, *quicksteps*, *ragtimes* e outras danças de salão” (Collins, 1985: 107) e fazem arranjos de melodias tradicionais para um público negro/mulato vestido para noites de gala. Foi neste contexto que aqueles que não podiam entrar e se reuniam na rua a ver os casais elegantes chegarem às casas noturnas cunharam o termo *highlife*, que num primeiro momento tinha uma conotação de escarnecimento dessa elite africana. É interessante notar que, das antigas músicas europeias, Collins cita textualmente apenas a valsa (e “outras”), sendo que as que indica são criações já do século XX. Quando se refere à Libéria, porém, o investigador dá uma informação interessante: aqui, tocava-se “a quadrilha, uma refinada música crioula que os escravos libertos trouxeram do sul dos Estados Unidos” (Collins, 1985: 110).

*

Cyrille (2009: 194), num texto que incide sobre Martinica, Guadalupe, República Dominicana e Santa Lúcia – mas cuja ideia central pode ser aplicada a outros espaços onde as mesmas expressões musicais e coreográficas chegaram, fixaram-se e tiveram desenvolvimentos específicos – afirma: “Os nomes semelhantes usados nas quadrilhas crioulas do Caribe oriental e na quadrilha francesa do século XIX não indicam que as danças são meras reproduções de um original europeu”.

[...] à medida que as pessoas selecionaram um elemento e reorganizaram outro, simplificaram aqui e aperfeiçoaram acolá, através do amalgamar de novas contribuições com as suas próprias formas tradicionais ou com novos traços adquiridos em outros lugares, elas efetivamente remodelaram a dança. (Raviart, *apud* Cyrille, 2009: 194)

No início do século XX, dançam-se ainda os ritmos do século XIX, como a polca, a mazurca e a valsa. Num texto publicado em 1929, o jornalista e escritor português Julião Quintinha (1885-1968), que publicará várias obras com temática ligada ao mundo colonial português, narra os dias passados no navio que o leva ao continente africano. “Na orquestra uma valsa inglesa, que convida aos *flirts* e tentações”, especifica Quintinha (1929: 11) sobre a animação musical no salão que flutua no Atlântico de Portugal rumo a Cabo Verde.

Enquanto isso, em diferentes regiões do mundo essas músicas e danças seguem o seu curso, transformando-se conforme as condições e os gostos locais, e gerando novos géneros musicais em alguns casos. Ao mesmo tempo, estavam a aparecer novos ritmos,

como o foxtrote, o tango, o maxixe... Mas ainda hoje, pelo mundo fora, apesar de tantos movimentos musicais que já se sucederam ao longo do século XX e tantas modas que surgem periodicamente, dançam-se mazurcas, polcas e quadrilhas. Uma pesquisa rápida na internet mostra-as em abundância em vídeos feitos na Jamaica, na Guadalupe, no Brasil, entre outros locais, com semelhanças e diferenças. Tanto existem versões cujas *performances* se inspiram mais ou menos rigidamente na antiga contradança francesa como continuam a polca e a mazurca, com eventuais nuances, a serem fruídas simplesmente como músicas de dança, em vários pontos do mundo, Cabo Verde incluído e como um dos exemplos bem vivos.

Há cerca de um século, as gravações áudio estavam a surgir, o que teve um impacto gigantesco na indústria de música em todo o mundo. Os primeiros cabo-verdianos a gravar discos foram imigrantes nos EUA e, a seguir às *mornas*, são sobretudo polcas as músicas desses discos pioneiros. Como elemento fundamental da investigação que dá origem a este trabalho, serão abordadas com detalhe estas gravações, à frente. Para já, é preciso ir para Cabo Verde.

Capítulo 2

Cabo Verde na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX

No final do século XVIII e início do XIX, a população de Cabo Verde era composta por três grupos sociais demarcados muito mais pelo índice de riqueza e privilégios do que pela cor da pele, embora se recorra à cor para os enumerar: os brancos provenientes da Europa; os negros, na maior parte escravos; e os naturais de Cabo Verde, que podiam ser brancos, negros ou mestiços. Ao longo do tempo, à medida que os brancos europeus foram diminuindo em número e poder económico, substituídos pelos “filhos da terra”⁴², as camadas inferiores foram melhorando a sua condição social e tornando-se pequeno-burguesas, para o que contribuíram a emigração e o ensino – proporcionado pela Escola Superior da Brava, fundada em 1846, e pelo Seminário-Liceu de São Nicolau, em 1866 (Carreira, 1977: 15). Mas já antes disso os padres, além da catequese, estavam incumbidos de transmitir as primeiras letras e rudimentos da língua portuguesa, o que em Cabo Verde acontece bem antes do que em Angola, Guiné e Moçambique (Carreira, 1984: 141-142). Por sua vez, Oliveira (1998: 70-71) aponta o interesse de particulares em proporcionar o ensino, o que vários anúncios nas páginas do *BO* deixam claro. Tais circunstâncias conferem aos cabo-verdianos um avanço nesta matéria, abrindo a perspectiva do ensino secundário, ainda no século XIX.⁴³ Tal facto favorece-os no acesso a posições mais elevadas na administração colonial, relativamente aos naturais das outras colónias. Ainda assim, a taxa de analfabetismo em meados do século XIX era superior a 70%, refere este autor. Contudo, era-o também na metrópole (*ibid.*: 69-73).

As origens dessa elite mestiça vêm já do século XVI: na Ribeira Grande – primeira cidade fundada pelos portugueses em África e início da colonização de Cabo Verde – em 1513 havia negros livres a comerciar, escreve Iva Cabral (1995: 240 *et seq.*). Ao longo do tempo, a proporção de negros e mestiços na população vai aumentando devido aos filhos que os europeus tinham com as mulheres africanas. Estes eram escravos quando não

42 Filhos da terra: expressão que designa mestiços que descendem dos reinóis e compõem uma elite endógena cabo-verdiana (Cabral, 1995: 240).

43 Ainda segundo Carreira (1977: 17), Luanda só terá um liceu em 1919, tendo sido infrutífero o trabalho de várias comissões que, entre 1882 e 1907, foram incumbidas de institucionalizar o ensino secundário na capital de Angola.

reconhecidos como filhos pelo pai ou tornavam-se homens livres, quando legitimados pelo pai e alforriados. A autora acrescenta que por vezes os mestiços que solicitavam a legitimação sequer estavam em busca da herança, já que eram, eles próprios, abastados. Nesses casos, o que pretendiam com a carta de legitimação era herdar do pai os direitos civis que lhes permitiriam, junto com os bens que possuíam, ascender, com o beneplácito régio, ao grupo social dominante. Ainda segundo Cabral, os homens que legitimavam os filhos eram geralmente europeus da camada média porque, não estando em jogo fortuna nem honras, este facto não gerava conflitos familiares. Contudo, “com esse ato notarial, eles deixavam a seus descendentes nas ilhas a possibilidade de se tornarem ‘homens de bem’, adquirindo maior capacidade para entrarem na administração pública e camarária ou para tomarem o hábito religioso” (Cabral, 1995: 241), ou seja, davam aos filhos mestiços a hipótese de subir na escala social. Estes casos terão sido uma minoria. Por outro lado, houve filhos mestiços não reconhecidos e que não pediam ao rei posterior legitimação mas que foram contemplados com doações em testamento. Mais tarde, com a contínua diminuição do contingente de brancos – e estando desde 1546 autorizada a entrada de “homens pretos e baços” nos ofícios do Conselho da Câmara – cria-se uma situação favorável a que os mulatos e “pretos livres” ocupem posições antes exclusivamente reservadas aos europeus. Assim, os chamados “filhos da terra” começam a ter acesso a cargos da administração central e local, e muitos deles vêm a ocupá-los também nas outras colónias portuguesas.

Esses mecanismos de ascensão social que se verificaram ao longo dos primeiros séculos da colonização de Cabo Verde levaram a que, em finais do século XIX, aí existisse uma elite socioeconómica que não era exclusivamente branca nem portuguesa. O censo de 1878 referido por Carreira (*Raízes*, 1984: 19 *et seq.*), que indica um total de 99.317 habitantes, mostra que a população do arquipélago na segunda metade do século XIX era composta por uma maioria absoluta (98.514 indivíduos) de cabo-verdianos, isto é, os ditos “brancos da terra”, negros e mestiços. Os naturais da metrópole e das ilhas da Madeira e dos Açores, que ocupavam cargos de direção na função pública e no comércio, não chegavam a 800 pessoas e 223 habitantes eram estrangeiros. Destes, 170 residiam em S. Vicente. Eram na maioria ingleses ligados às empresas de carvão para fornecimento à navegação de longo curso que se estabeleceram nesta ilha a partir de 1850, e alguns eram agentes da empresa telegráfica que geria aí um cabo submarino instalado em 1874. Os 29 estrangeiros recenseados na ilha do Maio estavam provavelmente ligados à atividade salineira e os dois em São Nicolau teriam a ver com uma empresa na área da pesca da baleia, aí instalada no início daquela década. “Não se deve estranhar que assim fosse.

Os europeus (sobretudo portugueses) representaram sempre, em toda a vida do arquipélago, uma minoria”, refere Carreira (*Raízes*, 1984: 24), indicando ignorar se nesse recenseamento foram considerados os 87 degredados que entre 1873 e 1882 cumpriam pena no arquipélago, cumprindo ao mesmo tempo, com a sua integração profissional e familiar na província, uma política de colonização, como atesta um decreto que prevê a concessão de terrenos e o casamento dos condenados, por forma a ligá-los às províncias ultramarinas. Para isso, era previsto o transporte de mulheres à custa do Estado (*cf.* Portugal, *BO*, 19 de março de 1870: 81).

Em 1900, o arquipélago de dez ilhas (Figura 5), com nove habitadas, tinha 147.424 habitantes. Santiago, a ilha mais populosa, tinha 44% do total. A população achava-se distribuída por duas cidades (Praia e Mindelo), cinco vilas e 465 aldeias, com o número total de 33.144 fogos, segundo os dados de Vasconcellos (1916: 100-101), que se baseia em estatísticas da época. Justificando o atraso da população com “a rotina e grande falta de iniciativa para aperfeiçoamento dos processos agrícolas”, este autor aponta como causa de tal situação o grande número de analfabetos (118.645, ou seja, à volta de 82%), que, nas suas palavras, “são a desgraça do arquipélago, superior à das estiagens” (Vasconcellos, 1916: 101-102). Em 1912, dos 143.929 habitantes recenseados – a fome de 1903-1904 tinha reduzido a população em cerca de 10% – 4.799 são brancos, 51.509 negros e 87.621 mestiços (Vasconcellos, 1916: 100).

Considerando que a *História Geral de Cabo Verde* publicada em três volumes (1991; 1995; 2002) não contempla o século XIX, é principalmente no *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde* que encontro, sobretudo na segunda metade daquele século, informações sobre a vida social, económica e cultural no arquipélago, por vezes em anúncios, outras vezes em notícias e crónicas. São dados relativos à cidade da Praia principalmente. Nas primeiras décadas do século XX já surgem mais informações disponíveis sobre São Vicente. Nota-se, aliás, que a centralidade destas duas ilhas na vida do arquipélago, que se verifica no presente, vem de longe, podendo-se afirmar o mesmo sobre a situação periférica de outras, como mostrarei a seguir. Sobre a maior parte delas, a pesquisa no *BO* trouxe apenas textos sucintos mencionando a pesca de alguma baleia, doenças, chuvas ou a falta delas, algum naufrágio, a construção de estradas, as colheitas... São textos que não permitem sentir o pulsar da sociedade, como o permitem a dinâmica do pequeno comércio e as formas de sociabilidade. Alguns relatórios oficiais ou o incontornável *Madeira, Cabo Verde e Guiné* (Martins, 1891) revelam de forma um pouco mais aprofundada a vida em diferentes pontos do arquipélago, embora sejam em grande

parte focados em aspetos económicos e administrativos. Ainda assim, vez por outra trazem algum comentário sobre a vida cultural e formas de entretenimento.

É através deste conjunto de textos que procuro nesta secção, de forma fragmentária e às pinceladas, mostrar as especificidades de cada ilha, sempre tentando relacioná-las com o tema central da tese – a penetração de músicas e danças europeias do século XIX e a sua apropriação/recriação pelos cabo-verdianos. Em grande parte, trata-se de descrever a vida das elites da época, pois é por meio delas que as novidades, as novas músicas e as novas danças introduzem-se em Cabo Verde.

Figura 5: Mapa de Cabo Verde



Fonte: *Guia Geográfico Cabo Verde*, página web.

2.1 Ilha a ilha

As cidades portuárias cabo-verdianas são produto da inserção do arquipélago nas rotas e fluxos transatlânticos e não existe processo urbano de vulto na história de Cabo Verde “que não seja despoletado pela dinâmica portuária”, escreve Silva (2003:152), cuja descrição da Ribeira Grande,⁴⁴ em Santiago, caracteriza-a como um espaço cosmopolita (*ibid.*: 173), habitada que era no início da colonização por funcionários da administração colonial, militares, colonos de localizações geográficas e sociais diversas, escravos originários da costa africana, viajantes, religiosos, entre outros personagens. “No seu interior respira-se um cosmopolitismo atlântico que pouco tem a ver com o resto do arquipélago, guardado sob o peso da rotina das sociedades agro-escravocratas e pastoris” (*ibid.*: 173). Três séculos depois, em decadência por razões várias, entre as quais períodos de seca e ataques de piratas (*cf.* Pires, 2016; Silva, *ibid.*: 152 *et seq.*) a Ribeira Grande perde o estatuto de capital (em 1770) para a vila da Praia de Santa Maria, fundada em 1615, atual cidade da Praia. Tal como na anterior capital, também nesta cidade houve a confluência de pessoas de diferentes origens, o que a terá tornado terreno fértil para o florescer de novas expressões culturais, resultantes de recriações diversas. Entre as recriações que se pode apontar, está a das músicas e danças de origem europeia que são o tema deste estudo.

Escrevendo sobre como as cidades se relacionam com o surto de integração da economia internacional a partir da década de 60 do século XIX, Silva e Matos (2000: s.n.) apontam um “ativo movimento de intercâmbio e de emulação de experiências” contribuindo para “uma rápida difusão de inovações entre as principais cidades do continente europeu”, em que novos padrões de conforto surgem como parte das exigências das classes médias. Aspectos como a iluminação pública, água e saneamento são exemplos das grandes transformações do ambiente urbano nessa época. Não estava em causa apenas a internacionalização da economia, mas também “a difusão de um modo de vida” (*ibid.*). Assim, ruas amplas eram consideradas essenciais para a salubridade, o traçado retilíneo e regular era considerado o ideal para uma cidade aprazível. “A estrutura reticular do

44 Mais conhecida como Cidade Velha. Em 2009 a Unesco classificou-a como património da humanidade com base no seu papel na história das trocas internacionais associadas à dominação colonial europeia na África e na América (critério II da Unesco para as classificações a património da humanidade); como testemunho das origens e desenvolvimento do trato negreiro atlântico (critério III); e como berço da primeira sociedade mestiça crioula, sendo um elo importante quanto ao património imaterial entre África, Europa e Américas (critério IV) (*Cf.* IPC, página *web*). Atualmente, a designação oficial da Cidade Velha é Ribeira Grande de Santiago, para diferenciar do município da Ribeira Grande, em Santo Antão.

ordenamento urbano permitia a reconciliação entre o interesse da circulação, da salubridade e do embelezamento” (*ibid.*). A cidade da Praia, na ilha de Santiago, capital da província, seguia essas tendências, como se pode comprovar em várias fontes de informação da época.

A Praia será o local mais frequentemente mencionado neste trabalho, devido à abundância de referências de interesse para o tema em questão. Assim, fica aqui apenas uma sucinta descrição, extraída de um texto sobre a canalização de água para a cidade, dirigido à secretaria das Obras Públicas e ao Governador por Augusto Pinto de Miranda Montenegro, major de engenheiros e diretor das Obras Públicas da província. Este informa que, em 1872, a Praia tem três mil habitantes, 180 animais, entre cavalos e bois, e que passou a ter quatro quilómetros de canalização.

É pequena mas bem alinhada, tem ótimas ruas de 10 a 14 metros de largura, e 400 a 600 de comprimento, espaçosos largos e assenta sobre uma planície de 24 hectares” [o atual Plateau, centro histórico da cidade]. É banhada ao sul pelo oceano, e cercada em todo o resto por fundo vale, arqueado a feição de ferradura [...] O reservatório de água, recém-construído, tem capacidade para 200 mil litros, e fica num edifício em que o reservatório propriamente dito fica no andar superior, “sendo todo o edifício decorado com alguma elegância, o que se julgou conveniente numa cidade onde não há edificações bonitas. (Cabo Verde *BO*, 9 de março 1872: 42-43)

Cerca de vinte anos mais tarde um relatório sanitário indica vários melhoramentos que diminuíram o grau de insalubridade da cidade, como a drenagem, ainda que parcial, da zona da Várzea da Companhia; a canalização e o depósito da água de Monteagarro, acima referidos; o calçamento de ruas; e a extinção de palhoças. Porém, ainda há muito por realizar, comenta o chefe do Serviço de Saúde, Diniz Gomes Barbosa, que assina o relatório (Cabo Verde, *BO*, 27 de junho de 1891: 140). João Augusto Martins (1891: 126) faz também a sua descrição da Praia, referindo que é relativamente arborizada, e menciona, entre outros itens, praças, o hospital, o Teatro Africano, o quartel com “21 peças rouquenas anquilosadas”, uma farmácia e muitas tabernas.

As influências que as cidades exercem sobre a vida social, segundo Wirth, vão além do que se poderia pensar tendo como base a dimensão da sua população, pois a cidade “não somente é, em graus sempre crescentes, a moradia e o local de trabalho do homem moderno, como é o centro iniciador e controlador da vida económica, política e cultural”. Nesse sentido, prossegue, a cidade “atraiu as localidades mais remotas do mundo para dentro de sua órbita e interligou as diversas áreas, os diversos povos e as diversas atividades num universo” (Wirth, 1979: 90-91).

A cidade da Praia, vista nesta perspetiva, terá um papel importante no processo que se pretende traçar neste trabalho, como palco de interações diversas, entre as quais as musicais. Possui em meados do século XIX uma elite formada por funcionários públicos, proprietários de terras e comerciantes com capacidade financeira para importar produtos, modas e hábitos culturais. Há pianos nas casas abastadas, onde ocorrem saraus e bailes, em que se dançam as músicas em voga na Europa, como será apresentado com detalhes adiante. Outros locais da ilha de Santiago que a pesquisa bibliográfica trouxe à tona e serão mencionados ao longo do texto são a localidade de Picos, com a sua festa anual, e São Jorge, com a descrição de um casamento.

*

A ilha do Fogo, povoada, como Santiago, na fase inicial da colonização, foi o maior bastião escravocrata de Cabo Verde no século XVIII. É onde havia maior percentagem de escravos na população em comparação com as outras ilhas e onde o peso social da população branca também era mais significativo, revelando “uma maior resistência das estruturas locais ao movimento de mudança social imperante no arquipélago” (Silva, 2002: 20). Aí, um seleto grupo de famílias abastadas brancas convivia entre si valorizando a sua origem portuguesa e resistindo, ou tentando resistir, à miscigenação. Segundo Iva Cabral (s.d.: 16), a elite da ilha do Fogo era mais fechada ao exterior, mais conservadora e adversa a mudanças que a de Santiago, além de ter um espírito patriarcal, profundamente aristocrático e contrário à ascensão social de forros e escravos, pelo que permanecerá o último reduto escravocrata.

A Figura 6 exemplifica o modo de vida dessa elite socioeconómica. Desse perfil dá conta, em vários dos seus textos, de ficção ou crónica, o romancista Henrique Teixeira de Sousa (1919-2006), nascido nesta ilha. Num texto publicado em 1958, na revista *Claridade*, Sousa fala já de um tempo que viveu, mas que permite inferir o microcosmo fogueense de finais do século XIX e início do XX.

Lembro-me ainda da antiga Vila de S. Filipe com os seus sobrados aristocráticos, em cujos quintais relinchavam cavalos de raça com que se festejavam as célebres cavalcadas de S. Sebastião, S. Filipe, S. João e S. Pedro. Edifícios relativamente imponentes, bem cuidados, e repletos de vidas ciosas da sua supremacia e bem-estar económico. Estas famílias recebiam com generosidade as pessoas da sua igualha, e cultivavam mesmo certa fidalguia no trato. Os filhos eram mandados a educar em Lisboa ou Coimbra, tendo-se formado muitos em direito, engenharia, medicina, e abraçado alguns a carreira das armas e as lides políticas [...] As filhas eram educadas em colégios religiosos, onde aprendiam línguas, religião, piano e costura. (Sousa, *Claridade*, maio de 1958: 4)

Figura 6: Casarão em São Filipe, ilha do Fogo, 2007; detalhe decorativo de uma habitação



Fonte: Arquivo pessoal GN. Fotos: GN.

Na biblioteca da Casa da Memória, espaço museológico em São Filipe, encontrei um exemplar da oitava edição do *Manual de Dança e do Cotillon* (Figura 7), publicado em Portugal e do qual encontrei na Biblioteca Nacional em Lisboa um exemplar da nona edição. O *cotillon*, como outras danças da época, estava em pleno apogeu na primeira década do século XX em Portugal. O exemplar encontrado no Fogo provém do espólio de uma das antigas famílias da ilha e terá pertencido a António Henriques, como atesta a assinatura existente na página de rosto.

Pude também consultar um documento intitulado “Discoteca – Registo de Discos”, que consiste no inventário de um conjunto de discos de 78 rotações que pertenceu a Agnelo Adolfo Avelino Henriques,⁴⁵ como mostra o carimbo na capa, que inclui a

45 Agnelo Adolfo Avelino Henriques (1886-1982), proprietário rural e comerciante, fez a sua formação em Lisboa em Estudos Coloniais, tendo depois ocupado cargos na administração colonial na Guiné e em Cabo Verde. Foi administrador do concelho da ilha do Fogo na década de 1930. Em 1942, época de fome em Cabo Verde, foi um dos organizadores de uma campanha para angariar ajuda entre os emigrantes nos EUA, o que desagradou o governo da colónia. Esteve preso, perdeu os direitos políticos e foi banido da Administração Pública. A partir de então, recusou sistematicamente convites para receber personalidades na sua ilha, incluído o governador. Em 1958, mesmo sabendo não poder exercer o direito de voto, enviou à Comissão Nacional de Eleições, em Lisboa, um telegrama expressando o seu apoio à candidatura do general Humberto Delgado à Presidência da República. A partir dessa época, dedicou-se às terras, ao cultivo do café e ao comércio em geral. Foi representante do Banco Nacional Ultramarino e da Shell na Ilha do Fogo (cf. Brito, s.d., página web). O facto de comercializar discos é, além de que certamente apreciava música e acompanhava os lançamentos, o motivo de ter deixado uma coleção de discos e o livro em que os registava. Agradeço a Monique Widmer ter-me facultado o acesso ao espólio depositado na Casa da Memória.

imagem de um cordeiro (significado do seu nome em italiano). O seu neto Agnelo Vieira de Andrade (comunicação pessoal, e-mail, 20 de agosto de 2016), assegura por outro lado que Henriques era um “exímio dançarino e mestre na contradança, fazendo par com Natália, sua segunda mulher”.

Figura 7: Capas da oitava e nona edições do *Manual de Dança e do Cotillon*



Fonte: *Manual de Dança e do Cotillon*, Lisboa, Arnaldo Bordalo, 1908; *Manual de Dança e do Cotillon*, Lisboa, Livraria Bordalo, 1916.

Ainda relativamente à ilha do Fogo, o romance *Na Ribeira de Deus*, de Henrique Teixeira de Sousa, traz a descrição da mazurca tocada ao acordeão por Rompe, personagem inspirado, como o próprio escritor me revelou em entrevista, numa figura real da ilha, Príncipe de Ximento, trabalhador braçal que tocava acordeão e compunha cantigas satíricas. “Na companhia das criadas que acarretavam os mantimentos [para a romaria ao santuário de Nossa Senhora do Socorro, a cerca de 10 quilómetros de S. Filipe], Rompe fazia arfar o seu harmónio com mazurcas vivaces que mexiam com o corpo das raparigas” (Sousa, 1992: 12). Mais à frente, à medida que o cortejo prossegue pelas escarpas que vão dar ao local da comemoração, o autor descreve: “A mazurca virou agora mais briosa, os ferrinhos e as violas acompanhando a trepidação” (*ibid*: 13). Outro texto seu, este não uma

obra de ficção mas uma espécie de reportagem datada de 1936, quando o autor tinha 17 anos, traz a descrição da primeira noite do ciclo das festas de S. João (que dura três dias), quando no quintal do casarão senhorial ocorre a chamada “festa do pilão”, com cantos e tambores, enquanto na sala no primeiro andar dançam-se outras músicas.

Lá dentro, pares enlaçados dançam animadamente uma valsa. Perto da varanda, mas muito perto, podem-se ouvir uns sons abafados e dispersos dum violino. O rufar dos tambores e a gritaria da gente do quintal encobrem tudo. Cá fora, apenas se veem os movimentos do salão, enfeitado com balões de variegadas cores. Criadas entram e saem com bandejas nas mãos. Elas olham com inveja o divertimento do quintal. Preferem reunir-se ao grupo que se agita em volta do pilão. (Sousa, *Artiletra*, 1998: XVI)

À medida que a noite avança, os garrafões de *grogue* (aguardente) vão sendo esvaziados, no quintal, e “os pares, lá na sala, prosseguem o baile. Dançam, agora, com lentidão, uma *morna*”, prossegue o autor. Quando termina a tarefa de preparar, no pilão, o milho que no dia seguinte será cozinhado, acaba a festa dos pobres: os paus de pilão são guardados para o dia seguinte, os tamboreiros desapertam os seus instrumentos e bebem um último trago. O quintal vai se esvaziando, mas na sala de baile a música prossegue com animação até às quatro da manhã. Então, dança-se o “Manchê” (amanhecer), que é a música que encerra o baile e da qual falarei noutro capítulo.

Quanto às músicas dançadas ao longo da noite na sala do casarão – valsas, mazurcas e outras –, são interpretadas por músicos que, como ficará patente ao longo deste trabalho, provêm dos meios populares na sua maior parte. Alguns deles permanecerão anónimos, outros irão inspirar personagens de obras literárias, como Príncipe de Ximento que, além de aparecer em nome próprio, serviu de modelo para que Teixeira de Sousa construísse o citado Rompe. O violinista Joaquim Bangaínha (Joaquim de Pina, 1919-1990), por sua vez, aparece também em nome próprio na obra do romancista da ilha do Fogo (Sousa, 1978, *passim*).

*

O relato sobre a ilha Brava do médico italiano Tito Omboni, atrás citado, inclui a descrição de um baile reunindo “a flor da juventude da ilha”, no qual ouvia-se “uma harpa e uma guitarra, sendo que as cordas de ambas eram feitas, com pele [*sic*] caprina, pelos próprios músicos negros”.

As moças sentaram-se em círculo no chão, cantando e batendo as mãos nos joelhos para acompanhar a música. Os homens, formando um círculo ao redor desse, seguiam esse canto nas suas contorções, e batiam fortemente com os calcanhares no chão para marcar a dança, que chamavam *civamba*; dançaram

muitas outras que não são próprias unicamente deste lugar, e que vou descrevendo em outros trechos. Passamos assim grande parte da noite mas o barulho dos dançarinos e dançarinas era tanto que fiquei com a cabeça zonzada e perturbado. (Omboni, 1846: 40-41, tradução minha)⁴⁶

É interessante observar que, ao mencionar a “flor da juventude” da ilha, Omboni provavelmente se refere a jovens do segmento mais abastado da sociedade local. Numa ilha com reduzida população negra (*cf.* Martins, 1891: 116) e forte separação entre negros e brancos,⁴⁷ isso significa que seriam brancos ou mulatos os participantes naquele convívio, a exemplo de uma jovem que Omboni (1846: 39-40) descreve como sendo “tão graciosa e clara que se poderia supor uma europeia”, e com “tão boas maneiras que se poderia crer ter sido educada na Europa” (*ibid.*: 40). Contudo, eram negros os músicos.

Quase 30 anos depois, num relatório sobre esta ilha, o secretário-geral do governo de Cabo Verde, Eduardo Augusto de Sá Nogueira Pinto de Balsemão, afirma: “Há na ilha Brava descendentes de indivíduos de quase todos os países da Europa e da América” (Balsemão, *BO*, 17 de outubro de 1874: 260). Embora possa parecer exagerado, pode-se inferir por este trecho que o contacto com outras regiões do mundo e as influências destas na ilha eram algo concreto e já antigo. Quanto às danças, embora não apareça explicitamente no texto de Omboni a contradança que estava à espera de encontrar, fica-se a saber que “muitas outras danças” que não as do local também eram ali praticadas, o que permite supor que fossem as músicas europeias que já haviam chegado ao arquipélago (“civamba” é um termo que encontrei unicamente neste texto, e considero não ser de descartar uma má compreensão de outra palavra por parte de Omboni).

Na ilha Brava cresceu o poeta, jornalista e compositor Eugénio Tavares⁴⁸, filho adotivo de uma família proeminente na ilha, os Vera-Cruz. Tavares narra o seu convívio, na infância e na juventude, no meio social que governadores da colónia (António Maria Barreiros Arroba, entre 1854 e 1857, e Alexandre Serpa Pinto, em 1897) frequentaram ao longo da segunda metade do século XIX.

46 Agradeço a Silvia Punzo o apoio na tradução do italiano.

47 Até meados do século XX, a discriminação das pessoas negras nessa ilha foi algo com que se convivia quotidianamente, relatou-me Henrique Teixeira Oliveira (Djick, n. 1943, entrevista realizada a 5 de abril de 2018), natural da Brava, recordando momentos da sua infância. Não é de supor que fosse diferente um século antes.

48 Eugénio Tavares (1876-1930) é um ícone da cultura cabo-verdiana: o Dia Nacional da Cultura, instituído em 2005, é a data do seu nascimento, 18 de outubro. Fica em Sintra, Portugal, a sede de uma fundação que leva o seu nome, iniciativa de um sobrinho-neto do poeta, com o objetivo de preservar a sua memória.

Quem escreve estas linhas passou tardes de literatura, muito íntimas, na casa do Castelo, da família Arrobas, nesta vila, onde residiu Serpa Pinto, lendo versos de sua pobre lavra ao ilustre governador e ao almirante Augusto de Castilho, então de passagem na ilha (Tavares, 1932: 9)

Outro segmento da população da Brava que não os ilustres, tinha por seu lado a oportunidade de contactar o mundo exterior pela via da emigração. Se num primeiro momento foi a pesca da baleia em navios norte-americanos que levou os homens bravenses para a vida no mar, ao lado dos açorianos, algum tempo depois eles, ao fixarem-se em terra nos Estados Unidos, na região da Nova Inglaterra, deram origem à mais antiga comunidade de migrantes cabo-verdianos e a maior, até hoje. Desde então um fluxo migratório constante liga esta ilha, e a ilha vizinha, Fogo, a esta região dos EUA.

Além do aspeto económico, outra razão importante impelia a emigrar: a fuga ao serviço militar. Os cabo-verdianos receavam serem enviados para a Guiné, onde na época os portugueses enfrentavam a resistência das populações locais. Balsemão (*BO*, 17 de outubro de 1874: 260) refere que os homens chegavam a mutilar-se, precipitar-se de rochas e lançar-se ao mar para não serem incorporados no exército. Noutro trecho do seu relatório, refere que, durante a sua estada na ilha Brava, apareceu no ancoradouro de Fajã d'Água um navio baleeiro, o qual, apesar de não admitido pela alfândega e de ter saído logo, levou clandestinamente – soube-se depois – vários indivíduos, incluindo alguns rapazes que frequentavam a escola, mesmo sem o conhecimento dos pais, o que, refere, não era raro acontecer (Balsemão, *BO*, 10 de outubro de 1874: 256). Por outro lado, o *Boletim Oficial* informa que é calculado em 18 mil pesos⁴⁹ o valor monetário introduzido na ilha nos meses de outubro e novembro de

49 Várias moedas circulavam no arquipélago ao longo do século XIX. A mais corrente, “e por isso se reputa moeda provincial é a antiga moeda de prata brasileira, a qual corre em todas as ilhas, pelo seu valor nominal (de 960 – 640 – e 320 réis)”, segundo Lima (1844: 49). Esta moeda era chamada “fraca”, e só ao governador, secretário geral, juiz de direito e militares se pagava em moeda forte (de ouro ou prata, de Portugal) “e na falta desta recebem a moeda fraca com o ágio estipulado de quatro por cento. Gira também pela mão dos comerciantes (que nenhuma dificuldade põem em aceitá-las) grande variedade de moedas de prata de diversas nações, que frequentam este arquipélago [...]” (*ibid.*). Estas moedas não têm câmbio fixo mas o peso duro espanhol e o dólar inglês são as mais aceites e em geral com o valor de mil réis, segundo Lima, que refere ainda o dólar americano, o peso mexicano, o rixdale alemão, o escudo francês e o italiano, que equivalem de modo geral a 800 réis. Supondo que os 18 mil referidos pelo *BO* sejam em peso espanhol, teremos 18 milhões de réis (ou 18 contos de réis, que era grafado 18.000\$000). Para se ter uma ideia do que significaria esse valor à época, refira-se que um balancete da Tesouraria Geral da Província para o mês de novembro de 1875 aponta para 15.937\$948 réis, sendo que as despesas com o governo, administração geral, fazenda, justiça e despesas militares e eclesiásticas correspondem a cerca de metade desse valor (7.967\$496) (Cabo Verde, *BO*, 22 de janeiro de 1876: 19). O próprio número de trabalhadores na pesca da baleia (74 eram apenas aqueles que regressaram ao arquipélago naquele momento), numa população de 6.584 pessoas, na qual os homens com mais de 14 anos são 1.387 (Cabo Verde, *BO*, 3 de setembro de 1875: s.n.) é demonstrativo do seu impacto na economia local. Agradeço ao historiador Daniel Pereira os esclarecimentos sobre o valor da moeda.

1875 “pelos 74 indígenas que recolheram da pesca da baleia” (“Parte não oficial”, *BO*, 15 de janeiro de 1876: 15).

*

São Nicolau, ilha de caráter rural, foi povoada numa segunda fase relativamente às ilhas de Sotavento, pelo sistema de aforamento e sesmarias, o que provocou um maior nivelamento social que em Santiago, onde as terras foram divididas em donatarias e morgadios (Lopes Filho, 1996, vol. II: 44). Esta ilha ocupa no conjunto do arquipélago – até hoje – uma posição periférica e de isolamento. No século XIX e até meados do século XX, São Nicolau dependia da navegação de cabotagem e as ligações com as outras ilhas eram irregulares, asseguradas muitas vezes por pequenos veleiros de particulares, em geral sem horários ou percursos fixos (Lopes Filho, 1996, vol. I: 242). Como no resto do arquipélago, escreve este autor, houve altos e baixos do ponto de vista demográfico, devido às secas e epidemias. E tal como os homens da Brava e do Fogo, os sanicolaenses encontraram na pesca da baleia o caminho para os Estados Unidos. Em fins do século XVIII e início do século XIX, vivia-se na ilha uma situação de letargia, sendo bem menos desenvolvida do que poderia ser, dada a abundância de baleias nas águas próximas, escreve Lopes Filho (1996, vol. I: 419-420), citando autores da época como Chelmicki e Barcellos para salientar que, naquele período, navios norte-americanos, franceses e ingleses frequentavam as águas de Cabo Verde sem que houvesse controlo das suas atividades por parte das autoridades.

Mesmo o abrangente e minucioso trabalho deste autor sobre São Nicolau desde o seu achamento até os tempos pós independência – detalhando aspetos relacionados com a economia, os transportes, a emigração, a demografia, entre outros – carece de dados relacionados com formas de sociabilidade e entretenimento. Quando aborda “interpenetração sociocultural”, Lopes Filho refere família, Igreja, ensino, mas nada diz sobre aspetos ligados a bailes ou música. Contudo, o *BO*, que pouco traz sobre a ilha ao longo dos anos, revela que foi criada na Ribeira Brava em 1874 uma sociedade instrutivo-recreativa sob a denominação Fraternidade (Cabo Verde, *BO*, 19 de dezembro de 1874: 313-315). Os seus estatutos preveem a aquisição de livros e publicações periódicas, a organização de palestras e, na parte recreativa, bailes e jogo. A entidade obriga-se a dar pelo menos dois bailes por ano, desde que os seus fundos o permitam. Neles poderiam participar não apenas os sócios e membros do sexo feminino das suas famílias mas também

pessoas recém-chegadas à ilha, de ambos os sexos, que não fossem de reputação duvidosa. No capítulo dos jogos, são previstos os de carta e bilhar, e expressamente proibidos os “jogos de parar”.⁵⁰ Noutro momento, o *BO* publica um relatório do administrador do concelho, que no item “Costumes” afirma: “A classe abastada e mesmo a mediana dos habitantes da ilha segue os usos e costumes europeus que contraiu, por ventura, dos seus progenitores.” (São Nicolau, *BO*, 28 de julho de 1888: 149). Ou seja: certamente dançavam-se polcas e mazurcas.

São Nicolau foi o local escolhido para receber o seminário-liceu, criado em 1866, assim como a sede do Bispado, que nesse mesmo ano foi transferida da Ribeira Grande de Santiago para a vila da Ribeira Brava. Tal como os governadores e outras autoridades procuraram ao longo do tempo fugir ao clima considerado inóspito⁵¹ da Praia e da Ribeira Grande, também o clero terá preferido o ar de montanha desta ilha. Bispos e outras autoridades eclesiásticas já aí residiam desde 1796 (Lopes Filho, 1996, vol. I: 58).

*

Santo Antão, por sua vez, caracteriza-se pela vida rural, sempre apreciada pelo seu potencial agrícola e pelo seu clima ameno, sendo uma ilha montanhosa onde os europeus não padeciam de calor, e onde “a colonização europeia, que amarelece e esverdeia na ilha de Santiago, pode sem receio constituir família”, como refere o cronista que assina A.B.⁵² (*BO*, 29 de outubro de 1887: 217). Segundo Lima (1844: 74), a partir de fins do século XVIII, “começaram a acudir famílias europeias, que ali se fixaram convidadas pela

50 Jogo de parar: aquele em que uma pessoa faz banca, e as outras, que jogam os pontos, apontam ou param (fazem apostas) contra ela. Por exemplo, roleta (*cf. Michaellis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, página *web*).

51 Santiago tinha a fama de ser um local onde eram frequentes as epidemias. Contudo, a pesquisa nas edições do *BO* de vários anos consecutivos revela, pelas notícias e relatórios oficiais, que as outras ilhas eram igualmente atingidas pelas várias doenças que grassavam na época (febre amarela, cólera, varíola e outras), assim como os próprios países colonizadores. Ao longo de anos, a publicação traz, a cada edição, a lista dos portos que constituem origem de doenças a exigirem quarentena dos navios como forma de proteger o arquipélago. Esses portos estão espalhados, variando conforme as épocas, por todo o globo. Refira-se que a taxa de mortalidade por essas doenças não era superior “numa povoação semi-bárbara do continente africano” à que se verificava, por exemplo, em França, aponta Havik (2007: 247), citando um relatório médico da época que indica que nas epidemias de cólera de 1832, 1849, 1853 e 1854, neste país europeu, a taxa de mortalidade foi de 50 por cento dos doentes. João Augusto Martins (1981: 130-131), que era médico, contesta o rótulo de insalubridade da Praia, relativiza a sua situação sanitária e tece uma dura crítica às autoridades que debandam para outras ilhas por essa razão.

52 Provavelmente o já mencionado Eduardo Augusto Balsemão, assinando desta forma talvez por, neste caso, escrever na “Parte não Oficial” e já não como secretário geral do Governo.

excelência dos ares, e fertilidade da terra; e alguns ricos proprietários das outras ilhas foram também lá tomando e pondo em valor as melhores terras [...]”. Em 1724, a ilha fora vendida pelo seu donatário, o marquês de Gouveia, aos ingleses, que chegaram a ocupá-la deixando aí um intendente. Meses mais tarde regressaram com alguns casais para a povoar e com artilharia para a defender. Ficando a par da situação, Portugal enviou um navio para expulsar os ingleses e reintegrar a ilha nos bens da Coroa portuguesa. Contudo, foi quase meio século depois desse episódio que o rei D. João IV ordenou o povoamento de Santo Antão, segundo Barcelos (*apud* Andrade, 1984: 60). É então que portugueses e espanhóis das ilhas Canárias fixam-se na ilha. Segundo Lima, os colonos provenientes das Canárias instalaram-se, no início do século XIX, nos altos de Corda e Caldeira⁵³, onde cultivaram com sucesso trigo, cevada e centeio. Essa colónia dispersou-se alguns anos depois “por desprotegida e maltratada”, refere Lima (1844: 74). Pode-se supor que a seca da década de 1830 tenha contribuído para aniquilar a iniciativa agrícola. Provavelmente, essas pessoas diluíram-se na população da ilha, mas pode-se perguntar: deixaram alguma forma de música e dança? Por exemplo, a contradança que tal como em outros países também estava em voga na Espanha?

Apesar do clima e dos recursos naturais como a água, terrenos férteis e a superfície de 779 quilómetros quadrados (é a maior ilha de Cabo Verde a seguir a Santiago), “aquela opulenta massa de terras altas e salubres (...) é pouco mais que uma muralha ou quebra-mar do Porto Grande de São Vicente; faz lembrar um vasto e suntuoso edifício sem átrio, sem portal e sem escadas”, escreve A.B. (*BO*, 29 de outubro de 1887: 217). O autor do texto questiona uma série de aspetos que considera prejudiciais ao desenvolvimento da ilha, como a divisão administrativa e a localização dos portos, e conclui comparando o seu clima ao da Madeira e ao da Suíça, lamentando que esteja “na maior parte inculta e, o que é pior, ignorada”.

“Notícia sobre a ilha de Santo Antão”, do médico Custódio José Duarte, que aí passou algum tempo como delegado de saúde, é uma rica fonte de informações. Trata de alimentação, festas, a religiosidade popular, práticas da medicina tradicional, hábitos de

53 Corda e Água das Caldeiras são duas aldeias localizadas no alto da montanha por onde passa a que era então a única estrada (a outra via atualmente existente data de 2009) de ligação entre a cidade do Porto Novo, onde habitualmente se desembarca na ilha, e a chamada Povoação (hoje cidade da Ribeira Grande). É uma área muito verde reflorestada ainda no período colonial com “pinheiros” (na linguagem local). Agradeço a António Pedro Costa Delgado pelos esclarecimentos.

higiene, o consumo de aguardente, entre outros aspetos. Interessa aqui menos as suas observações médico-sanitárias do que as linhas que produziu sobre os bailes:

Os bailes são como em quase todas as ilhas.

As primeiras vezes imagina-se que os instrumentos da orquestra são uma rebeca, uma viola e um enorme martelo descarregando no chão pancadas repetidas e atroadoras.

Depois vem-se no conhecimento de que tão incómodo estrondear é simplesmente o compasso, que um dos músicos bate com o pé descalço no soalho durante uma noite inteira.

A hora adiantada, quando a dança vai ganhando animação, a gente do povo, que sempre se acumula às portas quando não invade a sala, começa ao som da música duma certa *morna* e batendo palmas, a entoar umas certas frases, que consistem ordinariamente em desejar saúde a este ou àquele par. O indivíduo contemplado nestas cantilenas é de feição remunerar d'alguma sorte os lisonjeiros. Algumas vezes na ocasião atira com um lenço ao magote do povo e vai recebê-lo depois mediante uma pequena gratificação. (Duarte, *BO*, 9 de novembro de 1872: 251)

Repare-se que o baile descrito acontece numa casa com soalho, ou seja, de uma família da elite (nesta ilha agrícola, provavelmente de proprietários de terras). A “gente do povo” fica à porta a assistir, quando não invade a sala. E num caso ou noutro, a partir de certo momento, quando a dança vai ganhando animação, começa a interagir, cantando e batendo palmas. Observe-se que há uma tolerância quanto à sua presença na sala, o que não quer dizer que essas pessoas fruam o baile nas mesmas condições que os convidados. O próprio “desejar saúde” é um aspeto que revela as diferenças sociais, pois são as pessoas humildes a se dirigirem a convidados do baile, e por vezes a receberem algum dinheiro.

Duarte relata também o chamado “batizado de boneca”, tradição já caída em desuso, mas que nesses finais do século XIX era, como ele refere, “uma costumeira apreciadíssima”. Esclarecendo que, apesar do nome, não se trata de brincadeira infantil, o autor refere que há homens particularmente afeitos a desempenhar o papel de padre na encenação, e são sempre chamados. “Faz-se parte aos amigos e conhecidos, que de bom grado percorrem algumas léguas para assistir ao divertimento”, durante o qual há “arremedos de missa e às vezes de sermão” em meio a muita pilhéria e gargalhadas, a que se segue “grande jantar e dança prolongada e cheia de calor” (Duarte, *BO*, 9 de novembro de 1872: 251). Num verdadeiro batizado não se faria maior despesa, nem haveria menos luxo, escreve o médico, que refere também a devoção religiosa dos santantonenses, referindo que novenas, rosários e vias sacras são um exercício quotidiano, embora, afirma, “não vi que a moral ganhasse muito com isso”, parecendo-lhe que as reuniões eram mero passatempo e pretexto para conviver. Noutro trecho descreve um casamento, ocasião em que as pessoas passam a noite “comendo, bebendo, cantando e dançando” (*ibid.*: 250).

Há várias histórias sobre a introdução das músicas e danças europeias em Santo Antão. Segundo uma idosa residente em Fontainhas, a contradança chegou a essa localidade por meio de Joana Darca [*sic*], que depois de combater os invasores em França foi desterrada e acabou por chegar às Fontainhas (Lima, *Fragata*, 1996: 28-29). “A nossa fonte recebeu a informação do avô que, por sua vez, a ouviu de uma bisavó”, escreve o autor, lembrando, à parte o mito, que “por volta do século XVIII, alguns aventureiros franceses fixaram residência na ilha influenciando até certo ponto a cultura local, como é o caso do aparecimento da contradança”.

Por sua vez, Arcádio Monteiro, um santantonense curioso da cultura da sua ilha, especula que a contradança poderá ter chegado

na bagagem dos corsários, os quais, muitas vezes, saqueavam a ilha ou permaneciam durante algum tempo, refazendo-se das tormentas do mar, nomeadamente, o famigerado capitão Tarrel ou o capitão de um navio de piratas Leão Bom, de cujo navio desembarcou o primeiro piano chegado a Santo Antão [...] Ou terá sido introduzida por um casal francês que permaneceu longo tempo nessa ilha? (Monteiro, *A Semana*, 21 de julho de 2000: 20),

As suas suposições vêm certamente do que conta a tradição oral sobre o assunto. Em *Subsídios para a História da ilha de Santo Antão (1462-1983)*, Agostinho Rocha (1990: 126), outro autor desta ilha, refere também esse primeiro piano proveniente de um navio de piratas. É verdade que houve famílias francesas que se radicaram em Santo Antão, sendo exemplos disso os apelidos Tienne ou Rocheteau, por exemplo. Uma descendente destes últimos escreve num blogue que Charles Guillaume Rocheteau (1821-c.1871), natural de Ruão, vivia com a família no Havre, “por serem armadores e marítimos”. Tendo passado por Cabo Verde nas suas viagens, decidiu aí fixar-se em 1850/51. “Do Havre trouxe um patacho da família carregado com materiais de construção, mobiliário, que incluía até um piano” (Bonucci, 2013, blogue). Segundo esta trineta do primeiro Rocheteau em Cabo Verde, na década de 1940 este instrumento ainda estava operacional no clube da Ribeira Grande. Inicialmente, segundo o texto, o francês terá construído uma vivenda em São Vicente, no local que, por causa disso, terá ficado conhecido como Fonte Francês⁵⁴. Posteriormente, a família trocou São Vicente por Santo Antão, onde construiu uma moradia na Povoação (Ribeira Grande) num local que ficou denominado, também devido aos habitantes franceses, segundo esta fonte, como Penha de França. Em finais de 1872

54 Ramos (2003: 18) dá outra versão para a atribuição do nome Fonte Francês a esse local, referindo que quem aí residiu foi um cônsul da França chamado Mariou Cien.

anúncios no *BO* revelam que os herdeiros de Carlos Rocheteau puseram a leilão o palhabote Carlota (“Annuncios”, *BO*, outubro/novembro de 1872, *passim*).

*

As ilhas da Boa Vista e do Maio tiveram um povoamento mais significativo tardiamente, após a abertura dos portos à navegação inglesa e à norte-americana, no século XVIII (Silva, 2002: 16) – não por acaso, o principal centro urbano da ilha do Maio chama-se Porto Inglês. Nesta ilha, que foi sendo povoada pouco a pouco por pessoas oriundas de Santiago, só existiu uma povoação com carácter estável a partir de 1642, quando as autoridades portuguesas decidiram pôr cobro aos abusos dos britânicos que aí se abasteciam de sal sem qualquer autorização. Em 1718 tinha apenas cerca de 60 habitantes (Andrade, 1984: 57). Segundo esta autora, durante muito tempo os britânicos alimentaram pretensões sobre a ilha do Maio, que consideravam fazer parte do dote da infanta D. Catarina, casada com Charles II de Inglaterra. Em 1874, tinha 1.265 habitantes (Cabo Verde, *BO*, 3 de setembro de 1875, s.n.).

Durante o período em que o sal era um atrativo na ilha, no século XIX, “a vila teve um certo desenvolvimento urbanístico, com algumas dezenas de ‘sobrados’ e outras boas construções. Até as pessoas mais idosas falam num teatro que na vila funcionou durante esse período” (Andrade, *Novo Jornal Cabo Verde*, 13 de agosto de 1997: 9). Segundo este autor, um grande proprietário de salinas, Luís António Cardoso, mandou construir uma ponte de madeira com 160 metros, assente sobre colunas revestidas de cobre, de cuja ruína havia um pedaço ainda na década de 1990, e cerca de dois quilómetros de linha férrea, “por onde circulavam vagonetas puxadas por mulas importadas da Argentina”.

A Boa Vista, por sua vez, teve um período de desenvolvimento económico importante a partir do início do século XIX. Tinha como fonte de receitas o comércio, controlado por um pequeno grupo de famílias abastadas, do sal e da urzela (corante vegetal), que navios de várias procedências iam aí adquirir. Sal-Rei tornou-se a principal localidade do arquipélago e foi proposto em 1834 que se transformasse na capital da colónia (Kasper, 1987: 107). A ilha foi temporariamente o local de residência do governador, fugindo ao clima considerado insalubre de Santiago. Por esta razão foi aí que a imprensa surgiu no arquipélago, com a criação, em 1842, do *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*. Era na Boa Vista que se fixavam nessa época muitas representações diplomáticas estrangeiras.

Esse apogeu económico não durou muito, pois a partir da metade do século XIX a ilha perdeu a dinâmica desses anos, devido à infiltração de areia nas salinas e ao facto de a indústria têxtil britânica ter passado a utilizar outros materiais, dispensando a urzela. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do porto de São Vicente, para onde a partir de 1850 convergia o tráfego transatlântico, contribuiu também para o declínio da economia da Boa Vista (Kasper, 1987: 107). Do seu período áureo restam na vila de Sal-Rei alguns raros casarões que ainda se mantêm em pé como testemunho histórico-arquitetónico mas a sua preservação depende mais da sensibilidade de operadores turísticos (em geral estrangeiros) para as questões do património do que de iniciativas das autoridades locais/nacionais.

No contexto das práticas musicais em Cabo Verde, esta ilha é apontada por vários autores (Tavares, 1932; Lima, 2002; Rodrigues, 2015, 2017) como o berço da *morna*, cuja fase embrionária estaria situada nessa época de apogeu económico. É conhecida além disso como tendo uma forte tradição do violão, com vários músicos de renome até hoje. A Boa Vista aparece também associada ao *landu*, dança possivelmente de influência brasileira, praticada outrora nas festas de casamento e hoje apenas como demonstração de uma tradição quase desaparecida. Um relatório do delegado de Saúde Aleixo Justiniano Sócrates da Costa, que presenciou os divertimentos musicais-coreográficos da segunda metade do século XIX nesta ilha, refere que os bailes aí são como em quase todas as outras. “As danças prediletas são a *colladeira*, a *taca* e o *landum*” (Costa, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 1886: 413).

Apenas direi algumas palavras acerca das duas últimas. A primeira é licenciosa na forma e libertina na intenção.

A *taca* é dança sapateada, e só nisto difere do *landum*.

Ao som da música de uma cantiga apropriada um rapaz e uma rapariga, e muitas vezes dois, três e quatro pares, começam a mover-se.

Este balanceamento, lânguido ao princípio, como a indolência de amantes que se enfastiam, cresce afinal e redobra com ardor, como o delírio de paixões frementes.

É impossível descrever esta dança, em que o seio, os braços, os olhos, a boca, os quadris, tudo acompanha e completa o movimento das pernas. Mas todos estes singulares e voluptuosos movimentos nem um instante são licenciosos como na *colladeira*.⁵⁵ (Costa, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 1886: 413)

55 Ao considerar os movimentos da *colladeira* mais licenciosos que os do *landum*, estará possivelmente a referir-se, embora omitindo-a, à *umbigada*, em que os ventres se colam momentaneamente, e que era uma característica do *lundum* brasileiro, também considerado licencioso. Refira-se que a *colladeira* aqui referida não é o género musical conhecido como *coladeira* ou *koladera*, surgido em meados do século XX.

João Augusto Martins (1891: 139) refere também este tipo de música ao escrever sobre a Povoação Velha (ou Stancha), onde “se passa agradavelmente o tempo ao som da *taca*”, que ele afirma ser um “tango apreciadíssimo pelo povo, tocado entusiasticamente ao ritmo do espancar dos pés, em violas e rabecas tornadas notáveis por inscrições falsas onde se leem às vezes os nomes de Stradivarius, Mogini, etc., etc.”. Segundo este autor, o povo da Boa Vista tem “um fanatismo manifesto pela música” (*ibid.*).

*

A ilha do Sal, cujo nome vem deste produto, uma vez que quaisquer outros recursos naturais eram muito escassos, teve o seu efetivo povoamento só a partir de 1838, sobretudo com pessoas provenientes da Boa Vista (Martins, 1891: 141). Isto se deu na esteira dos investimentos do conselheiro Manuel António Martins (avô do autor que venho referindo) na construção de cais, caminhos de ferro e outras estruturas para o escoamento do sal extraído das salinas de Pedra de Lume – cujas ruínas são na atualidade o principal ponto turístico da ilha – e de Santa Maria. A linha férrea situada nesta vila é considerada a mais antiga de Portugal (Levy, 1951: 26).

Tal como para as outras duas ilhas salineiras, durou no máximo meio século o período de dinamismo à volta do sal. Em 1887, uma lei protecionista no Brasil, destino da maior parte da produção de sal do arquipélago, fez com que os navios em busca deste produto simplesmente desaparecessem, arruinando o negócio e fazendo com que a população da ilha do Sal, de cerca de 900 pessoas na década de 1880, caísse para menos da metade quando Martins (1891: 142) escreve e publica o seu texto. Um texto de 1935 sobre ruínas que então havia em Santa Maria fala de um tempo de abundância:

As paredes em que o reboco, caindo, deixou chagas, como de lepra; as amplas janelas mirando o Norte, donde vinha o sal, em frente de outras mirando o Sul donde vinha o ouro; as vastas casas com celeiros, com currais, com armazéns, com amplas chaminés atestando a fartura, o culto da família, usos patriarcais – tudo nos afirma que em Santa Maria houve bem estar, houve grandeza [...] (Tristão, *O Eco de Cabo Verde*, 5 de janeiro de 1935: 4)

Tal trecho faz pensar que possa ter havido nesse período de prosperidade um tipo de vida social com bailes e *soirées* que criassem condições para que as músicas e danças de que se ocupa este trabalho florescessem. Contudo, não foram encontrados ao longo da investigação outros dados que sustentem essa inferência, razão pela qual pouco tenho a referir sobre a ilha do Sal neste trabalho.

São Vicente, depois de várias tentativas frustradas de povoamento, acaba por afirmar-se como pólo importante do ponto de vista económico e cultural no contexto das ilhas tendo como causas reordenamentos tecnológicos, políticos e económicos verificados no Atlântico na primeira metade do século XIX. A emergência das economias de duas ex-colónias ibéricas – Brasil e Argentina – “arrastadas para a órbita comercial inglesa” cria condições para o estabelecimento de linhas de tráfego marítimo (Silva, 2003: 88; 174 *et seq.*), tendo em conta as necessidades de matérias-primas para a indústria britânica, o perfil agrícola dos dois países sul-americanos exportadores e, ao mesmo tempo, a sua necessidade de produtos industrializados e capitais. Cabo Verde está no meio desse trajeto.

Assim, a efetiva colonização de São Vicente dá-se a partir de 1850, aproximadamente, com a instalação nesta ilha de empresas britânicas que forneciam carvão para a navegação a vapor, dado que o seu porto é uma apetecível escala marítima no meio do Atlântico, seja para o abastecimento de combustível como de água e provimentos diversos para os navios. Assim nasce a cidade do Mindelo, contendo “uma efervescente dinâmica interfacial [no sentido de conexão, área compartilhada] que a destaca tanto em termos sociológicos como culturais dos demais espaços cabo-verdianos de então”, refere Silva (*ibid.*: 180), que prossegue: “O cadinho portuário é objeto de uma intensa modernização-atualização das relações sociais, feita em função de padrões de relacionamento dominantes nas sociedades urbanas europeias” (*ibid.*).

Ainda assim, a cidade não está alheia às ilhas circundantes e mesmo ao arquipélago no seu todo. Em simultâneo com a sua inserção nos circuitos marítimos atlânticos, Mindelo recebe um fluxo de migração interna, em particular das ilhas mais próximas, Santo Antão e São Nicolau, em busca das oportunidades de trabalho abertas pelas atividades portuárias e no seu entorno. Silva aponta como uma característica da cidade, na qualidade de cidade-porto, o facto de situar-se no cruzamento de duas territorialidades: “uma insular, local, provincial, diria cabo-verdiano-portuguesa, e outra, transatlântica, multinacional e de dominância britânica” (*ibid.*). Por vezes em conflito uma com a outra. Pode-se considerar que todo esse cenário irá de alguma forma moldar o perfil sociocultural de São Vicente e as respetivas representações e auto-representações identitárias até a atualidade.

Os dados estatísticos de finais do século XIX são esclarecedores quanto ao perfil do pequeno burgo que por volta de 1880 tinha cerca de quatro mil habitantes (Medina,

2009: 123): o número de passageiros de navios que aportaram no Mindelo indicado pelo administrador do concelho, Joaquim Vieira Botelho da Costa, no seu relatório relativo ao triénio 1880-1882, aponta para 74.063 pessoas em 1880, 78.626 em 1881 e 88.250 em 1882 (São Vicente, *BO*, separata, 22 de dezembro de 1883: 3).

Pode-se dizer, assim, que o Porto Grande foi uma porta aberta às influências exteriores – por exemplo, certos hábitos ou expressões linguísticas introduzidas pela comunidade britânica aí fixada na segunda metade do século XIX ou o Carnaval de inspiração brasileira são traços que permaneceram. A estima por estes dois países fica evidente, aliás, no texto do compositor B.Léza (Francisco Xavier da Cruz, 1905-1958) intitulado justamente *Razão da Amizade Cabo-Verdiana pela Inglaterra* (Cruz, 1950), no qual o autor, colocando-se como porta-voz dos cabo-verdianos, enumera as nações estrangeiras mais estimadas e apreciadas: a Inglaterra e os Estados Unidos, “pela sua supremacia universal e como nações que mais têm contribuído para o progresso da nossa terra e o bem-estar da nossa gente”; o Brasil, “pelas suas características raciais, laços tradicionais e históricos que nos ligam”; e a França, “pelas suas virtudes educativas e generosas” (Cruz, 1950: 67). Quanto a Portugal, o autor tem uma visão crítica, e a este aspeto voltarei em outro momento.

Durante a guerra do Transvaal (1897-1898), quando navios britânicos entravam com frequência no porto mindelense, provocando um surto de prosperidade, as bandas militares britânicas “enchiam de notas festivas e alegres as praças e os jardins. O nosso povo acompanhava com entusiasmo essas manifestações e ia aprendendo novas cantigas e novas danças”, escreve Cruz (1950: 51). Sobre a I Guerra Mundial, e aqui podendo basear-se nas suas próprias lembranças de juventude, Cruz refere também a presença britânica na ilha naquilo que tem a ver com música e momentos de lazer na cidade, no momento em que esta recebia, digerida e integrava no seu próprio perfil aqueles elementos estrangeiros.

Ainda nos lembramos aquelas saudosas tardes cheias de sol doirado, em que os marinheiros ingleses desembarcavam na ponte da Alfândega ou no cais número um, trazendo as bandas de música que enchiam de alegria as ruas do Mindelo até o campo da Salina ou da Matioa, onde se disputavam os desafios de cricket ou de futebol, entre cabo-verdianos e ingleses (Cruz, 1950: 57).

Foi por esse tempo, escreve, referindo-se ao período em que uma esquadra britânica permaneceu na baía do Mindelo, durante I Guerra Mundial,

que nós os meninos de São Vicente aprendemos a cantar o ‘It’s a long way to Tipperary’ (o ‘Tchippssalongue’ dos meninos da ponta da praia e dos catraieiros),

o ‘For he’s a jolly good fellow’⁵⁶ e várias outras canções e marchas militares inglesas, que estiveram em intensa voga durante os quatro anos. Nem parecia tempo de guerra. (Cruz, 1950: 57).

As recordações simpáticas de Francisco Xavier da Cruz não devem iludir o leitor no que diz respeito à existência de uma proximidade entre britânicos e cabo-verdianos. Como refere Santos (2018: 144-146), os britânicos são “um grupo particular sobre o qual as opiniões são unânimes no que concerne à sua não-mistura”, apontando que todos os relatos, escritos ou orais, corroboram a ideia de que eles não se misturavam e só apareciam em momentos especiais, como o Natal, que era assinalado com ações de caridade. O viajante inglês Archibald Lyall (1938: 85), por sua vez, observa na sua passagem por São Vicente que os seus conterrâneos levam a sua vida “de coquetéis e golfe, bridge e gin-tonics, bem separados dos cabo-verdianos” (tradução minha).⁵⁷

No relatório de Joaquim Vieira Botelho da Costa atrás referido constam várias alusões a momentos envolvendo música: menciona “as duas bandas marciais da ilha”, uma das quais, denominada Filarmónica Recreio, como tendo atuado no dia 15 de julho de 1882, data da inauguração do farol Dom Luís no Ilhéu dos Pássaros; informa que nessa mesma noite houve uma *soirée*, nos paços do concelho, que durou até a manhã do dia seguinte, e que uma semana depois houve uma outra, na estação telegráfica; e que dias depois, às 19 horas, houve um “passeio veneziano no porto, com música e grande concorrência, em barcos vistosamente iluminados, até bordo do vapor francês *Laurium*, onde foi servida uma lauta ceia, dançando-se depois até à uma hora”. (São Vicente, *BO*, separata, 22 de dezembro de 1883: 1). Sobre as bandas, apenas a Filarmónica Recreio durou até ao momento em que o administrador escreve o seu relatório, e nessa altura ela continua a tocar na praça Dom Luís nas noites de domingo e nos dias de festas religiosas ou nacionais. Tem 20 integrantes, sendo o mestre (regente) subsidiado pelo cofre da Câmara Municipal com a obrigação de

56 “It’s A Long Way To Tipperary” (s.d., áudio *online*) foi uma canção muito popular entre os militares britânicos durante a I Guerra Mundial (Tipperary é o nome de um condado na Irlanda). Posteriormente ficou mundialmente conhecida através do teatro e do cinema. “For he’s a jolly good fellow” (s.d., áudio *online*, trecho do filme *Some Like It Hot*, 1959), cantada em momentos de comemoração para homenagear alguém, é segundo o Guinness Book a segunda composição mais cantada de sempre, a seguir ao “Happy Birthday to You”. A sua origem é a França, no século XVIII, e em meados do século XIX era muito popular na Inglaterra, cantada habitualmente em momentos de convívio masculino. Nos EUA, onde chega por essa época, ganha letra ligeiramente diferente (*cf.* “For he’s a jolly good fellow”, *Wikipedia*, página *web*). Versão em português do Brasil: “[nome de alguém] é um bom companheiro/ [nome] é um bom companheiro/ [nome] é um bom companheiro.../ Ninguém pode negar!”

57 A propósito do apartheid dos ingleses em São Vicente ver também a entrevista de Onésimo Silveira a José Vicente Lopes (2016: 343-344).

ensinar. Para a banda, foi construído um coreto em madeira, na praça Dom Luís, refere Costa, na parte em que trata das obras públicas.

Em outro texto, este com mais pormenores etnográficos e publicado no *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, o administrador faz outras referências a aspetos ligados às práticas musicais em São Vicente, afirmando que mulheres e homens “são infatigáveis dançadores, e dançam mesmo bastante bem”. Importante para o tema deste trabalho é este comentário: “Os bailes ou danças propriamente da terra, acompanhadas de cantigas e palmas, passaram já de moda, substituídas por contradanças francesas, com muitas e complicadas marcas, valsas, mazurcas, polcas e *schottischs*” (Costa, *Raízes*, dezembro de 1980:183 [1882]), que mostra bem que nessa época essas músicas se encontravam já bem inseridas nas práticas de música e dança em São Vicente.

2.2 Sinais dos tempos

Apesar de a pobreza, o clima árido e o atraso económico serem habitualmente, e com razão, elementos chaves nas descrições de Cabo Verde, a segunda metade do século XIX é marcada por um conjunto de medidas, obras e acontecimentos que revelam um processo de modernização da sociedade. Quando olhamos, hoje, para o momento que se vivia há cerca de 150 anos, a abolição da escravatura surge como o acontecimento mais marcante para a chegada de uma nova época. É a 20 de março de 1869 que o *Boletim Oficial* publica o decreto do marquês de Sá da Bandeira, assinado cerca de um mês antes: “Artigo 1º: Fica abolido o estado de escravidão em todos os territórios da monarquia portuguesa desde o dia da publicação do presente decreto” (Portugal, *BO*, 20 de março de 1869: 87). Contudo, a escravidão só acaba efetivamente quase uma década depois, a 29 de abril de 1878, pois até essa data, estipula o decreto, vigora o período em que os escravos devem pagar serviços aos seus senhores.

Ao mesmo tempo, nunca tendo sido pacífica a presença dos portugueses na Guiné, tema abordado por vários autores e que não cabe aqui aprofundar, este é um período em que se intensifica o esforço de ocupação e subjugação dos povos autóctones. Alguns dados pinçados de edições do *BO* em 1871 são elucidativos: a 8 de março desse ano os portugueses atacaram a população da localidade de Cacanda, e quando lá voltaram para queimar as últimas palhoças, encontraram tudo abandonado – instrumentos musicais e bélicos, diferentes utensílios domésticos e cadáveres. O ataque teve um efeito moral sobre

outros grupos étnicos, fazendo com que os régulos de Churo e Bassarel declarassem neutralidade e pedissem boas relações com as autoridades portuguesas. Dessa campanha houve ecos na Praia de várias formas, e justamente quando aí se inauguraram a Biblioteca e o Museu Nacional, este último recebeu como primeiras peças do seu acervo “duas espingardas, uma bolsa com munições e outros objetos deixados pelos gentios no campo da ação, durante a tomada de Cacanda” (“Parte não oficial”, *BO*, 8 de abril de 1871: 75-76). Preparava-se por aqueles dias uma récita em homenagem aos oficiais da expedição à Guiné, para se realizar no Teatro Africano, segundo a mesma edição.

A saúde, sempre uma área sensível num local que, sendo constante escala de navios, estava exposto a doenças de outras regiões, é por sua vez reveladora do evoluir dos tempos. Médicos como Francisco Frederico Hopffer e Custódio José Duarte, entre outros, escrevem sobre medidas profiláticas contra as epidemias da época e mostram-se bastante atualizados sobre os conhecimentos que mesmo na Europa eram recentes (*cf.* Hopffer, *BO*, 11 de fevereiro de 1871; Duarte, *BO*, 9 de novembro de 1872; Cabo Verde, *BO*, 27 de junho de 1891). Em 1870, começa-se a vacinar a população contra a varíola (“Annuncios”, *BO*, 21 de maio de 1870: 140; “Crónica da Semana”, *BO*, Suplemento ao nº 22, 2 de junho de 1870: s.n.).

Ilustra bem os avanços do período o “Ofício Circular nº 24 a todos os delegados da junta de saúde da província” (Cabo Verde, *BO*, 18 de janeiro de 1873: 17), que refere que as comunicações entre a Europa e Cabo Verde estão tão rápidas que um indivíduo em que a varíola esteja em incubação à saída de Lisboa pode chegar ao arquipélago antes que os primeiros sintomas apareçam, tornando-se assim o seu introdutor nas ilhas. Em tempos anteriores, ficaria em quarentena, pois o tempo mais longo da viagem faria com que os sintomas aparecessem antes da chegada.

Certas obras realizadas com vista a melhorar a vida nos centros urbanos mostram os avanços de então, como a canalização de água – na Praia, em 1872 (“Parte não oficial”, *BO*, 27 de julho: 161), no Mindelo em 1885 (“Parte oficial”, *BO*, 10 de janeiro: 5) e em S. Filipe, no Fogo, em 1896 (Cabo Verde, *BO*, 22 de agosto de 1896: 197). Outro exemplo é a implantação de sistemas de iluminação pública. Inicialmente baseada no óleo de baleia ou de purgueira, a partir de 1871, na Praia, passou a ser com petróleo (“Parte não oficial”, *BO*, 19 de agosto 1871: 166) e, desde 1900, com luz elétrica (Praia, *BO*, 3 de junho de 1899: 161). No Mindelo, os primeiros candeeiros foram instalados em 1875 (“Parte não oficial”, *BO*, 14 de agosto de 1875: 203-204). Outros exemplos que se podem citar, sempre com base nas edições do *BO*, são a deslocação dos cemitérios para a periferia dos centros

urbanos e a adoção de códigos de posturas municipais – curiosamente, estes trazem algumas determinações que até hoje constata-se que não são cumpridas, como a pintura das casas e regras que disciplinam o trato com os animais.

O *BO* de 21 de março de 1874 traz a notícia da chegada a S. Vicente, no dia 10, do cabo telegráfico submarino da companhia Brazilian Submarine Telegraph (mais tarde rebatizada como Western Telegraph Company), trazido por dois vapores ingleses provenientes da ilha da Madeira. O acontecimento foi assinalado com grande pompa e nesse mesmo dia, já que o governador-geral se encontrava na ilha, foi lançada a primeira pedra do mercado público, no local onde existe até hoje, contíguo aos paços do concelho. No dia 18, estando o telégrafo pronto a funcionar entre São Vicente e a Madeira, o governador enviou ao governador civil do distrito do Funchal um telegrama congratulando-se com “o grande melhoramento da civilização moderna, que vai pôr em íntima comunicação entre si e a mãe pátria os povos das províncias ultramarinas” (“Parte não oficial”, *BO*, 21 de março de 1874: 69). Houve uma troca de mensagens entre as duas autoridades (contra-almirante Castel Branco, na Madeira, e o governador geral de Cabo Verde, Caetano Alexandre d’Almeida e Albuquerque)⁵⁸, mas não foi possível felicitar o rei, porque o cabo submarino ainda não estava em condições de funcionar entre o Funchal e Lisboa. O texto salienta que Cabo Verde é, assim, a única província portuguesa da costa ocidental de África a estar ligada à metrópole pelo telégrafo.

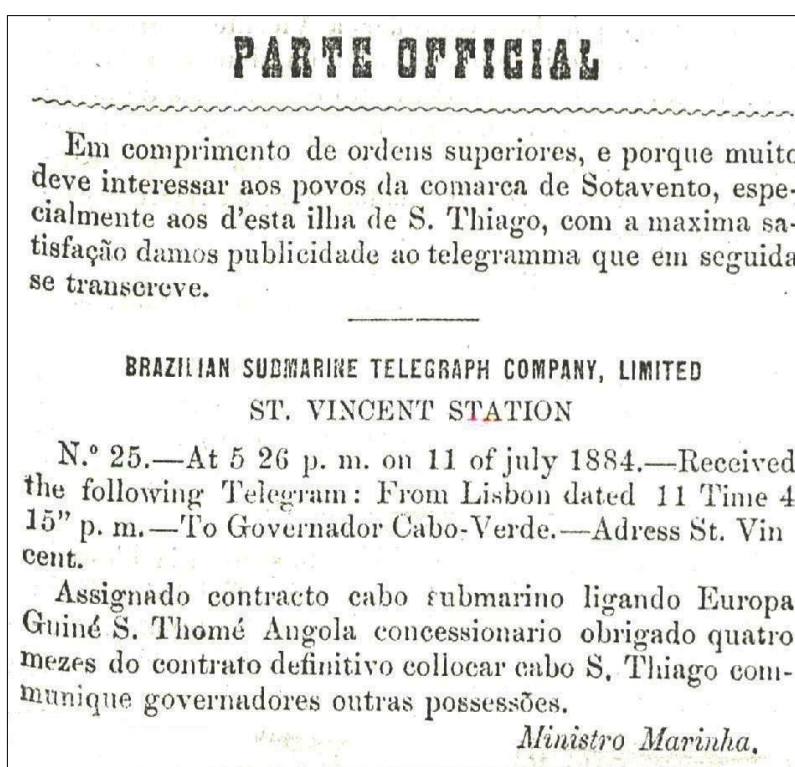
Nessa ocasião, Albuquerque manteve contactos com os ingleses no sentido de mandar colocar faróis para auxílio à navegação em São Vicente e em Santo Antão – são os faróis Dom Luís (no Ilhéu dos Pássaros, na baía do Porto Grande) e D. Amélia (na parte oeste da ilha), no primeiro caso; e o Farol Fontes Pereira de Melo (mais conhecido como Farol de Boi), na localidade de Janela, Santo Antão, até hoje existentes. À Praia, o cabo submarino para as comunicações telegráficas irá chegar em 1885, pela Empreza do Telegrapho d’Africa Occidental (“Parte oficial”, *BO*, 19 de julho de 1884: 145), anunciado meses antes (Figura 8).

Ainda relativamente às comunicações, a 26 de fevereiro de 1876 o *BO* publica novas regras da Direção dos Telégrafos e Faróis do Reino para correspondência internacional via telégrafo, na sequência da entrada em vigor da Convenção Telegráfica Internacional, assinada em São Petersburgo em julho do ano anterior. Há fórmulas convencionais e

58 Governador de Cabo Verde de 1869 a 1876.

abreviadas para o nome e domicílio dos indivíduos residentes em território português, e nas estações telegráficas passa a haver um livro de registo de endereços abreviados, inscrição que tem de ser renovada anualmente mediante o pagamento de 4.500 réis (Portugal, *BO*, 26 de fevereiro de 1876: 52). Pode-se dizer que é o equivalente da época aos endereços eletrónicos que, de há alguns anos para cá, grande parte das pessoas passou a utilizar quotidianamente.

Figura 8: Telegrama reproduzido no *Boletim Oficial* sobre cabo submarino em Santiago



Fonte: *BO*, 19 de julho de 1884: 145.

Pode-se constatar que, apesar da imagem de isolamento e atraso que em geral se tem de Cabo Verde, os avanços tecnológicos, científicos e administrativos não deixaram de penetrar no arquipélago e alterar a vida dos seus habitantes nesse período. Para o que diz diretamente respeito a este estudo, importa dizer, neste contexto, que os principais centros urbanos – Praia, a capital, e Mindelo, na ilha de São Vicente – e ainda alguns outros locais, como as ilhas do Fogo e Brava, por força das migrações, contavam com uma elite que podia viajar, adquirir publicações e objetos de consumo estrangeiros, enfim, estar atualizada quanto às novas modas que nessa época percorriam as grandes cidades do mundo, como apresentado no capítulo 1.

O desejo da elite cabo-verdiana de estar em sintonia com as tendências e padrões ditados pela Europa, constituindo um mercado consumidor para bens de luxo e novidades, fica evidenciado pelas páginas do *BO* através de anúncios de vários produtos e serviços, que passo a exemplificar. Às famílias que podiam pagar um colégio em Lisboa para os seus filhos, o Internato Ultramarino, “destinado aos naturais das possessões portuguesas”, recém-inaugurado em janeiro de 1894, oferece desde o ensino primário até o superior. Além disso, há ginástica (esgrima, natação, equitação, exercícios militares, argolas, paralelas, alteres, carreira de tiro e... dança) e educação artística (incluindo um curso geral de desenho, um curso especial de belas artes e um curso completo de música). Este último curso inclui “rudimentos, harmonia e contraponto, canto, canto coral e o ensino de instrumentos – piano, rabeca, violoncelo e contrabaixo, instrumentos de palheta, instrumentos de metal e flauta”. O anúncio superdetalhado tratando do enxoval dos internos e outros pormenores práticos ocupa duas páginas e meia do jornal, e termina alertando que o pagamento é adiantado, a ser feito através do Banco Nacional Ultramarino (Internato Ultramarino, *BO*, 6 de janeiro de 1894: 4-6). Consultórios médicos e hotéis em Lisboa são também anunciados em Cabo Verde, pelo que se conclui haver aí um mercado formado por pessoas com acesso habitual à metrópole e com capacidade financeira para usufruir desses produtos e serviços.

O comércio é outra área que permite aferir o consumo e a atualização do público da capital cabo-verdiana face às novidades que iam pela Europa. Eduardo Rebello, “empregado que foi durante dez anos da casa de Mr. P. Plantier Fils informa que se encontra na cidade com variado sortimento de relógios de ouro e prata para homem e senhora, adereços e todo o tipo de ourivesaria”. Além de consertar todo o tipo de relógios prometendo rapidez e perfeição, Rebello incumbe-se de “qualquer encomenda de artigos nacionais e estrangeiros mediante uma diminuta comissão” (Rebello, *BO*, 13 de novembro de 1875: 284).

Por sua vez, o farmacêutico Francisco Maria Paula Serpa, formado pela Universidade de Coimbra, segundo faz constar nos seus anúncios, divulga: “Estou no meu posto e por isso renovo os meus anúncios do costume”, listando um rol de produtos farmacêuticos para todo o tipo de doenças e lembrando que tem no seu estabelecimento o mesmo que há à venda em França e em Lisboa, como pílulas, purgantes e xaropes variados (Serpa, *BO*, 22 de dezembro de 1875: 318). Desde 1874, o farmacêutico oferecia “óculos e lunetas com aro de prata para as vistas curtas e cansadas” (Serpa, *BO*, 17 de outubro 1874:

264) e em 1876 informa que comercializa máquinas para fazer gelo (Serpa, *BO*, 22 de julho de 1876: 114). Num dos seus anúncios em 1877, assegura, sobre os produtos que comercializa: “[...] quase todos os géneros são ingleses e franceses” (Serpa, *BO*, 7 de julho de 1877: 62).

A abertura de estabelecimentos como um café, um restaurante e um hotel são outros sinais da vida urbana que se vai tecendo desde meados do século na capital da província. Vários anúncios no *BO* revelam-no, mas seria fastidioso aqui enumerar. Não se veem anúncios deste tipo para São Vicente mas, considerando a dinâmica urbana ao redor do Porto Grande, pode-se inferir que esses estabelecimentos existissem até em maior quantidade. O relatório do triénio 1880-1882 de Joaquim Vieira Botelho da Costa (São Vicente, *BO*, separata, 22 de dezembro de 1883: 4) refere 24 tabernas, seis casas de comida, quatro hotéis com casa de pasto e três botequins com jogo de bilhar.

Pode-se, por outro lado, verificar a presença de europeus a viver e a fazer negócios no arquipélago, introduzindo serviços e novidades, por meio de anúncios como o do fotógrafo belga Maximiliano Baumont, que a partir de 1872 percorre as ilhas e também vários pontos da Guiné, fazendo retratos e mais tarde reproduções, mapas e outros serviços (Baumont, *BO*, 1872, *passim*), ou do relojoeiro espanhol Simas Bohana (*BO*, junho de 1872, *passim*) que repara “relógios, caixas de música, harmóniuns, etc... tudo por preços módicos”.

Um comentário de Custódio José Duarte sobre o vestuário em Santo Antão é revelador: “As pessoas que dispõem de meios trajam pouco mais ou menos à europeia. Quem chegar diante das palhoças tristes e imundas onde alguns vivem, decerto se admirará quando os vir sair de lá ataviados com os tecidos finos de moderna indústria.” (Duarte, *BO*, 9 de novembro de 1872: 251).

Determinadas marcas de produtos fazem nesse período a sua entrada nas ilhas: caso das máquinas de costura Singer, prometendo o ensino e os concertos grátis (Singer, *BO*, 1 de novembro de 1884: 224) e da The Edison United Phonograph Company. Esta aparece, entre outras empresas, num “Mapa dos registos e depósitos de marcas de fábrica e de comércio” publicado pelo Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Pelo papel que terão estes aparelhos sonoros no processo que pretendo delinear, e sendo elucidativo de que Cabo Verde faz parte do mercado que o fabricante de fonógrafos com sede em Nova Iorque pretende atingir, fica aqui detalhado o registo da marca.

Um círculo no interior do qual em redor da circunferência há na parte superior as palavras “Edison United” e na inferior as palavras “Phonograph Company”. Dois arcos de um radio menor separam estas palavras do desenho central, que representa o fonógrafo de folha de estanho no estado primitivo inventado por

Edison, e que consta de um cilindro com o seu eixo, tendo este na ponta uma roda de balanço e uma manivela. Encostado ao aparelho há o diafragma de receção e audição, e tudo se acha armado em um soco ou base. Fora do círculo principal há do lado esquerdo a palavra “Trade” e do direito a palavra “Mark”. (Portugal, *BO*, 24 de novembro de 1894: 265)

As imagens da Figura 9 atestam o investimento da empresa norte-americana na sua expansão pelo mundo.

Figura 9: Publicidade de gramofones



Fonte: Museu do Fado (Lisboa). Foto: GN.

Capítulo 3

A receção das práticas musicais europeias do século XIX em Cabo Verde

Um dos maiores desafios da etnografia musical, refere Nettl, é “a descoberta de uma forma sistemática de compreensão do enorme número de ideias, atividades e eventos que constituem a vida musical de uma sociedade no seu relacionamento com a totalidade da cultura de um povo” (Nettl, 2015: 249, tradução minha). Sem a pretensão de conseguir encontrar essa forma sistemática, procuro neste capítulo, a partir da recolha de elementos reveladores de ocasiões de sociabilidade e formas de entretenimento, entre outros aspetos que se relacionam com músicas e a sua fruição, traçar um cenário que contribua para a compreensão da sociedade cabo-verdiana de fins do século XIX, ou de aspetos dela.

Podemos especular sobre quais as músicas que se praticavam em Cabo Verde antes da entrada das músicas europeias que tiveram grande difusão mundial a partir da metade do século XIX. Naturalmente, eram diferentes conforme cada contexto social. Os relatos que mostram algo da vida dos escravos indicam expressões cujas descrições podem ser consideradas como ancestrais do atual *batuku* (cf. Nogueira, 2015). O momento musical presenciado por Charles Darwin (2006 [1839]) em São Domingos é um bom exemplo. Por outro lado, a descrição de Tito Omboni (1846) da música que ouviu numa festa em 1834 na Ilha Brava remete para um nível socioeconómico elevado. Neste caso, embora não se consiga saber exatamente como era a música, são evidentes os sinais de hibridações, já que há músicos a tocar harpa e guitarra, instrumentos provavelmente trazidos da Europa, mas que tinham cordas feitas com recursos locais. É interessante observar que, tal como no *batuku*, há um círculo, com as jovens sentadas no chão. Cantam e batem as mãos nos joelhos para acompanhar a música. São brancas ou mestiças – como a jovem, atrás referida, que Omboni (1846: 39-40) descreveu como tão clara que se poderia supor europeia, e com tão boas maneiras que segundo ele parecia ter sido educada na Europa. Quase se poderia pensar, pela sua descrição deste momento de convívio, num “*batuku* da elite”.

Os músicos, por sua vez, são negros e aparentemente estão ali a cumprir uma tarefa: animar a festa. Este padrão, dos músicos que são contratados para tocar em momentos de convívio em casas abastadas, aparece em vários registos que apresento ao longo deste trabalho. Eles têm um papel fundamental no processo que procuro evidenciar. Aqui, fabricam cordas, além de tocar. Mas que músicas eram essas, “muitas outras que não são próprias unicamente deste lugar”, como refere Omboni (1846: 41)? Pode-se supor que

outras músicas europeias mais antigas – Chelmicki e Varhagen (1841, tomo II: 334) referem “contradanças francesas e inglesas e a valsa”, a propósito de “reuniões que têm caráter europeu” na primeira metade do século, em que “aparecem as senhoras crioulas e brancas, filhas da terra, ou ali estabelecidas, com muita elegância e denotando maneiras agradáveis”.

Ao contrário do *batuku* – que foi reprimido pelas autoridades administrativas e religiosas durante o período colonial, com alguns exemplos a ocorrerem até às vésperas da independência (cf. Nogueira, 2015: 59-60, 73-77) ao mesmo tempo que era de certa forma tolerado e até apreciado por determinadas pessoas inseridas no grupo dominante como algo exótico (*ibid.*: 72) – mazurcas, valsas, galopes, polcas e *shottisches* eram as expressões musicais autorizadas, pertenciam ao mundo daqueles que ditavam as normas. Sobre elas não pendia qualquer preconceito ou menosprezo. Eram legitimadas pelas bandas de corporações policiais, militares ou municipais que as tinham nos seus repertórios. Eram recebidas pelos membros da elite como um verdadeiro alimento naquelas paragens distantes dos centros europeus de onde emanavam os padrões de elegância, educação, em suma de “civilização”.

É dessa elite socioeconómica que trato neste capítulo, tendo em conta o papel que teve na penetração das músicas e danças estrangeiras no arquipélago. Como já referido, a maior parte das informações sobre formas de entretenimento que envolvem música, como bailes, bandas e récitas teatrais, refere-se à cidade da Praia e eventualmente ao Mindelo, uma vez que para a maior parte das ilhas, excetuando Santiago e São Vicente, são escassas as referências – as que encontrei, encontram-se no capítulo 2.

3.1 Sociedades culturais e recreativas

As sociedades culturais e recreativas que surgem na segunda metade do século XIX, sobre as quais João Nobre Oliveira (1998) escreve detalhadamente em *A Imprensa Cabo-Verdiana 1820-1975*, tiveram um papel importante no desenvolvimento cultural de Cabo Verde, segundo este autor.

Terra pobre, sem grandes meios de distração nem atividades culturais dignas de menção, os mais cultos e endinheirados procuraram vencer estas limitações fundando agremiações onde pudessem passar o serão, estar com os amigos, saber as novidades de fora, assistir a espetáculos, divertir-se, etc. (Oliveira, 1998: 85)

Estas agremiações permitem aferir o desejo da elite cabo-verdiana de estar em contacto com a “civilização” e de ter acesso a bens culturais europeus. O Clube Recreativo da Praia, por exemplo, é apontado como “um centro rasgadamente civilizador” e o autor da crónica de um dos seus bailes faz votos de que continue a sua “escala ascendente”, referindo que para quem vive naquele “pequeno canto do Globo [...] nem sempre abundam as distrações úteis e agradáveis” (P., *BO*, 1 de janeiro de 1876: 3).

Com diferente duração, estas agremiações sucederam-se ou existiram em simultâneo ao longo da segunda metade do século XIX, várias delas com preocupação educativa e cultural além do aspeto recreativo e filantrópico. Na Praia registam-se 13 ao longo do tempo, e em determinado momento existiram na cidade dois teatros, o que revela não apenas a dinâmica cultural mas, provavelmente, também rivalidades: eram o Teatro D. Maria Pia de Saboia (que durou de 1863 a 1875) e o Teatro Africano. Fundado em 1867, este último durou até o século XX, deixando de ser uma associação e passando a ter cariz empresarial. Nos anos 1930 muda de nome para Virgínia Vitorino. Terá sido o primeiro cinema de Cabo Verde e até hoje tem essa função, agora propriedade da Câmara Municipal da Praia (*cf.* Vieira, *Novo Jornal Cabo Verde*, 11 de maio de 1995: 12-13).

Os resultados da pesquisa no *BO* são particularmente abundantes quanto ao ano de 1867. Em junho desse ano, são publicados os estatutos do Grémio Promotor de Cabo Verde (Cabo Verde, 15 de junho de 1867: 119-120), destinado à filantropia e à promoção de atividades culturais, e também à compra de alforrias, numa espécie de leilão ao contrário, em que se oferece dinheiro para libertar o escravo daquele que exigir o valor mais baixo (*cf.* “Anuncios”, *BO*, 15 de junho de 1867: 122). Refira-se que nesta época a Junta de Proteção dos Escravos está ativa, e periodicamente publica mapas dos escravos libertados, por ilhas. No mesmo mês (Cabo Verde, *BO*, 29 de junho de 1867: 131), são publicados os estatutos da Sociedade Dramática do Teatro Africano, onde se lê que o seu intuito é construir um edifício para, além de peças teatrais, organizar bailes, *soirées* e outras atividades, onde os acionistas possam reunir-se entre si e com convidados. Desenvolver o gosto pela arte dramática, apontada como “poderoso meio de civilização” era outro dos seus objetivos. A inauguração do teatro foi em janeiro do ano seguinte.

Surge também por esta época a Associação Igualdade, que tem por fins contribuir para que se conclua o teatro D. Maria Pia de Saboia (que irá durar até 1875), e “o estudo recreativo e proficuo da arte dramática” (Cabo Verde, *BO*, 6 de julho de 1867: 135-136). É neste teatro que se realiza, no início de setembro deste mesmo ano, o evento a que se deve a primeira referência no *BO* à presença de música tocada num espetáculo teatral (“Espectaculo”, *BO*, 31 de agosto de 1867: 186). Nesta edição são publicitadas quatro peças, uma das quais, “Uma criada impagável”,

é uma comédia em um ato “ornada de música”. Cerca de um mês depois a peça será reencenada no mesmo teatro, desta vez com a especificação “comédia em um ato, com *couplets*”, junto com a comédia “Um morgado”, também em um ato e “ornada de música”, e a cena cómica “O amigo banana”. Outra informação relacionada com música neste anúncio (“Theatro”, *BO*, 28 de setembro de 1867: 224): “A Filarmónica Juventude desempenhará o hino de S. Alteza o Príncipe Real”. Esta récita, note-se, é em benefício do Asilo D. Maria Pia em Lisboa. Se tal facto pode surpreender, tendo em conta as carências do próprio arquipélago, refira-se que esta solidariedade à distância não é rara, tendo-se verificado por exemplo, em 1878, um bazar de caridade e uma *soirée* beneficente para apoiar as vítimas da seca no Ceará (“Publicações e anuncios”, *BO*, 12 de janeiro de 1878: 10) e outra por ocasião do incêndio do Teatro Baquet, no Porto (“Parte não oficial”, *BO*, abril-junho de 1888, *passim*). O que não quer dizer que não tenha havido também, vez por outra, subscrições para atender aos pobres nas próprias ilhas. O ano de 1867 termina com o anúncio da inauguração do Teatro Africano a 1 de janeiro de 1868. No programa, depois de um drama em dois atos e uma comédia em um ato, vem “O amor e o dinheiro”, identificada como “cena cómica ornada de música”. O hino da associação será executado como abertura do espetáculo, diz o anúncio (“Espectaculo” *BO*, 28 de dezembro de 1867).

Para evitar uma enumeração fastidiosa, salto para a década seguinte, quando a Direção da Sociedade Euterpe publica um balancete da receita e despesa da entidade, criada nesse ano. O documento refere no item “Despesas”: “Pago a Joaquim António dos Reis, conta dos instrumentos vindos de Lisboa: 123\$100”. No item “Receita”, vem indicada a “venda de cordas e outros acessórios de instrumentos: 7\$360” (Euterpe, *BO*, 24 de junho de 1876: 128). Estes dados mostram um aspeto da dinâmica musical desse período – a importação de instrumentos musicais, embora não indicados quais, e o comércio de cordas e outros acessórios, o que permite saber que há instrumentos de cordas cujos donos necessitam destes fornecimentos – violões, violas ou guitarras portuguesas (o cavaquinho só chegará a Cabo Verde mais tarde). Mostram também o papel de pelo menos uma destas agremiações neste contexto, como intermediária do comércio de produtos ligados à música (que poderá ter incluído partituras, por exemplo), para além das práticas musicais que desenvolviam e estimulavam.

Nas outras ilhas, há notícias da criação deste tipo de sociedades em São Nicolau – Sociedade Recreativa da Ribeira Brava (Cabo Verde, *BO*, 19 de dezembro de 1874: 313-315); no Fogo – Club Fraternidade (Cabo Verde, *BO*, 7 de julho de 1883: 139-141); e em São Vicente – Filarmónica Artistas Mindelenses (Cabo Verde, *BO*, 5 de outubro de 1889: 203-204).

3.2 O piano

O piano foi um personagem importante daquela época. “Para além do baile, a música chegava a considerar-se requisito indispensável para completar uma educação feminina refinada, independentemente dos perigos que derivavam do facto de o professor ser varão e de a lição à dama ter lugar a sós”, escreve Pais (1986: 755), referindo-se a Portugal. Atividades como o canto e a dança e saber tocar um instrumento chegavam a ser considerados como atributos “associados à essência feminina e capazes de substituir os tradicionais méritos de dedicação ao lar. Aprender a tocar piano era mais importante que saber ler”, acrescenta este autor. “Logo que se soubesse *assassinar* qualquer peça de música e deslizar numa valsa [...] qualquer menina estava apta a não fazer de todo má figura num baile da velha burguesia lisboeta”, escreve Francisco Câncio em *Lisboa no Tempo do Passeio Público* (1962, *apud* Pais, 1986: 755).

Se a “pianomania” em Portugal é mencionada com sarcasmo por Eça de Queirós num dos seus textos no jornal *Distrito de Évora*, com o qual colaborava em 1867 (*cf.* Carvalho, 1999: 19) e, no Brasil, Machado de Assis (1997: 209) lança as suas farpas contra as modas francesas que observa no Rio de Janeiro, entre as quais a do piano, em Cabo Verde não há autores nesse período com a mesma perspetiva. O piano como presença indispensável nas salas das famílias ricas e uma das disciplinas que compõem a educação das jovens é revelado várias vezes pela secção “Anúncios” do *BO*, onde a mais antiga referência ao instrumento que encontrei data de 16 de junho de 1864, e aparece num anúncio que propõe lições particulares de francês e inglês para ambos os sexos. No fim, depois das informações sobre preços, horários e condições, o professor avisa: “Também dá lições de piano e canto, e afina pianos” (Figura 10). É frequente que os anúncios que mencionam as aulas de música tenham como proposta principal o ensino de línguas – em geral o francês e o inglês mas também o português e mais raramente outros idiomas. As professoras, que têm em mira o público feminino, além de ler, escrever e contar, costumam ensinar costura, bordados, crochê e tricô e, pelo menos num dos casos, a dança, como se vê num anúncio de 21 de novembro de 1874 (Figura 10).

Figura 10: Anúncios de aulas particulares com menção a música e dança

LIÇÕES PARTICULARES
DE FRANCEZ E INGLEZ
PARA AMBOS OS SEXOS
POR FRANCISCO ANTONIO DOS SANTOS

O annunciante compromette-se a que um discipulo de comprehensão regular, traduza, escreva e falle o francez em tres mezes, e o inglez em seis.

Haverá um curso nocturno para as pessoas que por seus afazeres não poderem tomar lições de dia.

Tambem se encarrega da educação litteraria de quaesquer meninos desde primeiras letras, doutrina, arithmetica, geographia, historia de Portugal, historia natural, historia ecclesiastica, orthographia, francez e inglez.

PREÇOS

Lições, um dia sim outro não, em casa do annunciante, 2\$000 réis mensaes, pagos adiantados.

Lições dadas em casa do discipulo, 2\$500 réis, dito.

Educação litteraria de meninos, por ajuste segundo o numero e materias que quizerem aprender.

Tambem dá lições de pianno e canto, e afina piannos.

Todos os dias das 7 ás 9¹ da manhã, e das 4 da tarde em diante.—Rua do Cofre, lado direito. (1)

IMPRESA NACIONAL, NA CIDADE DA PRAIA DE S. THIAGO

COLLEGIO CABO-VERDIANO
PARA EDUCAÇÃO DE MENINAS
 DIRECTORA
D. Antonia Antunes Gromicho Couceiro
 RUA DA BATERIA N.º 12

Neste collegio d'educação ensinam-se as seguintes disciplinas :
 Portuguez, francez, desenho, cozer, marcar, crochet e bordados : a branco, matiz, ouro, escomilha, e diferentes bordados applicados a vidro : dança.

O curso da educação comprehende :

1.º GRAU	
Ler, escrever, contar, cozer e marcar.....	1\$000 réis mensaes.
2.º GRAU	
Ler, escrever, contar, cozer, marcar, bordar a branco e crochet.....	1\$400 , ,
3.º GRAU	
Ler, escrever, contar, grammatica portugueza, analyse, marcar, cozer, bordar a matiz, a escomilha, e dança.	1\$800 , ,
4.º GRAU	
Francez, diferentes bordados a ouro e applicados a vidro, desenho e dança.....	4\$000 , ,

N. B. As meninas entram ás 10 horas da manhã e saem ás 3 da tarde.—
 Recebem-se tambem meninos, para o 1.º grau, comprehendendo ler, escrever e contar, até á idade de 6 annos, a razão de 800 réis mensaes.

Fontes: *BO*, 16 de junho de 1864: 128; *BO*, 21 de novembro de 1874: 294

O piano aparece também à venda, como neste anúncio onde se lê “Vende-se um piano de seis e meia oitavas em muito bom estado e de boa qualidade. Sobre o ajuste trata-se com o Sr. José Sebastião Martins, no edificio da imprensa” (“Vende-se”, *BO*, 20 de fevereiro de 1869: 56) e outros (Figura 11); e ainda numa situação de penhora, em que um

conjunto de bens vai a leilão. Entre os bens móveis encontra-se um piano no valor de 30 mil réis (“Anúncios”, *BO*, 5 de fevereiro de 1870: 48).

Figura 11: Anúncios de realejo e pianos no século XIX

Vende-se pelo custo um realejo vindo ultimamente de Paris; toca trinta peças de musica por 3 cylindros.
Tambem se vende pela quantia de 80,000 réis um piano orizontal, proprio para estudo. Largo da praça n.º 59 a 61. (3)

Piano
Vende-se um novo Pleyel, rua do Lencastre n.º 46. (12)

Pechincha
Vende-se por 50,000 réis um piano, em soffivel estado, para estudo. Largo do Albuquerque n.º 61. (3)

Piano precisando concertos.
Vende-se um, que pôde ser visto na Praia, no «Largo do Pinheiro Chagas» n.º 3. Para tratar com o Ex.º Sr. Arsenio Daniel Fermino, em S. Nicolau. (3)

Fontes: *BO*, 26 de dezembro de 1874: 322; *BO*, 16 de abril de 1982: 104; *BO*, 31 de janeiro de 1981: 24; *BO*, 22 de outubro de 1898: 278.

Tal como Luiz Filipe de Alencastro afirma, referindo-se ao Brasil, que o piano foi uma mercadoria-fetiche, um objeto de desejo dos lares patriarcais, pode-se pensar que também em Cabo Verde este instrumento constituiu um “índice de europeidade e de um *status* social elevado” (Alencastro, 1997: 46-47). Na posse de um piano, escreve este autor, “as famílias inauguravam [...] o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo” (*ibid.*).

Sendo uma peça que chegava a Cabo Verde incluída no rol das mobílias de uma família recém-chegada, como se viu no caso dos Rocheteau no capítulo anterior, o piano quase nunca aparece especificado – aliás, como outros instrumentos – nas extensas e minuciosas listas das alfândegas, periodicamente publicadas, seja nas que trazem estatísticas dos movimentos realizados seja nos documentos normativos. Encontrei uma

única exceção nesse mais de meio século de *BO* pesquisado: o “Mapa estatístico da alfândega da Ilha de S. Tiago no ano económico 1866-1867”. Este documento indica na lista das importações entradas em navios nacionais “dois instrumentos de música”, sem especificar quais, no valor de 190 mil réis e que pagaram 5.700 réis de direitos aduaneiros (Cabo Verde, *BO*, 9 de novembro de 1867: 268). Seriam dois pianos? Possivelmente. O que não aparece nos documentos oficiais mas fica registado na secção de anúncios do *BO* é um realejo proveniente de Paris e posto à venda em 26 de dezembro de 1874 (Figura 11).

3.3 Bailes e récitas

Outro aspeto que permite olhar de perto a vida da elite da cidade da Praia na segunda metade do século XIX são os bailes. Nas minhas pesquisas no *BO*, a primeira referência a eles que encontro aponta para dois de uma só vez. Trata-se da publicação dos resultados de uma subscrição, promovida em benefício da Santa Casa de Misericórdia, revelando os valores da receita e despesas de dois bailes realizados no âmbito dessa iniciativa. Segue-se uma lista dos nomes – vários deles de famílias bem conhecidas ainda hoje em Cabo Verde – das 65 pessoas que contribuíram, com os respetivos valores, e a informação de que as contas se encontram disponíveis para consulta. Dado curioso, do total de 249.200 réis, o valor entregue à beneficiária da iniciativa, 120.300 réis, foi inferior à despesa com a organização dos eventos, 128.900 réis (Santa Casa, *BO*, 17 de março de 1866: 55).

Além de finalidade filantrópica, por vezes os bailes homenageiam alguma personalidade, como o que a 29 de abril de 1875 o Club Recreativo da Praia organizou em honra do governador Caetano Alexandre d’Almeida e Albuquerque, assinalando o aniversário da sua posse (“Parte não oficial”, *BO*, 1 de maio de 1875: 130). Em agradecimento, a 20 de maio o governador e esposa ofereceram por sua vez à alta sociedade praiense um baile nas instalações do quartel (“Parte não oficial”, *BO*, 22 de maio de 1875: 148). A aclamação do rei D. Carlos I, em dezembro de 1889, foi por sua vez assinalada na capital da província com várias atividades: a banda de música percorreu as ruas tocando o hino da carta constitucional da monarquia; houve um *Te Deum*, na igreja; salva de tiros ao por do sol, no quartel; e um ato solene realizou-se nos paços do concelho, onde, à noite, teve lugar um baile (Arteaga, *BO*, 11 de janeiro de 1890: 7). Este foi descrito minuciosamente por António Arteaga (c.1850-1923) mostrando brilho e elegância mas,

como em grande parte desses textos, sem qualquer referência à componente musical do evento. Em geral, o que se relata é que a *soirée* durou até alta madrugada, que as *toilettes* das senhoras estavam muito elegantes, bem como a decoração, a ceia refinada, etc., etc.

Mas sabe-se que em 1885, quando os exploradores Capello e Ivens passaram por Cabo Verde no regresso da sua expedição ao continente africano, dançaram uma quadrilha em São Vicente. A culminar uma série de atos de recepção e homenagem que ocupou todo o dia, “à noite iluminaram-se todos os edifícios públicos e algumas casas particulares”. Às 21h, nos paços do concelho, “abriu-se a *soirée*, figurando na primeira quadrilha o governador e sua exm.^a esposa, dançando esta com o explorador Capello, e Ivens com outra dama das muitas que concorreram à reunião”. Esteve animadíssima e bem servida a *soirée*, que durou até ao amanhecer, lê-se no texto assinado por Joaquim Vieira Botelho da Costa dirigido à Sociedade de Geografia de Lisboa (Costa, *BO*, 3 de outubro de 1885: 243).

A componente musical é mencionada também por Francisco Travassos Valdez (1864: 250-251), na sua descrição de um casamento em S. Jorge, interior de Santiago: “Concluído o jantar e tomado o café e os licores, seguiu-se a dança, e entretidos os convivas com as polcas, mazurcas e outras danças favoritas, passou-se o tempo da maneira mais agradável.”. A seguir, foi servido o chá com muitos bolos e guloseimas, e a esse respeito Valdez manifesta a sua surpresa com a abundância que não previa encontrar naquelas paragens. Depois do chá, as mulatas e jovens negras, escravas das famílias dos noivos, entraram na sala “com o fim de nos darem uma amostra da sua favorita e tão afamada dança, o *batuque*, que foi dirigida por uma tafula e engraçada moça, que em voz alta marcava as novas e curiosas figuras que ultimamente têm sido introduzidas ou adotadas” (*ibid.*: 251).

Os dançantes começaram por formar um meio círculo a cada extremidade da sala, ficando a diretora ou marcadora no centro, depois de que juntaram-se todos, e formaram um *grand rond*, cantando e dançando em roda da moça, que continuara a ficar no centro.

Compunha-se a música de flautas, violas, rabecas e do *tom tom* ou *batuque*, espécie de tambor que dá nome à dança. O som desta orquestra é o mais desarmonioso possível. Bem entendido, esta era a música dos servos, porque os amos e a gente da boa sociedade têm ali os mesmos instrumentos que se usam nas terras civilizadas. (*ibid.*)

Noutro trecho, o viajante irá revelar outras influências das “terras civilizadas”, como ele refere, presentes no interior de Santiago, já que foi convidado a assistir a uma tourada e a uma festa de arraial, na vila do Tarrafal. É interessante notar no seu relato que na casa desta família abastada, durante os festejos de um casamento, houve lugar tanto para as músicas e danças – europeias – com que os convidados dos anfitriões se divertiram como

para uma espécie de espetáculo em que as escravas, acompanhadas por violas, rabecas e um tambor, mostraram a sua própria música e dança. É digno de nota que, apesar da diferença que o autor assinala entre os dois momentos musicais, violas e rabecas, que acompanharam o batuque, são também os instrumentos do acompanhamento de polcas, valsas e mazurcas, como fica patente noutros trechos.

Para além de Valdez e dos textos de Costa, dando conta do que presenciou em São Vicente – “contradanças francesas, com muitas e complicadas marcas, valsas, mazurcas, polcas e *schottisches*” (Costa, *Raízes*, dezembro de 1980: 183) – a “Parte Não Oficial” do *BO* revela os tipos de músicas em voga na época: numa récita de amadores ouviu-se a valsa e menciona-se um clarinete (“Theatro Africano”, *BO*, 6 de setembro de 1873: 198). Noutra edição, meses depois, a seguir aos habituais elogios à elegância das mulheres, ao serviço e à decoração do espaço onde se realizou determinado baile, constata-se que até já se criaram neologismos para descrever o evento: “Contradancou-se, lanceirou-se, polcou-se, mazurcou-se e walsou-se sempre com grande animação até já depois de o sol estar alto, 7 horas e meia da manhã” (Ulysses, *BO*, 7 de fevereiro de 1874: 29). E pela edição de 13 de janeiro de 1877 fica-se a saber que “novas e variadas quadrilhas, polkas, mazurkas schotz [*sic*], etc.” serão interpretadas pela banda num baile de máscaras a ser realizado, no dia seguinte (“Teatro Africano”, *BO*, 13 de janeiro de 1877: 8). Essas referências a bailes pecam, infelizmente, por não referirem os músicos nem os seus instrumentos, mas fica-se a saber quais eram os géneros musicais em voga.

Abro aqui um parentese para referir uma parte do texto acima citado assinado com o pseudónimo Ulysses, que traz um ataque à língua falada pelos cabo-verdianos: “Por que não hão de as elegantes, que tão corretamente falam o português [...] banir absolutamente das salas o crioulo, esse apanhado do mais baixo e irrisório de todos os idiomas, pretéritos, presentes e futuros [...]”(Ulysses, *BO*, 7 de fevereiro de 1874: 29). A seguir, o autor pede a essas damas que considerem “como moléstia epidémica e contagiosa isso a que se chama crioulo, deixando-o, ao transporem os limiares das portas das salas, de quarentena nos corredores ou nas casas internas”. É impossível saber a origem do autor (que não aparece a assinar outros textos) mas de qualquer forma é evidente a subordinação que defende ao português, ao desprestigiar de tal forma a língua local (este facto, contudo, não é suficiente para que se possa supor Ulysses não cabo-verdiano, pois bem mais tarde que isso, já no século XX, houve quem, sendo cabo-verdiano, combatesse o uso da língua materna, em

benefício da portuguesa).⁵⁹ O trecho mostra também a naturalidade com que mesmo essa elite local, que poderíamos supor mais ligada aos valores civilizacionais da metrópole (como Ulysses), assume a língua cabo-verdiana sem qualquer complexo, pois caso contrário não a falaria nos salões frequentados pela sociedade “escolhida e fina” da capital da província. E o próprio autor não descarta que ela seja a língua quotidiana, apenas pretende que a mantenham no âmbito privado.

Voltando aos bailes, encontrei dois folhetins que fornecem dados sobre eles, com um intervalo de quase duas décadas. O primeiro, intitulado “Amor! Ai! Quem dera” (Cabo Verde, *A Imprensa*, 28 de abril de 1881: 1), fala de um baile em que se dança a quadrilha, o qual dura até às seis horas da manhã. “Os últimos sons da orquestra eram como que um dobre para muitos corações”, escreve Guilherme Dantas, numa história cuja ação se passa em 1870.⁶⁰

O outro, com uma descrição minuciosa sobre o ambiente em que se realizavam estes bailes, faz referência aos músicos, aos seus instrumentos e a um dos géneros musicais em voga, a polca. O autor é o já mencionado António Arteaga, personagem de destaque na vida cultural desses tempos, tendo sido em determinado período o responsável da Biblioteca Nacional⁶¹, que funcionou na Praia. É no folhetim “Amores de uma crioula”, publicado na *Revista de Cabo Verde*, que encontramos a sua descrição de um baile. Freqüentador que terá sido desses eventos (recorde-se que é da sua autoria o texto atrás citado sobre o baile alusivo à coroação de Dom Carlos I), é de crer que o podia descrever com conhecimento de causa, não prejudicando a sua precisão o facto de “Amores...” ser um texto de ficção.

A sala grande da casa de Manuel Gomes, com as suas dez janelas, que olhavam para a rua do Senado e para a espaçosa varanda, achava-se fartamente iluminada.

[...]

Um enorme lustre de vidro, ao centro, coava a luz das suas cinquenta velas, pelos prismas de cristal. Nos contadores de madeira do Brasil, enormes candeeiros de bronze cinzelado projetavam pálida luz. Jarras de flores, quadros antigos, alguns

59 Por exemplo, em 1933, o professor primário João Miranda combatia o uso da língua cabo-verdiana em casa e nas escolas (Miranda, *Notícias de Cabo Verde*, 3 de junho de 1933: 2), tendo o jornalista e poeta Pedro Cardoso publicado um artigo intitulado “Pelos direitos do crioulo” (Cardoso, *O Eco de Cabo Verde*, 1 de outubro de 1933: 2), mostrando a sua discordância. Félix Monteiro também reagiu nesse sentido (cf. “Escritores”, *Voz di Povo*, suplemento “1º Centenário do nascimento de Pedro Cardoso”, 10 de setembro de 1983: III).

60 Este conto é atribuído a Guilherme Dantas pelos organizadores das duas compilações de textos deste autor (Topa e Ardito, 2013; Semedo, 2017), embora no jornal este texto venha assinado por Guilherme de Cabo Verde.

61 Não confundir com a atual Biblioteca Nacional, criada na década de 1990, pois não há uma continuidade do ponto de vista institucional.

de valor, cadeiras de mogno em relevos com espaldar de couro e pregadura de metal, completavam o resto da ornamentação da sala de baile.

Na varanda [...] alguns músicos afinavam as suas rabecas e violas.

A sala estava cheia de damas e cavalheiros. Ali vamos encontrar o que há de mais escolhido na aristocrática sociedade da Ribeira Grande. (Arteaga, *Revista de Cabo Verde*, setembro de 1899: 2-3)

“Amores de uma crioula” tem sido bastante útil aos meus trabalhos de investigação sobre as práticas musicais em Cabo Verde. Tanto mostra os protagonistas do enredo a presenciarem uma sessão de *batuku* (cf. Nogueira, 2015: 61-62), expressão musical associada aos escravos e mais tarde, ao longo do século XX, aos camponeses da ilha de Santiago, como revela pormenores deste “baile aristocrata” – título do capítulo onde se encontra a descrição acima quando o folhetim foi republicado pelo jornal *A Voz de Cabo Verde*, em 1911. Aqui, temos os músicos de serviço a afinarem as suas rabecas e violas, os quais

depois de terem dado vários acordes, correndo todos os tons maiores e menores, começaram a tocar uma das polcas que faziam as delícias daqueles tempos, e em que o polquista demonstrava a sua perícia, feita com o bico e o tacão da bota. (Arteaga, *A Voz de Cabo Verde*, 12 de abril de 1911: 7)

A menção ao “bico e o tacão” do calçado aparece num *website* sobre tradições portuguesas no seguinte texto:

Bico e tacão – A polca, dança de origem centro-europeia, ganhou entre o povo português a designação de Bico e tacão em virtude de, em certa altura da evolução coreográfica, os dançadores tocarem o solo sucessivamente com o bico e o tacão dos sapatos. Pelo mesmo motivo também se usa a designação de Salto e bico. (Bico e tacão, *Terramater*, página web)

Nessa mesma fonte, o verbete “Polca” indica que, após ter sido acolhida pela alta sociedade, esta expressão musical popularizou-se por meio de bandas filarmónicas, tunas e congéneres, passando a fazer parte dos bailes populares. O *website* cita o *Cancioneiro de Músicas Populares* (César das Neves, 1895) em que a coreografia de uma polca recolhida no Alentejo é assim descrita:

Dispõem-se os pares de mãos dadas formando roda. Enquanto se canta os dois primeiros versos repetidos da cantiga, caminham os pares uns atrás dos outros, em roda para a direita, indo a dama do lado de dentro. Depois, a roda vira para a esquerda e as damas, sempre do lado de dentro, cantam os últimos dois versos, também bisados. No estribilho, ou requebro, os homens voltam-se para o seu par com as costas para fora e as damas para dentro da roda e fazem balancé durante os dois primeiros versos, bisados, dando estalinhos com os dedos. Durante os últimos dois versos dança-se em polca ou em grand-chaine. (Polca, *Terramater*, página web)

Tal descrição mostra que uma coreografia que se pode associar facilmente ao que os cabo-verdianos denominam *contradança* e os brasileiros chamam *quadrilha* era designada em Portugal, no final do século XIX, como *polca*. O que permite fazer um paralelo, embora no sentido inverso, com o facto de que muitas mazurcas, e também *koladeras*, sejam chamadas em Cabo Verde de *contradança*, num processo em que se empresta o nome da dança à música que se executa para dançar. No exemplo acima, é a música que empresta o nome à dança.

Voltando ao texto de Arteaga, quando publicado na *Revista de Cabo Verde*, o trecho referia “valsas” que animavam as noites de festa à época, e não polcas. Pormenor curioso, e revelador de que ambas, valsas e polcas, eram as músicas do momento na virada do século (fica a dúvida sobre se a alteração terá sido da responsabilidade do próprio autor). Ainda quanto à *Revista de Cabo Verde*⁶², trata-se de uma importante fonte de dados para este trabalho, rica em referências aos géneros musicais, às danças, *soirées* e récitas que animavam a vida em sociedade, para os mais abastados, na Praia e no Mindelo. A Tuna Praiense, grupo amador que reunia a elite da época em espetáculos de teatro e música, aparece numa das edições de maio num texto sobre as festividades da Semana Santa, em que, numa festa beneficente, nos intervalos entre as comédias apresentadas a Tuna tocou marchas, valsas, polcas, a “Serenata”, de Schubert e um trecho da “Norma” [a ópera de Vincenzo Bellini, supõe-se] (Ximenes, *Revista de Cabo Verde*, 1899, 6: 16). A mesma publicação refere noutro número uma *soirée* em casa de um cidadão ilustre da cidade da Praia onde até as quatro horas da manhã dançou-se o *cotillon* (“Resenha noticiosa”, *Revista de Cabo Verde*, 1899, 13: 8).

Referindo-se ao filme de Ettore Scola *O Baile* (1983), Oliveira (2015: 3), num ensaio sobre música popular e dança, refere a centralidade do evento baile e constata que muito da vida social no século XX é sintetizado num salão dançante, onde casais se enlaçam ao som de inúmeros géneros musicais. Para este autor, um baile pode revelar fenómenos importantes dos últimos 200 anos do mundo ocidental, como a constituição de uma esfera pública pautada por ideais de igualdade e liberdade, o estabelecimento do lazer como um

62 Dirigida pelo jornalista Luís Loff Vasconcelos, a *Revista de Cabo Verde* consistiu em 17 edições ao longo do ano de 1899 (mensal em janeiro, fevereiro, março, junho, outubro, novembro e dezembro, e com duas edições nos meses de abril, maio, julho, agosto e setembro). É uma importante fonte de dados sobre a virada do século no arquipélago e sobre a postura política de determinados personagens da elite letrada de Cabo Verde à época, vários deles bastante críticos face a aspetos da administração colonial. Entre os seus colaboradores contam-se o já referido Eugénio Tavares, o poeta José Lopes e o futuro general Viriato Gomes da Fonseca, nesta época ainda tenente, e também músico, a quem farei referência adiante.

domínio da vida social, novas formas de sociabilidade e de expressão das relações amorosas, a exposição do corpo. A ideia de um “ouvido dançante”, para além de um “ouvido pensante”, é proposta no sentido de se pensar a música a partir da dança, para uma compreensão mais ampla da expansão dos géneros de música popular, tendo em conta que alguns deles exigem, “para uma compreensão de seus significados mais amplos, sobretudo para seus agentes diretos, a consideração do facto de serem dançados. Nesse sentido, é preciso pensar sobre a forma como a música popular foi percebida como um fenómeno social” (Oliveira, 2015: 4).

A história de determinados tipos de música popular “não pode ser dissociada da história de espaços e momentos de sociabilidade relacionados à dança”, defende Oliveira (2015:15), exemplificando com a valsa, a polca, o tango, o maxixe e a *schottische*, entre outros termos que entraram na linguagem corrente do mundo ocidental a partir da segunda metade do século XVIII em alguns casos, e ao longo do século XIX, a maior parte. Termos que são indissociáveis de espaços de sociabilidade como salões e casas de baile. O autor vê nesse fenómeno “um profundo movimento de circularidade cultural” – ideia que aparece nas obras de autores como Bakhtin (1987), Elias (1993) e Ginzburg (2006) e que, em síntese, rejeita que haja uma preponderância da cultura das elites sobre a das classes populares e postula que existem apropriações mútuas das práticas de um e outro segmento. Nessa linha de ideias, Moraes (2000: 214), preferindo a expressão “culturas populares” (ao termo “cultura popular”), refere que elas se relacionam de diversas formas entre si e com as culturas formais, ou de elite, “interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se”. Nesta perspetiva, as culturas populares não são encaradas como manifestações de “baixa cultura”, como algo “mais puro” ou resistindo às culturas dominantes, escreve Moraes, mas sim como sendo constituídas “a partir de uma intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico” (*ibid.*). O autor salienta como são exemplares dessas múltiplas determinações, trocas e relações as expressões musicais populares que surgem com o processo de urbanização e desenvolvimento tecnológico nos séculos XIX e XX, o que harmoniza com o que procurarei mostrar ao longo deste trabalho, pois a investigação que venho realizando sobre a presença das músicas de origem europeia em Cabo Verde indica que um processo desse género aconteceu no arquipélago.

3.4 Século XX

A busca de referências no século XX às músicas que são tema deste trabalho encontra já na primeira edição do jornal *A Voz de Cabo Verde* (“Baile de Caridade”, 1 de março de 1911: 2), o relato de um baile nos Paços do Concelho, na Praia, em benefício dos órfãos das vítimas da epidemia de cólera na ilha da Madeira. O baile foi bastante concorrido, tendo participado as principais famílias da capital. Pena, lê-se, que a música não prestasse e que “o som abafado de violas de arame e de surdas rabecas” não se ouvisse bem em toda a sala. Além disso, “tocava-se fora do compasso, polcas que pareciam fandangos, mornas mal cosidas e valsas *à la diable*”. O texto conclui afirmando a necessidade de organizar um sexteto, “que possa nas *soirées* fazer música que se oiça e que se preste à dança”. Pode-se observar neste enunciado crítico e endereçado a quem tocava, uma atitude de superioridade e depreciação tanto dos instrumentos – violas com som abafado e rabecas surdas – como da interpretação – fora do compasso, polcas parecendo fandangos, *mornas* mal cosidas, valsas mal tocadas. A evidente postura de reprovação da *performance* dos músicos que animaram o referido baile culmina com a declaração da necessidade de se organizar um “sexteto” que toque melhor. Que características teria esse sexteto e quem seria recrutado para o integrar, são aspetos que ficam por esclarecer.

A Voz de Cabo Verde traz, dois anos depois da crítica citada acima, o relato de um evento em que a música agradou ao comentarista. Foi numa festa comemorativa da passagem do ano. Depois de enumerar nomes de todos os cavalheiros e damas da alta sociedade da capital cabo-verdiana, numa longa lista, o texto refere: “Pelo Sr. Sacramento Monteiro⁶³ foi marcada uma quadrilha que satisfez a quantos a dançaram, sendo bem executadas todas as marcas. Foi enfim uma noite bem passada que a todos deixou gratas recordações.” (“Baile”, *A Voz de Cabo Verde*, 6 de janeiro de 1913: 2). Outras festas são descritas ao longo dos anos neste periódico – que tinha uma “Secção Elegante”, com uma subsecção intitulada “Pelos Bailes” – mas pouco se diz, e nem sempre, sobre as músicas tocadas. Apenas farei referência àqueles que fazem alusão à parte musical. No Carnaval de 1913, por exemplo, numa *soirée masquée* numa residência particular na Praia dançou-se ao toque do piano “primorosamente executado” pelas filhas da casa (“Soirée masqué”, *A Voz de Cabo Verde*, 3 de fevereiro 1913: 2). Na coluna “A Voz em Sam Vicente” descreve-

63 Membro de uma das famílias proeminentes da ilha do Fogo. Provavelmente um dos filhos de Tadeu José do Sacramento Monteiro (1825-1905), proprietário rural e militar (cf. Brito, s.d., página web).

se, meses depois, um baile principiado por uma quadrilha que foi dirigida pelo anfitrião, o Sr. Sousa Pinto (Lorasus, *A Voz de Cabo Verde*, 9 de junho de 1913: 3). Tendo em conta a utilidade destes relatos para mostrar o ambiente cultural e hábitos de sociabilidade desta elite cabo-verdiana do início do século XX, fica aqui outra descrição de baile nesse mesmo ano, intitulada “Carta a um exótico” (Roele, *A Voz de Cabo Verde*, 21 de abril de 1913: 3), da qual reproduzo vários trechos por ser ilustrativa de vários aspetos que interessa destacar neste trabalho:

A abertura, já o devia ter adivinhado, é com a característica mornazinha.

Ao primeiro sinal, logo cabecitas todas espevitadas se erguem em procura do olhar que discretamente se vá entrecruzar com o seu.

E é esse olhar apenas, a maravilha do mundo! – que tudo diz.

O tocador da viola, ou quer do violino, porque o piano é simplesmente um objeto de luxo para uso externo que não sabe vibrar as suas cordas naquele sonho tão sentimental e delicioso da valsinha amorosa, dá o lamiré,⁶⁴ os violões arpejam os seus bordões, e a sala apinha-se de parzinhos mudos.

Esquecidamente, rodopia-se em silêncio.

Ah, meu amigo, não é sob aquele silêncio mudo – que representa o reflexo do sono, da morte ou da inexistência, nem sob aquele olhar discreto, que se formam as grandes coisas da vida!

Essas só se formam ao silêncio e segredo amoroso da valsinha ligeira ou da morninha lenta.

É interessante notar no trecho acima a oposição que o autor estabelece entre o piano e os instrumentos de corda (violão, viola, violino). O primeiro, um “objeto de luxo para uso externo”, talvez querendo dizer que sirva sobretudo à ostentação de riqueza, ao contrário dos outros, que estão a assegurar a animação do baile e que são mais próximos, eles sim sabendo vibrar um sonho sentimental e delicioso, através da *morna* ou da “valsinha amorosa”. Observe-se que a valsa é aqui tratada com intimidade – talvez se possa dizer, como algo já apropriado. A *morna*, por sua vez, é uma criação cabo-verdiana. Ambas são expressões musicais que tocam a sensibilidade dos participantes do baile, são indutoras e tradutoras de emoções. Participam da coreografia das relações de género – tal como as trocas de olhares furtivas, de acordo com as convenções da época –, que se condensa na imagem dos pares mudos a rodopiar. E são propiciadoras das “grandes coisas da vida”.

Com a noite já bem avançada, prossegue o autor,

64 Palavra com origem na expressão “lá, mi, ré”, que designa, em Portugal, o diapasão, instrumento usado na afinação de instrumentos ou vozes; “dar um lamiré” à partida relaciona-se com música mas acabou por designar qualquer sinal que indique o início de uma atividade (cf. *Ciberdívidas da Língua Portuguesa*, página web).

depois da lua já meio envergonhada se ter escondido, e começar pelo levante a romper o lusco-fusco, o amigo Monteiro⁶⁵ vai batendo as palmas e mandando “chaq’un à ses places” [...] “traversez, rond de dames” e assim vai continuando, até a ocasião de transportar a cadeirinha para o meio da sala. É então que figurinhas de damas, de olhar baixo e sorriso comprometido, ali tomam assento, aparecendo e desaparecendo, como se fora uma fita cinematográfica.

Sabe V. que os pequenos não levam isto bem à paciência, porque os velhos, aqui, têm a primazia. [...] (Roele, *A Voz de Cabo Verde*, 21 de abril de 1913: 3)

“A contradança acaba e começa-se a sentir o último suspiro do baile”. É então que as pessoas começam a desertar do salão, ficando contudo “os incansáveis, que animadamente vão dançando até que o sol subindo aos montes, os vem surpreender ainda em rodopio”. E tendo inevitavelmente que partir, “caritas pálidas, dessa palidez de quem perde as noites, se resolvem a procurar os agasalhos dos seus trajes vaporosos e se decidem a abandonar a sala”, escreve o cronista, concluindo: “E depois, meu caro exótico, tudo volta ao silêncio habitual, à paz podre e santa desta terra” (Roele, *A Voz de Cabo Verde*, 21 de abril de 1913: 3).

Este relato mostra o papel deste tipo de evento a quebrar a rotina na pacata cidade da Praia em 1913 e é rico em informações sobre hábitos daquela época, como as músicas tocadas e dançadas (*morna*, valsa); a contradança na fase final do baile; a formação do grupo musical (violino, viola e violão); as relações de género, com as moças a reunirem-se entre si enquanto os rapazes correm para as cervejas e uísques nos intervalos das danças, entre outros aspetos.

No trecho reproduzido acima aparece ainda um elemento que o trabalho de campo realizado na ilha do Fogo trouxe como fazendo parte do que nessa ilha é denominado *paravante* (com o mesmo sentido que se dá à palavra *contradança* em Santo Antão ou São Nicolau), e que será abordado mais à frente. Trata-se de um momento, durante o baile (aquele em que se leva uma cadeira para o centro da roda), em que as damas são “arrematadas” pelos homens, numa espécie de leilão em que estes pagam para dançar com a sua preferida. No baile aqui descrito, o facto mencionado de os velhos terem a primazia tem a ver provavelmente com o seu poder de “compra” maior que o dos jovens. Esta alusão de Roele foi a única referência escrita que encontrei sobre este assunto, o que torna este texto particularmente interessante. Refere-se a um baile da elite. Cerca de meio século depois, na ilha do Fogo, segundo pessoas dessa ilha referindo-se a ambientes populares

65 Supõe-se que seja o mesmo Sacramento Monteiro atrás referido como o mandador da quadrilha num outro baile.

(Gonçalves; Soares; Barros – entrevistas realizadas em 2018), esse momento do “leilão” das damas era frequentemente motivo de conflito devido à assimetria económica dos dançarinos, pois os homens abastados frequentavam também as festas nos ambientes populares e, evidentemente, podiam "arrematar" damas que eram pretendidas por outros sem condições de o fazer.

Este é um exemplo de situação em que fica evidente a assimetria económica e de poder entre grupos sociais que convivem, apesar das suas diferenças, nos mesmos espaços de entretenimento. Estes espaços de convívio, música e dança podem ser encarados, assim, como uma arena de disputas em que o simbólico (o poder de escolher um par para a dança) muitas vezes desembocou em conflitos concretos de violência física, como pude ouvir, durante o trabalho etnográfico, em relatos de pessoas que vivenciaram essas situações, em particular na ilha do Fogo. A posse do dinheiro determina o poder que se detém dentro da sala de baile, tal como determina fora dela, na vida de todos os dias.

3.4.1 Música nas praças

Para lá das casas senhoriais, numa esfera que inclui públicos mais vastos que a elite socioeconómica local e seus eventuais convidados estrangeiros, a música aparece na esfera pública através de bailes para outra clientela e das bandas que tocam em eventos e nos habituais concertos semanais nos coretos das praças dos principais centros urbanos. Na imprensa cabo-verdiana no início e meados do século XX encontram-se, com interesse para esta investigação, dados sobre o repertório das bandas municipais. Sob o título “Música nas praças”, a programação da Banda Municipal da Praia para os dias 15, 18, 22 e 25 de maio e 5 e 8 de junho de 1913 publicada n’*O Futuro de Cabo Verde* (veja-se na Figura 12 dois exemplos dessas inserções da programação) revela que ela tocava valsas, *paso dobles*, mazurcas, tangos, *zarzuelas*, polcas e *schottisches*, além de marchas, boleros e trechos de peças sinfónicas.

Figura 12: “Música nas praças” (programas da Banda Municipal da Praia)

MÚSICA NAS PRAÇAS	MUSICA NAS PRAÇAS
PROGRAMAS	PROGRAMAS
Dia 22	Dia 3
N.º 1— <i>Bum-Bum</i> , p. dobre, S. Guimarães ; n.º 2— <i>Democrática</i> , sinfonia, J. Martins ; n.º 3— <i>O beijo dum Virgem</i> , mazurca, D. Maria da Silva ; n.º 4— <i>Fantasia militar</i> , episódio da guerra da Republica do Paraguay, J. E. da Cunha ; n.º 5— <i>Mocambo</i> , tango, J. de Ma- tos Júnior ; n.º 7— <i>Bum-Bum</i> , p. dobre ; n.º 8— <i>Hino Nacional</i> , A. Keil.	N.º 1— <i>Fernando d’Oliveira</i> , p. dobre, B. Araujo ; n.º 2— <i>Flôr Açoriana</i> , sinfonia, A. Couto ; n.º 3— <i>Italana</i> , valsa, E. Ciriaco ; n.º 4— <i>Lucia de Lamermoor</i> , Donizetti ; n.º 5— <i>Mazurca</i> , mazurca, M. da Encarnação ; n.º 6 — <i>El Andalus</i> , bolero, A. Gomes ; n.º 7— <i>Fernando d’Oliveira</i> , p. dobre ; n.º 8— <i>Hino Nacional</i> , A. Keil.
Dia 25	Dia 8
N.º— <i>El Chaleco blanco</i> , p. dobre, Cabalero ; n.º 2— <i>Rainha das Flôres</i> , fantasia, J. S. Ne- ves ; n.º 3— <i>Zulmira</i> , valsa, A. Couto ; n.º 4 — <i>Fantasia militar</i> , J. E. da Cunha ; n.º 5— <i>Ligeira</i> , schotisch ; n.º 6— <i>Bijou</i> , polca ; n.º 7— <i>El Chaleco blanco</i> , p. dobre ; n.º 8— <i>Hino Nacional</i> , A. Keil.	N.º 1— <i>Viva Leiria</i> , p. dobre, B. Valente ; n.º 2— <i>Flôr do Paraíso</i> , sinfonia, E. Leite ; n.º 3— <i>Bênica</i> , polca, A. Guimarães ; n.º 4 — <i>Cantos do Fado</i> , A. Guimarães ; n.º 5— <i>Beijos de amor</i> , valsa, B. Loureiro ; n.º 6— <i>Rafada</i> , polca, A. Benjamim ; n.º 7— <i>Viva Leiria</i> , p. dobre ; n.º 8— <i>Hino Nacional</i> , A. Keil.

Fonte: *O Futuro de Cabo Verde* (22 de maio de 1913: 2; 5 de junho de 1913: 5).

Sendo a década de 1920 menos farta em informações provenientes da imprensa,⁶⁶ avanço até a década de 1930. Vê-se que os géneros musicais antes referidos continuam em voga. O repertório da Banda Municipal de São Vicente, apresentado em várias edições de um dos jornais da época ao longo do ano de 1933 (“Concerto”, *Notícias de Cabo Verde*, 4 de fevereiro de 1933: 5; “Concerto”, *Notícias de Cabo Verde*, 11 de fevereiro de 1933: 5; “Concerto”, *Notícias de Cabo Verde*, 22 de abril de 1933: 3; “Programa”, *Notícias de Cabo Verde*, 22 de julho de 1933: 5) é elucidativo. A Tabela 1, inserta no Apêndice II, ilustra o que se ouvia na primeira metade do século XX em Cabo Verde, através dos repertórios de bandas e espetáculos.

As diferenças relativamente aos géneros musicais praticados duas décadas antes, com base nos anúncios consultados, são a ausência, em 1933, de polcas, mazurcas, *schottisches* e *zarzuelas* e, por outro lado, a presença de novidades como o *foxtrot* vindo

66 *O Manduco* (criado e dirigido por Pedro Cardoso, que teve 14 edições entre agosto de 1923 e junho de 1924), *Vasco da Gama* (número único alusivo ao quarto centenário da morte do navegador) e *Hespéride* (uma revista literária dirigida por mulheres) são as únicas publicações editadas no arquipélago na década de 1920 (Oliveira, 1998: 358), à parte o *Boletim Oficial*. Refira-se que o setor da imprensa em nada foi favorecido, nesse período, se tivermos em conta que em 1926 um golpe de estado militar em Portugal instituiu o regime de ditadura que irá desembocar no Estado Novo em 1933. Na década de 1930, aparecem novos títulos em Cabo Verde, mas sempre sob o controlo da censura.

dos EUA e o maxixe brasileiro. E a *morna* já tem o seu lugar assegurado no repertório das bandas, o que não se verificava na segunda década do século, quando na Praia uma polémica foi despoletada pela recusa do regente, o mestre Guimarães, metropolitano, em incluir no repertório da banda o género musical cabo-verdiano (*cf.* Nogueira, 2007: 113). Curiosamente, aparece em 1933 uma aparentemente extemporânea *gavote*, uma das danças do século XIX, o que é indicador de que a ausência das outras pode significar apenas que não faziam parte da programação anunciada nos referidos dias e não que já não fossem tocadas. A polca, aliás, irá aparecer várias vezes referida em textos sobre expressões musicais cabo-verdianas, como mostrarei adiante.

Na Praia, o cronista Armando Lima Pereira colabora em 1934 com o jornal *O Eco de Cabo Verde* e produz alguns trechos reveladores da vida na capital cabo-verdiana à época, ao escrever sobre uma noite de concerto da banda municipal no coreto da Praça Alexandre Albuquerque. As citações abaixo evidenciam as assimetrias sociais e as questões de género. Havia o setor do “pé descalço”, que ocupava o lado oriental da praça, e o do “pé calçado”, do lado ocidental.

Os habitantes do segundo setor podem introduzir-se no primeiro, mas os do setor primeiro não podem invadir o segundo sem correr o risco de serem corridos a toque de caixa... O centro da praça é a terra de ninguém, onde, em alguns sítios, ninguém vê um palmo de terra, por estarem mergulhados em densas trevas... Usando da faculdade que nos conferem os nossos sapatos, fazemos várias penetrações no campo inimigo, formado em grande parte por inimigas, aparentemente falando, pois, no fundo, são todas nossas amiguinhas...” (Pereira, *O Eco de Cabo Verde*, 22 de dezembro de 1934: 2)

De volta ao sector do “pé calçado”, o cronista assiste então ao desfilar “da distinta sociedade elegante da Praia, que anima o passeio *chic* da Praça”, enquanto a banda continua a animar o ambiente.

[...] vemos a fita a desenrolar, as meninas a passear e os rapazes atrás delas com vontade de dançar... Para o pé calçado que gosta de fazer o seu pé de dança aquilo é um verdadeiro suplício de Tântalo... E se transformassem a praça, à hora da música, num grande dancing? Dum lado, o ‘pé descalço’ faria o seu ‘baile nacional’ dançando a ‘Morna’. No sector do ‘pé calçado’ dançar-se-ia o ‘tango’, a ‘valsas’, o ‘maxixe’, etc., formando um ‘baile internacional’. Ao ouvir música, tanto o ‘pé descalço’ como o ‘pé calçado’ sentem sempre pular o pé...” (*ibid.*)

Estes trechos são reveladores do *apartheid* social que se vivia em Cabo Verde. No texto de Pereira, mesmo quando deseja poder dançar livremente na praça e não apenas nos bailes onde isso é usual, mantém a separação entre as duas categorias, e os géneros musicais que no seu devaneio cada grupo dançaria são diferentes, ficando

a *morna*, uma música/dança local, com os “pés descalços” e as estrangeiras com o grupo da elite, o que revela a sintonia desta última com a contemporaneidade e tendências internacionais do momento. Também em São Vicente a praça central era dividida, até a independência, em setores para “pés calçados” e para “pés descalços”. O Grémio Recreativo do Mindelo, que tinha a sua sede na casa que fora do senador Vera-Cruz⁶⁷ (Figura 13), situada numa das extremidades dessa praça, foi até 1975 um espaço de segregação social, como é frequentemente relatado pelos mindelenses (Rodrigues, 2015: 174; Gonçalves, entrevista realizada em setembro de 1999). Por outro lado, os ingleses tinham também a sua vida à parte, como se viu no capítulo 2.

Quanto à separação entre os calçados e os descalços, encontro situação equivalente à de Cabo Verde na Costa Rica, referida num estudo sobre as mesmas músicas europeias de que me ocupo. Vargas Cullel cita o viajante francês Félix Belly, que escreve sobre a cidade de Liberia e relata que há bailes a que toda a população é convidada. Porém, como as casas não têm espaço para todos, “e como há, por outro lado, certa desigualdade social entre os que usam botas e os que não as têm, os primeiros dançam dentro e os segundos na rua. É uma divisão que se faz por si só, sem vigilantes, sem polícia, sem que ninguém se meta no assunto” (Vargas Cullel, 2004: 84, tradução minha).

3.4.2 O baile nacional

A obra acima citada, referindo-se à Costa Rica no século XIX, é repleta de descrições de práticas de música e dança com semelhanças às de Cabo Verde, o que não é de surpreender, enquanto espaços com histórias e sociedades marcadas pelo colonialismo e sujeitas às influências provenientes da Europa. Quanto aos bailes, além dos sofisticados e seletos, há os mais “democráticos” ou, melhor dizendo, populares, que encontrei com frequência ao longo da investigação. Se no ponto 3.3 apresentei algumas descrições e comentários sobre bailes da elite cabo-verdiana, neste tópico abordo os bailes públicos, que recebem uma clientela muito mais heterogênea. Mas antes de chegar aos de Cabo Verde é interessante ter em mente o que acontecia em outros espaços, dos quais o arquipélago recebeu os ecos – dos sons e dos hábitos.

67 A esta personagem farei outras referências adiante.

Por exemplo, em Paris, a imagem que Pierre-Auguste Renoir fixa na obra *Bal à Bougival* (Figura 1), exemplifica um dos muitos bailes públicos que se realizavam durante o verão em espaços ao ar livre, como parques e jardins, e em salões durante o inverno. Pagava-se uma entrada, e todas as classes aí se confundiam, mas havia-os em diferentes bairros e com variada clientela (Authier, 2015: capítulo 3, n.p.). Segundo esta autora, esses bailes costumavam ser locais interessante para as *grisettes*⁶⁸, algumas das quais vieram a ser dançarinas famosas nos cabarés, e eram para as prostitutas ou aspirantes uma verdadeira passarela onde podiam se expor e contactar, além de estudantes e boémios, homens ricos que gostavam de trocar o seu meio social por estes ambientes populares.

Também em Lisboa as camadas populares fazem do baile uma “instituição pública” no século XIX, como refere Pais (1986: 755), citando fontes da época, e mencionando o Baile Nacional, na Rua de São Vicente à Guia, “onde os estúrdios e doidivas iam recrutar amantes entre as raparigas pouco escrupulosas das fábricas, as costureiras fáceis, as criadas vadias e até as vigiadas da polícia sanitária”. Figura incontornável em se tratando de eventos dançantes nesse período é a Preta Fernanda,⁶⁹ cujas memórias irreverentes contêm tantos trechos sobre festas, bailes e pândegas que a sua enumeração poderia servir de base para todo um capítulo. Contudo, extraio delas apenas alguns trechos, para elucidar o papel destes bailes populares na receção e apropriação das músicas e danças que se difundiam pelo mundo naquela época, e também para revelar um pouco das dinâmicas de género que esses espaços acolhiam e propiciavam.

Certa noite, a entrada da Preta Fernanda num salão onde decorria um desses bailes de que era frequentadora assídua “foi sensação e d’entre a multidão dos valsistas logo se destacaram alguns cavalheiros que vieram oferecer-me o braço e os seus serviços” (Vale *et al.*, 1912: 156-157). As suas memórias mostram com pinceladas coloridas e humor sarcástico o mundo boémio da Lisboa de fins do século XIX, incluídas as prostitutas e os seus clientes. Descrevendo um baile de máscaras no Teatro da Trindade, a obra refere:

68 Jovens da classe operária que se prostituíam. O termo evoca também uma mulher desmiolada, ávida de diversão e que se vende por pouco (Authier, 2015, capítulo 3, n.p.).

69 Cabo-verdiana que se tornou uma figura pública em finais do século XIX e início do século XX em Lisboa, onde teve um prostíbulo. Extravagante, consta que ia às estreias dos teatros, dispôs-se a enfrentar um touro na arena e compareceu, em abril de 1917, na apresentação do Manifesto Futurista de Almada Negreiros. Serviu como modelo para a figura feminina que se encontra no pedestal da estátua do marquês de Sá da Bandeira, na Praça Dom Luís, em Lisboa. A obra *Recordações d’uma colonial. Memórias da Preta Fernanda*, uma narrativa na primeira pessoa com o pseudónimo artístico Fernanda do Vale (o seu nome verdadeiro era Andresa do Nascimento), é assinada por A. Totta e F. Machado.

Em cima, no pequeno salão atinente à galeria e reservado à aristocracia dos bailes, que podia esportular a cédula suplementar de dois tostões, dançava-se com não menor animação e a intriga amorosa urdia-se talvez com maior intensidade. A sociedade aí era, como é óbvio, mais escolhida e melhor ataviada. (Vale *et al.*, 1912: 165)

A respeito do mesmo baile, menciona, depois de uma sequência de nomes de personagens femininas que são suas companheiras na noite lisboeta, a presença de “D. Florinda, a Barbuda, aproveitando a embriaguez dos bailes para promover o recrutamento da sua escravatura de carne branca” (*ibid.*). Outra noite Fernanda é levada a um clube carnavalesco no Bairro Alto frequentado, segundo o seu relato, por “indivíduos das classes elevadas da sociedade”, e onde animação não faltava. Em determinado momento,

um sujeito da minha cor, a quem ouvia chamar Chico, entra com uma espanhola, alta e formosa – a Adelaide do Chico – e logo se organiza uma quadrilha, que o maestro pianolisa com vigor, comandada pelo Luís Ferreira, que baila com a sua Delirante, inventando marcas sensacionais. (*ibid.*: 190).

Quanto ao Brasil, este tipo de noitadas aparece no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (1989: 474) com a designação de “sifilítico”: “Nos fins do século XIX foi termo usado pela *jeunesse dorée* paulistana, para designar os bailes de farra nas casas mais ou menos suspeitas”. O dicionário inclui a definição de António Americano do Brasil para “baile sifilítico”, no seu *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*: “É a quadrilha francesa com pequenas alterações e especialmente dançada nos bordéis, sendo as damas, meretrizes e os cavalheiros moços folgazões e boémios” (Brasil, 1925, *apud* Andrade: 1989: 474).

Alejo Carpentier, descrevendo os bailes públicos em Cuba no século XIX, refere que as mulatas eram aí as rainhas e competiam com as negras em vestir-se e enfeitar-se, e menciona que não faltavam nesses espaços jovens de famílias abastadas que sem problemas tomavam parte na diversão dos negros e mestiços, uma vez que

privado da possibilidade de encontrar amante no estreito círculo da sociedade burguesa da época, o filho de família buscava a satisfação dos seus desejos no mundo das filhas e netas dos escravos que tinham cimentado a sua fortuna, esquecendo, por algumas horas, a ‘inferioridade’ da gente de cor. (Carpentier, 1988: 126-127, tradução minha)

Em Cabo Verde o chamado “baile nacional” é descrito pela literatura de viagem (Quintinha, 1929; Parreira, *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, abril de 1934; Correia, *O mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, fevereiro de 1938) e aparece também em obras

de ficção (Oliveira, 1937; Gonçalves, 1985). Um eloquente registo de um desses momentos é o de F. Laucereau, em 1918, que começa pela descrição do ambiente, físico e social, em que decorre o baile:

Foi numa dessas noites silenciosas e tristes de luar que eu vi pela primeira vez um daqueles bailes nacionais de que tantas vezes ouvira falar nesta terra. Sob um pretexto qualquer, um batizado ou festa de algum santo desconhecido armara-se o baile numa casa baixa, com soalho desconjuntado, as paredes desbotadas com grandes manchas de fuligem e coleções infinitas de bilhetes postais e cromos baratos de Santos e Virgens metidos entre bailarinas descompostas e eternas cenas de amores; um espelho embaciado por cima de um sofá de palha furada, meia dúzia de cadeiras emprestadas e uma cortina de renda na única janela que dá para a rua. (Laucereau, *Revista Colonial*, julho de 1918: 114).

No meio deste cenário “de taberna e miséria”, nas palavras do visitante, “surtem as mais extravagantes combinações de saias azuis com mandriões vermelhos, blusas verdes com saias brancas, xales de riscas apertando as ancas, lenços encarnados comprimindo os cabelos crespos” (*ibid.*). Nesta sala encontram-se todas as classes de mulheres do povo, refere Laucereau, das costureiras às aguadeiras, e também as esposas honestas dos emigrantes e ainda as que não têm profissão definida. Por sua vez, o grupo masculino é heterogéneo, incluindo os da alta hierarquia social, comerciantes, autoridades, o almocreve, o *americano*...⁷⁰ E todos dançam com todas. Nessa “amalgama de cores e de raças” que é o baile nacional, “esbatem-se e desaparecem totalmente todas as nuances sociais, todos os graus da educação, da posição, da cultura social e intelectual”, critica o autor, contrário à “promiscuidade entre as classes” e defendendo que aqueles que se consideram “ilustrados” teriam a obrigação de procurar “um meio mais civilizado e menos grosseiro para os seus prazeres e diversões elegantes”, em particular numa terra pequena onde todos se conhecem (Laucereau, *Revista Colonial*, julho de 1918: 114).⁷¹

Sobre as músicas e danças, há referência a um “violino rachado”; às *mornas*, que “se sucedem ininterruptas, no princípio silenciosas e lânguidas; ritmadas pelas contorções das ancas”; às valsas e polcas “acompanhadas do ruído monótono dos pés descalços batendo o soalho”; e, à medida que cresce a animação, “a certa altura um administrador de concelho começa a marcar a contradança em crioulo” (*ibid.*).

70 Americano, ou mercano em cabo-verdiano: é como se designa o emigrante fixado nos EUA que regressa enriquecido.

71 Também na metrópole, e desde tempos mais recuados, verifica-se – e é criticada pelos mais conservadores – essa promiscuidade entre as duas camadas sociais. No caso específico de Lisboa, entre o mundo do “fado baixo” e os meios mais aristocráticos (*cf.* Pais, 2008: *passim*).

Por sua vez, Julião Quintinha (1929: 57 *et seq.*) presenciou danças na Praia – no bairro da Fazenda, numa sala improvisada entre “luxuriantes acácias floridas, palmeirais e amendoeiras bravas...”; na ilha do Fogo, onde “a mocidade mulata diverte-se nos bailes, dançando *mornas*, e o *rebolo*⁷², ao som dos languidos cantares crioulos (...); e na ilha Brava. Aqui, “nos bailes do campo, brancos e mulatas cantam *mornas* lânguidas, em língua crioula, onde passam noites cálidas, promessas de amor, saudades dos emigrantes, lembranças dos que andam no mar” (*ibid.*: 64).

De modo geral, considera-se que o baile nacional é aquele público, onde ou se paga para entrar ou algum consumo é suposto, ou seja, tem uma finalidade lucrativa, diferente de uma festa privada. Contudo, esse entendimento nem sempre foi pacífico e, para as autoridades, parece não haver grande diferença entre ambas as situações, pelo menos no que diz respeito à classe baixa. Em 1933 foi instituída uma taxa para a realização desses eventos e o jornal *O Eco de Cabo Verde*, na secção “Notícias da ilha do Fogo” critica a medida, referindo: “O douto legislador que defina bailes nacionais que nada têm de comum com os bailes de família, destinados a festejar factos familiares.” (“Licenças”, *O Eco de Cabo Verde*, 1 de agosto de 1933: 7).

Um trecho de entrevista que o escritor António Aurélio Gonçalves concede a Rodrigues (2015: 115) é sintético: “Os bailes nacionais eram os bailes com cavaleiros [*sic*] de primeira com criadas, mas criadas finas. Bailes nacionais detestados pelas esposas. E creio que foi a campanha movida pelas esposas que fez com [que] os bailes nacionais acabassem de vez!”. Em *Noite de Vento*, António Aurélio Gonçalves descreve um desses momentos: um baile no Monte.

Sala bem iluminada, e a orquestra do Damião tocou como nas suas melhores noites. Havia um grupo de pequenas selecionadas, bebidas à vontade, com um grogue de primeira e um churrasco digno dos tempos antigos. Assim, reinou um entusiasmo excecional. As raparigas, bem conhecidas, tinham todas um sorriso e era um rodopiar de corpinhos bem feitos e de vestidos de cores vistosas. Os rapazes não se lembravam de tantos requebros, de tanta doidice feita e murmurada, de tanto riso. (Gonçalves, 1985: 19)

Como comenta Santos (2018: 140), sobre a mistura de classes sociais nestes espaços “democráticos”, para o sexo masculino, não deve surpreender que os homens de classe social elevada frequentassem estes bailes, já que não há uma ameaça de mobilidade social ascendente da parte dos humildes, enquanto os da elite “podem comportar-se como

⁷² *Rabolo*, *rebolo*: designação que se dá na ilha do Fogo a uma música cujo ritmo é o da mazurca. Ver capítulos 5, 8 e 11.

iguais entre iguais, num círculo ou noutra”. A autora prossegue lembrando que os homens de classe mais elevada são “quem rompe, para baixo, as fronteiras de classe e são as mulheres de classe baixa quem transcende, para cima, as fronteiras da sua classe. Os homens podem ‘elevar’ as mulheres, as mulheres não ‘baixam’ os homens”.⁷³

Embora as várias descrições dos *bailes nacionais* refiram sobretudo a música e a dança da *morna*, com o seu erotismo contido mas sempre latente em cada par, a sentimentalidade das letras e a suavidade da melodia, é de crer que, pelo menos até determinada época, as polcas e mazurcas também fizessem parte do repertório, já que Laucereau em 1918 fala de uma contradança comandada em crioulo num desses espaços populares. Mas é interessante notar que a *morna* aparece referida tanto nos eventos dos meios populares como nos salões da elite, referida como “a dança crioula por excelência, que as lânguidas mulatas dançam nos bailes nacionais, e que as senhoras dançam nos salões com muita dignidade” (Quintinha, 1929: 68).

As músicas estrangeiras, diferentemente, surgem quase sempre relacionadas com a elite. Com o tempo, como procuro mostrar ao longo deste trabalho, elas são apropriadas pelas classes baixas, pois é aí sobretudo que se recrutam os músicos que irão animar bailes e festas e fazer parte das bandas que animam as noites nos coretos. Por outro lado, deve também ser reconhecido, na disseminação das danças de origem europeia nos meios populares, o papel do mandador de contradança, em geral um homem da elite. O momento descrito por Laucereau no baile nacional é um bom exemplo. Se os músicos entravam nas casas abastadas para tocar, estes homens faziam o trajeto inverso ao cruzar a fronteira social para baixo, frequentando os espaços populares à vontade, dado o seu capital social, além evidentemente do monetário.

3.4.3 Tradição e inovação

Voltando às *soirées* da elite, pode-se constatar como a década de 1930 é um período em que tradição e inovação se mesclam, e isso fica registado nas páginas da imprensa cabo-verdiana. Em março de 1931, houve “uma brilhante quadrilha organizada

73 Já o inverso não se verifica. A mulher não pode “elevar” um homem de estrato social inferior ao se relacionar com ele, e este “baixa” a mulher do grupo dominante que com ele se relacione. Caso exemplar é a controversa história, na ilha do Fogo, de uma sepultura do século XIX localizada do lado de fora do antigo cemitério de São Filipe (denominado popularmente “cemitério dos brancos”). Relatos orais apontam que motivações racistas face a um relacionamento amoroso fora dos padrões da elite branca local ditaram que a mulher que se encontra aí sepultada não tenha tido o direito de ser enterrada do lado de dentro do cemitério.

pelo Sr. Augusto Vera-Cruz⁷⁴ num baile no liceu Infante D. Henrique, no Mindelo (“Vida Mundana”, *Notícias de Cabo Verde*, 22 de março de 1931: 2); pouco tempo depois, um “chá-tenis” em homenagem ao governador Amadeu Gomes de Figueiredo, oferecido pelo Club Mindelo no seu *court* da Fontinha, foi “abrilhantada [sic] pelo *jazz band* municipal” (“Festa elegante”, *Notícias de Cabo Verde*, 3 de maio de 1931: 2). Ou seja, a quadrilha ainda é um elemento dessas situações de sociabilidade e entretenimento, mas já se faz presente um *jazz band*⁷⁵. Avançando alguns anos, vamos encontrar na mesma publicação, a 1 de junho de 1937, uma quadrilha que se dançou durante um baile alusivo às comemorações do dia 28 de maio⁷⁶. O relato refere as fotografias de Salazar e do presidente da República, general Óscar Carmona, na parede da sala, entre bandeiras e encimadas pelas palavras “28 de Maio” desenhadas com lâmpadas elétricas. A assistência era seleta, as *toilettes* elegantes, e funcionou um excelente serviço de *buffet*, diz o relato. Ao som do alegre repertório do *jazz band*, dançou-se até depois das três horas “uma série ininterrupta de valsas, maxixes, *mornas*, sambas, *blues*, e uma quadrilha marcada com grande *entrain*, pelo Sr. Smith Benoliel de Carvalho⁷⁷” (“O 28 de maio”, *Notícias de Cabo Verde*, 1 de junho de 1937: 6). Constatase, pela descrição, o ecletismo do repertório do *jazz band*.

74 Augusto Vera-Cruz (1862-1933), nascido na ilha do Sal, foi armador, comerciante, político e agente consular de vários países. Foi senador pelo círculo de Cabo Verde de 1912 a 1926, quando lutou pela criação de um liceu no arquipélago e, diante do argumento das autoridades metropolitanas sobre a inexistência de um edifício para esse efeito, ofereceu a sua própria residência, na praça central do Mindelo, onde o liceu de São Vicente passou a funcionar em 1917 (Ramos, 2003: 17). Mais tarde, o edifício abrigou o destacamento militar que se instalou em S. Vicente durante a II Guerra Mundial, o Grémio Recreativo, a Rádio Barlavento e, depois da independência, o Centro Nacional de Artesanato, primeiro núcleo museológico instalado no país independente. Hoje abriga o Centro Nacional de Artesanato e Design, sob a tutela do Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas. O busto do senador Vera-Cruz num espaço público da cidade do Mindelo foi um dos vários monumentos derrubados nos tempos de furor revolucionário, logo após a independência, associada que era a sua imagem ao período colonial, e talvez por ser branco e rico. Este personagem é bisneto do conselheiro Manuel António Martins, referido no capítulo anterior (cf. Semedo, blogue).

75 A palavra *jazz* começa a aparecer em diferentes países provavelmente para designar agrupamentos musicais não necessariamente idênticos aos que nos EUA, na mesma época, estavam a criar a música com esse nome. Por exemplo, em Portugal, há referências a *jazz bands* que atuavam em *night-clubs* na década de 1920 mas possivelmente não eram mais que “emulações modestas dos seus homólogos estrangeiros” (Mendes, 2010: 650). Em Cabo Verde, a expressão *jazz band* aparece várias vezes na imprensa nos anos 1930 sem referir os instrumentos tocados. Um dos grupos teria existido desde 1926, o *Jazz Band Praiense* (cf. Nogueira, 2016b: 255).

76 A 28 de maio de 1926 deu-se o golpe que pôs termo à Primeira República Portuguesa, levando à implantação da ditadura militar que mais tarde, com a aprovação da Constituição de 1933, veio a ser o Estado Novo, que durou até 1974.

77 Como de hábito, a organização e “marcação” da quadrilha é sempre tarefa de algum homem de prestígio, como se viu em exemplos anteriores. Também aqui seria o caso, ao ser dirigida por um membro da família judia de apelido Benoliel, ligada ao comércio e espalhada por várias ilhas de Cabo Verde.

Figura 13: Casa do Senador Vera-Cruz, atual Centro Nacional de Artesanato e Design, Mindelo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

Augusto Casimiro, mais tarde diretor da revista *Seara Nova*, que pelo seu envolvimento na revolta militar da Madeira, em 1931, fora deportado para Cabo Verde, onde viveu vários anos, produziu textos sobre aspetos da cultura local e chegou mesmo a compor a letra, em português, de uma *morna* (Nogueira, 2016b: 588-589). Num texto datado de 1935, sempre a frisar o amálgama de aspetos africanos e portugueses na cultura cabo-verdiana mas salientando a supremacia dos elementos europeus, refere os bailes locais como “o baile da terra metropolitana, com contribuição de *shimmy*⁷⁸ e outras marcas da América” (Casimiro, *Cadernos Coloniais* s.d. [1936]: 25). Por sua vez, José Osório de Oliveira, que residiu na Praia e no Mindelo entre finais da década de 1920 e 1940, afirma que a dança típica de Cabo Verde “não é nenhuma forma de batuque, mas a ‘morna’ – dança de pares, tão civilizada como as antigas dos nossos salões (a polca, por exemplo)” (Oliveira, 1956: 34).

O facto de a polca servir de termo de comparação entre diferentes tipos de música mostra bem o quanto ela era uma ideia presente para quem escrevia sobre as formas de entretenimento em Cabo Verde. Quando Oliveira, acima citado, refere a *morna* como sendo “tão civilizada como as antigas dos nossos salões”, é a polca que indica como

⁷⁸ *Shimmy*: um dos tipos de dança em voga na época, em que se movimentam os ombros.

exemplo. Outro metropolitano que descreve aspetos da vida em Cabo Verde, fazendo questão de salientar que a música dos cabo-verdianos “ganhou bastante com as influências dos brancos, insulares e metropolitanos, e perdeu quase todos os vestígios da música notadamente africana”, é Afonso Correia, que também usa a polca como forma de “traduzir” algo que presenciou localmente: “O *manchê*, espécie de polca com que fecham, madrugada alta, todos os bailes populares, é duma expressão encantadora, nos seus vivos movimentos, na sua cadência, no seu ritmo alegre” (Correia, *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, agosto de 1939: 302).

Pedro Cardoso afirma, por sua vez, em *Folclore Caboverdeano*, relativamente aos bailes, que refere serem na época o “remate de todas as diversões populares”:

[...] *le monde marche* – dança-se, igualmente na choupana mais humilde, dubiamente alumiada por velho e fumarento candeeiro de petróleo, como no salão mais presuntuoso, iluminado *a giorno* por constelações de globos elétricos, o tango, cujo compasso parece plagiado à morna, o maxixe e o passo de raposa, em seguida a uma quadrilha de lanceiros. Tudo isso entremeado, por vezes, de garganteios de modinhas e fados tomados de memória ao gramofone – esse pregoeiro inconsciente da civilização quinta-essenciada às tribos ignaras das terras. (Cardoso, 1933: 40)

Do trecho de Cardoso transparece a complexa mistura de ritmos e novas tendências musicais que se sucediam pelo mundo naquele momento, bastante vívida em Cabo Verde, pelo que se depreende do seu relato. A tecnologia, com os seus globos elétricos, vem acentuar o brilho desta dinâmica. Quase como um século antes, nos países europeus, quando diferentes músicas e danças, regionais ou cosmopolitas, competiam pela preferência do público ao mesmo tempo que se entrelaçavam a partir da criatividade de compositores musicais e professores de dança, como várias referências atrás citadas permitem vislumbrar.

Convivendo com as modas musicais mais antigas ao longo da década de 1930, como aponta Cardoso, as novidades não param de chegar ao arquipélago. O cineteatro Eden Park, no Mindelo, fundado em 1922, conta com equipamento sonoro a partir de 1936 (“O Sonoro”, *Notícias de Cabo Verde*, 19 de agosto de 1936: 2). Começam a ser publicitados pela imprensa – e ao longo do tempo será uma constante – aparelhos de rádio, ao mesmo tempo que se dá o início das emissões em ondas curtas (5 kW) pela Emissora Nacional, a partir de Lisboa (“Emissora Nacional”, *Notícias de Cabo Verde*, 1 de dezembro de 1936: 2).

Em 1939, a Câmara Municipal de S. Vicente adquire um aparelho de rádio com três altifalantes, que proporciona à população “música variada, nacional e estrangeira” (“Câmara Municipal”, *Notícias de Cabo Verde*, 15 de maio de 1939: 1). Na Praia, sessões de música na praça Alexandre Albuquerque já eram reivindicadas cinco anos antes pelas páginas de *O Eco de Cabo Verde*, sugerindo-se que, “como se faz em Lourenço Marques”, nos dias em que não há banda os Correios proporcionassem música à população, com algum dos seus aparelhos-rádio (“Ecos e factos”, *O Eco de Cabo Verde*, 22 de dezembro de 1934: 4).

Outras inovações de 1939: aquisição de um aparelho de Raio-X para o hospital de São Vicente (“Aparelho de radiografia”, *Notícias de Cabo Verde*, 15 de maio de 1939: 1); inauguração do serviço postal aéreo Itália-América do Sul, com escala no Sal, a 21 de dezembro, assinalado com mensagens de Mussolini a Salazar, Franco e Getúlio Vargas (“A carreira aérea”, *Notícias de Cabo Verde*, 23 de dezembro de 1939: 3). Três anos mais tarde, quando chegam da metrópole as Forças Expedicionárias que se instalam em São Vicente tendo como quartel-general a já referida casa do senador Vera-Cruz, lê-se a seguinte reivindicação no título de uma nota: “Cabo Verde precisa de uma emissora” (“Cabo Verde”, *Notícias de Cabo Verde*, 16 de março de 1942: 2). Na época, são cerca de 180 mil os habitantes das ilhas, que, segundo o texto, “na amplidão do Atlântico, ouvem e não respondem!”.

Entre as novidades que a década de 1930 trouxe, encontram-se também as primeiras gravações de música realizadas por cabo-verdianos, embora fora do arquipélago. Esta é uma parte da história que será contada no próximo capítulo.

Capítulo 4

Influências “europeias” que chegam das Américas

Para compreender as misturas culturais dos negros na Grã-Bretanha contemporânea, Paul Gilroy sentiu-se compelido a procurar informações na história e nas histórias que se traçaram sobre e ao redor do Oceano Atlântico. Assim, este autor define o “mundo atlântico negro” como “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos [...] negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (Gilroy 2001: 35) nos espaços relacionados com o Atlântico, mas tendo em conta que essas formas culturais já não são propriedade exclusiva dos negros. Na sua reflexão, o autor elege como símbolo e ponto de partida a imagem do navio – “um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (*ibid.*: 38); “máquinas modernas que eram em si mesmas microssistemas de hibridez-linguística e política” (*ibid.*: 52) – a circular entre a Europa, as Américas, a África e as Caraíbas.

Opondo-se aos essencialismos, Gilroy (*ibid.*: 198-199) recorda a gênese do *reggae*, lembrando que foi produzido no Reino Unido por descendentes de caribenhos e africanos, a partir de matérias-primas fornecidas pelos negros de Chicago, mas com o filtro da sensibilidade jamaicana. O mínimo que esta música e sua história podem nos oferecer, escreve, “é uma analogia para a compreensão das linhas de afiliação e associação que levam a ideia da diáspora para além de seu estatuto simbólico, como o oposto fragmentário de alguma suposta essência racial”.

Na mesma linha de ideias, Gilroy refere uma visita de Nelson Mandela aos EUA, quando este relatou que havia encontrado conforto durante os seus anos na prisão ouvindo composições norte-americanas, e citou “What's Going On?”, de Marvin Gaye, o que certamente frustrou expectativas afrocentristas da plateia, segundo Gilroy. “A ideia purista de fluxo de mão única da cultura africana do Oriente para o Ocidente foi imediatamente revelada como absurda” (Gilroy, 2001: 372). O autor fornece ainda o exemplo da música praticada pelos escravos que retornaram do Brasil para a Nigéria, nos anos 1840, a contrariar a ideia de pureza cultural ou autenticidade africana. “Todos eles são elementos desordenados em uma história de hibridação e mesclagem que inevitavelmente desaponta o desejo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem.” (*ibid.*). A sua postura para a compreensão das trocas culturais ocorridas no âmbito dessas viagens pelo Atlântico não poderia, à partida, deixar de interessar a esta investigação, ainda

mais tendo em conta a afirmação de Peter Linebaugh no seu ensaio “All the Atlantic Mountains Shook” (1982, *apud* Gilroy, 2001: 54), sobre o navio ter sido “talvez o mais importante canal de comunicação pan-africana antes do aparecimento do disco *Long-Play*”.

As viagens dos cabo-verdianos pelo Atlântico e o seu impacto no arquipélago, os discos que gravam nos EUA e que chegam a Cabo Verde em navios que levam e trazem migrantes, produtos, modas e músicas são o tema deste capítulo. Dois locais que considero importante destacar como procedência das novidades musicais que penetraram em Cabo Verde são o Brasil e os EUA. Neste último caso, devido ao fluxo migratório, sobretudo de pessoas das ilhas do Fogo e da Brava, que se estabeleceu rumo à região da Nova Inglaterra, como já referido no capítulo 2. É significativo o papel desta comunidade na música produzida por cabo-verdianos e fruída pelos cabo-verdianos ao longo do século XX, como mostrarei adiante. No que diz respeito ao Brasil, o seu papel é também importante entre as influências musicais envolvidas no processo em análise.

4.1 A presença cultural do Brasil em Cabo Verde

Diversos *inputs* culturais com origem no Brasil podem ser identificados em Cabo Verde. Num primeiro momento terão chegado através da navegação marítima, que punha em contacto frequente as tripulações de navios brasileiros com a população das ilhas. Estas ocasiões de proximidade que possam ter favorecido trocas culturais já aconteceriam desde o século XVIII, quando à Boa Vista convergiam embarcações para adquirir sal e urzela, refere Lima (2004: 278-279), admitindo, devido à semelhança da palavra, embora sem demonstrar a semelhança das danças, ter sido essa a via de entrada do lundu (ou lundum)⁷⁹ nessa ilha, que viria a dar no *landu*⁸⁰ local. Por sua vez, em *Folclore Caboverdeano*, Pedro

79 *Lundu, lundum*: tipo de música/dança associado ao universo afro-luso-brasileiro que a partir da década de 1830, quando se começa a imprimir partituras no Brasil, passa a designar um género de canção de salão ou peça instrumental. Mas antes disso era uma dança de pares separados, em que se requebravam os quadris, com o grupo de participantes formando uma roda (*cf.* Sandroni, 2001: 64 *et seq.*).

80 *Landu*: dança executada tradicionalmente nas festas de casamento na ilha da Boa Vista em que os noivos (e depois deles, outras pessoas) exibiam uma espécie de coreografia pré-nupcial, com o homem a fazer movimentos ao redor da mulher, como a cortejá-la, enquanto esta fazia negaças com o corpo, exibindo os seus atributos femininos (Lima, 2004: 282-283). Caída em desuso, hoje em dia existe unicamente como apresentação folclórica (não consegui encontrar nenhum vídeo demonstrativo, embora tenha visto há anos, na televisão cabo-verdiana, imagens de uma apresentação). Tendo em conta as representações do lundum no Brasil pintadas no século XIX, as alusões à umbigada que fazia parte da coreografia e a sensualidade que caracteriza as demonstrações de lundum atuais (há várias na Internet), chega-se à conclusão que, caso o *landu* da Boa Vista for efetivamente uma recriação cabo-verdiana do lundum afro-brasileiro, é uma versão bastante contida e, digamos, mais “bem comportada”. O que pode ser justificado pelo ambiente conservador em que se realizava: a formalidade de uma

Cardoso escreve, num capítulo dedicado especificamente às relações entre Cabo Verde e o Brasil:

“Os portos destas ilhas foram sempre escala obrigada para as embarcações procedentes da América do Sul, ou que, da Europa, para ali se dirigem [...] Muitos escravos, então vendidos para as províncias equatoriais, eram nascidos em Cabo Verde. Dos patriotas da Inconfidência, dois foram para aqui deportados: Domingos Vidal Barbosa, que faleceu na cidade da Ribeira Grande, e José Resende Costa, que deixou descendência na ilha de Santiago. O intercâmbio comercial manteve-nos em contacto por largo tempo. [...] Atualmente só o Porto Grande de São Vicente continua sustentando relações diretas com o Brasil, recebendo e transmitindo às outras ilhas, com os produtos da sua indústria, músicas, cantos, modinhas, expressões e até modas tipicamente brasileiras...” (Cardoso, 1933: 35)

O autor comenta que apesar desses contactos e das semelhanças nos costumes, nunca se estabeleceu um fluxo migratório para o Brasil como aconteceu em direção aos EUA. “Todavia, a influência brasileira é espiritualmente mais extensa que a norte-americana”, escreve, atribuindo à mestiçagem os pontos em comum entre os dois povos (*ibid.*: 36). Na geração a seguir à de Pedro Cardoso, foi sempre assumida pelos intelectuais ligados à revista *Claridade*, que surge em 1936, e ao movimento literário com o mesmo nome, a influência recebida dos escritores regionalistas brasileiros da década de 1930.

Não só influência – evidente no interesse por temas que Cabo Verde e o Nordeste do Brasil tinham em comum, como a vida rural, a seca e a fome, e pelo pendor sociológico dos textos – mas, pode-se dizer, um verdadeiro fascínio ligava os autores cabo-verdianos ao Brasil. Exemplos evidentes dessa atração são os poemas de Jorge Barbosa “Carta para Manuel Bandeira”, “Carta para o Brasil”, “Você Brasil”, insertos no livro *Caderno de um ilhéu* (2107 [1956]: 53-60), e “Um inédito de Jorge Barbosa” (*Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação*, julho de 1954: 17)⁸¹. “A Serenata”, de Osvaldo Alcântara (*Claridade*, 1948: 21), é outro exemplo. Alguns trechos desses poemas encontram-se reproduzidos no Anexo I.

Quando em 1951 Gilberto Freyre – tido como uma espécie de mentor pelos intelectuais do movimento *Claridade* – visitou o arquipélago, o compositor B.Léza compôs em sua homenagem a *morna* “Brasil” (*cf.* Vieira, s.d., áudio *online*), que possivelmente

festa de casamento numa aldeia, e não ambientes mais descontraídos como folguedos populares na periferia do Rio de Janeiro. Por outro lado, a influência da Igreja Católica poderá ter contribuído para “disciplinar” a coreografia, eliminando a umbigada, considerada imoral, que, contudo, permanece no *kola sanjon* dançado nas ilhas de Santo Antão e São Vicente.

81 O título “Carnaval do Rio de Janeiro”, que vem no volume *Obra Poética* (Barbosa, 2002), não aparece na publicação original consultada, havendo apenas a indicação “Um inédito de Jorge Barbosa” e ao lado um comentário do autor, datado da Furna (ilha Brava), a 20 de fevereiro de 1950.

intitulava-se mesmo “Gilberto Freire”⁸², cuja letra (ver Anexo I) revela o seu encanto pelo país. Sabe-se por outro lado que, já muitos anos antes, como refere Pedro Cardoso, havia uma forte influência brasileira em São Vicente, que teve um grande impacto na juventude da época, pela adoção de novos estilos, maneiras de falar, músicas e danças. Por exemplo, o Carnaval, até então o tradicional entrudo português, passa a contar com desfiles, até então inexistentes (Silva, *Voz di Povo*, 21 de outubro de 1981: 9, 11). Outro aspeto que chama a atenção é o símbolo a reproduzir as armas do Brasil e a divisa “Ordem e progresso” (inscrição da bandeira brasileira) do grupo carnavalesco Floriano (Figuras 14 e 15, Anexo I), que B.Léza fundou e para o qual compôs marchinhas nos moldes daquelas produzidas à época no Rio de Janeiro. Poderíamos até especular se o próprio nome com que batizou o grupo não seria uma alusão ou homenagem a Floriano Peixoto, segundo presidente da República do Brasil (governou de 1891 a 1894). Por outro lado, afirma-se que B.Léza inovou ao compor *mornas* introduzindo elementos que seriam resultado da influência brasileira, quanto a padrões harmónicos e melódicos, na sua forma de compor (Martins, 1989: 23).

Outro personagem importante da música de Cabo Verde que é assumidamente influenciado pela do Brasil é Luís Rendall (1898-1986), que num depoimento inserto no LP *Memórias de um Violão* (1988), que traz alguns dos seus solos, fala da sua aprendizagem, aos 16 anos, com um marinho brasileiro chamado João da Mata. Na época, Rendall trabalhava como guarda-fiscal, tendo por isso de entrar nos navios, daí o seu convívio com membros das tripulações. No seu repertório, nota-se não só a influência brasileira nos géneros que interpreta – por exemplo, nos títulos “Choro Armanda” ou “Baião Miluzinha” – mas também a sua abertura às tendências musicais do momento no mundo, como compositor de foxtrottes, valsas e boleros (*cf.* Rendall, s.d. [1971]; 1988). Refira-se ainda o facto de o próprio nome do instrumento – violão – coincidir em Cabo Verde e no Brasil, diferindo de Portugal, onde habitualmente é designado guitarra clássica ou viola. Um outro exemplo de possível “contaminação” da produção local pela música brasileira é o caso da *koladera* “Sayko Dayo”, do compositor Ti Goy (Gregório Gonçalves,

82 Entre as composições que B.Léza registou na Sociedade Portuguesa de Autores, em Lisboa, há uma intitulada “Gilberto Freire” (na verdade com um erro ortográfico, pois está grafado “Gilberto Freira”), que possivelmente é a que ficou conhecida como “Brasil”, o que não pude confirmar por não ter tido acesso à letra mas apenas à lista de títulos das suas peças registadas. Colocar o nome de uma pessoa como título de uma composição era algo habitual na época, e B.Léza tem outros exemplos.

1920-1991), cuja melodia tem trechos que fazem lembrar um tema bastante ouvido nas festas juninas brasileiras, tocado ao acordeão, “O Sanfoneiro só tocava isso”⁸³.

A rádio de ondas curtas – que começa a funcionar no Brasil em 1922 – foi outra via de entrada em Cabo Verde das modas musicais, entre as quais as brasileiras. Foi assim que, na década de 1940, as vozes de artistas como Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Sílvio Caldas, bem como os sambas de Ary Barroso tornaram-se bem conhecidos no arquipélago. Fernando Quejas (1922-2005), cantor cabo-verdiano que fez a sua carreira em Portugal a partir do início da década de 1950, refere sobre o período da sua juventude, na Praia: “A *morna* e a música brasileira eram as nossas músicas” (entrevista realizada em março de 2004).

Por sua vez, Herculano Vieira (comunicação pessoal por telefone, 26 de abril de 2017), que na adolescência já animava bailes na ilha da Boa Vista, onde nasceu em 1937, afirma: “Samba era a nossa música preferida.”. Lela Violão (Manuel Tomás da Cruz, 1929-2009) nos seus últimos anos de vida ainda se lembrava perfeitamente das letras dos sambas que tinha relacionados numa lista de 96 títulos escritos numa folha de caderno, em geral aprendidos quando criança, com brasileiros que passavam pelo Mindelo como tripulação de navios ou ouvidos ao gramofone de um vizinho, ou ainda cantados pelas irmãs mais velhas (Cruz, entrevista realizada em 2007). A culminar essa sucessão de referências, a letra da marcha de carnaval de Pedro Rodrigues, neto do atrás referido Pedro Cardoso, não deixa margem para dúvidas: “*Cabo Verde é um brasilin*” (cf. Évora, 2010, áudio *online*. A letra encontra-se no Anexo I).

A partir desses exemplos da presença cultural brasileira em Cabo Verde ao longo do tempo – e outros que Santos (2018: 195 *et seq.*) apresenta na sua tese sobre o Carnaval no Mindelo – pode-se inferir que também por aí as mazurcas, valsas e polcas terão chegado, uma vez que no Brasil elas fizeram sucesso, tocadas e dançadas nos bailes e teatros e vendidas na forma de partituras. Em parte, poderão ter chegado já transformadas, se tivermos em conta que o maxixe, uma criação brasileira, resulta de formas locais de dançar essas mesmas músicas europeias, como referido no capítulo 1. Alguns observadores, como Bonnaffoux e Ramos, atrás citados, e músicos cabo-verdianos dos mais antigos recordam o maxixe em situações de entretenimento no arquipélago. No seu texto “Como cortejar uma dama na década de 1930”, Ramos (2003: 128) menciona que no baile, depois de dançar

83 Cf. vídeos *online* “Sayko Dayo” (Mio Matsuda, 2018) e “O sanfoneiro só tocava isso” (Tomazela, 2016). Com a indicação de tratar-se de uma polca, cf. Dircinha Batista (“1949 – Dircinha Batista”, 2017, áudio *online*). Tal facto mostra bem a circularidade desse processo: a polca tocada nas festas juninas brasileiras, apropriada por um compositor cabo-verdiano, resultou numa *koladera*.

algumas peças com a jovem pretendida, “íamos convidar a mãe da pequena para uma valsa ou um maxixe e ela ficava contente pela nossa lembrança”. Bonnaffoux (1978: 9), por sua vez, escrevendo sobre a Boa Vista, inclui o maxixe entre os tipos de música com que se animavam os bailes.

Relativamente à ilha de Santiago, e mais precisamente ao seu interior – São Salvador do Mundo e Tarrafal – encontrei duas vezes o maxixe e o samba referidos como músicas que se tocavam nos bailes em meados do século XX, o que tem especial relevância por esta ilha não ser habitualmente apontada como espaço de receção das músicas estrangeiras – no caso, brasileiras –, ao contrário de São Vicente, devido ao Porto Grande, e da Boa Vista, por ter sido num período mais recuado um ponto comercial importante do arquipélago. Contudo, pelo que se apreende quanto aos bailes e concertos das bandas, em folhetins, crónicas e anúncios, conclui-se que a ilha de Santiago não estava arredada da influência cultural estrangeira. Descrevendo a tradicional festa do Senhor do Mundo, que até hoje reúne uma multidão na localidade de Picos (município de São Salvador do Mundo) no terceiro domingo após a Páscoa, Juvenal Cabral relata, no seu livro publicado em 1947:

As tabernas enchem-se; esvaziam-se garrafas e mais garrafas. A gaita de fole,⁸⁴ manejada por hábil mão, esboça os primeiros compassos da *Morna*, que é o *fadinho* querido de Cabo Verde.

Organizam-se bailes em vários pontos da região. Os rapazes de melhor família, ou sejam os filhos dos melhores proprietários do sítio, são como que os comandantes da festa...

Os bailes são animadíssimos; dançam-se mornas, sambas e maxixes, ao som do violino, ou à voz fremente de uma velha gaita, febrilmente acompanhada por clássicos ferrinhos. (Cabral, 1947: 71)

Por sua vez, Nho Eugénio (Cabral, entrevista realizada em julho de 2014), nascido em 1936, no Tarrafal, Santiago, ao responder à minha pergunta sobre como eram os bailes na sua juventude, refere em primeiro lugar samba e maxixe, antes de qualquer música local (perguntei-me se o facto de ser brasileira poderia ter influenciado a sua resposta, mas de qualquer forma a palavra maxixe estava bem fresca na sua memória, e mesmo quando cito exemplos de músicas cabo-verdianas, como *morna* e *koladera*, ele contesta, reafirmando a presença do samba e do maxixe. (*cf.* Trecho da entrevista no Apêndice I). Só num segundo

84 Provavelmente o autor refere-se à gaita (designação do acordeão em Cabo Verde), instrumento comum no interior de Santiago, e não à gaita-de-foles (*bagpipe*) da tradição musical europeia, em particular da Escócia e Irlanda.

momento Nho Eugénio fala em *funaná*, que é justamente originário do interior de Santiago e música ícone dessa ilha.

Outra referência ao maxixe que me chamou a atenção foi, numa entrevista ao *Novo Jornal Cabo Verde*, o violonista Nonhe (Olímpio Estrela, 1922-2005), da ilha da Boa Vista, afirmar: “[...] Nessas festas tocava-se a morna, a coladeira (maxixe como lhe chamavam), a valsa, a polca e o *ril*⁸⁵ (estilo de música e dança já extinto)” (Castro, *Novo Jornal Cabo Verde*, 7 de novembro de 1993: 8). O músico refere ainda que por vezes tocava a bordo de navios ingleses que faziam escala na ilha, o que permite supor o seu contacto com estilos musicais estrangeiros. Esta referência ao maxixe traz uma pista a eventualmente ser seguida no que diz respeito à origem da *koladera*, género musical até hoje sem estudos específicos sobre a sua história e aspetos musicológicos, entre outros.

No que diz respeito especificamente à contradança, expressão que na linguagem cabo-verdiana equivale ao que no Brasil ficou denominado como quadrilha (embora esta última designação apareça também em textos sobre Cabo Verde escritos nas primeiras décadas do século XX), é curioso notar as semelhanças, nos dois territórios, das corruptelas de expressões em língua francesa resultantes da apropriação dos termos utilizados no ato de dirigir, ou comandar, a coreografia. Em Santo Antão, uma das ilhas onde se considera este tipo de dança uma tradição, vamos encontrar: *Chenenglése*, *sacaceplacê*, *balancê*, *tranvancê*, *chocêcatre turdimen*, *restê* (Lima, *Fragata*, 1996: 28). No Brasil, “o francês foi pro espaço: o *en avant* virou *anavã*; o *en arrière*, *anarriê* e o *chaine des dames* virou *chã de dama...*”, escreve Ney Lopes (2014: 15), a relatar uma festa junina em Jacarepaguá, subúrbio do Rio de Janeiro. A palavra “marca” para cada parte da coreografia é comum ao relato de Lopes, no Rio de Janeiro, e a Santo Antão. Mas aquele que no romance *Dona Guidinha do Poço*, cuja ação se passa no Nordeste do Brasil no século XIX (ver capítulo 1), é chamado “o marcante”, em Cabo Verde convencionou-se chamar “mandador” (segundo os entrevistados Lopes, 1998; Monteiro, 2015; e Barbosa, 2018), “comandador” ou “comandante” (Brito, entrevista realizada a 27 de março de 2018).

85 *Ril*, do inglês *reel*.

4.2 Cabo-verdianos nos EUA e as suas atividades musicais

Considerando as canções como “as mais infatigáveis das turistas”, Nettle (2015: 342) refere que, ao moverem-se ao redor do mundo, as pessoas levam com elas as suas músicas, e por outro lado pessoas mandam as suas músicas para fora das suas regiões, o que evidencia a forte tendência que tem a música para estar sempre em movimento. Mas isso acontece, segundo este autor, principalmente “nas costas, ou na mente, dos migrantes, das pessoas que mudam o seu local de residência” (*ibid.*). Muitos exemplos poderiam ser aqui inventariados, como as deslocações dos europeus para vários pontos do mundo, a partir do século XV, e o subsequente fluxo de africanos escravizados para as Américas, ou ainda as levas de fugitivos do nazismo, entre outros. Aqui, fico pelos cabo-verdianos, que já em finais do século XVIII começaram a cruzar o Atlântico não como escravos, mas como trabalhadores em atividades marítimas em que se engajavam por livre iniciativa. Com o tempo esse movimento gerou um fluxo de migrantes.

Não se sabe exatamente quando esse fluxo começou mas, na sua tese sobre a comunidade cabo-verdiana de Scituate, Massachusetts, José António Medina Santos (1964, *apud* Carreira, 1983: 67) refere que o primeiro cabo-verdiano de que se tem notícia como naturalizado nos EUA foi José da Silva, nascido na ilha Brava em 1794, que terá embarcado num baleeiro não se sabe em que data. Naturalizou-se norte-americano em Nantucket em 1824. Carreira aponta que a pesca da baleia por barcos norte-americanos e outros vem já do final do século XVII nos mares dos Açores e de Cabo Verde e que com o interesse que passou a haver pelo azeite proveniente do animal, utilizado para variados fins (iluminação, curtume, entre outros), “os ingleses fixados na América do Norte expandiram-se com o objetivo de conquistar posição neste campo de atividade, e tudo faz admitir tivessem atingido as ilhas de Cabo Verde (1685-1700), onde de resto faziam negócios diversos desde tempos recuados” (Carreira, 1983: 66). O autor supõe que os baleeiros procuraram nas ilhas auxiliares para as tarefas da pesca, abrindo assim aos cabo-verdianos perspectivas de emigrar para os EUA. Contudo, ressalva, referências escritas sobre essa migração só aparecem a partir do século XIX, embora com a menção de que já se verificava há mais de um século.

Um trabalho mais recente, nomeadamente uma animação sobre mapa a partir de registos de viagens de caça à baleia entre 1830 e 1853, realizado pelo historiador Ben Schmidt (2012, *apud* Hurley-Glowa, 2015: 14) mostra a frequência com que os barcos baleeiros navegaram de New Bedford para Cabo Verde antes de, beneficiando dos ventos

alísios, descerem em direção ao Brasil e à costa sul-americana, muitas vezes com uma outra escala no arquipélago no regresso, o que atesta como continuamente Cabo Verde era parte do circuito, escreve Hurley-Glowa, lembrando que, naturalmente, a música acompanhou os homens do mar nesses trajetos.

Na virada do século XIX para o XX, escreve Halter (2008: 35), esses cabo-verdianos preencheram a necessidade de mão-de-obra barata na indústria têxtil e nos campos de cultivo de algodão, morangos ou arandos, o que levou a um fluxo constante de migrantes para a região da Nova Inglaterra até 1924, quando o governo dos EUA promulgou leis que restringiam a imigração de pessoas provenientes de países não europeus. Entre 1900 e 1920, segundo Carreira (1983: 110), 18.629 pessoas emigraram do arquipélago para os EUA, sendo que as ilhas do Fogo e da Brava, com mais de cinco mil migrantes cada uma, respondem por cerca de 60% do total.

A partir do final do século XIX, com a chegada do navio a vapor e o declínio da indústria baleeira, os veleiros tornaram-se obsoletos e ficaram disponíveis a baixo preço, o que permitiu que alguns desses cabo-verdianos aproveitassem a oportunidade para comprar algumas destas embarcações (Halter, 2008: 36). Estas foram convertidas em navios de carga e de passageiros, que passaram a circular regularmente entre as ilhas de Cabo Verde e os portos de New Bedford, em Massachusetts, e Providence, em Rhode Island, o que durou várias décadas, até que o transporte aéreo suplantasse o marítimo.⁸⁶ Do ponto de vista musical, esta comunidade de bravenses e fogueenses vai ter um papel importante.

É no contexto de uma comunidade estabelecida havia já quase um século na região da Nova Inglaterra que surgem, com alguma visibilidade, diversos grupos musicais formados por cabo-verdianos e seus descendentes. *A salute to the Cape Verdean musicians and their music* (Barboza, 1989) dá conta dessas atividades. A pesquisa que realizei sobre personagens ligados à música em Cabo Verde e nas suas comunidades emigradas (*cf.* Nogueira, 2016b), revelou nessa região cerca de uma vintena de grupos e artistas individuais que fizeram carreira nas primeiras décadas do século XX.

86 Elementos materiais e imateriais desses trajetos encontram-se bem documentados no Museu da Baleia de New Bedford – que tem cooperado com entidades cabo-verdianas no sentido de partilhar esses registos históricos (RTP, 2015, página *web*) –, na Casa da Memória, na ilha do Fogo, e no Museu da Pesca, inaugurado em 2019 em São Nicolau. Malas, baús e outros objetos de viagem, e também gramofones, discos e outros produtos que os emigrantes contribuíram para introduzir no arquipélago (Figura 16) permanecem como testemunhos dessa época.

Figura 16: Peças da exposição etnográfica da Casa da Memória, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Fotos: GN.

Cape Verdean Ultramarine Band Club foi um dos pioneiros, surgido na cidade portuária de New Bedford em 1917 – até então, as atividades musicais eram simplesmente informais e de âmbito doméstico, segundo Masters (1989: 21) –, baseando-se nos instrumentos de sopro e com um repertório de marchas militares (mais tarde, a partir de 1930, a Skyliners Big Band veio a ser a sua secção de música de dança). B29 Band foi um grupo de instrumentos de corda, também de New Bedford. Surgiu nos anos 1920 e durou mais de duas décadas (*ibid.*: 23). Duke Oliver's Orchestra, por sua vez, foi uma *big band* formada por cabo-verdianos e descendentes em plena era do *swing*. Segundo Masters, orquestras como a Duke Oliver's, The Don Verdi Orchestra, Skyliners e o grupo de Jimmy Lomba⁸⁷ eram formados por jovens músicos que cresceram nos EUA e conheciam pouco de Cabo Verde. Apreciavam a música norte-americana em voga na época – Glenn Miller, Duke Ellington, Louis Armstrong, entre outros – e tocavam como as populares *big bands* que animavam os espaços de dança. Mas havia também os que mantinham a prática das músicas de dança tradicionais do arquipélago, refere Masters (*ibid.*: 24). Segundo Joli Gonsalves (ele próprio uma figura de destaque nesse meio), o grupo Duke Oliver's Creole

87 Cada um desses nomes corresponde a verbetes de *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens* (Nogueira, 2016b).

Vagabonds (mais tarde Duke Oliver's Orchestra) incluiu no seu repertório temas cabo-verdianos com interpretações inovadoras, a partir de arranjos de músicos como Raymond "Ray" Lomba, Álvaro Duarte e outros (Gonsalves, 1989: 34-35).

A partir desse período, refere o músico, outros grupos passaram a incluir temas cabo-verdianos no repertório. Este é um aspeto importante a reter, pois mostra a integração dos descendentes de cabo-verdianos no universo musical norte-americano e ao mesmo tempo a recriação, a partir dessa vivência nos EUA, das músicas levadas de Cabo Verde pelos seus ascendentes. Alguns desses artistas terão atuação profissional muito para além dos limites da comunidade cabo-verdiana, ligando-se ao universo do *jazz* ou da música popular, caso do pianista Horace Silver (1928-2014), considerado um dos criadores do *bebop* ou de Paul Gonsalves (1920-1974), que durante 25 anos tocou saxofone na banda de Duke Ellington.

No seu texto, Gonsalves (1989: 34) refere como influências multiculturais na música em Cabo Verde: “[...] valsa (Austrália) [*sic*] [provavelmente trata-se de um lapso, por confusão com Áustria], polca e *schottische* (Alemanha), mazurca (Polónia), contradança (França) e batuque (África)”. Masters (1989: 21), por sua vez, lembra que a música de dança foi de longe o mais importante conjunto de formas musicais levadas do arquipélago para os EUA e afirma que as mais tocadas, além das *mornas* cabo-verdianas, eram “as músicas europeias das ilhas (mazurca, valsa, contradança, polca e *schottische*) e, nos anos mais recentes, coladeiras”.⁸⁸ Essas músicas “europeias” levadas de Cabo Verde para os EUA na memória dos músicos e mantidas nos convívios em que a principal forma de entretenimento era a dança, serão “devolvidas” ao arquipélago na forma de discos de gramofone, como mostrarei a seguir.

Como referem Baily e Collyer (2006: 171), se a reprodução e repetição de práticas culturais do local de origem são fontes de conforto para os migrantes, funcionando como uma espécie de antídoto a situações de hostilidade vividas na sociedade de acolhimento, por outro lado os grupos migrantes têm sido reconhecidos, sobretudo a partir dos estudos de perspectiva transnacional, como uma fonte de renovação cultural, mais do que pela simples repetição, ultrapassando-se assim a visão segundo a qual apenas aquilo que trouxesse do país de origem poderia ser encarado como representação autêntica da cultura

⁸⁸ Tenha-se em atenção a data de publicação do livro, 1989, quando se fala nas danças “mais recentes”.

do grupo migrante. Pelo acima exposto, pode-se dizer que os músicos da comunidade cabo-verdiana nos EUA ilustram bem essa ideia.

Entre 1929 e 1935, três grupos formados por cabo-verdianos realizaram um conjunto de quarenta gravações nos estúdios da editora Columbia, em Nova Iorque (Apêndice II, Tabela 2). São eles: Abrew's Portuguese Instrumental Trio, Johnny Perry's Portuguese Criolo Trio (que assume também as denominações Johnny Perry's Capeverdean Serenaders e Johnny Perry's Instrumental Trio) e a Orchestra de Notias (Spottswood, 1990: 2451; 2465-2467). As últimas gravações aparecem em nome de Cândida Almeida e com a indicação de tratar-se de interpretação vocal, enquanto as anteriores são sempre instrumentais, mas trata-se também de um disco da Orquestra de Notias, sendo o seu líder o violinista Cândido Almeida, e que tem como vocalistas Otília Gonsalves e Maria Tereza, como mostra a publicidade (Figura 17) na imprensa de Massachusetts. Alguma confusão com o nome terá gerado tal imprecisão na obra *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*, em que Richard Spottswood lista, em sete volumes, toda a música gravada por imigrantes nos EUA no período indicado no título.

Figura 17: Publicidade de discos de cabo-verdianos na imprensa nos EUA⁸⁹

NOVOS DISCOS “AURORA”

MORNAS de Cabo Verde tocadas por Notias e o seu Grupo e cantadas por Maria Tereza e Otilia Gonçalves. Os maiores sucessos que até hoje apareceram em discos CABOVERDEANOS!!

O Lobo-Morna
A-30019—Hho Mané Valantim-Morna
Salta Gato-Morna
A-30020—Maria Jalanga-Morna

Como o numero destes discos é limitado, aconselhamos quem os desejar obter que os compre imediatamente no revendedor da sua localidade, ou mandem as suas ordens para o distribuidor geral

ANTONIO T. DE LEMOS
3 So. 6th Ave.—Mt. Vernon, N. Y.—Tel. illcrest 3351-J
doras dando-se boa comissão. Escrevam para informações
Aceitam-se agentes nas cidades onde não haja revendedores
dando-se boa comissão. Escrevam para informações

Fonte: *Diário de Notícias de New Bedford*, 1 de agosto de 1935, [?].

Os três grupos referidos compõem a parte cabo-verdiana da compilação *Portuguese String Music* (VVAA, 1989), organizada pelo mesmo Spottswood, que traz também gravações com grupos de Portugal continental e das suas ilhas e brasileiros. “San Vicente-polka” corresponde à participação do Johnny Perry’s Portuguese Criolo Trio; a Orchestra de Notias aparece no disco com “Cidad de Mindello-polka”; e os temas “Tango Portuguez” e “Cabo Verdranos peça nove-polka” são os do Abrew’s Portuguese Instrumental Trio, liderado por Augusto Abreu, nascido na ilha do Fogo (trechos das quatro peças encontram-se no [Exemplo áudio 1](#)). “Cabo Verdranos peça nove” aparece em outras duas compilações – *Folks, he sure do pull some bow! Vintage fiddle music 1927-1935 - Blues, Jazz, Stomps, Shuffl es & Rags* (Old Hat Records, s.d., página web) e *Raw Fiddle* (Discogs, s.d., página web) – e pode ser ouvida numa interpretação recente na internet, pelo duo The Little Brothers (“Cabo verdranos”, 2010, vídeo *online*). O restante, contudo, são raridades, segundo o colecionador norte-americano Jonathan Ward (comunicação pessoal, *e-mail*, 28 de novembro de 2016), que mantém um blogue sobre discos de 78

89 Agradeço ao investigador Joaquim Saial a cedência de recortes da imprensa dos EUA.

rotações, *Excavated Shellac* (Ward, 2014, página web), o qual tem uma secção sobre Cabo Verde e traz a hiperligação para se ouvir “Marcha do Golfo”, do Abrew’s Portuguese Instrumental Trio (áudio [online](#)).

Pelas listas de Spottswood ficamos a saber que, do total de quarenta peças musicais gravadas pelos três grupos cabo-verdianos pioneiros, pelo menos quinze são *mornas*, oito são polcas, quatro são valsas e com uma única indicação aparecem tango, mazurca, roladinha [*sic*]⁹⁰, jazz e marcha (oito não têm indicação quanto ao género musical). Fica claro aqui o predomínio da *morna*, já nessa altura, sobre outras expressões musicais, contrariando o que num primeiro momento cogitei (de que, nesse período, a *morna* e a polca estivessem em pé de igualdade no repertório dos grupos) e confirmando a suposição de que na exclusão da *morna* na coletânea tenha pesado o facto de o compilador não ser um cabo-verdiano – acredito que, se o fosse, dificilmente a deixaria de fora. Analisando a lista de peças gravadas (Apêndice II, Tabela 2) pode-se observar que o grupo de Augusto Abreu era o mais eclético, contemplando um leque de géneros musicais que lhe permite praticamente não repetir nenhum – apenas a polca aparece duas vezes.

Estas gravações, como se pode confirmar confrontando a lista com os anúncios publicitários na imprensa norte-americana e cabo-verdiana entre 1931 e 1933 (Figuras 17 e 18), chegam a Cabo Verde e são divulgadas através do jornal *Notícias de Cabo Verde*. As primeiras, duas *mornas* e duas polcas, a 11 de julho de 1931, com a menção “executadas por cabo-verdianos e gravadas pela Columbia Phonograph Company” (Figura 18). Refere-se provavelmente a estes discos uma notícia sobre a Semana das Colónias que se realizou em Lisboa em 1932. O texto indica a fraca representação de Cabo Verde mas faz referência a uma audição de “mornas e polcas cabo-verdianas, em discos gravados na América” (“Semana”, *Notícias de Cabo Verde*, 12 de março de 1932: 1, 3). A publicidade dos discos gravados nos EUA aparece outras vezes na imprensa cabo-verdiana, como se vê no conjunto de anúncios na Figura 18.

90 Seria talvez *choradinha* a grafia correta? Esta é a designação que os músicos cabo-verdianos dão a um solo de violão tocado com suavidade.

Figura 18: Publicidade de discos gravados por cabo-verdianos na imprensa cabo-verdiana

MUSICAS CABOVERDEANAS
(Mornas, masurkas, polcas, etc)
À venda no escritorio de
Antonio Miguel de Carvalho & Co
S. Vicente
N. B. Só se vende a pronto pagamento

MORNAS DE CABO VERDE
Executadas por caboverdeanos
e gravadas pela Columbia Phonograph Company
A chegar brevemente (talvez em Agosto)
Mal d'amor (morna), *Cidade do Mindelo* (polka)
Ribeira Boa (morna), *Souvenir dum carnaval* (polka)
Brevemente outras mornas. Preço de cada disco:
26\$00
Dirigir pedidos, acompanhados da respectiva importância a:
ANTONIO MIGUEL DE CARVALHO & Co. - S. VICENTE

DISCOS
DE MORNAS
DE CABO VERDE
(PARA GRAMOFONE)
Antonio Miguel de Carvalho & Co.
DE S. VICENTE,
acabam de receber os seguintes:
Saudade (musica e canto)
Pobreza
Meu sofrimento
Mar de lua cheia
Sahida da Brava
Mansinha
Ao romper da aurora
Flor de Amor
Marcha do Golfo
Fazenda de S. Martinho
Perfume da Brava
-- etc. etc. --
Preço Esc. 27\$50
Só se vende a pronto pagamento

Fonte: *Notícias de Cabo Verde*, 3 de junho de 1933: 2; 11 de julho de 1931: 6; 5 de agosto de 1933: 5.

4.3 Cabo Verde no contexto das rotas marítimas no Atlântico

Na entrevista realizada ao violinista Nho Kzik (1998), este referiu peças musicais tocadas por cabo-verdianos ouvidas em discos de gramofone trazidos dos EUA por um emigrante. Provavelmente é a essas gravações citadas acima que se referia. Fica assim claro que a comunidade cabo-verdiana nos EUA, com acesso às novidades tecnológicas e musicais proporcionadas pela dinâmica indústria cultural que aí se desenvolve, irá favorecer a entrada de novos géneros musicais no arquipélago. Não só através dos músicos que gravam discos mas também das pessoas que os compram e enviam aos familiares, dos responsáveis pelo transporte marítimo que levam esses e outros produtos de consumo, do importador que disponibiliza os discos e põe anúncios nos jornais, entre outros. Como refere Cidra (2008: 107), a respeito das comunidades cabo-verdianas emigradas de modo geral, as suas remessas monetárias ou a aquisição de instrumentos musicais e equipamentos de reprodução sonora e fonogramas, levados para o arquipélago ou enviados do estrangeiro,

tiveram um papel na manutenção de diferentes práticas, entre as quais, “centralmente, a performance da música e dança”.

Por sua vez, Hurley-Glowa, ao escrever sobre os atuais géneros musicais de Cabo Verde relacionando-os com as viagens marítimas, considera que os marinheiros de outras origens que passaram por Cabo Verde e os cabo-verdianos que regressaram ao arquipélago depois de trabalhar no estrangeiro tiveram influência no desenvolvimento dos géneros musicais cabo-verdianos, afirmando não ser por acaso o aparecimento de vários deles no intervalo de tempo que vai de 1880 a 1910, “o que corresponde a períodos de intenso contacto com o mundo exterior” (Hurley-Glowa, 2015: 8, tradução minha). Os géneros cabo-verdianos “fazem parte das complexas reiteraões musicais do Atlântico Negro que vieram a dar no tango argentino e brasileiro, bem como no maxixe, foxtrote, *beguine* e muitas outras formas populares cujas origens remontam a anteriores trocas culturais atlânticas”, afirma, defendendo que as origens da *morna*, da *koladera* e do *funaná* “estão ligadas às tradições da dança atlântica do século XIX e do início do século XX e aos estilos de salão, especialmente aqueles associados à América do Sul e ao Caribe” (*ibid.*). A autora salienta, por outro lado, que tal como essas expressões que são suas “parentes musicais” em diversos pontos ao redor do Atlântico, “a música cabo-verdiana não é certamente um produto de uma mistura estática inicial, mas sim o resultado de contactos culturais contínuos e múltiplas camadas de fertilizações cruzadas da África, das Américas e da Europa” (*ibid.*: 15), concordando com as ideias de Gilroy transcritas no início deste capítulo e aplicando-as ao caso de Cabo Verde.

Para além do papel que tiveram os trabalhadores no mar ao longo do tempo, enquanto músicos, na criação e transformação das expressões musicais em Cabo Verde, é de referir também os discos que entravam no arquipélago por várias formas, provenientes do Brasil, dos EUA, de Portugal ou outras origens. Podiam ser transportados por esses mesmos trabalhadores nos navios de passagem pelos portos cabo-verdianos, por emigrantes em férias ou regressados e ainda pelas vias formais de importação. Os discos chegavam, espalhavam-se pelas ilhas e eram tocados nas casas dos que tinham o privilégio de possuir um gramofone, mas eram ouvidos também pelos que não o tinham – vizinhos e amigos que aí se reuniam em convívio.

Pelo repertório das bandas municipais da Praia e do Mindelo também se pode constatar que as músicas estrangeiras estavam bem presentes (Tabela 1, Apêndice II), o que significa a entrada de partituras (pelas mesmas vias dos discos, pode-se supor). O papel da rádio é, por sua vez, incontornável. Ainda antes que se fundassem emissoras em Cabo

Verde – o que vem a acontecer na década de 1940 – as ondas curtas permitiam a entrada de músicas provenientes das emissoras localizadas no Rio de Janeiro a partir de 1922 (e mais tarde em outras cidades brasileiras) e a, partir de 1936, transmitidas pela Emissora Nacional, em Lisboa. Evidentemente, pode-se supor que músicas provenientes de outras regiões do mundo também.

Quanto às rádios cabo-verdianas, as primeiras surgiram na década de 1940. A Rádio Clube de Cabo Verde (RCCV, popularmente chamada “Rádio Praia”) foi fundada em 1945; a Rádio Clube do Mindelo surgiu em 1947; e a chamada “Rádio Pedro Afonso” (posto experimental CR4AC), iniciativa de um antigo telegrafista da marinha de guerra portuguesa que aí fixou residência, foi criada em 1949. Foi em 1954 que nasceu a Rádio Barlavento, cuja instalação contou com o apoio financeiro da administração colonial e ficou instalada na sede do Grémio Recreativo do Mindelo, clube da elite local (*cf.* Nogueira, 2007: 57-71)⁹¹, na já referida casa do senador Vera-Cruz. Certamente, essas rádios receberam e tocaram ao longo de anos discos provenientes de outros países.

Está bem documentada em textos diversos a penetração de músicas estrangeiras em Cabo Verde, entre as quais as com origem na Europa, desde finais do século XIX até meados do século XX. As alusões aos estilos musicais desse período – como polca, mazurca, *schottische*, valsa, maxixe, tango, foxtrote – e a expressões relacionadas com formas de dança – *cotillon*, contradança, quadrilha – não deixam dúvida do quanto o arquipélago esteve inserido nas dinâmicas de trocas culturais que se desenvolveram ao redor e através do Atlântico no período em questão, relacionando os habitantes das ilhas a hábitos e modas estrangeiras, através do contacto direto ou das suas comunidades emigradas. Pode-se inferir que até por volta da década de 1940 essas músicas e danças faziam parte das formas de entretenimento e sociabilidade no arquipélago. Com o passar do tempo, foram ficando fora de moda, ao mesmo tempo que iam sendo recriadas com sonoridades já cabo-verdianizadas e em alguns casos com novas denominações. Algumas delas mantiveram-se como prática regional. Nos capítulos que se seguem apresento alguns dos músicos que as interpretam e abordo estas expressões de música/dança evidenciando

91 A Rádio Barlavento teve um papel importante como pioneira na gravação de discos em Cabo Verde, como mostrarei adiante. Mais tarde, no período de negociações para a independência, assumiu uma posição contrária à luta anticolonial, tendo sido por isso ocupada, em dezembro de 1974, por militantes do PAIGC. Foi nacionalizada, transformando-se em Rádio Voz de S. Vicente. Depois da independência, todas as rádios privadas foram unificadas numa empresa pública de âmbito nacional, que depois de algumas mudanças de nome é hoje a Rádio de Cabo Verde (RCV), tutelada pela empresa Radiotelevisão de Cabo Verde (RTC), tal como a Televisão de Cabo Verde (TCV) (Nogueira, 2007: 57-71).

alguns discursos a seu respeito e a sua relação com questões identitárias dos caboverdianos.

Capítulo 5

Os músicos

Entre várias referências depreciativas aos hábitos locais, como “falta de civilização” e o uso de um “ridículo crioulo” – expressões não raras à época, da parte de europeus e possivelmente até de cabo-verdianos posicionados na elite –, António Pusich (governador de Cabo Verde de 1818 a 1822), no seu relato sobre ilha de São Nicolau datado de 1803, afirma que os sanicolaenses vivem “abandonados à indolência e ociosidade com uma viola na mão” (Pusich, 1956: 630). Esta é a mais antiga referência a algum tipo de prática musical em Cabo Verde encontrada na pesquisa bibliográfica para este trabalho, no que diz respeito ao quotidiano da população em geral – uma referência anterior diz respeito ao clero, como mostrarei adiante.

Embora a maior parte dos músicos em Cabo Verde, ainda hoje, aprenda a tocar instrumentos em situações informais de aprendizagem, geralmente dentro da família e do seu círculo de amizades, quando não são verdadeiramente autodidatas, os vários anúncios de professores de, entre outras disciplinas, piano, mostram que o ensino formal de música já era uma realidade no século XIX. No seminário-liceu de São Nicolau, por exemplo, a música era uma das disciplinas oferecidas. Os anúncios no *BO* mostram também que o ensino podia ser ministrado por regentes ou músicos das bandas, mesmo fora delas, a título privado.

5.1 Músicos na Igreja e no seminário

O Seminário-Liceu de São Nicolau, fundado em 1866 e fechado em 1917, preparava alunos para a vida eclesiástica mas também para a vida civil, fazendo as funções de curso preparatório “conforme os programas dos liceus do reino, e compreendendo a instrução primária e secundária” (Seminário Lyceu de Cabo Verde, *BO*, 1 de outubro de 1892: 273-276). Além disso, havia aulas de música vocal e instrumental. Segundo o edital publicado no boletim acima indicado, no último domingo de cada mês eram realizados exercícios literários, que consistiam em discursos preparados pelos alunos mais adiantados, sobre temas que lhes seriam encomendados, e recitação de versos em português, latim, francês e inglês. Nos intervalos, música e canto, lê-se no “Título VI – Direção Literária”. Em 1899, a entidade anuncia que, além da aula de canto e ritos, obrigatória para os alunos

destinados à carreira eclesiástica, haverá uma aula de música nos mesmos dias, em outro horário, facultativa para alunos tanto internos como externos, mediante a propina de 3.000 réis (Seminário Lyceu de Cabo Verde, *BO*, 19 de agosto de 1899: 259-260).

O poeta José Lopes (1872-1962), nascido em São Nicolau e um dos vários alunos do seminário-liceu que se tornaram figuras de destaque nas letras cabo-verdianas, terá provavelmente aprendido música nessas aulas. Já octogenário, recorda um momento familiar da sua juventude que certamente é resultado do ensino musical no liceu:

Em certas noites eu e meus dois irmãos mais velhos, João e Eduardo, aquele ao violino e este à flauta, dávamos concertos em nossa casa paterna em a Vila da Ribeira Brava. Eu acompanhava-os ora ao piano, ora ao órgão. Saudosas tertúlias, cujos ecos ainda gemem nos corações e nos ouvidos de muita gente daquele ditoso tempo antigo [...] (Lopes, Cabo Verde - *Boletim de Propaganda e Informação*, fevereiro de 1954, 53: 27)

A Sé, por sua vez, tinha “meninos do coro”, “professor de cantos e ritos”, organista e chantre, como revela o item “despesas eclesiásticas” nos orçamentos anuais da administração da província, insertos anualmente no *Boletim Oficial* (cf. Portugal, *BO*, Suplemento ao nº 37, 16 de setembro de 1876: 7). Mas muito antes disso o papel da Igreja Católica no ensino de música fica evidente pelo comentário do padre António Vieira na “Carta ao Padre André Fernandes”, datada de 25 de dezembro de 1652, em que relata aspetos da sua passagem por Cabo Verde em viagem entre Lisboa e São Luís do Maranhão. Vieira mostra-se admirado por encontrar na Ribeira Grande “clérigos e cónegos tão negros como azeviche; mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem morigerados, que podem fazer invejas aos que lá vemos nas nossas Catedrais.” (Vieira, 1652, *apud* Brásio, *Portugal em África: Revista de Cultura Missionária*, 1946: 303).

Mais de dois séculos depois, quando em São Vicente pela primeira vez se ouve música tocada por uma banda, ela é composta por alunos da escola municipal, cujo professor é um padre:

No dia da festa do Corpo de Deus tocou pela primeira vez na praça de D. Luís uma banda de música, composta dos alunos da escola municipal, ensinados pelo respetivo professor, o sr. padre Luís de Sant’Anna Chuva. Executou ela várias peças de um modo que muito satisfeito deixou o auditório. Mui digno de louvor é o sr. padre Chuva, pelo seu empenho em enriquecer a educação dos seus alunos com tão apreciável prenda. (“Notícias diversas”, *BO*, 9 de junho de 1877, 23: 104)

António José Leite, que visitou o Mindelo no início do século XX, refere, entre outros aspetos ligados às práticas musicais, a música sacra, que provavelmente ouviu na

forma de ladainhas, pois afirma no seu relato que as pessoas podem passar uma noite inteira a cantar os cânticos que aprenderam de seus antepassados europeus – “É uma coisa deveras comovente ver como nestas músicas se conhece perfeitamente a nossa ascendência de portugueses; é admirável como o povo conserva as tradições religiosas do nosso belo país.” (Leite, 1906: 26).

5.2 Músicos das corporações de militares, polícias e bombeiros

Tal como é habitual para outros lugares, também em Cabo Verde as corporações militares, de bombeiros e de polícia tinham as suas bandas. O papel destas formações na apropriação das músicas europeias do século XIX é evidenciado por vários autores, entre os quais Tinhorão (s.d.; 1990) no que diz respeito ao Brasil – onde os músicos militares ou polícias foram importantes na criação do que mais tarde se tornou conhecido como choro. Ramos Aguirre (2016) mostra processo semelhante no México, Vargas Culler (2004) na Costa Rica e Crawford (2015) relata o papel das bandas dos EUA, durante a guerra de secessão, a importar músicas europeias, como visto no capítulo 1. No capítulo 3, viu-se uma banda a tocar num baile, na Praia.

Havendo bandas, há necessariamente músicos aprendizes, músicos profissionais e os regentes. Pelos documentos recolhidos no *BO* e outras fontes parece referir-se a estes últimos a menção a “mestre da banda”, porque além de reger, o ensino musical estava a seu cargo. Exemplo disso encontra-se no “Relatório” assinado pelo administrador do concelho de São Vicente, Joaquim Vieira Botelho da Costa (São Vicente, *BO*, separata, 22 de dezembro de 1883: 5), quando refere a banda existente nos primeiros anos da década de 1880 no Mindelo, cujo mestre, subsidiado pelo cofre da câmara municipal, tinha a obrigação de ensinar.

Outra expressão da época é *música* a designar banda, como algumas publicações no *BO* permitem inferir. No Brasil verificava-se o mesmo nesse período (*cf.* Sandroni, 2014: 138) e em Portugal encontro ambos os termos, *mestre* e *música*, em Ramalho Ortigão (2003 [1870]: 101), quando descreve o principiar de um *Te Deum*: “Daí a alguns minutos o mestre da música com o olho arregalado na porta lateral da igreja erguia no coro a batuta. Era a prevenção para o instrumental.” E é justamente após um *Te Deum* que, numa edição do *BO* cabo-verdiano, encontro a banda designada como *música*: numa visita do bispo à Praia, depois da cerimónia na igreja matriz “uma guarda d’honra de capitão, com *música*, achava-

se postada à porta do templo” (“Parte não oficial” *BO*, 31 de janeiro de 1874: 22). Em 1883, nas ocorrências policiais de 28 de setembro a 4 de outubro havia, entre outras, o caso de um menor que foi detido “por atirar pedradas no largo do Albuquerque quando tocava a *música*” (“Polícia”, *BO*, de 6 de outubro de 1883: 204) [itálicos meus].

Quando, em 1870, é publicado um Plano de Organização das Forças Armadas Portuguesas no Ultramar, fica estabelecido pelo Artigo 1º do capítulo I desse documento (Portugal, *BO*, 29 de janeiro de 1870: 30) que elas são constituídas pelo Exército da África Ocidental, pela guarnição de Moçambique, pelo Exército da Índia e pela Guarnição de Timor. O Artigo 2º do mesmo capítulo esclarece que o Exército da África Ocidental é referente a Cabo Verde, à Guiné, a São Tomé e Príncipe e a Angola. Fica-se a saber pelo capítulo II, artigo 9º: “[...] as *músicas* são apenas concedidas aos batalhões de caçadores nº 3 (Angola), nº 1 (Moçambique), Infantaria nº 1 (Goa) e Infantaria de Macau”. No que se refere à banda, ou *música*, o documento refere que é permitido um total de 12 aprendizes, que têm a categoria de soldados mas não têm vencimentos [itálicos meus].

Com efeito, nas listas de despesas da Administração Militar publicadas no *BO* nos anos que se seguem nada aparece sobre banda ou músicos. Mas no dia 6 de janeiro de 1877, sargentos do Batalhão de Caçadores número 1 realizaram uma *récita* no Teatro Africano, em que foram representadas quatro comédias “e a orquestra, composta de músicos do mesmo batalhão, preencheu os intervalos tocando muito corretamente escolhidos trechos musicais” (“Notícias diversas”, *BO*, 13 de janeiro de 1877: 8). Se nessa remodelação de 1870 Cabo Verde perde a banda militar que até então existiria, não faltam indícios dela, anteriores a esse momento. Num mapa estatístico da população da cidade da Praia referente a maio de 1867, elaborado pela Administração do Concelho da Praia, há a indicação de um músico na lista de profissões (Praia, *BO*, 25 de maio de 1867: s.n.). Os registos paroquiais⁹² da Praia, por sua vez, trazem dados de vários músicos, entre os quais os seguintes:

- Vitorino Gomes Tavares, natural da freguesia de Santa Catarina, “músico do batalhão desta província” falecido a 18 de novembro de 1870, aos 22 anos.

- José de Burgo, “mestre de música do batalhão” [ou seja: regente da banda] e natural da Brava, que a 8 de fevereiro de 1874, batizou o seu filho Manuel.

⁹² Agradeço ao historiador João Nobre de Oliveira (*in memoriam*) a partilha destes dados resultantes das suas pesquisas nos registos paroquiais da Praia (os URL dos documentos da Diocese de Cabo Verde referidos nesta secção encontram-se na lista de referências), bem como outras informações que não chegou a publicar que constam deste capítulo.

- Francisco Rodrigues Moreira, falecido a 23 de maio de 1874 aos 29 anos, natural de São Salvador, ilha de Santiago, indicado como “músico”.

- Pompeo Augusto César, falecido a 2 de janeiro de 1874, aos 60 anos, “mestre de música” natural de Santarém.

Refira-se que cerca de dois anos antes Pompeo publicara no *BO* o seguinte anúncio: “O músico Pompeo Augusto Cezar dá lições de piano e canto, ensinando também a tocar qualquer dos instrumentos marciais. Todos os dias, excetuando as quintas-feiras e domingos. Rua do quartel, nº 17. Preço mensal: 2.400 réis.” (“O músico”, *BO*, 4 de novembro de 1871: 222). Meses depois é António Augusto dos Santos que propõe os seus serviços, e por menos dinheiro, o que mostra a concorrência entre os docentes: “[...] dá lições de música e também ensina a tocar todos os instrumentos marciais. Preço mensal: em sua casa, 1.000. Nas casas dos particulares, 2.000 réis” (“António”, *BO* 15 de junho de 1872: 124).

José de Burgo, atrás referido, que em fevereiro de 1874 batizou o filho Manuel, terá na família outros músicos ligados a bandas. Um deles é outro dos seus filhos, Augusto Messias de Burgo (1868-1945)⁹³, que com o cunhado António Nobre Leite, músico e militar, foi membro fundador da Filarmónica Artistas Mindelenses (1889), que se propunha tocar aos domingos na praça da cidade (Oliveira, comunicação pessoal, *e-mail*, 28 de junho 2017).

Já no final do século, o *BO* continua a informar sobre os músicos militares, como no anúncio de 28 de março de 1896, de um “ex-mestre de música da companhia de guerra” (Figura 19). Há, por outro lado, dados que mostram que o exército recorria também a músicos civis para atuar na banda: a 8 de janeiro de 1897 foi batizado Frutuoso, filho de Paulo Monteiro Barbosa, “músico contratado da companhia de guerra desta província”, escreveu no assento de batismo o pároco. Entre metropolitanos ou naturais do arquipélago, civis e militares, os músicos relacionados com as bandas poderão ter tido um papel importante na receção e recriação das músicas europeias em Cabo Verde.

Pela mesma época, tem-se notícia de Gregório Freire Pinto de Araújo, nascido em 1863, na Praia, que foi funcionário do Banco de Portugal. O poeta José Lopes descreve-o como “grande pianista e exímio flautista”, referindo que, com Luís Medina e Vasconcelos

93 Nascido no Mindelo, Augusto Messias de Burgo veio a ser, depois de alguns anos a viver no Brasil, o criador e mais tarde introdutor em Cabo Verde do Racionalismo Cristão, doutrina filosófico-espiritualista fundada em 1910 e que tem até hoje forte implantação em Cabo Verde e nas comunidades cabo-verdiana emigradas (*cf.* Vasconcelos, 2007; Andrade, s.d., página *web*).

ao violino, animavam a cidade da Praia realizando concertos (Oliveira, comunicação pessoal, e-mail, 5 de agosto de 2017).

Figura 19: Anúncios que mostram militares ligados a atividades musicais

José Joaquim Nicolau Junior, ex-mestre de música da companhia de guerra, despede-se por este meio, por não poder-o fazer pessoalmente, de todos os habitantes d'esta ilha, offerecendo o seu limitadissimo prestimo em Lisboa, Rua do Carmo n.º 11. (2)

Viriato Gomes da Fonseca, participa que se acha aberta, em sua casa, a matricula para as seguintes disciplinas do curso dos lyceus—Francez, Portuguez, Geographia, historia, chronologia, mathematica elementar, physica, chimica, zoologia, botanica, mineralogia; Também se ensina desenho linear e de figura.
As disciplinas ficam grupadas em cinco secções, a saber:
1.ª Portuguez
2.ª Francez
3.ª Mathematica elementar
4.ª Geographia, historia e chronologia
5.ª Physica, chimica, zoologia, botanica e mineralogia.
Tambem se ensina musica.
A matricula por mez e:
Em uma disciplina (secção) 2\$000 réis
Em duas disciplinas = 4\$500 réis
Por cada disciplina a mais de duas, 1\$000 réis
Musica, lições pagas separadamente.
Lições particulares em casa dos alumnos, 6\$000 réis.
Praia, 5 de julho de 1898.—*Viriato Gomes da Fonseca*. (6)

Fontes: BO, 28 de março de 1896: 72; BO, 9 de julho de 1898: 174

Personagem desses tempos que virá a ter papel de destaque em Cabo Verde é o militar e músico (embora sem constar que tenha participado de qualquer banda) Viriato Gomes da Fonseca (1863-1942). Natural de Santo Antão, consta da sua biografia que tinha entrada franca no Paço Real e que a rainha D. Amélia lhe terá oferecido uma guitarra (cf. Nogueira, 2016b: 549-550). Foi deputado em duas legislaturas, entre 1919 e 1925, e fez uma longa carreira na administração colonial, incluídas campanhas de “pacificação” na Guiné. O seu nome aparece na edição de 1903 do *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro* (1902) numa lista de “cabo-verdianos ilustres”, ao lado de nomes já então consagrados, como os escritores Januário Leite, José Lopes e Eugénio Tavares. Consta que, além de tocar, compor e desenhar, escrevia poemas. Poucos anos antes, ao regressar a Cabo Verde como tenente, logo abre inscrições para aulas em sua casa – música incluída (ver anúncio, Figura 19). Nesses primeiros tempos na Praia foi também responsável pelo posto meteorológico. À parte a sua vida profissional em que atinge a patente de general, Fonseca (Figura 20, Apêndice III,) tem interesse para este trabalho como artista e dinamizador cultural no seu tempo – dirigiu a Tuna Praiense, citada no capítulo 3, um grupo de música

e teatro composto por pessoas da alta sociedade de então. Nesse sentido, terá desempenhado um papel significativo no que diz respeito à entrada das músicas e danças de que me ocupo neste trabalho.

Viriato da Fonseca aparece também no *Álbum de São Vicente*, quando o autor refere alguns dos principais músicos amadores que conheceu na sua visita a Cabo Verde. É de notar que vários dos apelidos citados são de famílias de Santo Antão:

Neste assunto de músicas devemos indicar a grande habilidade dos naturais destas ilhas, que desde os tempos antigos mostraram vocação para esta arte, e assim muitas vezes iam visitar os navios que concorriam aqui e que bastava ouvirem qualquer música para a reproduzirem depois na rabeca, na viola, no violão, na flauta, etc.

Atualmente são mais conhecidos os nomes de António Simplicio de Oliveira, Viriato Gomes da Fonseca, António Inácio Nobre, João Baptista Leite e Marcelino dos Santos Jesus, que são amadores muito apreciados. (Leite, 1906: 42).

Quanto aos bombeiros, é em 1900 que se tem notícias da sua banda pelo *BO*. A 10 de março desse ano, a corporação dos Bombeiros Voluntários das Obras Públicas, na Praia, declara “aos senhores subsidiários da música desta corporação” que a banda não pode se apresentar no domingo anterior e nem tocaria no dia seguinte por se acharem doentes sete dos músicos (uma das frequentes epidemias desses tempos os teria afetado?) e que em compensação tocarão depois extraordinariamente. O anúncio informa também que a banda, de acordo com deliberação em assembleia geral da corporação, não toca sem ser gratificada, e que os valores estão especificados numa tabela exposta na estação do material de incêndio. Excetua-se o acompanhamento do enterro dos sócios (“Bombeiros”, *BO* 10 de março 1900: 79).

5.3 Os músicos do passado: personagens de uma história por revelar

Ao longo do tempo, o repertório das quadrilhas e contradanças (suítes com coreografias para vários tipos de música, sendo que o termo que permaneceu em Cabo Verde foi “contradança”, além do *paravante*, designação que esta recebe na ilha do Fogo) foi passando para os músicos espalhados pelo arquipélago. Estes, que tocavam de ouvido, autodidatas que eram na sua esmagadora maioria, vão reinterpretando a seu modo essas melodias e ritmos e pouco a pouco vão integrando essas sonoridades no seu próprio universo musical. Incorporando-as “antropofagicamente”; ou como uma forma de consumo que se realiza não com os próprios produtos consumidos, mas nas maneiras de empregá-

los, como defende De Certeau (1998: 39): sem recusar o poder colonial, “escapavam sem deixá-lo”. A ideia de “bricolagem” surge aqui no sentido de agir “com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras” (De Certeau, 1998: 40). Ou, em alinhamento com o pensamento de Bhabha (1998), o processo de apropriação que os cabo-verdianos realizaram sobre essas expressões musicais pode ser visto como algo construído a partir do material fornecido pelo colonizador, mas já fora do controle deste. Uma forma – musical, no caso – de saberes dos subalternos se infiltrarem no discurso dominante resultando em produtos híbridos.

Tendo em conta, no processo aqui analisado, a relevância do violino como instrumento solista e o papel dos seus intérpretes espalhados pelas ilhas, reveste-se de particular interesse para este estudo a abordagem de Moretto (2013: 13) sobre a “tradição violinística na música cabo-verdiana”. Segundo este autor, “considerando as várias tradições violinísticas ao redor do mundo (como a cigana do Leste europeu, a irlandesa, a do *jazz*, do *bluegrass*, a da música carnática indiana), o violino de Cabo Verde é uma entidade própria, a escola de violino africana [...]”. Observando algumas similaridades com o choro brasileiro na formação de cordas e percussão, Moretto refere que o violino solista, sendo pouco utilizado nos grupos brasileiros, seria “um tipo de elo perdido”, ou seja, “o violino africano no meio do oceano Atlântico” (*ibid.*).

O autor chama a atenção para o facto de, diferentemente das outras tradições de cordofones tocados com arco – citando como exemplo os do Mali, Níger e Moçambique e também as rabecas no Brasil – os violinistas cabo-verdianos tocam o instrumento de luteria europeia, os modelos que evoluíram do período barroco para o romântico. Por outro lado, “os elementos técnicos da música tocada nesta tradição como o ritmo sincopado, as formas harmónicas, o timbre e a estética local” são aspetos “importantes para compreendermos o que e como se configurou essa singularidade musical” (*ibid.*: 5).

Este autor vê na expressividade musical cabo-verdiana uma delimitação espacial local dentro de uma área geográfica maior no Atlântico negro lusófono, concordando com Gilroy no que diz respeito à formação da identidade no Atlântico negro como “essência não fixa nos espaços locais e transnacionais” (*ibid.*). Gilroy (2001: 208), por outro lado, considera a importância da música, no contexto heterogêneo das comunidades negras da diáspora no Atlântico, como “um elemento importante na conexão essencial entre elas”. Para contrabalançar a tendência ao essencialismo, Moretto propõe que se tenha em conta a historicidade do processo pelo qual passaram os estilos musicais em questão, não

procurando autenticidade mas identificando os episódios históricos e políticos que formaram essa tradição, que é o que me proponho fazer neste trabalho.

Tendo em conta nesse processo o papel dos músicos que executaram na prática as operações de dar a sua própria “voz” às composições e aos géneros musicais importados e em alguma medida impostos à colónia de Cabo Verde, apresento nesta secção aqueles personagens que, em meados do século XX, empunhavam violas e rabecas⁹⁴ para animar festas e bailes em diferentes pontos do arquipélago. Nos casos daqueles que cheguei a entrevistar e contaram-me passagens sobre as suas atividades musicais na juventude, apresento-os a falar na primeira pessoa (*cf.* Apêndice I)⁹⁵.

Esta tese esboça uma história traçada por esses compositores e executantes de instrumentos de corda, razão pela qual trazer à tona as suas biografias, ainda que de forma concisa, é um imperativo, até porque os dados que aqui apresento não são facilmente acessíveis e porque grande parte dos músicos em questão é praticamente anónima, tanto no contexto dos estudos sobre práticas musicais em Cabo Verde quanto entre a maior parte dos cabo-verdianos na contemporaneidade. A possibilidade de desvelar a face destes personagens – cada um construindo à sua maneira, com a sua criatividade, capacidades e limitações, todo um âmbito da música produzida pelos cabo-verdianos ao longo do último século e ainda com grandes lacunas quanto ao seu conhecimento pelas novas gerações – é uma das razões para ter empreendido este estudo. Apresentar os seus dados biográficos e testemunhos impõe-se, assim, por algo que se considera fundamental quando se trata de património cultural: o compromisso com a memória, sem a qual não há património nem história.

O conjunto de entrevistas reunido no Apêndice I é de grande importância para o tema aqui em análise. O facto de, em iniciativas anteriores ao início do doutoramento, ter conseguido entrevistar vários desses músicos, quando eram já octogenários na sua maioria, é por sua vez um dado importante, pois caso contrário não poderia, no âmbito desta investigação, dispor das informações que então obtive, tendo em conta que a quase totalidade das pessoas referidas neste tópico faleceu em período anterior ao início deste trabalho. Além dos depoimentos colhidos *in loco*, aspetos da vida e produção musical de alguns destes personagens são revelados através de textos jornalísticos e entrevistas que

94 *Rabeca*: violino, na linguagem popular em Cabo Verde.

95 Reuni no Apêndice I trechos de entrevistas realizadas durante o trabalho de campo para a tese e outros de entrevistas anteriores ao doutoramento, em que se menciona o tema aqui abordado.

concederam a outros investigadores, entre outros documentos. Em alguns casos, curiosamente, estes músicos devem à literatura de ficção a fixação da sua imagem e história, como já referido.

Se para o século XIX recorri em grande parte ao *Boletim Oficial* para encontrar os dados que permitem esboçar o percurso das músicas de que me ocupo neste trabalho, para o século XX são várias as publicações que trazem notícias sobre bailes, récitas e concertos, como apresentado no capítulo 3, nos quais estas figuras são personagens centrais. No Mindelo, num desses bailes, que teve início com uma quadrilha dirigida pelo anfitrião, a um canto viam-se os músicos, “distinguindo-se entre eles um triste velhinho aleijado, mas que dedilhava harpa com extrema correção” (“A Voz”, *Voz de Cabo Verde*, 9 de junho de 1913: 3). Na mesma cidade, na década de 1930, temos a descrição de um visitante metropolitano: “O homem da rabeça, que delícia, que maravilha justa de pitoresco! Pequenininho, todo moldado em osso, dum amarelo de amuleto, dir-se-ia um gnomo [...] Ao lado, o companheiro da viola zoava ao de redor [...]” (Parreira, *O mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, abril de 1934: 141). Estes ficaram anónimos, mas deixo aqui sucintamente as histórias que consegui recolher sobre alguns destes personagens (para os dados biográficos da maior parte deles, cf. Nogueira, 2016b).

*

Mochim d’Monte (Zeferino José Andrade, [?]-1963), natural de Santo Antão, foi um dos mais célebres executantes da rabeça, que era o instrumento solista nos grupos que animavam bares e bailes em meados do século XX em Cabo Verde. O jornal *O Arquipélago*, ao dar a notícia do seu falecimento, define-o como “aquele que foi um dos maiores animadores dos bailes populares e que, em todas as ilhas, cativava o público pela forma como executava as mornas” (“São Vicente”, *O Arquipélago*, 21 de novembro de 1963: 2). Certas alusões a este violinista revelam o ecletismo do seu repertório, caso da sua interpretação de “Canção de Solvejg” – composição de Edvard Grieg, da peça teatral *Peer Gynt* (1867), de Henrik Ibsen. Esta referência aparece em *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação* (março de 1954) num texto do jornalista português Luís Teixeira, relatando a sua despedida do Mindelo. Um documento interessante que descreve não só o momento mas o próprio aspeto físico de Mochim d’Monte. O artigo fala de um baile na Sociedade Castilho, um dos clubes do Mindelo, e informa os instrumentos

utilizados, a mostrar que as formações podiam variar. A que se encontrava neste baile incluía banjo, flauta, violão e cavaquinho. Refira-se que banjo e flauta, se é que chegaram a ter uma presença forte nessa época, são instrumentos que praticamente desapareceram nas práticas musicais cabo-verdianas, quer em gravações quer em performances ao vivo, sejam as profissionais ou as informais. Mas voltemos ao baile. A dado momento,

enquanto se deslaçavam os braços dos pares fatigados, começou-se a ouvir um violino (...) Era o Mochinho do Monte, homem do povo, olhos piscos, pequenos que pareciam ver o que não víamos, acariciando, talvez, maravilhas de sonhos que o seu instinto artístico e o perturbador mistério daquela noite acordavam enquanto no violino gemiam os nostálgicos lamentos da “Canção de Solvejg”. Calou-se, em volta, o tagarelar das mocinhas alegres, crioulas endomingadas e simpáticas. Faz-se uma suspensão de almas ofegantes. Na quietude do recinto, o Mochinho do Monte – o resto de um cigarro ardendo ao canto da boca emoldurada de pelos ralos e sem alinhio – continuava romanticamente as emocionantes e subtis suavidades das íntimas desavenças que subiam, num frémito dominado, da música de Grieg. De súbito, ouviu-se ao longe o navio que chamava. (Teixeira, *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação* março de 1954: 13).

O músico aparece no conto “O Rapaz doente ou a conjura”, de Gabriel Mariano (2001: 31), numa cena quotidiana do Mindelo: “Desceram a rua de Lisboa. No Café Royal um grupo de marinheiros bebia e cantava. O conjunto Bali com Mochinho do Monte à rabeça, tocava um *swing* americano”. É também personagem do romance *Capitão de mar e terra*, de Teixeira de Sousa: “À noite, no salão de João Bentinho⁹⁶ [...] gemia o violino de Mochim d’Monte. O violão tonificava a delicadeza da melodia. O cavaquinho marcava a cadência. Os pares suavam na languidez da morna que o tocador aspergia sobre os corações apaixonados.” (Sousa, 1984: 101).

Malaquias Costa (1925-2013) (Apêndice III, figura 21) foi um dos discípulos de Mochim d’Monte em São Vicente: “Quando faltava um elemento do grupo, Mochim d’Monte chamava-me, apesar de eu ser ainda um garoto, mas confiava, pois eu já conhecia o seu repertório.” Habitualmente, o grupo era formado por duas violas de dez cordas, um violão e um violino. “Naquele tempo não havia barulho, a malta dançava muito animada, mas sem gritar”, recordava o músico (Costa, entrevista realizada em agosto de 1998), que

96 Observe-se que, embora extraídas de duas obras de ficção as citações deste parágrafo, ambos os espaços referidos – Café Royal e o salão de João Bentinho – são reais (cf. Santos, 2018: 26, 137). Este último era uma de várias salas na cidade do Mindelo onde se organizavam bailes com entrada paga. Do primeiro, restou o nome até hoje e no local existia no início de 2018 um hotel e restaurante. Considerado um dos *ex-libris* do Mindelo, onde vários artistas locais atuaram ao longo do século XX, a remodelação do edifício foi alvo de polémica em meados da década de 2000, tendo a obra chegado a ser embargada (cf. Brito, *A Semana*, 15 de dezembro de 2006: 2-3).

tocava vários instrumentos de corda, o que é habitual em certas famílias em Cabo Verde, como mostrarei nesta sequência de perfis ligados à música.

Nho Kzik (Gabriel António Costa, 1911-2005) (Apêndice III, figura 22), irmão mais velho de Malaquias Costa, ao contrário deste, que cedo migrou para a ilha vizinha, viveu sempre em Santo Antão, onde ambos nasceram. O seu relato é rico em informações sobre bailes que frequentou e expressões musicais que conheceu na sua juventude – fala de valsas, mazurcas, da contradança e do galope; sobre o papel dos emigrantes cabo-verdianos nos EUA, que contribuem para introduzir inovações tecnológicas e musicais no arquipélago; e no que diz respeito às relações culturais de Cabo Verde com o Brasil (durante a entrevista, e pelo facto de eu ser brasileira, o músico cantarolou trechos de antigas composições brasileiras que conhecia). Assim, o seu depoimento e também a sua produção discográfica tem um particular interesse para este trabalho. Nho Kzik, que viveu e tocou no período em que os bailes eram animados com instrumentos acústicos – e às vezes apenas o *viola e bic*⁹⁷ –, gravou, já na era do CD, o seu único álbum, intitulado *Recordação* (2000), tendo no acompanhamento alguns dos seus netos e sobrinhos. Encontrei-os em 1998, no início das minhas pesquisas sobre a música em Cabo Verde, na localidade de Ponta do Sol (Santo Antão), quando ensaiavam preparando-se para as gravações que teriam lugar em Portugal. Este disco é uma peça fundamental no *corpus* de gravações que são a base deste trabalho, e a ele irei referir-me em várias ocasiões. Leão Lopes informa que, no início da década de 1980, gravou Nho Kzik ao violino interpretando a sequência completa das marcas da contradança, num total de cinco, com a duração de uma hora e meia, e refere que este músico foi o último a conhecer todas as “marcas” dos tempos antigos. Observe-se que, em versões mais recentes, varia o número de “marcas”. Travadinha, por exemplo, referiu Lopes, também as conhecia mas, quanto solicitado a enumerá-las, não se lembrava de todas (Lopes, comunicação pessoal, *e-mail*, novembro de 2020).

Luís Rendall (1898-1986) (Apêndice III, figura 23), violonista, referido no capítulo anterior pela sua ligação com o violão brasileiro, esteve sempre sintonizado com os géneros musicais estrangeiros, tendo gravado foxtrote, valsa, baião, choro, entre outros géneros, em solos de violão. É até hoje uma referência para vários músicos que se dedicam a este instrumento. Descendente de ingleses, como o seu nome denuncia, Rendall nasceu

97 *Viola e bic*, segundo Bonnaffoux (1978: 10), era um baile em que, na falta dos outros instrumentos habituais (violão, violino) havia apenas a viola, e então dizia-se “hoje o baile é viola, bico e pé na caixa”, ou seja, cantavam, o violeiro assobiava e fazia barulho batendo o pé num baú onde se sentava.

no Mindelo e viveu grande parte da sua vida na ilha da Boa Vista, onde exerceu a profissão de faroleiro. Nesta ilha, foi um dos vários animadores de bailes do seu tempo. Na entrevista que em 1979 concede a Rodrigues (2015: 118), fala das músicas da sua juventude enumerando marchas, *mornas*, polcas e mazurcas. Referindo-se à casa de determinada figura da elite, onde poucas pessoas entravam, Rendall ressalva que os músicos o faziam: “Nós, os tocadores, porque precisavam de nós para tocar. Nessa altura, eu era rapazinho” (Rodrigues, 2015: 120). Este enunciado de Rendall evidencia os momentos de interação entre pessoas provenientes de diferentes estratos sociais, em que os prestadores de serviços – no caso musicais – penetram nos espaços seletos da elite para animar os seus momentos de convívio. A interpretação que farão das músicas preferidas por essa elite irá configurar, ao longo do tempo, formas de apropriação daquelas músicas, nas quais estes intérpretes introduzirão aspetos novos, levando à *cabo-verdianização* daquelas expressões.

Botista Lima⁹⁸ (1901-[?]) é outro personagem dessa geração de músicos. É descrito pelo *Voz di Povo* como um dos melhores na viola de 12 cordas na ilha do Fogo. O jornal diz sobre ele: “Botista Lima é compositor de mornas, coladeiras, valsa, atalaia-baixo, *paravante*, mazurca e *salabanco*, géneros apreciados no Fogo.” (“Botista”, *Voz di Povo*, 12 de setembro de 1987: 4). É interessante notar neste trecho a menção a expressões musicais hoje desconhecidas – ou quase – em Cabo Verde, casos do *salabanco* e do *paravante*. Este último é uma das marcas da contradança, a partir do francês *avant* – adiante, em frente. O termo é também referido fora desse contexto, simplesmente como um tipo de música e, ainda, como sinónimo de contradança ou quadrilha, como encontrado na ilha do Fogo durante o trabalho de campo. Na mesma linha, é também digna de nota a menção a “ril” (*reel*) feita pelo músico Nonhe, da Boa Vista (Castro, *Novo Jornal Cabo Verde*, 7 de novembro de 1993). São designações que só foram identificadas durante as pesquisas e trabalho de campo para a tese, mesmo após cerca de 20 anos de investigação sobre temas ligados às práticas musicais em Cabo Verde no âmbito de outros projetos. Tal facto evidencia o quão obscuro permanece todo um âmbito das práticas musicais em Cabo Verde.

Rabolo ([?], [?]-[?]), por sua vez, é uma personagem com uma história curiosa, pois a sua alcunha passou a ser o nome de uma expressão musical, e encaixa com perfeição naquilo que no capítulo 4 procuro mostrar relativamente ao papel que a comunidade emigrada teve ao levar e trazer músicas entre Cabo Verde e os EUA. Rabolo tocava violino,

98 A grafia *Botista* [sic] certamente reproduz a pronúncia do nome Baptista na ilha do Fogo.

guitarra de dez cordas e violão. Terá regressado a Cabo Verde, depois de viver alguns anos nos EUA, nos primeiros anos da década de 1920. Num artigo no *Voz di Povo*, Miguel Alves, memorialista da ilha do Fogo, informa que a alcunha de Rabolo foi ele próprio quem escolheu, e tem o significado, segundo este autor, de “rebolo, engenho que serve para amolar instrumentos cortantes, muito usado pelos carpinteiros” (Alves, *Voz di Povo*, 20 de fevereiro de 1987: 9). “Aquela alcunha pegou como o visgo, pois o que ele queria dizer com isso é que ele era rápido, perfeito, na execução dos seus atos, das suas diligências, das suas decisões... Todo o povo da ilha, a partir daí, passou a chamá-lo de ‘Rabolo di Nha Culelé’ sendo esta última a alcunha por que era conhecida a mãe dele”, escreve Alves (*Voz di Povo*, 20 de fevereiro de 1987: 9).

A dada altura, Rabolo compôs uma mazurca que se propagou rapidamente por toda a ilha, fazendo furor. Nos dias de festa de bandeira⁹⁹, após as corridas de cavalos, quando à tardinha os tamboreiros regressam às suas casas, “rufavam no tambor aquela música numa toada interessante, empolgante” (*ibid.*), enquanto as *coladeiras*¹⁰⁰ iam cantando o tema criado por Rabolo, que costumava ser também executado ao violino, acordeão, gaita de boca e instrumentos de corda diversos. A mazurca ganhou várias letras diferentes, passando a fazer parte do repertório popular da ilha, segundo Alves, que informa ainda que, em meados dos anos 1950, o poeta e compositor Mário Macedo Barbosa compôs um tema que intitulou “Rabolo”, lamentando não poder estar presente à festa de São Filipe, cujos primeiros versos dizem: “Sim pode rabolaba/Djam sta na Djarfogo...” (Se eu pudesse rebolar/estaria na Ilha do Fogo... – tradução minha). É esta a letra gravada pelas cantoras Celina Pereira (1994: faixa 4) e Neuza (2013: faixa 5). Utilizando a mesma melodia, outros *rabolos* foram criados. O grupo Rabasa gravou uma versão no seu disco *Rabasa – Música de Cabo Verde* (2001). Por sua vez, Antero Simas intitula um tema seu, uma mazurca, “Rabolo di mi cu Maria”, gravada por Neuza (2013, faixa 10). Ainda segundo o artigo de Miguel Alves, passados cerca de dois ou três anos do aparecimento da composição “Rabolo”, de Barbosa, uma outra mazurca, “Iote”, foi dada a conhecer, esta com letra a

99 Alusivas a São Filipe, São João, Santo Pedro e São Sebastião, as festas de bandeira, comemoradas na ilha do Fogo, duram três dias e contemplam várias atividades, entre as quais corridas de cavalos, matança de animais, refeição coletiva, entre outras (*cf.* Semedo e Turano, 2007). Uma descrição de Henrique Teixeira de Sousa mostra uma parte da festa nos anos 1930 (ver capítulo 2). Toques de tambores e cantos são os elementos musicais.

100 *Coladeira/koladera*: esta palavra tem várias aceções em cabo-verdiano. No sentido empregado nesta frase, designa as mulheres que entoam as cantigas durante as comemorações do *kola sanjon* em Santo Antão e na festa de bandeira na ilha do Fogo. Noutro sentido, é o nome de um género musical, como referido na Introdução.

puxar para o picante. Esta letra terá sido cantada na melodia de “Rabolo”, mas segundo o autor são duas músicas distintas, ambas mazurcas. Uma versão de “Iote Pingo d’Oru” aparece no CD de Minó di Mamá (1998: faixa 3) e efetivamente a melodia é outra.

Nho Djonzinho Montrond (João Montrond, 1933-2016) (Apêndice III, figura 24) é outro violinista da ilha do Fogo cujo depoimento interessa trazer aqui. Gravou aos 78 anos um CD com a formação Pais e Fidjus de Montrond – *Ratoeiro* (2011). Bisneto do francês Armand de Montrond, que viveu na ilha do Fogo no século XIX tornando-se dela um personagem lendário¹⁰¹, Nho Djonzinho conta que aprendeu a tocar sozinho, brincando com os instrumentos do pai, que faleceu quando ele tinha seis anos. “Meu pai e os meus tios todos tocavam, eram onze filhos. Por isso herdei música [...] Com dez anos comecei na música, no violino, depois passei para o violão, depois apareceu o cavaquinho...”, contou quando entrevistado, em 2006, em Chã das Caldeiras, onde sempre viveu. Questionado sobre se se recordava de temas que ouvia o pai tocar, quando criança, disse que não, por ser ainda muito novo quando ele faleceu, mas recordava-se de que por volta dos seus dez anos, quando começou ele próprio a tocar, os géneros que estavam em voga eram: “Mazurca, *talaia baxu*¹⁰², valsa, *schottische*, samba...” E a *morna*? “Muito pouco naquele tempo. Depois de 1950 é que aparece *morna* aqui. *Morna* era mais em S. Vicente.” (Montrond, entrevista realizada a 28 de abril de 2006). Não há dados que permitam afirmar um possível papel de Armand Montrond na introdução das expressões musicais europeias do seu tempo nesta ilha, mas pensando na habitual transmissão de instrumentos e do conhecimento musical de geração em geração nas famílias, entre os membros do sexo masculino, não deixa de ser uma hipótese válida que o francês possa ter tido alguma influência.

101 Armand de Montrond chegou por volta de 1860 à ilha do Fogo, com cerca de 24 anos. Adquiriu terras na parte leste da ilha, onde aplicou técnicas agrícolas inovadoras para a época em Cabo Verde. Diz a lenda a seu respeito que arranhou sete concubinas e pôs cada uma a viver numa propriedade, dando início às sucessivas gerações de cabeças louras e olhos azuis que habitam Chã das Caldeiras até hoje – isso porque dois dos seus filhos decidiram mudar-se para as imediações do vulcão, em 1917. Personagem mítica, dizia-se dele um pouco de tudo: que era um conde, médico, engenheiro, feiticeiro, um político foragido de França, um cientista que queria observar o vulcão. Feriu um inglês em duelo, em S. Vicente, recusou alistar os seus filhos no exército. Diz-se também que foi intencional o formato de “M” do trecho de uma estrada (*Borta-Borta*, em português, Volta-Volta) que mandou construir. O seu túmulo encontra-se em Mosteiros, mas no cemitério local não se sabe ao certo qual é. Mesclando mistérios e factos comprováveis, a sua biografia é uma parte importante da história oral da ilha (cf. Martins, 1891: 107-108; e Valo, *Le Monde* 2, 26 de fevereiro de 2005: 32-37). O “Mapa do movimento de pessoal técnico no período 1 de outubro a 31 de dezembro de 1890”, da Direção das Obras Públicas da província, mostra que Armand de Montrond era adido do encarregado de trabalhos na ilha do Fogo, e foi exonerado em 15 de novembro de 1890 (Cabo Verde, *BO*, 16 de julho de 1892: 188).

102 *Talaia-baxu*: Género musical associado à ilha do Fogo, cujos artistas quase infalivelmente o incluem nos seus repertórios. Segundo a voz corrente nesta ilha, terá surgido na localidade de Atalaia de Baixo, município de Mosteiros, daí o seu nome na língua cabo-verdiana. Tem compasso dois por quatro, como a *koladera* e, como ela, carece de estudos que esclareçam a sua história.

Outro personagem com origem na ilha do Fogo que tem importância para este trabalho é Nho Raul de Ribeira da Barca (Lourenço Rosa Andrade, 1927-2005) (Apêndice III, figura 25), que foi quem me despertou a atenção para o tema aqui em análise, ao falar da polca. Quando lhe perguntei quais as músicas da sua infância e juventude, respondeu: “*Morna, koladera*, que naquela época chamava-se ‘pólica’ [a sua pronúncia da palavra *polca*], *schottische*, samba...”. Como outros músicos cabo-verdianos da sua geração, Nho Raul tocava violino e vários outros instrumentos de corda, tendo iniciado a sua aprendizagem por volta dos oito anos, com o padre António Lima, da Boa Vista, que vivia com a sua tia – “Padre naquele tempo não era proibido ter mulher”, contou o músico (entrevista realizada a 23 de março de 2005). Do tio padre herdou um violino fabricado na Alemanha. Por volta dos vinte anos foi para S. Tomé e Príncipe, onde trabalhou durante dois anos e aí conheceu a sua mulher, natural da aldeia piscatória de Ribeira da Barca (concelho de Santa Catarina, ilha de Santiago). No regresso, ficaram a residir nesse local. Dos onze filhos, todos os do sexo masculino aprenderam a tocar e, liderados pelo pai, formavam o grupo Pai & Filhos Andrade, que tanto animava festas como tocava em funerais na região. Quando os rapazes começaram a migrar, para a capital ou para o estrangeiro, o grupo deixou de atuar. Nho Raul tocou em diversos países, entre os quais Senegal, Portugal, Alemanha e Moçambique, e teve uma participação no cinema, no filme *Casa de Lava* (1994), do realizador português Pedro Costa. Dos filhos músicos, Tcheka (Manuel Lopes Andrade) faz carreira a solo (cf. Tcheka, s.d., página web). O repertório do grupo familiar era composto de uma lista de cerca de 80 títulos, que Nho Raul mostrou-me, incluindo desde temas antigos como “Perdão Emília”, também conhecido no Brasil e ao qual farei referência adiante, até temas recentes de compositores atuais.

Nho Djonzinho Alves (João Alves, 1925-2013) (Apêndice III, figura 26), por sua vez, nasceu também na ilha do Fogo e transferiu-se para Santiago, onde liderou o seu grupo musical familiar, composto pelos filhos, seguindo uma tradição que tem sido ao longo dos anos a principal forma de aprendizagem de um instrumento em Cabo Verde. O grupo Pai e Filhos deixou dois CD editados, *Tributo* (1996) e *Mimória* (2003). Vários dos seus filhos aprenderam a tocar e tornaram-se músicos profissionais, como Kim Alves (produtor, compositor e multi-instrumentista) e Tó Alves (cantor, compositor e instrumentista), ambos com discos a solo gravados, Kako Alves e Djudjuti Alves (instrumentistas).

Os três violinistas nascidos na ilha do Fogo acima mencionados – Nho Raul de Ribeira da Barca, Nho Djonzinho Montrond e Nho Djonzinho Alves – nasceram entre meados da década de 1920 e meados da de 1930. Pode-se dar por assente que todos tiveram

a sua iniciação musical ainda na infância. São já adolescentes ao longo da década de 1940, quando as músicas e danças de origem europeia entram em declínio, suplantadas por novas tendências. Nessa época, já tocam em situações de convívio doméstico ou mesmo animando bailes, como não é raro acontecer apesar da pouca idade. Desta forma, estão em contato com as novidades musicais desse período. Ainda assim, herdeiros musicais que foram de tios, pais, irmãos e outros que os antecederam – que viveram um momento de apogeu das valsas, polcas e mazurcas –, pode-se observar como estas expressões musicais permaneceram nos seus repertórios. A lista de composições apresentada por Nho Raul de Ribeira da Barca como sendo o repertório do seu grupo revela um percurso no tempo. Nesse percurso, *mornas* cabo-verdianas, maxixes e sambas, transmitidos desde o tempo das primeiras rádios brasileiras de ondas curtas (década de 1920), juntaram-se às expressões musicais mais antigas. Ao longo do tempo, foram sendo incluídas outras, que se sucederam até o final do século XX.

Esse ecletismo, observado também em outros músicos, evidencia um padrão que se pode associar ao que Hurley-Glowa (2015:14) refere acerca das culturas do Atlântico Negro: “ (...) compartilham características como resultado do compartilhamento de circunstâncias de suas histórias: no caso da música, novos estilos serão similares a outras tradições, mas se manifestarão de maneiras locais distintas”. A história musical de Cabo Verde, segundo esta autora, “pode ser vista como um banco de areia na praia que é continuamente remodelado e recriado por novas ondas de influências musicais circulando entre os continentes” (*ibid.*: 25).

Príncipe de Ximento (Filipe da Silva Príncipe, 1896-1958) é outro destes personagens que merece ter a sua história fixada aqui. Já referido como tendo inspirado o personagem Rompe no romance *Na Ribeira de Deus* (1992), de Henrique Teixeira de Sousa, aparece citado em nome próprio em pelo menos quatro obras deste escritor, que o conheceu na juventude: *Ilhéu de contenda* (1978); *Xaguete* (1987); o conto “Na corte de El Rei Dom Pedro”, em *Contra mar e vento* (1998); e o conto “Noite de guarda cabeça” (Lança e Tenreiro, 1942), além de alguns artigos na imprensa. Trabalhador da Companhia Braçal,¹⁰³ Príncipe de Ximento surge a empunhar o seu acordeão em farras e festejos dos “pés descalços” da ilha do Fogo. Aparece também na alocução de Teixeira de Sousa durante o lançamento de *Xaguete* em São Filipe, em que o escritor fala dos clubes criados

103 Grupo de homens que recebiam os botes vindos dos navios e os arrastavam na areia, devido à inexistência de porto.

naquela cidade nos anos 1920. O Baiano era um deles, o clube da plebe, que não tinha sede, e por isso

“[...] bailavam e confraternizavam-se, aqui e acolá, muitas vezes ao ar livre ou pelas ruas da cidade, atrás de Príncipe de Ximento, recém-chegado do degredo e diplomado em gaita de fole¹⁰⁴ [...] ele era um homem musculoso, com um metro e noventa de estatura, metia o braço debaixo da barriga dum burro e levantava o animal” (Sousa, *Magma*, novembro de 1988: 30).

Príncipe de Ximento cumpriu uma pena de quatro anos de degredo em Angola, em determinado momento, por acusação (mais tarde parece que dada como sem fundamento) de roubo a um armazém, junto com outros rapazes. No regresso, falava português e tocava acordeão, e foi então que começou a compor peças em que criticava a sociedade do seu tempo, “sobretudo os brancos” (Sousa, entrevista realizada em 1999). Sendo semianalfabeto, as letras das suas cantigas surpreendem pela acutilância, chegando a supor-se que algumas delas tivessem letra de Nho Aniba Henriques.¹⁰⁵ Uma dessas cantigas fala da migração forçada para São Tomé e Príncipe e dos lucros do angariador de mão-de-obra com aquela situação de miséria – “Burro co besta/ta ba pa São Tomé/Sabido na sobrado/Ta bibe cacau” (O burro e a besta vão para São Tomé, o esperto no escritório embolsa o dinheiro – tradução minha). Nho Raul d’Adelaide (Silva, entrevista realizada a 30 de abril de 2006), seu sobrinho, contou-me que participava de cantorias no dia de Natal e no Ano Novo, com o pai e o tio: “Um tocava enxada (ferro), ele [Príncipe] na gaita de mão, e cantávamos”. Entre as músicas do tempo da sua juventude, refere: “Mazurca, *talaia baxu*, contradança, *schottische*...”.

A ilha de São Nicolau, apontada como um dos redutos onde as músicas e danças de origem europeia mais se preservaram do esquecimento, tem por sua vez vários músicos que personificam o processo de apropriação pelo qual elas passaram. Mané Pchei (Manuel Gomes Enseição, [1910]-1980) (Apêndice III, figura 27) é um dos mais emblemáticos. Violinista, embora em geral estes músicos dominem vários instrumentos de corda, foi célebre na ilha de São Nicolau, e aí foram feitas em 1980, por iniciativa de João Freire,¹⁰⁶

104 Sobre o nome do instrumento, ver nota 82 no capítulo 4.

105 Aníbal Adolfo Avelino Henriques (1891-1963), proprietário de terras e comerciante abastado da ilha do Fogo. Da mesma família Henriques mencionada no capítulo 2.

106 Antigo militar português que estivera na ilha do Sal no início dos anos 1970 e que, apaixonado por aspetos culturais de Cabo Verde, regressou depois da independência para uma série de recolhas em áudio e vídeo. Devem-se a Freire algumas raras imagens captadas nessa época em São Nicolau a mostrar as várias danças locais, que são de grande importância para este trabalho e como registo das práticas de música e dança nesse momento histórico. Dado o seu papel na divulgação destas músicas e de determinados artistas que as interpretam, é um nome a que farei referência várias vezes e a quem agradeço a colaboração generosa para com a minha investigação.

as suas únicas gravações. O disco com esses registos só saiu 24 anos depois, com o título *Conjunto Mané Pchei – Cabo Verde, Ilha de São Nicolau* (2004), editado na Alemanha, pela editora Popular African Music em cooperação com a Universidade de Mainz. No texto do livrete que acompanha o CD de Mané Pchei, Freire conta que o seu grupo tinha como instrumentos uma viola de seis cordas [violão em Cabo Verde], uma viola de dez cordas, um cavaquinho e chocalhos, tocados por três filhos e um sobrinho do violinista. Este, ao ser contactado para a gravação, respondeu “com a sua característica voz roufenha: ‘É x por espetáculo’, o que me deu logo a garantia de estar a lidar com um profissional”, escreve Freire (2004: 2), afirmando que Pchei era o músico que mais conhecia as canções tradicionais daquela ilha. “Até me demonstrou como nos velhos tempos se dançava o lundum¹⁰⁷, o que infelizmente não registei em filme” (*ibid.*: 3). O falecimento do músico, devido a uma pneumonia, ocorreu menos de dois meses depois dessas gravações, logo após o Carnaval, quando ele tocou dia e noite durante os três dias de festa, que na Ribeira Brava já então eram vividas com muita animação. No capítulo 9, refiro um programa da RTP mostrando um grupo de crianças a dançar ao som do violino de Mané Pchei.

É de 2000 o primeiro CD editado com as recolhas de Freire em 1980, *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau*, e traz vários grupos. Um deles é liderado por Da Cruz (António da Cruz, n. 1923) (Apêndice III, figura 28), um dos últimos remanescentes dessa geração de músicos intimamente relacionados com o tema deste estudo. É talvez o mais idoso violinista da atualidade em Cabo Verde. É filho de Zé Manel, ambos fazendo parte de uma lista de violinistas da ilha de São Nicolau em que se inserem também Mané Pchei, Chico Djodje, Matias de Ribeira Prata, entre outros. “Essas pessoas, vim a encontrá-las, a história desse movimento, de mazurca, valsa, contradança, *schottische*, polca, aquela gente daqueles tempos... Eu apanhei uma pontinha deles.” (Cruz, entrevista realizada a 4 de maio de 2015).

Da Cruz interpreta diferentes géneros musicais no CD *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau*. Entre os temas gravados por este músico inclui-se “Regui” [corruptela de *reggae*], e sobre este facto lê-se na capa do CD (o texto não aparece assinado mas supõe-se ser da autoria de João Freire): “É interessante notar a radical transformação que o *reggae* sofreu quando mesclado com tradições musicais em São

107 É interessante esta menção ao *lundum* em São Nicolau, tendo em conta que em Cabo Verde o que se tem considerado ser a sua versão local, *landu*, é habitualmente associado apenas à ilha da Boa Vista. Contudo, no trabalho de campo esta ideia caiu por terra, pois o *lundum* foi mencionado como existindo na ilha Brava (*cf.* Audição partilhada, no capítulo 8).

Nicolau. Em 1980, o *reggae* estava recém introduzido em Cabo Verde. Esta faixa documenta o quão rapidamente ritmos estrangeiros são naturalizados” (tradução minha). Outros músicos presentes neste álbum são Chico Djodje e Miguel Nibia, que aparecem interpretando peças intituladas “Mazurca” e “Contradança”, respetivamente.

Nomes dos tempos antigos são enumerados por Jack Toy Pedro (Joaquim António Lopes, entrevista realizada a 27 de março de 2018), que não é músico mas, aos 98 anos quando o entrevistei, guardava na memória muitas coisas de fulcral importância para este estudo. Entre outras informações que aparecerão adiante, indicou o nome de vários violinistas que terão sido importantes neste processo, enquanto agentes das transformações impostas às músicas de origem europeia. Casos de Matias Soarim, na Ribeira Prata; Zé Manel, em Hortelã [possivelmente o pai de Da Cruz]; Antoninho Júlia, na Ribeira dos Calhaus; na Covoada, Serafim e João Justino – “mas a gente chamava-o João Leontino, era um grande tocador”, afirma Lopes (entrevista realizada a 27 de março de 2018), que completa: “Mas naquele tempo não havia gravação, não havia nada. Esta era uma das coisas que podia ser aproveitada, mas os tocadores daquele tempo tocavam, havia aquela fama entre o povo, mas não havia a gravação.”

*

Considero que conhecer ainda que superficialmente os percursos e memórias musicais destes instrumentistas a que me referi, dada a sua idade e vivências, contribui para mostrar algo do panorama musical em Cabo Verde em meados do século XX, em que a mazurca, a polca, a valsa, a *schottische* e a contradança tiveram o seu apogeu, antes de serem suplantadas por outros géneros de música e dança, em sintonia com as novas tendências e avanços tecnológicos que correspondem a diferentes momentos no tempo. Por exemplo, os bailes com instrumentos acústicos praticamente desaparecem a partir dos anos 1960, dando lugar aos gira-discos, e as músicas de dança em voga serão outras, cabo-verdianas e também estrangeiras. Questionado se ainda toca com frequência, Da Cruz, aos 95 anos, responde: “Ainda posso, mas hoje em dia não querem, agora só esses bailes *influidos*¹⁰⁸... Mesmo *morna*, ninguém quer dançar.”

108 *Influido*, em cabo-verdiano, aplica-se a diferentes situações, remetendo para algo animado, vibrante, movimentado. Sobre o uso desta expressão, cf. Santos (2019: 114) a propósito do bairro de Ribeira Bote, no Mindelo.

Na próxima secção e no capítulo seguinte farei referência aos músicos de gerações mais recentes que interpretam mazurcas, contradanças, valsas e *schottisches*. Uma diferença fundamental face ao passado nas atuais versões das composições antigas ou, de modo mais geral, na interpretação de temas naqueles géneros musicais é a formação dos grupos. Os instrumentos de corda habituais (violão, cavaquinho) são utilizados com eletrificação e os intérpretes não dispensam a utilização do baixo e da bateria (muitas vezes a bateria eletrónica). Nas atuações, há sempre equipamentos para amplificação do som. Ou seja, uma nova forma de tocar e de ouvir. A este respeito, Jack Toy Pedro comenta: “Ultimamente [...] tocam com aparelhagem ligada, aquilo dá *influência*, dá realce [...] *Cria nova*,¹⁰⁹ cada tempo com o seu. E nós temos de abraçar aquilo que temos na frente, porque as coisas passadas, já ficam assim, pra contar...” (Lopes, entrevista realizada a 27 de março de 2018).

5.4 Músicos do presente: a mazurca cabo-verdiana e seus intérpretes

À parte os violinistas nascidos nas primeiras três décadas do século XX, que conheceram ainda como entretenimento habitual os chamados “bailes de rabeça” ou, em cabo-verdiano, *rabecadas* (hoje organizados esporadicamente, como eventos destinados a reviver ou valorizar uma tradição) há, numa época mais recente, e no âmbito da música gravada, um conjunto de artistas a gravar mazurcas nos seus álbuns, entre outros ritmos cabo-verdianos. São em grande parte violinistas mas entre eles encontram-se também executantes de outros instrumentos e ainda cantores(as). Entre aqueles em cuja obra se pode notar uma atenção especial para com a mazurca – ou a “contradança”, como por vezes a denominam, e aparece na discografia – encontram-se Frank Mimita, Travadinha, Celina Pereira, Bau e Maninho Almeida, entre outros. Há ainda determinados artistas em cuja discografia aparecem pontualmente mazurcas, às quais me referirei no capítulo seguinte, ao mostrar uma cronologia das gravações que consegui identificar na pesquisa para este trabalho. Este tópico apresenta alguns desses personagens, cujos percursos biográficos, composições e/ou registos discográficos contribuem para a análise que pretendo fazer acerca da resiliência das músicas e danças de origem europeia e a sua valorização pública nos anos a seguir à independência de Cabo Verde.

109 *Cria nova*, em cabo-verdiano, tem nesta frase o significado de “inovação”.

Frank Mimita (Francisco Nunes de Pina, 1943-1980) (Apêndice III, figura 29), cantor e compositor nascido na cidade da Praia, comparece, no processo que procuro traçar neste trabalho, como pioneiro de uma etapa no percurso diacrónico das mazurcas cabo-verdianas: o momento em que elas reaparecem ao público, depois de muitos anos de obscuridade, é no LP de Mimita intitulado *Hora Já Tchegá* (1974). A peça “Bingala d’Pó” (melodia do tema tradicional “Mari d’Censon” com nova letra, da autoria de Frank Cavaquinho), é apontada como a primeira gravação de uma composição com letra em cabo-verdiano na variante da ilha de Santo Antão (Tavares, 2006: 81),¹¹⁰ o que é curioso por o intérprete ser de Santiago. Outro tema que Mimita grava neste disco, “Uai uai” é um *talaia baxu*, música associada à ilha do Fogo. Nesta mesma época, poucos meses antes, o grupo Os Apolos gravara também uma composição neste género (Tavares, comunicação pessoal, e-mail, 15 de maio de 2020).

Refira-se que *Hora Já Tchegá* é um disco sintonizado com o processo da independência de Cabo Verde. Tem várias composições de teor político, entre as quais a própria faixa título, que quer dizer “chegou a hora” e cuja letra afirma que a África “acordou”.¹¹¹ Que neste contexto político e neste repertório o artista insira a mazurca, música que se pode associar ao período colonial que naquele momento estava em vias de terminar, é significativo e a esta questão voltarei oportunamente. Alguns anos depois deste álbum, Frank Mimita grava outra mazurca, “Caldo Tchitcharinho”, do compositor Ano Nobo (tal como ele, da ilha de Santiago), no seu disco *Tudo Cúsa é Djudja* (1979).

Por sua vez, Travadinha (António Vicente Lopes, 1937-1987) (Apêndice III, figura 30), um dos mais célebres violinistas de Cabo Verde, tem um papel importante no que diz respeito ao tema deste trabalho. Interpreta a mazurca “Toy” no seu LP *Feiticeira de Cor Morena* (1986). No LP *Grupo Cultural Mantenha* (1985), que reúne vários artistas, aparece com a mazurca “Mar Miller”. Esta última encontra-se também (título grafado “Maremila”) nas gravações realizadas por este músico em 1980 no Atelier-Mar (espaço cultural do Mindelo na época), tal como a mazurca “Jumper”¹¹². Esta mesma gravação de

110 Depois disso, só em finais da década de 1990 um grupo de Santo Antão, Cordas do Sol, apresenta-se a cantar letras escritas em cabo-verdiano na vertente dessa ilha, o que significa vocabulário e sotaque.

111 Entre outras composições deste álbum alinhadas com o sentimento que animava os anticolonialistas naquele período, cf. “Nha Foro” (sobre as migrações forçadas para São Tomé e Príncipe); “Gorrim” (que alude ao gorro que Amílcar Cabral usava, alertando para a existência de falsos militantes); “Pedra ma pedra” (cuja letra fala da construção do país pelos cabo-verdianos, face ao pouco que o colonialista deixou).

112 Agradeço a João Freire, proprietário das gravações originais, a oferta de uma cópia em CD desses registos.

Travadinha consta do disco de Celina Pereira *Estória, Estória... ..no Arquipélago das Maravilhas* (1990), depois de trabalhada em estúdio por Paulino Vieira. Ainda de Travadinha, há na lista de temas do disco que gravou ao vivo no Hot Club de Portugal em 1982 (só editado em 1999) “Polca” e “Mazurca”, mas esta última é a atrás mencionada “Toy”. “Com toda aquela sabedoria da música popular que tinha, para ele música popular eram essas coisas, polcas, mazurcas e contradanças que ele tocava na sua rabeca”, refere Celina Pereira (entrevista realizada a 31 de outubro de 2017; ver Apêndice I), o que situa o violinista como um dos personagens importantes no percurso da cabo-verdianização das músicas de origem europeia.

Antes de chegar às gravações, Travadinha vinha já desde a sua juventude a solar o seu violino nas antigas *rabecadas* que animavam as localidades do interior da ilha de Santo Antão. Surge, assim, como um elo entre esse contexto rural e os estúdios. Nesse percurso, os bares da cidade do Mindelo foram também espaços para as suas performances. Foi aí que foi “descoberto” depois da independência, pelo então ministro da Coordenação Económica, Osvaldo Lopes da Silva. Este recorda que foi na inauguração do estaleiro naval da Cabnave (1983) que, ao ouvir Travadinha tocar, ficou surpreendido. “Perguntei: o que faz essa pessoa? É pedreiro, foi a resposta. Então, pensei: não pode ser. Mande arranjar-lhe um emprego, e foi assim que foi contratado como servente na Empresa Pública de Abastecimento (EMPA). Recomendei para que ele não soubesse dessa intervenção.” (Silva, comunicação pessoal por telefone, 2 de abril de 2018).

Travadinha atuou algumas vezes em Portugal, por iniciativa do já mencionado João Freire e deslumbrou a crítica musical com o seu virtuosismo (*cf.* Nogueira, 2016b: 525-526). Numa retrospectiva do ano de 1981, o semanário *O Ponto* refere-o como o violinista cabo-verdiano com quem Jean-Luc Ponty, uma referência no *jazz*, teria muito a aprender (Andrade, *O Ponto*, 28 de janeiro de 1982: 20). *O Jornal* compara-o a Carlos Paredes, ícone da música instrumental portuguesa: “O violino de Travadinha é como a guitarra de Paredes. Coisas belas, misteriosas, insondáveis, que retratam os povos sem necessitarem de palavras” (Duarte, *O Jornal*, 1987: 28).

A cantora Celina Pereira (n. 1945) (Apêndice III, figura 31), natural da ilha da Boa Vista, tem por sua vez um papel importante no percurso das mazurcas no arquipélago.

Lembro-me de ouvir mazurcas tocadas em bailes, por tocadores de rabeca, na Boa Vista e em bailes em São Vicente [para onde se transferiu com a família aos seis anos]. A minha avó tinha uma sala de visitas grande na vila de Sal-Rei, faziam bailes lá, e eu ia assistir. Depois deixei de ouvir mazurcas. Mas a minha mãe sempre falava... Quando eu quis gravar o [LP] *Força di Cretcheu*, lembro de a minha mãe falar muito nessas expressões musicais antigas, e eu pensava

[...] quero gravar aquelas coisas de que eu não ouço falar, nem ouço referência nas rádios.” (entrevista realizada a 31 de outubro de 2017).

“A minha mãe falava de mazurcas, de polcas e de contradanças – que eu assisti em Santo Antão numa festa de casamento, foi a primeira vez que vi a contradança. Depois ouvi interpretado pelo Travadinha”, relata a cantora, que tem na sua discografia as mazurcas “Mari d’Ascençon” e “Rabolo” (LP *Força di Cretcheu*, 1987, que tem todas as faixas incluídas na compilação em CD *Nos Tradiçon*, 1994) e “Tradiçon” (CD *Harpejos e gorjeios*, 1999). Dada a sua atenção a este género, Celina Pereira já foi chamada “A Senhora das mazurcas” (Aigualusa, *Público*, suplemento *Sons*, 1999: 4).

O seu depoimento evidencia o hiato que sugiro ter ocorrido, ao longo das décadas de 1950 e 1960, no que diz respeito à fruição das músicas de origem europeia em contextos mais alargados que aqueles espaços que são considerados os seus redutos. A cantora chegou a ouvir a mazurca na sua infância, mas depois essas ocasiões desapareceram, restando apenas um relato oral que mencionava aquelas expressões. Ao decidir gravar algumas dessas composições, Pereira teve de pesquisar e ir em busca de pessoas mais velhas que lhe pudessem transmitir esse conhecimento, conforme relatou (entrevista realizada a 31 de outubro de 2017). Entre elas está Teresa Lopes da Silva (viúva do escritor Baltasar Lopes da Silva), que também gravou, no seu álbum *Promessa* (1993), “Mari d’Ceição” (ou “Mari d’Ascençon” – várias grafias aparecem na discografia). Sobre esse intervalo em que as músicas de origem europeia estiveram obscurecidas irei refletir adiante.

Outro nome ligado às mazurcas na atualidade é Maninho Almeida (Manuel João Almeida, n. 1948) (Apêndice III, figura 32), natural de São Nicolau, cantor, compositor e instrumentista (cordas). Almeida tem uma discografia que inclui nove álbuns, em alguns dos quais gravou (ou regravou) mazurca. Num deles, apresenta-se como “O rei da mazurca”, embora o seu repertório só pontualmente inclua este género. Sendo o mais novo de oito irmãos, numa família em que o pai e os filhos tocavam, foi aprendendo com os mais velhos, “e sempre a minha mãe gostava de dançar mazurca para me ensinar” (entrevista realizada a 28 de março de 2018). “Havia cá [em São Nicolau] bons tocadores de violino, eu com uns 14 anos já tocava com eles”, refere. Maninho Almeida emigra em 1970 para a Holanda, onde trabalha no setor marítimo, numa fábrica e depois torna-se proprietário de um café. Paralelamente, vai gravando os seus álbuns. No início dos anos 1990 regressa a Cabo Verde. Foi no seu primeiro álbum a solo (antes tinha gravado integrado no grupo Voz di Sanicolau) que gravou mazurca pela primeira vez, em 1982. Até então, recorda, Frank

Mimita é que tinha gravado uma mazurca. A composição “Resté”, da autoria de Maninho Almeida, que a gravou mais de uma vez, tem letra ensinando os passos para dançar a mazurca.

Prosseguindo com os personagens que compõem a trajetória da mazurca, Bau (Rufino Almeida, n. 1962) (Apêndice III, figura 33) é o continuador de uma tradição musical que vem de longe, não obstante a originalidade da sua obra. Multi-instrumentista dedicado às cordas, é um personagem incontornável para se traçar a história recente das músicas de origem europeia em Cabo Verde. Filho de Mestre Baptista (1924-1997), um carpinteiro que se tornou construtor de instrumentos, autodidata, e ensinou a arte da luteria a todos os seus filhos (cf. Nogueira, 2016b: 77-78), Bau grava inicialmente integrado no Mindel Band. Este grupo, criado com o fim específico de acompanhar Cesária Évora na gravação do álbum *Mar Azul*, tem também um disco em nome próprio, *Mindelo* (1991). Neste disco, o tema “Passagem”, da autoria de Bau, é uma mazurca que se funde com a batida do *kola sanjon* (Ramos, 2016; Santos, 2017, comunicações pessoais), o que revela a atualidade da mazurca, ao ser reelaborada em estúdio pelos músicos, o que contraria qualquer ideia de cristalização a que possa levar a sua condição de *tradicional*. Nos seus dois primeiros álbuns a solo, Bau gravou em *Top d’Coroa* (1994) as mazurcas “Raquel”¹¹³ e “Top d’Coroa”; e no seguinte, *Jailza* (1995), as mazurcas “Cucli”, “Alina”, “Mazurca n.º 1” e “Contradança n.º 2”. Nos anos que se seguem, a sua discografia traz quase sempre alguma mazurca, como se pode ver na lista das suas obras na Tabela 3 do Apêndice II.

Os irmãos Paulino Vieira e Toy Vieira (Apêndice III, figuras 34 e 35), de São Nicolau, e Tchênta, da mesma ilha, são outros personagens ligados à composição e interpretação de temas relacionados com este contexto de mazurcas e contradanças. A eles voltarei à frente. Nho Nani e Linkim, da ilha do Fogo, são violinistas a atuar no presente que pontualmente gravaram mazurcas. Sem gravações discográficas até à conclusão deste trabalho e até onde pude averiguar, há a mencionar os nomes de Breka (Fogo), Egídio e Chico Djodje (São Nicolau), entre outros. Ver no Apêndice II a tabela com gravações de peças musicais relacionadas com o tema da tese. Não se trata de uma lista exaustiva. Outros músicos a referir como autores de mazurcas, e nestes casos com letras, são Djoy Delgado (Santo Antão); Nando da Cruz e Val Xalino Silva (São Vicente);

113 Esta composição foi incluída na banda sonora do filme *Hable com ella*, de Pedro Almodóvar (cf. Bau – Raquel, áudio *online*).

o já citado Toy Vieira (São Nicolau); e Tibau (ilha do Maio), os três últimos com produções recentes, sobre os quais discorrerei em outros tópicos.

Capítulo 6

As músicas: coincidências e controvérsias

Género musical encarado como categoria discursiva implica entender esta expressão não apenas com base nas características sonoras, mas também como “uma célula complexa (e que certamente abriga contradições internas) que conteria discursos sobre sons, motivações políticas, ideológicas, sociais”, refere Aragão (2014: 62), ao escrever sobre polcas, quadrilhas e *schottisches* no Brasil, frisando que ao referir estas músicas e danças, não está a tratar de “categorias estanques e ‘congeladas’, definidas meramente por determinados aspetos sonoros” (*ibid.*). Para este autor, “o estudo de géneros musicais nos leva a uma perspetiva diacrónica, que nos permite entender tais práticas sonoras como processos dinâmicos, que envolvem transformações e mudanças ao longo do tempo” (*ibid.*: 62-63).

Nesta linha de ideias e depois de vistos, no capítulo 3, os diferentes géneros musicais dançados nos bailes e ouvidos nas atuações de bandas e em récitas, apresento nesta secção alguns discursos sobre as músicas/danças de origem europeia que são tema deste estudo, como forma não apenas de mostrar o processo da sua receção e apropriação mas também de revelar que havia uma consciência disso, no momento mesmo em que acontecia.

Eugénio Tavares, num texto sobre a *morna* que até hoje é citado como referência na história deste género musical, refere a presença da polca entre as músicas do seu tempo: “O compasso da polca serviu para cantar os amores de Nho Dondon, nessa doce toada do *manchê*, tão doce no ritmo como áspera e inexpressiva na letra” (Tavares, 1932: 8). É interessante notar que Tavares diz que o compasso é da polca na toada do “Manchê” (recorde-se, a peça com que se encerravam os bailes, já atrás referida) enquanto por exemplo Nho Kzik (ver entrevista no Apêndice I) afirma que o “Manchê” é um galope. Por sua vez, o percussionista Tey Santos (comunicação pessoal, *e-mail*, 5 de outubro de 2017) refere que habitualmente, a acompanhar solistas, toca esta peça como “*koladera* sambado, diferente desta execução [a gravação de Nho Kzik que lhe propus ouvir]”. Ora, isto equivale a dizer que a bem conhecida melodia do “Manchê” é uma polca para um (escrevendo o seu texto em finais da década de 1920 ou início dos anos 1930); para outro é um galope; e para outro é uma “*koladera* sambado”. Transpondo para o sistema MIDI uma partitura do “Manchê” editada no século XIX pela Sociedade de Geografia de Lisboa (s.d. [1885]),

nota-se que o seu andamento é bem mais lento do que a maneira como ela é tocada hoje¹¹⁴. Além disso, o “Manchê” aparece com o andamento *Andantino*, enquanto a composição “Galope de José Carolino” (portanto, que já pelo título sabe-se ser um galope), na mesma brochura, traz a indicação *Allegro*, ou seja, mais rápido que “Manchê”.

Por sua vez, Henrique Teixeira de Sousa, que no conto “Noite de Guarda Cabeça” (Sousa, 1942: 9) põe Príncipe de Ximento não só a tocar a sua gaita mas também a dançar um galope, quando questionado sobre a origem daquilo que se chama galope em Cabo Verde, responde: “Provavelmente tem uma ligação com a própria mazurca, que é um ritmo alegre. Nos bailes do tempo da minha mãe tocava-se e dançava-se mazurca, eu lembro-me de ver a minha mãe a dançar polca, mazurca, a ensinar-me. Ritmos importados de Portugal, pela classe branca” (Sousa, entrevista realizada em 1999). Observe-se aqui que, tal como a mãe de Maninho Almeida na década de 1960, a mãe de Teixeira de Sousa, cerca de quarenta anos antes, dançava e ensinava o filho os passos das músicas de origem europeia, o que evidencia o contexto doméstico em que elas eram fruídas. Também o depoimento de Celina Pereira aponta o papel da mãe como portadora dessa memória, assim como o ambiente familiar em que se vivenciavam essas músicas e danças.

Quanto ao galope, fica claro que o termo não é consensual. Possivelmente, reside aqui o nó difícil de destrinçar quando se pensa nesse conjunto de músicas que já no século XIX e ainda na Europa se misturavam entre si, gerando híbridos designados como polca-mazurca, polca-marcha, valsa amazucada, entre outros. No Brasil, podemos encontrar várias designações compostas, como a polca-lundu referida no capítulo 1, e em Cabo Verde não é diferente. B.Léza, por exemplo, tem pelo menos uma composição designada como *morna-tango*, caso de “Carta d’Alto Mar” (Cruz, 1933). *Morna-galope* é até hoje um termo utilizado, quando se pretende indicar uma *morna* ligeiramente mais rápida que o habitual para este género.

Sobre as designações das músicas nesse período, que à distância de um século por vezes são difíceis de compreender, Sandroni (2001: 30) esclarece que o ritmo de *habanera* (que não é o género musical *habanera*, sendo este apenas um dos tipos de música que usa aquele ritmo) era até o início do século XX também conhecido como ritmo de tango, enquanto esta designação, por sua vez, aplicada a um tipo de música no século XIX, nada tem a ver com o tango argentino que se internacionalizou mais tarde e que hoje conhecemos (*ibid.*: 63). A palavra *tango* era

114 Agradeço a Vasco Martins o apoio nesta matéria.

conotada no século XIX a coisas dos negros e mestiços, por vezes com o sentido de baile, em diferentes pontos do continente americano, refere Sandroni (2001: 77), citando vários autores que exemplificam tal facto. Em Cabo Verde, como já visto no capítulo 2, Martins (1891: 139) aplica o termo para indicar um tipo de música, ao informar que na localidade de Povoação Velha, na ilha da Boa Vista, “se passa agradavelmente o tempo ao som da *taca*, tango apreciadíssimo pelo povo, tocado entusiasticamente ao ritmo do espancar dos pés, em violas e rabecas [...]”. Leite (1906: 42) também refere a *taca*, “que é uma espécie de lundu brasileiro”, mas é de supor que se tenha baseado em textos anteriores, pois não fica evidente no seu relato que tenha presenciado esta dança.

Fado, por sua vez, designava no Brasil uma dança popular semelhante ao lundu e, como este, tida por tipicamente brasileira, segundo Sandroni (2001: 67). Podemos encontrar em Zamith (2011: 120-121) vários exemplos do uso do termo no século XIX. Por outro lado, é interessante o que mostra o documentário *O fado é bom demais...* (Pais, 2010), sobre um tipo de dança praticado até hoje em Quissamã, interior do estado do Rio de Janeiro, e conhecido localmente como fado. Esta dança, que o filme mostra em grupos de dois pares, divide-se em doze partes, cada uma dançada de um jeito, conforme explica um dos entrevistados. Quanto aos gestos, além de trechos com palmas e sapateados, são em parte os mesmos que podemos encontrar em exemplos da contradança praticada por cabo-verdianos, embora não tão semelhante quanto a quadrilha praticada por ocasião das festas juninas brasileiras. Há também comandos, em alguns momentos. Quanto à música, é tocada por uma viola de dez cordas e dois pandeiros.

Higa (2010: 244) admite que a criação de nomes para géneros de música popular “corresponde a um processo complexo, onde há mais suposições do que certezas” e, referindo-se ao Paraguai, lembra que a palavra *polca* designava todo tipo de género musical, “podendo representar até mesmo certo sotaque local aos géneros importados da Europa”. Um álbum de composições datado de 1928, *Ayres nacionales paraguayos*, que este autor refere no seu trabalho, mostra como a designação *polca* é atribuída a peças musicais com diferentes compassos (dois por quatro; três por quatro; seis por oito), com base de acompanhamento binário ou ternário. Higa salienta o facto, já referido atrás, de que ainda em sua origem europeia a *polca* já apresentava ambiguidades na sua configuração rítmica, como a *polca-mazurca* e outras variantes. Esta constatação ganhará relevo quando confrontada com as opiniões manifestadas durante a sessão de audição partilhada que realizei com um grupo de músicos cabo-verdianos, que apresento no capítulo 8.

6.1. O que designava a palavra “morna” em fins do século XIX?

Pensando no caso de Cabo Verde e do que aí se passava musicalmente na segunda metade do século XIX, observe-se que em certos relatos a palavra *morna* aparece de forma que não se encaixa bem naquilo que hoje em dia ela designa. Por exemplo, o trecho das “Atas das Sessões da Comissão Municipal da Ilha de S. Vicente, sessão ordinária do dia 9 de maio de 1866” (*apud* Dias, 2004: 103), em que o vogal Dr. Sallis queixa-se de um divertimento habitual entre as pessoas da classe baixa “a que chamam ‘batuque ou Mórnas’ que muitas vezes passam a ser incomodativas, e que seria bom que expedisse ordens para que não fossem tão frequentes a bem do sossego público [...]”. Embora o presidente da comissão afirme não haver “batuques” na povoação e admita a existência de “danças da terra a que chamam ‘Mórnas’”, considero válido pensar que Sallis usou o termo *batuque* de forma genérica, ou seja, referindo um momento de divertimento informal – como se poderia dizer, no Brasil, “uma batucada”, ou “ir ao samba”.

Da mesma forma, o relatório datado de 1876 do delegado de saúde da ilha da Boa Vista Aleixo Justiniano Sócrates da Costa (reportando-se ao ano anterior e publicado só dez anos mais tarde) menciona que os habitantes desta ilha são os mais folgazões do arquipélago, “doidos por danças e folias, e amando até no delírio os seus voluptuosos *batuques*, e as *mornas* doidejantes e ruidosas” (Costa, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 1886: 411). O sentido da frase de Costa parece indicar, tal como no autor citado antes, que *morna* era mais uma *performance*, com dança, do que um tipo de música. E essa dança não parece corresponder à música lenta e em geral sentimental que hoje conhecemos como *morna*. Recorde-se ainda, no capítulo 2, a referência de Custódio José Duarte (*BO*, 9 de novembro de 1872: 251) a um baile em que “ao som da música duma certa *morna* e batendo palmas”, as pessoas entoam “umas certas frases, que consistem ordinariamente em desejar saúde a este ou àquele par”. Esta descrição faz pensar na tradição do *b'ta saúde* (a que voltarei adiante), que na atualidade não aparece associada à música ou à dança da *morna*.

Outro exemplo de como é arriscado transpor para os nossos textos determinadas designações do passado julgando que tinham na época o mesmo significado que têm hoje é o texto do *Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro* (para o ano de 1871) sobre a comemoração do dia de São João no Porto Novo, Santo Antão. Neste relato, diz-se que esta festa “consiste em beber e bailar o batuque e as mornas ao som dos tambores, únicos

instrumentos de que fazem uso...” (Callado, *Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro*, 1870: 299). Tal como no caso das *mornas* “doidejantes” na Boa Vista, é difícil associar essas imagens do século XIX, com som de tambores, à sentimental e langorosa *morna* produzida por diferentes compositores ao longo do século XX e até hoje. E faz mesmo parte do senso comum a ideia de que a *morna* não era assim, e que tinha letras jocosas e um ritmo mais acelerado. Tal assertiva, reproduzida por vários autores ao longo do tempo, teve provavelmente a sua origem no texto de Tavares (1932: 7-8) segundo o qual nos seus primórdios ela “não se elevou na linha sentimental; antes, planou baixo”.

Aquilo que se conhece desde as primeiras décadas do século XX como *morna* é dificilmente associável a um tipo de música que se acompanha com palmas ou a expressões como “doidejantes” e “ruidosas”. Contudo, parece que o eram 50 anos antes de Eugénio Tavares publicar as suas letras sob o título *Mornas, cantigas crioulas* (1932), e de B.Léza publicar a sua compilação de letras de *mornas* intitulada *Uma Partícula da Lira Cabo-Verdiana* (1933). Pode ser que estejamos diante de uma situação semelhante ao que se verifica com a palavra *fado*, que, como refere Sandroni (2001: 67), no século XIX designava um tipo de dança parecido com o lundu.

É reveladora, por sua vez, a ausência da palavra *morna* nas edições do *BO* no século XIX e mesmo o *Almanach Luso-Africano*, que traz várias partituras, não traz a de nenhuma composição identificada como *morna*. Joaquim Vieira Botelho da Costa escreve em 1883 que os bailes ou danças “propriamente da terra, acompanhadas com cantigas e palmas, passaram de moda, substituídas por contradanças francesas, com muitas e complicadas marcas, valsas, mazurcas, polcas e schottisches” (Costa, *Raizes*, dezembro de 1980: 183).

Félix Monteiro,¹¹⁵ ao comentar este trecho, refere que talvez essa moda das músicas europeias seja a razão pela qual o caderno *Músicas de Cabo Verde [sic]*,¹¹⁶ publicado pela Sociedade de Geografia de Lisboa (s.d. [1885]) (Anexo II, Figura 36), não inclui nenhuma *morna*, numa época em que, segundo ele, a *morna* já se havia afirmado como criação original de Cabo Verde (Monteiro, *Portugal Cooperação*, outubro-dezembro de 1985: 53). Contrariando esta ideia, sugiro que aquela omissão talvez se deva ao facto de

115 Memorialista e investigador autodidata, Félix Monteiro (1909-2002) publicou textos sobre temas relacionados com a cultura e aspetos históricos e etnográficos de Cabo Verde, tendo colaborado com várias publicações.

116 *Músicas Populares de Cabo Verde* é o título correto.

que, em 1885, o que se designava como *morna* ainda não fosse uma criação musical com características definidas, mas sim uma espécie de baile ou um tipo de dança que se praticava nesses bailes ou momentos de convívio. A palavra *morna* não indicaria ainda um género musical específico, aquele que veio a ter o violão como instrumento eleito e os aspetos harmónico e melódico como características marcantes, além das letras de temática sentimental.¹¹⁷

A omissão da *morna* verifica-se também – inexplicavelmente, na visão de Félix Monteiro – em *Madeira, Cabo Verde e Guiné*, de João Augusto Martins, que se limitou a registar, como exposto atrás, que em determinada localidade da Boa Vista “se passa agradavelmente o tempo ao som da *taca*” (Martins, 1891: 139). Refira-se que, nesta obra, o autor não menciona praticamente nada relativamente a práticas ou géneros musicais. No raro momento em que menciona, é à *taca* que se refere, classificando-a como um “tango”, o que considero não inexplicável, mas sim revelador. Observe-se ainda que a palavra *tango* é empregada da mesma forma que no Brasil, como já referido, tal como *fado*, no sentido de um tipo de música, ou de baile. Em Cabo Verde, na década de 1940, a expressão “fadinho” (Cabral, 1947: 71) irá aparecer como sinónimo de música de modo genérico.

Por sua vez, Desiré Bonnaffoux, em *Música Popular Antiga de Cabo Verde* (1978: 18), refere sobre a *morna*, nas suas conclusões provisórias, que ela “deve ter aparecido na segunda metade do século XIX, antes do ano de 1885, e a sua designação um pouco mais tarde, depois de 1890”. Defende que o “tango apreciadíssimo” que João Augusto Martins denomina “*taca*”, “devia ser mais exatamente a *morna*, na infância [portanto, ainda longe de se tornar uma música sentimental e langorosa] e ainda sem o nome”.

Relativamente à Boa Vista, onde viveu, Bonnaffoux escreve que os tocadores de rabeca tinham todos basicamente o mesmo repertório, interpretando não apenas *mornas* e galopes, que segundo ele compunham o essencial do repertório dos bailes, “mas também maxixes, valsas, lunduns,¹¹⁸ contradanças e mazurcas que a gente do povo dançava correntemente e que os tocadores interpretavam com modificações resultantes da tradição

117 Letras não definem géneros musicais, que resultam de um conjunto de aspetos, extramusicais e extratextuais (cf. Dias, 2004; Aragão, 2014, entre outros autores). A *morna*, contudo, está quase sempre relacionada com o âmbito semântico que engloba o amor (romântico, telúrico, filial), a nostalgia, separações e saudades. Até mesmo quando se trata de letras de intervenção e crítica social, como algumas produzidas em plena luta pela independência por compositores que eram combatentes contra o colonialismo. Por exemplo, Abílio Duarte (“Areia de Salamansa”, “Caminho de São Tomé”, “Ess mundo é assim”, “Guerrilha”, “Emigrante”), Waldemar Lopes da Silva (“Nova Aurora”, “Mãe”), Luís Fonseca (“Morna Nobo”) (cf. VVAA, 1997 [1973]).

118 Ver no capítulo 4 considerações sobre a influência brasileira em Cabo Verde, com destaque para o lundum e o maxixe.

e da sua maneira de ser” (Bonnaffoux, 1978: 9). Sobre bailes, especificamente, reproduz o depoimento de uma das suas fontes:

Contou-me José Soares de Brito Júnior (Zeca), que seu pai era da Boa Vista e contava que nos seus tempos de rapaz em geral faziam bailes aos sábados pois não havia outra distração. A orquestra compunha-se de rabeça, viola e violão, mas às vezes só havia viola (braguesa) de modo que diziam “hoje o baile é de viola, bico e pé na caixa”, quer dizer, cantavam, o violeiro assobiava e fazia barulho batendo com o pé na caixa (baú rústico) em que se sentava. Isto devia passar-se lá para os anos de 1895-1900 (Recolhido em Lisboa, março de 1971). (Bonnaffoux, 1978: 10)

Monteiro, por seu lado, ao concluir o seu texto acrescenta ter sido tão grande o entusiasmo provocado pela importação de danças europeias nos meados do século XIX que ainda em 1985, quando escreve, “há regiões onde os velhos sabem comandar contradanças e marcar os compassos das danças europeias que aprenderam com os pais e avós. Principalmente no interior da Boa Vista, São Nicolau e Santo Antão” (Monteiro, *Portugal Cooperação*, outubro-dezembro de 1985: 53). A estes dançarinos, com quem o trabalho de campo me pôs em contacto ou dos quais trouxe informações, farei referência adiante.

6.2. O que designava a palavra “morna” no início do século XX?

O fotógrafo António José Leite, que no seu *Álbum de São Vicente* (1906) regista várias impressões acerca de música e entretenimento, baseado em situações que presenciou durante a sua estada na ilha de São Vicente em 1905, afirma a propósito da *morna*:

Esta dança chamada *morna* não é mais que uma simples marca de contra-dança francesa. Ela é assim:

Os pares se dispõem em dois lados, uns adiante dos outros, homens de um lado e mulheres do outro, como na contra-dança.

Assim ao som da música, que em geral é uma viola e poucas vezes com acompanhamento de rabeça, e principiadamente os descantes da *roncadeira* começa o baile.

Parte o homem da primeira extremidade e vai fazer uma reverência à mulher, que é par da última extremidade; chegado junto dela (quando é muito prático e tem certo gagé) bate palmas e toma a dama para voltarem uma valsa. Feito isso, vai conduzir a dama ao seu lugar.

Os pares imediatos vão seguindo e fazendo os seus turnos sucessivamente.

Durante todo este cerimonial a *roncadeira*, que é a cantora da dança, faz muitos brindes e vivas aos assistentes, conforme a sua vontade e merecimento de cada um, sendo costume retribuir-se estes cumprimentos com alguma dádiva de dinheiro.

Julgamos que esta palavra *morna* é derivada do francês e significa *calma*, porque enquanto um dos pares valseia, as mulheres dos outros pares costumam cantar uma canção, que principia por estes versos:

Tarrafal entrou em calma.¹¹⁹ (Leite, 1906: 41)

Este trecho, rico em dados sobre as práticas musicais daquele período, é de particular interesse porque nele o autor parece descrever algo que presenciou, enquanto para informações mais antigas terá recorrido a outros autores. Foi a primeira vez que encontrei a expressão “roncadeira”, como sinónimo de *cantadeira*, que é o habitualmente dito hoje em dia para designar a mulher que cantava para animar o baile (a exemplo de Maria Barba, personagem real que encarnava esta função e cujo nome é título de uma *morna*). Os “brindes e vivas aos assistentes” e a consequente dádiva em dinheiro são aspetos que coincidem com outras descrições, como o *b'ta saúde* (desejar saúde) que Custódio José Duarte menciona no seu relato de 1872 sobre Santo Antão, citado no capítulo 2.

Verifica-se que a expressão *morna*, que em outros tempos e em outros textos foi associada a algo ruidoso, a batuques, “não é mais que uma simples marca de contra-dança francesa” na visão de Leite, que escreve no início do século XX. Não fica claro, contudo, se “esta dança chamada *morna*” da sua descrição ocorre num determinado momento da contradança (como uma das suas figuras, ou “marcas”) ou se é algo separado, que ocorre noutra momento, assemelhando-se à contradança no posicionamento dos pares mas com outras características, em que ressalta o facto de ter uma mulher a cantar, ao invés de um homem a comandar. Se este sentido for válido, *morna* aqui seria uma espécie de baile.

Sobre a peça que é dançada, não se fica a saber muito, além dos primeiros versos: “*Tarrafal* entrou em calma...” Na referência ao momento em que “um dos pares valseia” acredito poder-se compreender simplesmente o sentido de dança, e não especificamente de valsa. À parte as lacunas que deixa, considero que o trecho citado evidencia que a apropriação e recriação das músicas e danças de origem europeia, através da introdução de elementos locais, já estava em grande medida realizada nesses princípios do século XX.

Embora Leite afirme que a *morna* é, naquele momento, apenas uma das marcas da contradança, ou seja, uma dança, consta da sua publicação a partitura de uma composição indicada como *morna*: a “Morna dos Casados” (Leite, 1906: 43). Assim, pode-se observar que ambos os sentidos da palavra – uma dança e um tipo de música – coexistem nesse período. Refira-se por outro lado que, no ano seguinte à edição da brochura de Leite, a publicação *Cabo Verde - Número comemorativo da passagem por esta província de S. Alteza o Príncipe Real Senhor Dom Luiz Filipe* (1907) traz uma menção à *morna* como

119 Em nota de rodapé Leite esclarece: “*Tarrafal* – Antigo palhabote destas ilhas.”

música indubitavelmente, sem que se relacione com dança ou momento de convívio. É quando se indica que a letra dedicada ao príncipe é para ser cantada “na sua morna”, enquanto a letra dedicada ao Conselheiro Ornelas é para ser cantada na melodia da composição “Maria Adelaide”. Mais adiante voltarei a esta publicação.

Ainda a respeito de *Álbum de São Vicente*, observe-se que tanto a afirmação de a *morna* tratar-se de “uma simples marca de contra-dança francesa” como a observação sobre a origem da designação estar na língua francesa são aspetos que, para lá deste trabalho, interessam para os estudos sobre a *morna*.¹²⁰ Refira-se que, entre as várias hipóteses quanto à origem da designação *morna*, existe uma que remete para a palavra francesa *morne*. Porém, entre os sentidos que encontrei para esta palavra incluem-se “triste”, “abatido”, “melancólico”, “sombrio”, “insípido” (*Dicionário Reverso*, página web), mas não “calmo”, como aponta Leite. Por outro lado, este autor não justifica a razão pela qual afirma que a origem da palavra é francesa.

Uma das hipóteses aventadas pelo atrás citado José Lopes para a designação *morna* aponta para o francês, mas remetendo para a Martinica.¹²¹ Não tenho condições de afirmar se na altura da visita de Leite a São Vicente essa hipótese já tinha sido apresentada publicamente por Lopes, ou se os dois tiveram contato pessoal. Contudo, é grande a probabilidade de se terem conhecido, pois na época José Lopes exercia a profissão de professor na ilha vizinha de Santo Antão (Oliveira, 1998, *apud* Semedo, *Esquina do Tempo*, blogue), que Leite possivelmente visitou, já que no seu relato cita nomes de vários músicos amadores dessa ilha, como referido no capítulo 5.

Em 1911, no seu número 1, o jornal *A Voz de Cabo Verde* traz a descrição de um baile com uma crítica à música, referindo-se ao “som abafado de violas de arame e de surdas rabecas”, como já referido, com músicos a tocarem “fora do compasso, polcas que pareciam fandangos, mornas mal cosidas e valsas *à la diable*” (“Baile de caridade”, *A Voz de Cabo Verde*, 1 de março de 1911: 2). No mês seguinte, o mesmo jornal divulga a publicação de *Canções e Músicas Populares de Cabo Verde* – “Uma coleção de nove mornas das mais bonitas” (“Canções”, *A Voz de Cabo Verde*, 19 de abril de 1911: 4). Trata-se da obra de José Bernardo Alfama, que abordarei na secção relativa à música escrita. Dois

120 Esta publicação – de que tomei conhecimento através do investigador Arnaldo França há vários anos, mas que só consegui consultar em 2019 – não é citada de modo geral em textos sobre a *morna*. Talvez justamente pela dificuldade no acesso. Contudo, traz dados importantes para a construção da história deste género musical.

121 Para mais informações sobre as possíveis origens da designação *morna*, cf. Lopes, *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação*, fevereiro de 1954, 53: 27-28; Dias, 2004: 87-88; Rodrigues, 2017: 71-72.

anos mais tarde, o periódico relata um baile da alta sociedade da Praia. Por esse texto fica-se a saber que o alferes Rosa Duque cantou algumas composições da sua autoria, uma das quais tem a letra reproduzida, com a indicação de ser uma poesia “que se adapta a uma morna de Cabo Verde” (“Baile”, *A Voz de Cabo Verde*, 6 de janeiro de 1913: 2).

Segundo o jornal que venho citando, a certa altura de 1912 a banda municipal de São Vicente, então regida, “com muita proficiência pelo nosso amigo Sr. Carvalho”, apresentou “uma bonita miscelânea de mornas cabo-verdianas que foi executada com bastante primor”. “A novidade agradou ao público que, no fim, aplaudiu com entusiasmo delirante”, lê-se (“Através do arquipélago”, *A Voz de Cabo Verde*, 16 de setembro de 1912: 3).

Em julho de 1913, na Praia, uma polémica é despoletada porque o regente da Banda Municipal da capital, o mestre Guimarães, tinha-se recusado a tocar *mornas*. As críticas que recebeu nos dois jornais existentes naquele momento – havia também *O Futuro de Cabo Verde*, cuja publicação começara em maio desse ano – fizeram-no recuar, e na edição de 25 de agosto lê-se que Guimarães “venceu a repugnância que tinha em tocar mornas” (“O mestre”, *A Voz de Cabo Verde*, 25 de agosto de 1913: 1). Ambos os jornais publicaram textos com o mesmo título – “A morna é música?” – na sequência de o regente ter dito que não a tocava porque, não vindo no dicionário a sua definição, a *morna* não era música. À pergunta, *O Futuro*... responde:

Há quem afirme que não, por esta razão de arromba – porque a ‘morna’ não vem nos dicionários de música!... Para nós, que não costumamos manusear dicionários de música, é uma música popular de Cabo Verde, como o bandó o é para a Índia, a farandola para alguns pontos da França e da Itália, o bolero para a Espanha, a caninha verde, o vira, etc., para Portugal.

A morna, ainda que pese àqueles que bebem do fino em coisas de dicionários de música, é uma música popularíssima em Cabo Verde – música da nossa terra, que desde criança nos habituamos a ouvir, e que nos seria agradável ouvir executar pela banda municipal.

De resto – convém não o esquecer – a banda toca para o público e não para os clássicos que leem dicionários de música, sendo realmente de estranhar que tocando ela rapsódias de músicas populares de Portugal, evidentemente pouco familiares à gente de Cabo Verde, se recuse, sistematicamente, a fazer outro tanto às nossas músicas populares – tudo por amor aos dicionários de música...

Cebolório para tais dicionários. (“A morna”, *O Futuro de Cabo Verde*, 10 de julho de 1913: 2)

Por sua vez, *A Voz*... ironiza com a atitude do regente, respondendo à pergunta “A ‘morna’ é música?” da seguinte forma:

Não é, não senhor! A *morna* é uma mixórdia fermentada, mais alcoólica e mais agradável que a cerveja, o vinho verde de Monção e o pesado carrascão de

Torres. Os que a ela não estão habituados, não lhe aguentam dois solavancos! É trepadora como todos os diabos. Faz perder o juízo e a gravidade a muitos, mesmo aos já madurinhos. Quando os europeus a provam, alguns, nem todos, porque afinal é leviandade supor que todos tivessem bom gosto – quando a provam os novatos costumam ficar exatamente como os bacalhaus e os músicos... que não aceitam que a *morna* seja música porque... tal não consta do dicionário de música! Que músicos nos saíram estes pândegos que tocam pelo... dicionário! (“A Morna”, *A Voz de Cabo Verde*, 14 de julho de 1913: 3)

Este episódio é revelador de que nesses primeiros anos do século XX a *morna* encontrava-se numa fase de afirmação, ainda não totalmente consagrada, mas já sendo um aspeto cultural com o qual cabo-verdianos se identificavam e que estavam dispostos a defender. Refira-se que os dois jornais eram rivais e com frequência lançavam farpas um contra o outro. Contudo, face ao desprezo da *morna* pelo regente, reagiram em total concordância, num episódio em que se pode observar uma atitude de contestação face ao colonizador. Posturas críticas face à administração colonial eram, aliás, frequentes nas páginas desses periódicos (cf. Oliveira, 1998: 250-262; 322-331; 334-345; 305-321).

O surgimento, só a partir do início do século XX, da palavra *morna* na imprensa, referida como música, é outro aspeto revelador de que antes a palavra não tinha esse sentido. É nessas primeiras décadas do século XX que, a par das mazurcas, polcas e valsas que ainda tinham o seu espaço no repertório das bandas e nos bailes, como os documentos atestam, a *morna* vai-se consolidando, até que as outras entram em declínio, a partir dos anos 1940, e ela prossegue o seu curso como música ícone de Cabo Verde.

A descrição, dessa época, da festa anual que anima a localidade de Picos em Santiago, citada no capítulo 4, evidencia o sucesso da *morna*: com as tabernas cheias e muita bebida a ser consumida, a gaita “manejada por hábil mão, esboça os primeiros compassos da *Morna*, que é o *fadinho* querido de Cabo Verde” (Cabral, 1947: 71). O trecho mostra a *morna* como expressão musical da preferência daquele público, e é de salientar que o autor está a descrever uma festa no interior da ilha de Santiago, à qual tanto o senso comum como textos diversos habitualmente associam o *batuku* e o *funaná*, não a *morna* ou as músicas de origem europeia.

O texto de Juvenal Cabral revela que é mais complexo o cenário musical desse período nessa região de Cabo Verde. Além disso, o autor emprega a palavra *fado* (“fadinho”, mais precisamente) de uma maneira que faz pensar em música, cantiga, de forma genérica, e não como o *fado português*. Possivelmente, com o mesmo significado que Sandroni (2001: 67) refere situando-o no Brasil algumas décadas antes: o de uma dança

popular semelhante ao lundu, o que faz a conexão com outras referências ao lundu já aqui mencionadas.

Ao mesmo tempo, vão surgindo outras expressões musicais: referências ao maxixe proveniente do Brasil não faltam; a *koladera* surge nesse período e a partir da década de 1950 receberá influências dos ritmos latino-americanos (*cf.* Nogueira, 2016b: 48, 319).

6.3 As músicas e danças em voga em meados do século XX

Luís Rendall, em entrevista a Rodrigues (2015: 118), diz que os bailes no seu tempo de juventude, na Boa Vista, “abriam-se com uma marcha e depois tocava-se uma *morna*. A polca era a música mexida quando se queria mudar de ritmo, deixar o ritmo lento da *morna*. Na primeira parte tocavam-se também mazurcas”. Na mesma linha, o depoimento do violinista Da Cruz (entrevista realizada a 4 de maio de 2015), de São Nicolau: “Valsa e mazurca eram tocadas constantemente”, refere, informando que na sua juventude as músicas preferidas eram a marcha, a mazurca, a polca, a *morna*.

Tanto para Santo Antão como para São Nicolau (*cf.* entrevistas a Nho Kzik, Arcádio Monteiro e Jack Toy Pedro, no Apêndice I), pode-se concluir que a mazurca e a valsa eram as músicas mais tocadas e dançadas, enquanto a contradança (no sentido de ter comandos, embora a sua definição varie bastante) era algo mais restrito. Realizando recolhas em São Nicolau em 1980, João Freire, entre vários outros aspetos etnográficos, deixou o registo de um *baile de saiona* (um baile à maneira dos antigos, embora as imagens revelem pessoas vestidas segundo a moda jovem da época), mostrando as músicas dançadas nessas ocasiões: a mazurca, a rumba, a polca, a *morna* e a valsa ([Exemplo vídeo 1](#)).¹²²

Neste tópico, procuro trazer dados sobre as expressões musicais em foco neste estudo num período que se aproxima da metade do século XX, antecedendo a fase em que se pode observar o seu declínio no gosto do público, para evidenciar como e o quanto nesse momento ainda estavam presentes nas vivências dos cabo-verdianos.

122 Agradeço a João Freire o acesso a estas imagens.

6.3.1 Contradança

O violinista Da Cruz informa que havia contradança no seu tempo de juventude, mas “era mais raro”. Questionado sobre se chegou a participar, responde: “A contradança era da nobreza, para aqueles homens *más grande, más influído*”¹²³. Nesta curta frase, o interlocutor enumera três aspetos que a caracterizam: a sua localização social, num ambiente elitista; o facto de os seus praticantes serem mais velhos; e serem também de alguma forma salientes, pessoas que se destacavam naquele meio social.

“Era um baile bonito. Eu tive um padrinho que mandava contradança. Tem muitas marcas, mas se ele queria, fazia só duas marcas, mas podia começar na boca da noite e ir até de manhã, o baile era comprido... Depois aquilo acabou”, relatou-me Da Cruz (entrevista realizada a 4 de maio de 2015). Neste ponto, fica claro que, na sua infância e juventude em São Nicolau, Da Cruz relacionava-se com aquele meio social “da nobreza” pela existência de um padrinho, o que evoca, ainda nessa época (década de 1930, aproximadamente), os ambientes em que se fruía a contradança ao ser introduzida no arquipélago, cerca de meio século antes.

Por sua vez, Jack Toy Pedro (Joaquim António Lopes, n. 1919), que foi cabo-chefe¹²⁴ na Covoada – aldeia situada num recôndito vale entre duas altas montanhas na zona noroeste da ilha de São Nicolau e apontada por várias fontes como o local onde a contradança se manteve com mais força –, recorda da sua juventude:

Tocavam *morna*, valsa, mazurca... Em todos os bailes na madrugada tinha a contradança, porque a gente dançava durante a noite, quando chegava a madrugada tinha de dançar a contradança [...] Enquanto tinha movimento na Covoada, como quando tinha festa da Pascoela, que era uma festa muito importante, ou o dia de São João, as pessoas dançavam. (Lopes, entrevista realizada a 27 de março de 2018)

Lopes (Figura 37) conta que fez parte da contradança desde jovem, e também depois da independência, quando um grupo de São Nicolau foi levado à Praia para uma apresentação, ponto ao qual voltarei no capítulo 11. Com extraordinária memória dos

123 *Más grande* em cabo-verdiano significa “mais velho”. *Influído* pode significar “animado, vibrante” ou “atrevido, ousado, saliente”. Cf. nota 108 no capítulo 5.

124 Cabo chefe, no período colonial, era um cargo da administração municipal voltado para o meio rural. Contudo, o entrevistado exerceu as mesmas funções até a sua reforma, em 1991. Ainda que após a independência a designação oficial do cargo possa ter sido alterada, foi essa a designação que mencionou.

pormenores, conta como era a contradança na sua juventude, em finais da década de 1930, início da década de 1940:

Lembro-me da contradança. Primeira coisa, aquele que está a comandar forma oito pares, do lado onde fica o tocador, vão dois pares, chama-se “primeiro besavi”¹²⁵, do outro lado, outros dois pares, “segundo besavi”. E dum lado e do outro, “cotê”. Então, iniciava a música e a gente pegava cada um com a sua dama e dava umas voltas, mas no mesmo lugar, cada um no seu lugar. O comandante dizia: “Atencion! cham place na contradança”. Ele era um homem baixinho mas importante, ele batia com o pé assim, com aquela graça. Depois então, ele mandava: “A rond todo mundo”, a gente dava as mãos, fazia aquela roda, depois quando chegava ao seu lugar, parava. Aí então começava a dança. Toda vez que ele tinha de dar um mandamento, ele tinha de pedir atenção, dizia “atencion”, depois continuava... Depois ele mandava: “Besavi a besavi”, o primeiro com o segundo, fazia aquela reverência um ao outro, parava, depois “Cotê”, era a mesma coisa. “Tour de man na bo dama”, então cada um pegava a sua dama e dançava, cada um em seu lugar, não era para mudar. Quando ele pedia atenção toda a gente tinha de parar outra vez, então ele mandava: “um paravante”, e aí cada um... Eu estava a dançar com a minha dama, eu passava para a outra dama mas a minha dama ficava no mesmo lugar, ele dizia “um paravante”, tinha de mudar, “um paravante”, tinha de mudar, até cada um chegar no seu lugar. Aí ele dizia: “tour de man na bo dama”, a gente dançava, rodava um bocadinho, ele pedia atenção, depois mandava outro mandamento. (Lopes, entrevista realizada a 27 de março de 2018)

Figura 37: Jack Toy Pedro, Fajã, S. Nicolau, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

125 Provável corruptela do francês *vis-à-vis* (frente a frente). Parece-me desnecessário indicar a origem de cada expressão francesa crioulizada, já que o próprio entrevistado as explica.

Na sua juventude, muitos rapazes queriam aprender a comandar a contradança, conta o ancião, por ser uma coisa “influído”, e diz que quando estava na escola teve um discípulo que possuía “uma cópia de mandamentos da contradança”, que pertencia aos irmãos, emigrados. “Ele tinha a cópia da contradança, ele era rapazinho mas já comandava. Mas teve a sorte de morrer naquela crise de 40, 41...” (Lopes, entrevista realizada a 27 de março de 2018). O entrevistado menciona ainda o nome de Manel Tudinha, de uma família em que vários irmãos “mandavam” a contradança. Graças ao já referido João Freire, que nas suas recolhas em São Nicolau registou a sequência de “mandamentos” justamente pela voz de Manel Tudinha, hoje pode-se consultar este material na internet (Freire, áudio [online](#)).

O escritor santantonense Luís Romano, entre outros trabalhos de carácter etnográfico sobre Cabo Verde, produziu, ainda antes da independência, um texto a partir de entrevistas a um grupo de antigos mandadores de contradança de Santo Antão. Segundo Leão Lopes – a quem o escritor ofereceu este material, até hoje inédito – um evento realizado em São Vicente por volta de 1983 reuniu antigos praticantes da contradança para ensiná-la a um grupo então formado por atores. Fixaram-se nessa ocasião, segundo Lopes, os comandos apresentados por esses praticantes, que coincidiam com o que Luís Romano havia recolhido e com uma outra fonte que Leão Lopes refere: antigos praticantes da contradança em Fontainhas, que Lopes gravou em vídeo aproximadamente na mesma época. Nessa ocasião, ficaram registadas as seguintes marcas, nesta ordem: 1ª - “Chenenglese”; 2ª - “Le Poule”; 3ª - “Viçê Damme”; 4ª - “Ronde Catre à Coté”; 5ª - “Galope” [*sic*]. Ti Nau era na época o mandador/dançarino e Nho Kzik liderava com a sua rabeça o grupo musical (Lopes, comunicação pessoal, *e-mail*, novembro de 2020).¹²⁶

Havia ainda em 1983, segundo este interlocutor, uma coerência entre a organização da contradança, as músicas dançadas e os requisitos da coreografia. Lopes recorda que, no passado, o mandador era um dançarino, que com a sua parceira executava exemplarmente os passos da coreografia para mostrá-los aos outros pares, padrão que com o tempo alterou-se, ficando o mandador fora da dança, até o ponto de os comandos passarem a ser feitos por um DJ. No capítulo 11 pode-se ver exemplos dos dois tipos de mandador: o que dança e o que está à parte.

¹²⁶ Durante a elaboração da tese, não tive acesso aos materiais citados relativos à prática da contradança em Santo Antão. Espero que, no futuro, os mesmos venham a enriquecer este e outros trabalhos resultantes desta investigação.

Arcádio Monteiro (1926-2020) (entrevista realizada a 3 de setembro de 2014), coincidindo com o que referiu Da Cruz, afirma que em Santo Antão a contradança aparecia só esporadicamente – curiosamente, pelos depoimentos observei que várias pessoas de São Nicolau são convictas de que a contradança era mais comum em Santo Antão do que na sua própria ilha. Monteiro menciona também a questão do poder económico a determinar quem podia se divertir no baile. “Eram os chamados bailes nacionais, era o poder de compra...” Aos sábados, com amigos, recorda, descobriam onde haveria um baile.

Então íamos lá. Convidavam a gente para dançar e, a certa altura, diziam: “Aí, parado! Quem são as pessoas que estão a dançar? Têm de pagar. Tal, tal tal”, então, diziam: “Se quiser dançar, é tanto.”. Era sempre assim, a gente ia com um dinheirinho. Mas a gente entrava em todos os bailes. Quer dizer, em bailes da chamada “gente de bem”, aí não, aí já é outra conversa. Mas no chamado baile nacional, era chegar e entrar, era o poder de compra. (Monteiro, entrevista realizada a 3 de setembro de 2014)

Questionado sobre como era esse outro baile, o entrevistado explica que era de gente “que tem alguma tradição, tem algumas posses, gente que tem preconceito” [gesticula com as mãos como a estabelecer camadas que se sucedem numa linha ascendente]. Era um baile só para os convidados. “Por exemplo, nas festas de Santa Cruz, a 3 de maio, lá em casa fazíamos bailes, mas não era para toda a gente.” Esta informação é coincidente com o que diz João Fiel Miranda (n.1946), também de Santo Antão, falando da sua juventude, já na década de 1960: “A dança não era uma coisa para toda a gente. Pode-se dizer que era para a classe média, os proprietários. As outras casas não tinham condições.” (Miranda, entrevista realizada a 11 de novembro de 2017).

Segundo Arcádio Monteiro, ao longo do tempo, a contradança foi “democratizando-se através dos bailes nacionais (bailes populares), em que o mandador de contradança, ‘homem do povo’, de ordinário analfabeto, deturpa total e agradavelmente a língua francesa, ganhando *ipso facto*, novo sabor e ritmo” (Monteiro, *A Semana*, 20 de julho de 2000: 20). Nos enunciados desta fonte (em entrevista e num artigo na imprensa) pode-se encontrar uma síntese de todo o processo que aqui se analisa. Observe-se que o indivíduo que comanda os passos da contradança surge já como um “homem do povo” e não um membro da classe privilegiada social e economicamente.

Outro trecho do depoimento do entrevistado João Fiel Miranda mostra a existência de espaços alternativos às festas só para convidados:

Na altura das festas de São João havia as verbenas. Quando um indivíduo, no espaço da festa, punha um espaço para baile, mas estou a falar de terra batida, e dançar mesmo com os pés no chão. Alugava-se o espaço por uma hora. Estavam os músicos lá dentro. Tocava uma hora, parava, saía o grupo, entrava outro

grupo. Era a única maneira de as pessoas se juntarem. (Miranda, entrevista realizada a 11 de novembro de 2017)

Também aqui fica patente que, dos salões das casas abastadas, as práticas de música e dança puderam migrar para espaços mais “democráticos”. Este processo de popularização terá contribuído para que, ao longo de décadas, estas expressões se tornassem algo assumido como um âmbito das tradições cabo-verdianas por pessoas de diferentes estratos sociais, o que provavelmente não se teria verificado caso se tivessem mantido confinadas aos espaços reservados à elite.

6.3.2 Mazurca

Em meados do século XX, a mazurca estava, ao lado da valsa e da *morna*, nas palavras de Arcádio Monteiro, entre as músicas preferidas nos momentos de convívio. Segundo esta fonte, a mazurca “saiu da casa para o quintal”. Isto é: partiu da “gente bem” – “pessoa que tem bens, propriedade. Porque a riqueza em Santo Antão estava no terreno” (Monteiro, entrevista realizada a 3 de setembro de 2014) – para os meios populares.

Hoje em dia, pode surgir como uma das “marcas” da contradança ou independente dela, simplesmente tocada e dançada durante um baile ou em espaços com música ao vivo, em Cabo Verde ou nas comunidades emigradas (há vários vídeos na internet mostrando-a em apresentações e festas nesses contextos). Maninho Almeida (entrevista realizada a 28 de março de 2018) afirma: “A mazurca nunca foi esquecida aqui em São Nicolau, nos bailes sempre tocavam duas ou três vezes durante a noite, e até hoje é assim. Muita gente gosta”.

O capítulo 8, em que abordo a discografia representativa do tema desta investigação, dará a dimensão da presença da mazurca no cenário musical cabo-verdiano nas últimas décadas, complementando os dados apresentados no capítulo 5, sobre os compositores e intérpretes que incluem mazurcas nos seus repertórios. Como atrás referido, por vezes os termos *mazurca* e *contradança* aparecem associados e quase que intercambiáveis. Os títulos das gravações do grupo Splash! atrás citados são exemplos deste tipo de situação.

6.3.3 Valsa

Voltando a Eugénio Tavares, que escreveu sobre a polca nos finais do século XIX, é interessante notar que no seu poema “A Valsa”

Rompeu a valsa nos bordões tão graves
Da guitarra. Sonhando vagamente,
Revoa o meu espírito doente
Num ângelus de lágrimas suaves [...] (Tavares, 1996: 19)

o poeta coloca a música de origem europeia interpretada numa guitarra (violão), o que mostra que o principal instrumento das práticas musicais em Cabo Verde provavelmente já tinha esse papel nos tempos em que a valsa, se não era já uma novidade, se encontrava ainda em voga. Outras menções à valsa aparecem sempre nas entrevistas. Mesmo em períodos mais recentes, chegando até ao início da década de 1970, ela continuava presente em festas em localidades de Santo Antão e São Nicolau, como referem alguns dos entrevistados (Delgado, 2018; Lopes, 2018).

6.3.4 Polca

Não é fácil avaliar o quanto a polca ainda estava presente nos momentos de convívio musical em Cabo Verde em meados do século XX. As referências a ela existem (*cf.* entrevista a Nho Raul de Ribeira da Barca), mas não são abundantes para esse período. Foram gravadas polcas nos EUA pelas três formações lideradas por Johnny Perry (Johnny Perry’s Portuguese Criolo Trio, Johnny Perry’s Instrumental Trio e Johnny Perry’s Capeverdean Serenaders), pelo Abrew’s Portuguese Instrumental Trio e pela Orchestra da Notias, entre 1929 e 1933. Esses discos chegaram a Cabo Verde, como evidenciado pela publicidade de discos à venda. Contudo, comparadas as referências à polca nesse momento com as que aparecem em documentos do início do século e do século XIX, é lícito supor que a partir da década de 1940 ela já se encontrasse num processo de obscurecimento ou de diluição em outras expressões musicais, como adiante abordarei. Refira-se que na produção discográfica até a atualidade, ela aparece cerca de dez vezes menos que a mazurca (*cf.* Apêndice II, Tabela 7).

6.3.5 Marcha

Como referido na introdução, não aprofundarei neste trabalho o caso da marcha, embora ela apareça citada várias vezes por diferentes entrevistados. Sob esta designação abrigam-se diferentes tipos de música: as marchas militares interpretadas pelas bandas militares ou municipais, no passado e no presente; as chamadas *marchinhas de Carnaval* brasileiras, que foram êxito em Cabo Verde em vários momentos (ver a entrevista de Nho Kzik no Apêndice I) e estarão provavelmente na origem das composições atuais associadas ao Carnaval; e as marchas de fim-de-ano da ilha Brava, que fazem parte de uma tradição desta ilha. O violonista Vuca Pinheiro gravou um disco unicamente com este tipo de músicas, *Marchas de fim-de-ano na Ilha Brava* (Pinheiro, 2012). Trata-se de um tema que merece uma investigação específica, a aguardar futuros estudos.

6.3.6 Paravante

Fora da ilha do Fogo – e mesmo na própria ilha não serão muitos – raras pessoas em Cabo Verde sabem ou pelo menos ouviram falar de *paravante*, mesmo entre aquelas com interesses na área cultural e musical. Eu própria, há mais de 20 anos a investigar temas ligados a esses domínios em Cabo Verde, só tive notícia do *paravante* como uma prática de dança e música tida como tradicional da ilha do Fogo ao pesquisar na internet sobre artistas e expressões musicais locais, ao preparar a pesquisa de campo, pouco antes da minha deslocação a esta ilha, em fevereiro de 2018. Encontrei então o vídeo *Histórias do Par-Avante* (Pina e Magma, 2017, vídeo [online](#)). Florêncio Gonçalves (n. 1943), agricultor, personagem desse vídeo e que eu própria entrevistei, conta que o *paravante* acontecia em alguns “casamentos, ou festas de batizados, ou quando tinha baile”.

Tinha de juntar dinheiro para pagar os tocadores. Os homens tinham de pagar o *paravante*, então punha-se uma dama no centro, e cada um tinha de dar dinheiro para arrematá-la. Quem tinha mais dinheiro ficava com a dama que escolhesse, quem não tinha dinheiro não dançava. Isso dava muita briga porque muitos dos rapazes não tinham aquele dinheiro. Se outro arrematava a sua dama para dançar, ele não tinha, às vezes podia ter, outras vezes não tinha, por exemplo dez mil réis. Dez mil réis, às vezes era difícil para dar num baile, não se tinha. *Paravante* era o que mais dava briga nos bailes. (Gonçalves, entrevista realizada a 9 de fevereiro de 2018).

O entrevistado explica que tocavam durante algum tempo, paravam e uma das participantes da dança sentava-se no meio da sala, o que era feito com cada uma delas.

Depois de ser “arrematada” nessa espécie de leilão, aquela pessoa só iria dançar, naquele baile, com aquele que pagou por ela. “Então quem não tem dinheiro para pagar aquele *paravante* perde a dama, fica sem dançar”, esclarece Gonçalves. A razão do nome *paravante*, segundo esta fonte, é que, se são dez pares que estão a dançar, vai-se trocar de par dez vezes, até que cada homem tenha dançado com todas as mulheres, sempre avançando, indo buscar aquela do par que está na frente, e assim por diante até o fim. Ao longo da dança, “se ele [o que comanda] quer pegar a dama de trás, ele diz “*anarrê*”, ele larga a sua dama e pega na de trás. O homem que está atrás pega na que está atrás dele e assim por diante, até os pares iniciais se encontrarem de novo”, explica, prosseguindo: “Depois de dar uma voltinha, eles param a música e põem uma dama no centro, uma a uma, até o fim, dez pessoas no assento” (*ibid.*).

Quanto à música que anima essa dança, tocada em violino, viola, violão e cavaquinho, é “qualquer música, uma marcha – não *morna*, tocado em marcha –, puseram o nome de *paravante* mas a música é isso”. E contradança, esta palavra lhe diz alguma coisa? – perguntei. “Contradança é *paravante* mesmo, é a mesma coisa”, respondeu Gonçalves, informando que o declínio desses bailes aconteceu a partir do momento em que passou a haver aparelhagens de som e deixou-se de usar os instrumentos de corda. “É um toque, uma marcha, uma *koladera* para dançar o *paravante*.”. Acredito que ao opor estes dois tipos de música (marcha e *koladera*) à *morna*, o interlocutor quisesse salientar que para a dança em grupo utilizava-se uma música mais rápida, enquanto a *morna* é apropriada para a dança de pares isolados. Quando pergunto se hoje não há mais ninguém que saiba dançar o *paravante*, diz que não, “só as pessoas mais velhas, do meu tempo. De qualquer forma, já não há instrumentos de corda para fazer música...” (Gonçalves, entrevista realizada a 9 de fevereiro de 2018).

Contudo, na localidade de Campanas (município de São Filipe), zona noroeste da ilha do Fogo, encontrei o Grupo Cultural Ana Procópio,¹²⁷ criado com o propósito de não deixar morrer esta tradição. É este o grupo que aparece a dançar no vídeo *Histórias do Par-Avante*, atrás citado. Abordarei as suas atividades no capítulo 11, quando tratar da atualidade destas músicas e danças e das suas recriações contemporâneas.

127 Ana Procópio (Ana José Rodrigues, 1869-1957), cantadeira afamada da ilha do Fogo, ficou conhecida pela acutilância dos versos que improvisava, e pela sua irreverência (*cf.* Nogueira, 2016b: 41-42). O grupo homenageia-a pelo seu papel na cultura local.

Figura 38: Florêncio Gonçalves, Lapa Cavallo, Ilha do Fogo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

6.3.7 Galope

O termo galope, hoje em dia raramente utilizado, designa alguma *morna* um pouco mais rápida, caso de “Flor formosa” e alguns outros poucos exemplos de *morna galopada* ou *morna galope*, na linguagem local. A meu pedido, para exemplificá-las, Francisco V. Sequeira (comunicação pessoal, *e-mail*, 19 de setembro de 2017)¹²⁸ enviou-me a seguinte lista: “É assim qu’el ta fazedo” (Eugénio Tavares); “Rabilona” (autor desconhecido, ilha da Boa Vista); “Saiona d’vinte one” (Luís Rendall); “Ribêra d’Paúl” e “Flôr di roseira” (B.Léza); “Sodade de São Nicolau” (autoria controversa); “Fusquinha” (Nha Vão); “Desaforo” (Djedjinho); “Flor formosa” (Jack do Carmo), esta última recentemente interpretada pela formação de música de câmara italiana Conductus Ensemble (Fera, s.d., vídeo *online*). Também a versão de Travadinha pode ser ouvida na Internet (*cf.* Travadinha, s.d., áudio *online*). Observe-se que todas elas terão sido compostas nesse período de meados do século XX, algumas antes, outras no início do período de obscurecimento das expressões de origem europeia.

Para Bonnaffoux (1978: 1-2), a *koladera* é o galope que ressurge “com um desenho musical mais trabalhado, depois de um período de esquecimento”. Mas mesmo antes disso, a composição de galopes “foi sempre muito fraca, pelo menos na primeira

128 Responsável pelo arquivo sonoro da RCV no Mindelo, a quem agradeço esta e outras colaborações.

metade do século XX”, refere este autor, lembrando que alguns galopes importados receberam letras em Cabo Verde, e dá como exemplo a composição “No Rancho Fundo” (do compositor brasileiro Ary Barroso), que terá sido cantada em Santo Antão com os versos “Um ta bá nha camin p’as Pombas...”. Bonnaffoux insere na sua própria coletânea, além do “Manchê”, que ele indica como o mais antigo, os temas (indicados como galopes) “Nha Antónia Júlia”, “Ti Jon”, “Rocha”, “Ti Guida” e “Midje Aliode”. E afirma: “[...] o estudo da alma de um grupo humano compreende não só o estudo da música que ele cria mas também daquela que o atrai, que o inspira, que ele adota, adapta e faz sua”.

Por sua vez, Rodrigues (*A Semana*, 24 de dezembro de 1994: 18), aponta a composição “Nha Codé” (de Pedro Cardoso) como sendo um galope, indo na mesma linha de Bonnaffoux ao afirmar que ele é um “parente próximo da coladeira pelo andamento”. Rodrigues aponta também como galope “Nho Antone”, da autoria de B.Léza. Somadas às duas referidas atrás, B.Léza, uma grande referência na *morna*, seria autor de pelo menos três composições no ritmo do galope ou próximas dele.

Situando o surgimento da *koladera* entre a década de 1930 e 1950, tal período coincide, efetivamente, com o obscurecimento das antigas músicas europeias face a novas modas musicais, daí poder-se pensar no ressurgimento do galope, já “cabo-verdianizado” e com outro nome.

Fazendo um paralelo com o Brasil, chamo aqui a observação de Sandroni (2001: 68) sobre como a polca foi adotada pelas camadas populares no Rio de Janeiro. Houve nela uma *transformação* [itálico no original], refere este autor, e compara este processo com o descrito por Alejo Carpentier em *La Musica en Cuba* quando este trata da adoção da contradança pelos músicos negros em São Domingos, os quais imprimiram-lhe uma “vivacidade rítmica” que não existia na original e uma “trepidação singular que enchia os compassos de pontos de aumento e semicolcheias. O chamado ‘ritmo de tango’ instalava-se nos baixos”, escreve Carpentier (1988: 114, tradução minha). Os cariocas, escreve Sandroni (2001: 69), evocando a ideia de “antropofagia” cultural, “digeriram” a polca, “incorporando o que nela lhes agradava e ao mesmo tempo fazendo dela algo intrinsecamente seu”. Terá ocorrido processo semelhante em Cabo Verde?

*

De modo geral, pode-se inferir a presença deste conjunto de músicas em Cabo Verde em meados do século XX também pelos depoimentos de pessoas que, ainda que

sejam nascidas por volta de 1940 ou mais tarde, referem práticas musicais que vinham de longe e eram já consideradas tradicionais nas suas ilhas.

Herculano Vieira (n. 1937), já aqui referido, combatente da luta de libertação e membro do governo nos primeiros 15 anos de Cabo Verde independente, natural da ilha da Boa Vista, por volta dos 12 anos já participava em grupos que animavam bailes. Recorda que estas músicas/danças antigas eram tocadas apenas nos ambientes mais burgueses e para as pessoas mais velhas, sendo que fora desses contextos as que predominavam eram a *morna*, a *koladera* e o samba. Esta informação, na linha do depoimento atrás citado de Da Cruz, permite inferir que, numa época em que a *morna* já se encontrava consolidada, as mazurcas eram a preferência de um grupo restrito, pela idade e situação socioeconómica.

Na ilha do Fogo, Florêncio Gonçalves, que viveu sempre na localidade de Lapa Cavalo, município de São Filipe, diz que as músicas que se tocavam na sua juventude eram “mazurca, valsa, *schottische*... Tinha várias... *Morna*, *koladera*, marchas...” Questionado se sabia dançar, responde que valsa e *paravante* sim, *schottische* não, e não se recorda da palavra *polca*. “Tinha o *paravante*, e dancei muito, assim como valsa, mas *schottische* e aquelas outras eram músicas do tempo do meu pai, eu era menino ainda. Mas valsa e *paravante* lembro-me.” (Gonçalves, entrevista realizada a 9 de fevereiro de 2018).

Lídia (Martina Gomes Soares, n. 1945) (entrevista realizada a 10 de fevereiro de 2018), membro do referido grupo Ana Procópio, também refere a *schottische* como algo mais antigo. “Sei mazurca, *talaia baxu* e *paravante*. Só *schottische* é que não. Os que sabiam no meu tempo já morreram. Aquelas mulheres de antigamente, todas sabiam. O meu pai tocava todas essas músicas. Onde tinha baile ele ia tocar.” Da mesma ilha, Nanica (Marcelina de Pina, n. 1947), que na adolescência se mudou do Fogo para a Praia, recorda que com oito para nove anos começou a aprender a dançar *paravante*. Ia com o pai e com o irmão a festas de São João, de fim de ano, aniversários. “Eu dançava só com pessoas mais velhas, e assim aprendi a dançar valsa, *morna*, *paravante*, mazurca.” Questionada se o *paravante* era uma música ou um tipo de dança, refere: “É uma música, de *gente grandi*¹²⁹ que toca violino, antigo... Tinha um homem chamado Joaquim Bangaínha,¹³⁰ ele é que tocava todas essas músicas, não havia gira-discos, nada disso, só violino (que chamamos rabeça), violão, cavaquinho, viola.” (entrevista realizada a 18 de janeiro de 2018).

129 Em cabo-verdiano, “pessoa mais velha”.

130 Tal como o já citado Príncipe de Ximento, este personagem popular na ilha do Fogo é referido em várias ocasiões nos romances de Henrique Teixeira de Sousa.

Sobre a ilha Brava, Djick (Henrique Teixeira Oliveira, n. 1943), professor do ensino secundário reformado, que desde o início da década de 2000 recebe alunos em sua casa para aprender violão, refere: “Nos bailes que fazíamos no meu tempo de liceu [portanto, a partir de 1960], quando ia de férias à Brava, nós dançávamos a polca, a mazurca, a valsa, a *morna*. A *koladera* que já estava espalhada em São Vicente entrou muito tarde na Brava” (Oliveira, entrevista realizada a 5 de abril de 2018).

Destes enunciados depreende-se que em determinados redutos, que se configuraram como tal provavelmente devido ao maior grau de isolamento dos principais centros, as músicas e danças de origem europeia mantiveram-se durante mais tempo nas práticas de convívio e entretenimento, enquanto em outros locais praticamente deixou-se de ter memória delas. Acresce a isto a variabilidade da própria memória individual dos entrevistados. Considero, assim, que o período de obscurecimento dessas expressões musicais tem início por volta de 1940, e irá durar até meados da década de 1970.

Referindo-se à canção popular (verso e música), Moraes (2000: 204) acredita que ela é o tipo de música “que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas”, destacando o facto de estar muito mais próxima dos setores menos escolarizados (tanto na criação como na receção), os quais a manejam de maneira informal, já que não dominam o código da música escrita, criando assim “uma sonorização muito própria e especial que acompanha sua trajetória e experiências”. Esta afirmação pode ser considerada válida para o caso das valsas, mazurcas, galopes, polcas e *schottisches* em Cabo Verde. Frisando este algo muito próprio e que tem a ver com trajetórias específicas, Moraes (2000: 211) lembra: “As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música”. Assim, este autor salienta a historicidade desse sentido que se dá aos sons.

Prosseguindo nessa linha de pensamento, refere que a música exige situações e modos de produção e difusão para se materializar. “Além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade [...] supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a receção”, sendo que todas elas são resultado de experiências humanas (Moraes, 2000: 211). Em *História social da música. Da Idade Média a Beethoven*, Raynor (1982, *apud* Moraes, 2000: 211) escreve que a música “só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma peça meramente numa página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes”.

Por outro lado, é importante ter em conta, quando se estudam músicas do passado – seja com as partituras como fonte de informação, seja a partir de gravações –, que aquilo que esses suportes trazem não é exatamente o mesmo que se ouvia nas situações reais de entretenimento em que eram tocadas e cantadas. Tendo como cenário o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, Sandroni escreve:

Assim como os lundus para piano e canto que estão nas partituras do século passado [XIX] não são os mesmos lundus que soavam nos divertimentos daqueles que não liam partituras e nem possuíam pianos, também os sambas das gravações de 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da casa de Tia Ciata ou dos botequins do Estácio¹³¹. Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso.” (Sandroni, 2001: 186)

Apesar da sua ressalva, quanto à música gravada no estúdio não ser igual àquela que é praticada fora dele, Sandroni admite que há relações entre elas e considera ser possível fazer inferências sobre aquela a cujo som não temos mais acesso (que não foi gravada) a partir daquela a que temos acesso (a gravada). Inferências, contudo, a serem feitas sempre de forma prudente, alerta.

Nos dois capítulos seguintes, apresento o *corpus* de peças musicais, escritas e gravadas, que são a matéria-prima básica deste estudo. Tendo como ponto de partida, cronologicamente, um momento anterior à indústria discográfica, é natural que a música escrita tenha um papel importante nesta investigação, ainda que, tratando-se de Cabo Verde e de música popular, este tipo de documento, pela sua relativa escassez, seja de menor impacto na obtenção de dados do que outro tipo de fonte, e também pelo facto de a oralidade e a informalidade serem preponderantes nas práticas musicais no arquipélago. Assim, outras formas de abordagem tornam-se mais produtivas. Destaco aqui as gravações áudio – e mais recentemente os materiais em vídeo –, muito mais abundantes e hoje em dia de fácil acesso através da internet. Ainda assim, para os períodos mais recuados, consegui reunir um conjunto de partituras (ver Anexo II) que contribuem para elucidar algumas questões sobre o período em que as músicas e danças com origem na Europa chegaram, entre outros pontos do planeta, a Cabo Verde. Embora não faça análises musicológicas propriamente ditas, por não ser este o âmbito deste trabalho, ainda assim as partituras são esclarecedoras de determinadas questões da época em que foram produzidas.

131 Espaços de criação e fruição do samba no Rio de Janeiro no início e meados do século XX.

Capítulo 7

Música escrita

A mais antiga publicação de música escrita que encontrei na pesquisa para este trabalho foi o hino dedicado, pela Câmara Municipal da vila da Praia, ao conselheiro António Maria Barreiros Arrobas, governador-geral de Cabo Verde, entre dezembro de 1854 e 1857, que Oliveira (1998: 54) reproduz na sua obra sobre a imprensa em Cabo Verde. Não há referência ao autor do hino. Por sua vez, a já referida brochura *Músicas Populares de Cabo Verde* terá sido provavelmente a primeira compilação publicada de composições cabo-verdianas. Segundo o índice de publicações da Sociedade de Geografia de Lisboa, responsável pela sua edição, a data de publicação é 1885, a qual, porém, não vem impressa no documento, assim como não há qualquer menção a quem selecionou os temas ou a quem os grafou em pauta. Tudo o que se pode saber, pela capa, quanto aos dados bibliográficos, é o título repetido em caracteres menores em inglês e francês – pelo que se pode supor que teria uma utilização para além das fronteiras portuguesas, eventualmente nalguma exposição colonial¹³² – e o nome da tipografia: “Lith-Guedes – Lisboa”. A brochura traz nove composições, sem letras, como indicado na tabela abaixo, com as respetivas indicações de andamento:

Tabela 3: Títulos das composições de *Músicas Populares de Cabo Verde*/andamento

Título composição	Designação na brochura
1. Manchê	<i>Andantino</i>
2. Oh! Nhô João Miranda	<i>Allegro</i>
3. Bate Caramba	<i>Allegro</i>
4. João Faria	<i>Allegro</i>
5. Fra Nene	<i>Allegro</i>
6. Galope de José Carolino	<i>Allegro</i>
7. E ca sissi	Andamento de valsa
8. Xabai	Andamento de tango
9. Nhô Eufronio	Andamento de tango

Fonte: GN, com base em *Músicas Populares de Cabo Verde*, [1885].

132 Nos *BO* de 8 e 29 de novembro de 1884, há dados sobre a exposição colonial de Antuérpia, a realizar-se em 1885, com vista à qual é criada uma comissão em Cabo Verde e anunciada a recolha de produtos representativos do arquipélago.

Tabela 4: Escala do andamento musical

Movimentos	Andamento	Batidas por minuto	Definição
Vagarosos	<i>Larghissimo</i>	19 para baixo	Extremamente lento
	<i>Grave</i>	20-40	Lento e solene
	<i>Lento</i>	40-45	Lentamente
	<i>Largo</i>	45-50	Amplamente
	<i>Larghetto</i>	50-55	Mais amplo que o <i>Largo</i>
	<i>Adagio</i>	55-65	Suave, vagaroso e imponente
	<i>Adagietto</i>	65-69	Vagarosamente, pouco mais rápido que <i>Adagio</i>
Moderados	<i>Andantino</i>	78-83	Pouco mais lento que o <i>Andante</i>
	<i>Marcia Moderato</i>	83-85	Moderadamente, à maneira de uma marcha
	<i>Andante</i>	75-107	Em ritmo do andar humano, agradável e compassado
	<i>Andante Moderato</i>	90-100	Entre o <i>andante</i> e o <i>moderato</i>
	<i>Moderato</i>	108-112	Moderadamente (nem rápido, nem lento)
	<i>Allegro Moderato</i>	112-115	Moderadamente rápido
	<i>Allegretto</i>	116-119	Não tão ligeiro como o <i>Allegro</i> ; também chamado de <i>Allegro ma non troppo</i>
Rápidos	<i>Allegro</i>	120-139	Ligeiro e alegre
	<i>Vivace</i>	140-159	Rápido e vivo
	<i>Vivacissimo</i>	160-169	Mais rápido e vivo que o <i>Vivace</i> ; também chamado de <i>molto vivace</i>
	<i>Alegricissimo</i>	168-177	Rápido e animado
	<i>Presto</i>	180-200	Extremamente rápido
	<i>Prestissimo</i>	200 ou mais	Muito rapidamente, com toda a velocidade e presteza

Fonte: GN, com base em V. Aparecido (2015, blogue) e F. Dantas, *Teoria e Leitura da Música para as Filarmônicas* [2003].

É interessante reter o que evidencia a Tabela 3, quanto ao andamento dessas peças, quando se confronta com a Tabela 4, por ser reveladora de como as designações que se pode considerar existirem à partida – ou quando as músicas “europeias” ainda eram recentes, mas já sendo criadas em Cabo Verde – foram sendo “digeridas” pelos músicos cabo-verdianos, tal como os próprios sons, ritmos, andamentos e melodias.

Assim, quando Nho Kzik refere que o “Manchê” é um galope e isso não coincide com o que vem indicado na partitura de finais do século XIX (em que “Manchê” é indicado como *Andantino*, portanto mais lento que o galope), várias questões são evidenciadas aí: em primeiro

lugar, que o termo *galope* pode ter passado, a partir de determinada altura, a designar peças de andamento mais lento do que no passado. Ou que, com o passar do tempo, os músicos cabo-verdianos tomaram o “seu” galope mais lento que o antigo. Ou ainda que um outro tipo de música que não o antigo galope – o maxixe, poder-se-ia especular – tenha começado a ser tocado pelos cabo-verdianos e a partir de determinado momento ganhou a designação de galope. Há múltiplas possibilidades e não é o propósito aqui saber exatamente o que aconteceu, até porque essa tentativa provavelmente resultaria estéril, mas sim ter a noção de como, com o passar do tempo, tanto as músicas e as suas formas de tocar e de dançar quanto as suas designações foram sendo “aclimatadas” a Cabo Verde. Bonnaffoux (1978: 9) – que aponta como galopes os seis primeiros títulos de *Músicas Populares de Cabo Verde* (ou seja, tanto o que é em *Andantino* como os indicados como *Allegro*) –, refere que os músicos que animavam os bailes tocavam não apenas *mornas* e galopes, “que formavam o essencial do repertório dos bailes”, mas também maxixes, valsas, lunduns, contradanças e mazurcas, que a gente do povo dançava correntemente, segundo ele, “e que os tocadores interpretavam com modificações resultantes da tradição e da sua maneira de ser”. Noutro trecho, este autor alerta: “Convém notar que uma cantiga dada como sendo duma ilha, pode ter sido adotada de outra ilha ou de fora de Cabo Verde, tendo com o tempo sido esquecido tratar-se duma apropriação” (Bonnaffoux, 1978: 13). A multiplicidade de situações a ter em conta tece um cenário que se vai desenvolvendo no tempo que não me parece possível destrinçar completamente. Permite, contudo, ter a consciência de que as músicas e danças, bem como os seus nomes, estiveram sempre em mutação.

Voltando aos finais do século XIX, o *Almamach Luso-Africano*¹³³, editado pelo cónego António Manuel da Costa Teixeira¹³⁴ e que teve duas edições (1895 e 1899), traz seis partituras na primeira e cinco na segunda, de acordo com o que resume a Tabela 5, a seguir:

133 O *BO* de 18 de novembro de 1893 anuncia a criação do *Almanach Luso-Africano* indicando os correspondentes em cada ilha e convidando “cavalheiros de S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique” para colaborarem. Informa-se que a publicação terá duas secções, uma de “informações úteis” (tabelas, regulamentos, notícias sobre os correios, telégrafos, faróis, telefones, navegação, etc.) e outra de “variedades”, incluindo-se aqui uma longa lista de áreas temáticas (história, literatura, agricultura, moral, curiosidades, etc.), entre as quais aparece: “Músicas (indígenas)” (Teixeira, *BO*, 18 de novembro de 1893: 324).

134 O cónego António Manuel da Costa Teixeira (1865-1919) teve intensa atividade cultural. Entre outras colaborações dispersas, publicou na *Revista Portuguesa Colonial e Marítima* (1897-1898) a tradução de trechos de *Os Lusíadas* para cabo-verdiano, na variante de Santo Antão, sua ilha natal. Em 1911, era cónego capitular da Sé de Cabo Verde quando se converteu ao Racionalismo Cristão, doutrina espiritualista introduzida em Cabo Verde por Augusto Messias de Burgo. Foi, por este facto, excomungado pelo Papa Pio X. A carta que dirige ao papa defendendo o espiritismo, então diabolizado pela Igreja Católica, e assumindo-se como médium encontra-se publicada no blogue *Cabo Verde Vida* (Teixeira, s.d., entrada em blogue).

Tabela 5: Lista de partituras publicadas no *Almanach Luso-Africano*

Edição	Título	Autor	Compasso / Andamento / Género conforme indicado na partitura	Observações da autora a partir do que vem indicado no <i>Almanach</i>
1985	<i>Ave Maria</i>	A. Maria (cabo-verdiano)	2/4 / Não indicado / Não indicado	Com letra. Dedicada ao bispo, D. Joaquim. A indicação do autor ser cabo-verdiano deve ter a ver com o facto de a publicação ter colaboradores de outras colónias.
	<i>A Caboverdeana</i>	T. da C. (cabo-verdiano)	3/4 / Não indicado / Não indicado	Dedicada às colaboradoras do almanaque
	<i>Mar-canal</i>	L. Silva	2/4 / Não indicado / Não indicado	Com letra. Obs.: não é claro se o nome é do autor ou de quem enviou a colaboração. Pode-se supor que L. Silva seja Livramento Silva, que enviou o “Hino dos Operários”, que tem outro autor
	<i>Tio Beth</i>	Sem dados	2/4 / Não indicado / Não indicado	
	<i>Hino dos Operários – S. João</i>	A. Maria	[Ilegível] / Andante / Hino	Com letra. Data: maio de 1893. Interpretado pelos operários da construção da igreja de São João Batista (Boa Vista)
	<i>Tio Nhoquim</i>		3/4 / Não indicado / Não indicado	Indicado entre parênteses sob o título: “Boa-Vista”
1899	<i>Nho Braz Sorteadu</i>		2/4 / Não indicado / Lamentação	Com letra. “Lamentação de uma viúva da Brava, à morte do seu marido, chamado Braz, residente em Jaracunda da mesma ilha, por ocasião do saimento”
	<i>Nho Meguel Pulnâro (Sr. Miguel Apolinário)</i>		2/4 / Não indicado / Galope	Com letra. Indicada como “saudação popular” e com a menção de provir da localidade (hoje município) do Paul, ilha de Santo Antão
	<i>Os anos de Geninha</i>	A. S. Oliveira (cabo-verdiano)	2/4 / Não indicado / Polca	
	<i>Lydia</i>	João Baptista Leite, de São Vicente	3/4 / Não indicado / Valsa	
	<i>Valsa</i>	A. S. Oliveira (Boa Vista)	3/4 / Não indicado / Valsa	Dedicatória: a D. Mimi Vera-Cruz, por ocasião do seu aniversário natalício”

Fonte: GN, com base no *Almanach Luso-Africano* (Lopes Filho e Carvalho, 2011 [1895, 1899]).

Destas 11 peças, são conhecidas hoje “Nho Miguel Pulnora” – que ganhou uma letra a falar do casamento do Sr. Miguel Apolinário e a sua migração para os EUA, sendo que o *Almanach* apenas reproduz o refrão com a saudação a várias pessoas – e “Mar-Canal”, que no presente é uma *morna* (cf. os álbuns de Monteiro, 1988; Bana, 1992; Évora, 2003), designação que não é referida na publicação. Tirando as duas músicas de cariz religioso (o hino e a “Ave Maria”) e a lamentação (*guisa*, em cabo-verdiano), as seis restantes são, tomando por base simplesmente o que vem escrito junto às partituras, um galope, uma polca, duas valsas e outras três sobre as quais não há qualquer indicação, a não ser que uma delas é no compasso dois por quatro (“Tio Beth”) e as outras duas em três por quatro (“Tio Nhoquim” e “Caboverdeana”). O compasso três por quatro pode significar uma valsa ou uma mazurca, enquanto o dois por quatro pode referir-se às *mornas* mais rápidas, “galopadas”, como se diz terem existido na Boa Vista, ou à polca.

Fica evidente pelo acima exposto que “músicas indígenas” (portanto, criadas localmente por compositores que não eram da metrópole (caso contrário não seriam chamadas “indígenas”) que o editor do *Almanach Luso-Africano* previa à partida incluir na publicação podiam ser valsa, polca e galope, o que mostra o quão elas estavam inseridas nas práticas musicais da sociedade cabo-verdiana desse período. Não aparece nenhuma peça mencionada como *morna*. Se a composição “Mar-Canal” (ou “Mar de Canal”, como grafado mais recentemente) é hoje considerada uma *morna*, nada garante que fosse assim designada à época, e a própria ausência de qualquer designação pode ser vista como reveladora de algo em formação e ainda não nomeado. O mesmo poderia ser dito para “Tio Beth”, também em compasso dois por quatro e sem outras indicações.

Avançando alguns anos, José Bernardo Alfama¹³⁵ publica, em 1910, *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde* (Imprensa Comercial, Lisboa, 1910), uma brochura de 23 páginas com nove temas – letras e partituras (cf. capa no Anexo II, Figura 39). Esta publicação é especialmente interessante para quem estuda as práticas musicais em Cabo Verde nesse período por ser reveladora de como as coisas se passavam naquele momento, em particular no que diz respeito à *morna*. Alfama dá a entender, pelo menos em alguns casos, que compõe versos para composições já existentes, provavelmente melodias

135 José Bernardo Alfama foi um republicano que, por ocasião da visita do rei fez versos ao príncipe e dedicou à rainha D. Amélia o poema “Fidjo Orpho” (Filho Órfão), no qual, por trás do tom laudatório, falava da pobreza da colónia e reivindicava uma escola. A educação, aliás, foi sempre a grande causa pela qual lutou. Tem vasta colaboração com a imprensa da época (cf. Nogueira, 2016b: 278-279).

em voga na época, não necessariamente da sua autoria. É interessante refletir sobre a “Advertência” com que ele nos introduz à obra, elucidativa quanto a este aspeto:

Sem tirar o *tic* popular – antes procurando imprimir-lhe o morno sabor (seja permitido o termo, visto que se trata de mornas) – o obscuro autor dos singelos e despreziosos versos ao adiante publicados teve, contudo, que alterar algumas das músicas, pois que não foram estas que se subordinaram aos versos, mas sim estes àquelas.

É natural, pois, que aqui ou ali apareça um ou outro verso duro ao canto, que a pobreza do meu engenho não pode evitar, mas, como o meu único fim, encetando esta publicação, é apenas tornar conhecidas as muito faladas ‘mornas’ de Cabo Verde, ousou esperar que a maleabilidade da voz da gentil crioulinha – que honrar os meus pobres versos, cantando-os – suprirá quaisquer faltas que, porventura, neles ou nas músicas encontrar. (Alfama, 1910)

À parte a contradição de Alfama em revelar ter alterado algumas das músicas afirmando que foram os versos que se subordinaram a elas e não o contrário, interessa aqui o facto de encontrarem-se lado a lado versos e partituras em que os títulos não coincidem – note-se, unicamente dos poemas em português. A publicação indica que os versos de “Desillusão” correspondem à melodia de “Despedida da Brava”; os de “Idyllo” a “Pepita”, e assim por diante, conforme indicado na Tabela 6. “Saudação – Nhô Dom Luiz Filippe” e “Saudação – Nhô Arze d’Órnela” faziam parte do atrás referido número único comemorativo da visita do príncipe real D. Luís Filipe, em 1907. Nesta publicação e na compilação de Alfama há a indicação de que os versos para D. Luís Filipe são para serem cantados na “sua morna”, cuja melodia é assinada por A. Abelha (*cf.* Anexo II, Figura 40). A composição dedicada ao conselheiro Ayres d’Ornellas (“Saudação Nhô Arze d’Órnela”) traz a indicação de ser cantada com a *morna* “Maria Adelaide”. Ou seja, havia melodias que correspondiam a determinada letra e também havia a prática de se criar uma letra para ser cantada numa melodia preexistente. De notar, por outro lado, a afirmação de Alfama de que as “‘mornas’ de Cabo Verde” são “muito faladas”, frase que indica duas coisas: “muito faladas” significa que estão em voga; “‘mornas’ de Cabo Verde” mostra que nesse momento elas já são consideradas como um tipo de música – e não outra coisa – caboverdiana, diferentemente do que os dados do século XIX nos permitem inferir, como visto no capítulo anterior. Observe-se ainda que a *morna* aparece com a indicação *Moderato* e também *Alegro*, portanto, com dois diferentes andamentos.

Tabela 6: Lista das composições inseridas em *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde* com observações que constam das partituras:

Título (letra)	Obs. da publicação	Título (melodia)	Compasso / Andamento
<i>Desillusão</i>	Às minhas patricias. Ilha Brava, 21.08.1900	<i>Despedida da Brava</i>	2/4 – Moderato
<i>Iddylio</i>	1893	<i>Pepita</i>	2/4 – Moderato
<i>Mal Sabes</i>	Ao trovador da Malicha	<i>Mudjer, Mal Nhâ Sabê...</i>	2/4 - Moderato (morna)
<i>Nha Djedjê</i>	Brava, 1901	<i>Nha Djedjê</i>	2/4 - Alegre (morna)
<i>Indjetadinha</i>	Dedicada a E. Tavares. Cidade da Praia, 1907	<i>Indjetadinha</i>	2/4 Lento
<i>Xico Nhâ Fidjo</i>	Ao... “Praia, 1907	<i>Xico Nhâ Fidjo</i>	Alegre (morna)
<i>Tambradinha</i>	Brava, 1908 “Também se pode cantar no fado ‘Hilário’”	<i>Tambradinha</i>	2/4 Alegre
<i>Saudação – Nhô Dom Luiz Filippe</i>	21.09.1907 “Cantada por um grupo de raparigas indígenas, que tomou parte na dança popular por ocasião da visita de S. Alteza a esta província”	<i>Saudação – Nhô Dom Luiz Filippe</i>	2/4 - Moderato (morna)
<i>Saudação – Nhô Arze d’Órnela</i>	21.09.1907	<i>Maria Adelaide</i>	2/4 - Moderato (morna)

Fonte: GN, com base em *Alfama* (1910).

Esta questão das letras que são sobrepostas a melodias já conhecidas é um aspeto até hoje não discutido nos estudos sobre a música em Cabo Verde e que pode ser esclarecedor de formas de recriação/apropriação de músicas e das suas transformações ao longo do tempo, levando aos géneros musicais atualmente existentes. Poder-se-ia pensar que nessa época haveria melodias tocadas aqui e acolá, com letras eventualmente improvisadas, que se iam alterando na espontaneidade das interpretações, e nas variantes linguísticas das várias ilhas. A essas melodias alguns dos literatos da época adaptaram os seus próprios versos, acabando por fixá-las assim. O poema do alferes Rosa Duque publicado no jornal *A Voz de Cabo Verde*, atrás referido, com a indicação de ser uma poesia “que se adapta a uma morna de Cabo Verde” (“Baile”, *Notícias de Cabo Verde*, 6 de janeiro de 1913: 2), é uma evidência de que letras novas encaixavam-se em melodias já conhecidas.

Esta prática foi de uso corrente em vários países e em Portugal ainda o é, no âmbito do fado¹³⁶, o que permite pensar que tenha sido habitual também em Cabo Verde. Este tipo de procedimento poderia explicar os versos, em português – que não fazem pensar numa origem popular em Cabo Verde – de “Brada Maria”, apontada como a mais antiga *morna* que se conhece (embora existindo apenas cálculos especulativos sobre quando teria sido criada). Aliás, “Brada Maria” foi “posta em música” [escrita em partitura] por Valentim Lopes Tavares, que era então o regente da banda municipal da Praia (cf. Nogueira, 2016b: 436), com letra de Eugénio Tavares, nessa época já um poeta consagrado, “sobre o tema crioulo” (“Morna”, *A Voz de Cabo Verde*, 5 de julho de 1915: 2).

Outras partituras que poderiam ser esclarecedoras destas questões não foram encontradas, mas há indícios da sua existência. Por exemplo, na mesma época da informação acima sobre a *morna* “Brada Maria”, o jornal *A Voz de Cabo Verde* (20 de abril de 1915: 1) traz, sob o título “Serafim Djom”, a seguinte informação:

Assim se intitula a primeira série das verdadeiras *Mornas* de Cabo Verde, escrita no próprio ritmo da origem pelo Sr. Loff de Vasconcelos (filho), a quem não consentiu o amor que tem à sua terra ver correr por aí as *mornas* sem o ritmo sincopado que tanto as caracteriza, que tanto requebro e graça lhes dá.

Poucas linhas, mas reveladoras de mudanças a ocorrer na *morna* e da resistência, de Vasconcelos pelo menos, a essas alterações. Esse momento corresponde provavelmente ao período em que o “ritmo sincopado” e o “requebro” vão cedendo lugar a uma *morna* de andamento mais lento e letras mais sentimentais – de Eugénio Tavares, sempre em destaque, mas certamente também de outros compositores do seu tempo. Estes dois aspetos (andamento lento e temas sentimentais) até hoje a caracterizam, apesar de inovações posteriores. Possivelmente, as “mornas-galope” ou “mornas galopadas” que ainda hoje são conhecidas sejam provenientes dessas antigas composições sincopadas e mais rápidas que estão nos primórdios da *morna*.

Pedro Cardoso, por sua vez, sob o pseudónimo Afro, publica o poema intitulado “A Morna” (*A Voz de Cabo Verde*, 4 de maio de 1914: 3) e inclui, entre duas estrofes, o texto de uma *morna* que fala da passarinha de pena azul (*Halcyon leucocephala*), ave endémica em Cabo Verde:

[...] Ó passadinha [sic] di pena azul!
Impresta-m' bu pena co bu tintero

136 No documentário *Vadio. I am not a Poet* (Lechner, 2018), sobre o mundo do fado vadio em Lisboa, a certa altura pode-se ver uma letra a ser experimentada nas melodias de três diferentes fados já bem conhecidos, para ver a qual deles os versos melhor se adaptavam.

*Pa m' fazê um carta pa nha [ilegível]
Pa mode êl ba, êl ca dispidi"[...]*

No fim, há a seguinte nota explicativa:

Reproduzo a canção tal qual a ouvi, ai! quantos anos já lá vão! – a uma camponesa da minha terra: cantava na música do “Perdão Emília”.

Os versos são mancos e brancos. Não os corriji, porém, para não tirar à canção a sua espontaneidade e sabor populares.

Assim a arqueei no meu poemeto, onde – ciclo contemporâneo – outros espécimes do *folklore* cabo-verdiano se reproduzem.

A.

Embora o poeta esclareça que está a fazer uma citação, reproduzindo o trecho da letra de uma canção conhecida na época, que ele apenas recolheu, esta publicação no jornal terá provavelmente causado um mal-entendido que perdura até à atualidade: o de atribuir-se a ele a autoria desta composição (Rodrigues e Lobo, 1996). Esta peça aparece gravada, com letra ou em versões instrumentais, ora com o título “Maria Adelaide” ora como “Passarinha de Pena Azul” (*cf.* Nogueira, 2016b: 602), de onde se conclui que a letra a falar da tal ave colou-se – pelo menos é como chega aos nossos dias – à melodia de “Maria Adelaide”, embora esta, no início do século XX, tenha servido para veicular outras letras, como por exemplo aquela dedicada ao conselheiro do príncipe. Ou seja, a melodia de “Maria Adelaide” tomou definitivamente o lugar da melodia de “Perdão Emília”, a que Afro faz referência, no acompanhamento dos versos que falam da “passarinha de pena azul” (*cf.* Alinho, 1999).

“Perdão Emília”, por sua vez, é um caso interessante no que diz respeito a apropriações. Trata-se de uma composição brasileira (de autoria controversa) datada do século XIX e que terá sido uma das primeiras modinhas gravadas em disco no Brasil, em 1902 (Tinhorão, 2000: 188). Se Pedro Cardoso escreve sobre ela em 1914, comentando que a ouvira há muito tempo – “Ai! quantos anos já lá vão!” – cantada por uma camponesa da sua terra, a ilha do Fogo, é sinal de que já aí se encontrava difundida e tornada parte do cancionero local, e nem sequer na capital de Cabo Verde, onde se pudesse supor mais contactos com o exterior, mas sim na zona rural da ilha do Fogo. Atualmente “Perdão Emília” é considerada uma *morna* pelos cabo-verdianos, como atestam dois vídeos na internet com interpretações desta peça: num deles a cantora Carla Lima interpreta-a numa casa noturna em São Vicente (“Perdão”, 2014, vídeo *online*), anunciando-a como *morna*;

o outro vídeo, mostrando um momento musical da comunidade cabo-verdiana na cidade de Roterdão, Holanda (RJ Productions, 2009, vídeo *online*), traz a legenda “morna”.

Outro exemplo de música escrita relacionada com Cabo Verde que encontrei nas minhas pesquisas é a composição “Dengosa” (Anexo II, Figura 41), da autoria do músico lisboeta Augusto Neuparth Vieira (1888-c.1953), apresentada como “nova morna de salão”¹³⁷ e com a menção “sobre autênticos motivos de Cabo Verde”. Na capa lê-se que há versões para piano, banda e bandolim, com diferentes preços. O compasso é dois por quatro, que não é o compasso habitualmente utilizado na *morna* atual (quatro por quatro). A publicação traz também “a teoria completa da dança e suas variantes pelo professor Magalhães Pedroso” (*cf.* Anexo II, Figura 42). Esta secção de instruções coreográficas começa com o tópico “Posição”, que ensina: “O par coloca-se em posição de galope e inclina-se levemente sobre o lado que deve executar os passos”. Posição de galope, observe-se, para dançar a *morna*. Por aí se vê que a dança da *morna* naqueles tempos não se parece com a maneira como veio a ser dançada mais tarde, e até hoje (com os dançarinos de frente um para o outro). O segundo tópico, “Passos de cavalheiro”, refere que este deve executar três passos deslizados com o pé esquerdo, aproximando sempre o direito, exceto no terceiro passo, momento em que flexiona a perna. A seguir, repetir tudo do lado direito. Esta descrição não faz lembrar os passos da *morna* tal como hoje é habitualmente dançada. E no terceiro ponto deste tópico lê-se: “executar uma volta de polca sobre o lado direito” (Vieira e Pedroso, 1914: s.n.). Por estas explicações vê-se como as várias músicas e respetivos passos de dança misturavam-se numa criação daquele momento. Outro exemplo de música escrita publicada em Portugal relacionada com o universo musical cabo-verdiano nesse período é *Morna do Minho*, da autoria de Alberto Pimenta ([?]-1919), uma partitura para piano.

No Serviço de Música da Biblioteca Nacional de Portugal chamaram-me a atenção os manuscritos intitulados “Motivos Africanos (Cabo Verde)”, do compositor e maestro Augusto Machado¹³⁸, que contêm os temas “Brada Maria” – como já referido,

137 Agradeço a colaboração da pianista Maria Inês Guimarães para o esclarecimento de aspetos de teoria musical quanto a esta e outras composições.

138 Personagem de destaque no cenário musical português na segunda metade do século XIX e início do século XX, Augusto Machado (1845-1924) foi um dos membros do Cenáculo, tertúlia literária de que fizeram parte intelectuais como Eça de Queirós, Antero de Quental, Guerra Junqueiro entre outros, da qual nasceram as Conferências Democráticas do Casino, em 1871, que marcaram a formação da que ficaria conhecida como Geração de 70. Machado teria inspirado Eça de Queirós na criação do compositor Cruges, personagem de *Os Maias* (Assunção, s.d., entrada em blogue).

tida como a mais antiga *morna* conhecida; “Nhâ Damacha” (Anexo II, Figura 43), que é um dos toques de tambor das festas de bandeira,¹³⁹ “Sapa orelha”; e “Camarão”. Datados de 1887, estes manuscritos de Machado são interessantes na medida em que revelam o interesse de um músico erudito de destaque, compositor de óperas, por temas populares do arquipélago de Cabo Verde. Revelam também que havia uma circularidade nas trocas de informações e que não era apenas Cabo Verde a receber influências de Lisboa, do Brasil ou de França, mas que também à metrópole chegavam ecos das músicas cabo-verdianas – pelo menos para um compositor interessado nas expressões tradicionais – como tempos antes se verificara com Chopin e as mazurcas, entre outros compositores da época relativamente às músicas dos seus países. Não é de surpreender que assim seja, uma vez que os músicos militares e regentes de bandas que passaram pelo arquipélago em algum momento podem ter tido contacto com as composições locais, transportando-as depois, ou pelo menos reminiscências delas, para Portugal. Ou mesmo cabo-verdianos que residiam na metrópole, algo que não era raro entre as classes abastadas, que habitualmente enviavam os seus filhos para estudar em Lisboa, como exemplificam os anúncios de colégios referidos no capítulo 2.

Na busca de partituras que possam ser significativas para se compreender o cenário musical de fins do século XIX e início do século XX em Cabo Verde, há ainda a referir, mais uma vez, Augusto Messias de Burgo (Apêndice III, Figura 44). Numa pequena notícia de jornal lê-se que este “notável maestro cabo-verdiano acaba de dedicar ao nosso ilustre poeta José Lopes da Silva, acompanhando-a de uma eloquente carta, uma partitura verdadeiramente clássica, intitulada *Rapsódia dos Cantos Populares de Cabo Verde*” (“Augusto”, *Notícias de Cabo Verde*, 25 de agosto de 1934: 4). E prossegue: “O nosso distinto conterrâneo vive, há bastantes anos, na cidade de Santos do Brasil, mas não se tem esquecido do Torrão Hesperitano, que evoca, em sua carta, com o mais carinhoso afeto e a mais viva saudade.”¹⁴⁰ Não consegui apurar se a “Rapsódia dos Cantos

139 Há durante as festas da bandeira na ilha do Fogo um conjunto de treze toques executados com tambores e cantos, cada um correspondendo a um determinado momento do ritual (Leukel, no prelo). “Nha Damacha” (ou “Nha Damaxa”) é um deles (*cf.* interpretação de Mayra Andrade, 2010, vídeo *online*).

140 Outras informações sobre Burgo (que no Brasil aparece grafado Burgos) associam-no à Sociedade União Portuguesa, fundada em 1913 em Santos, inicialmente como Sociedade Musical União Portuguesa. A sua finalidade nesse tempo era simplesmente recreativa e nela Burgo organizou uma banda que foi considerada uma das melhores corporações do tipo que a cidade possuiu. “Viveu anos de glórias e de triunfos”, lê-se num texto do jornal *A Tribuna* (26 de março de 1944) reproduzido no *site Novo Milênio*, que acrescenta: “O sr. Augusto Messias Burgos foi o primeiro maestro da banda, à qual dedicou a mais carinhosa atenção e a serviço da qual o melhor da sua capacidade artística.” (“Homenagem”, *Novo Milênio*, s.d., página *web*).

Populares de Cabo Verde” foi efetivamente publicada ou se dela existiu (ou existe) apenas o manuscrito. Nenhum documento com este título consta do acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro (sede do depósito legal de publicações no Brasil, que existe desde o século XIX).

Ainda a referir as partituras publicadas nas últimas páginas de *Álbum de São Vicente* (Leite, 1906; 43-46): “Morna dos Casados”, “California”, “Vapor Bolama” e “Ribeira Bota”, todas sem letras. Observe-se que a Orchestra de Notícias, mencionada no capítulo 4, grava em 1930 um tema intitulado “Riviera Bote” (cf. Apêndice II, Tabela 2). Poderíamos pensar tratar-se da mesma peça?

Outras partituras foram produzidas posteriormente com composições cabo-verdianas, mas não diretamente relacionadas com o tema deste trabalho. Através daquelas aqui referidas procurei evidenciar algumas questões relacionadas sobretudo com as designações das expressões musicais, ficando claro que, tal como as próprias músicas, os seus nomes também se alteram. Contudo, situando-se o âmbito destas músicas sobretudo na oralidade e na informalidade dos momentos de atuação e fruição, é limitado o papel das partituras na compreensão da sua trajetória. Por outro lado, a partir de 1929 a existência de gravações áudio de músicas cabo-verdianas fazem delas uma fonte importantíssima de informações para o caso em apreço. Assim, passo a estas no capítulo seguinte.

Capítulo 8

Música gravada

O estudo da música popular do passado por meio de gravações apresenta vários problemas, refere Sandroni (2001: 186), entre os quais o de os discos não serem “necessariamente” um retrato fiel da música de determinado momento. Contudo, ainda assim, para este autor, isso não significa que não haja relações entre a música gravada num estúdio e aquela que é praticada fora dele. Também não significa que não se possa fazer inferências sobre aquela que não foi gravada, e à qual portanto não temos mais acesso, com base naquela a que temos acesso (a gravada).

O primeiro passo, no âmbito deste trabalho, para abordar as peças nos ritmos da mazurca, polca, galope, valsa e *schottische* que se encontram gravadas por artistas cabo-verdianos, foi fazer um levantamento, nas capas de discos, daquelas que eram indicadas como tal – o que só acontece para uma pequena parte das gravações, pois nem sempre as capas trazem informações nesse sentido. Refira-se que a pesquisa discográfica que iniciei em 1997, como parte da investigação que resultou em *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens* (2016), e que até hoje não interrompi, levou-me a ter acesso a uma parte significativa da produção discográfica cabo-verdiana (através de aquisição, empréstimo, ofertas que recebi e consulta a arquivos, nomeadamente o da Fonoteca Municipal de Lisboa e os da Rádio de Cabo Verde, na Praia e no Mindelo). Os dados obtidos nessa pesquisa foram inseridos numa base de dados no programa Access que até 2018 contava com 643 artistas/grupos com registo discográfico e 1.771 obras (entre LP, EP e CD). Essa produção – à volta de 6.500 composições, num universo de mais de nove mil registos,¹⁴¹ considerando que algumas peças são gravadas várias vezes, por diferentes intérpretes – foi gravada e editada sobretudo nos países onde existem comunidades de imigrantes cabo-verdianos: as gravações pioneiras, às quais dou especial atenção nesta tese, foram realizadas nos EUA em finais da década de 1920 até meados da década seguinte. Mais tarde, nos anos 1950, houve discos editados em Portugal, na Argentina e no Senegal; a partir de meados da década de 1960, na Holanda e em Portugal; e a partir da década de 1980, em França.

141 Desde 2015, contudo, ao concluir a redação do dicionário e tendo iniciado o programa de doutoramento, a introdução de novos dados na base de dados deixou de ser sistemática, daí que os números indicados fiquem aquém da realidade.

Outra forma de identificar as músicas que seriam abrangidas por este estudo foi ouvindo-as, o que foi possível para 132 gravações. Em alguns casos, várias gravações de uma mesma composição, embora isto seja algo problemático, pois diferentes interpretações de uma mesma peça musical podem ter tão pouco em comum umas com as outras a ponto de nos levarem a ter a impressão de serem composições distintas. Num terceiro momento, completei a busca com pesquisas nos arquivos da RCV na Praia e no Mindelo, como já fizera em ocasiões anteriores¹⁴². Por sua vez, o compositor e violonista Vuca Pinheiro (João José de Azevedo Pinheiro), residente em Massachusetts, a meu pedido enviou-me uma lista de gravações de valsas e mazurcas de discos de artistas cabo-verdianos editados nos EUA. Inseri esses dados na base de dados com que já trabalhava, relacionando os títulos das peças encontradas com os seus autores, quando conhecidos, e com os discos em que se encontram. A lista resultante desse trabalho encontra-se no Apêndice II, Tabela 7.

Encontrei, até 2018, relacionadas com o universo das músicas de origem europeia, cerca de 170 gravações,¹⁴³ o que não corresponde ao total de composições pois algumas são gravadas várias vezes, o que significa que o número de composições será ligeiramente menor. Tomando por base em alguns casos a identificação que vem na capa do disco ou no próprio título da composição (uma mazurca pode intitular-se simplesmente “Mazurca”, com as variantes “Mazurka”, “Manzurca” ou “Mazulka”), outras vezes a audição, pude estabelecer a amostra segmentada aproximadamente da seguinte forma: mazurca (noventa e oito gravações, das quais quatro são denominadas *rabolo*), contradança (treze apresentadas como tal na capa de discos, sendo que entre estas algumas soaram-me como mazurca, *koladera* ou mesmo valsa), polca (dezanove), valsa (trinta e três) e *paravante* (um) e ainda algumas que, não estando nomeadas, não consigo definir pela audição, embora fazendo parte do repertório dos violinistas que são a grande fonte destas gravações.

Esta lista, elaborada em 2018, mostra que as composições naqueles géneros foram sendo gravadas ao longo dos anos, até ao presente, desde que as primeiras polcas e mazurcas foram registadas nos estúdios da Columbia em Nova Iorque, em 1929. Ainda que sem a intenção de ser exaustiva nem tendo a pretensão de conseguir abarcar todo o universo de gravações realizadas no estrangeiro e no território nacional (onde só a partir do fim da

142 Expresso aqui o meu agradecimento aos responsáveis dos arquivos da RCV Francisco V. Sequeira e Tony Andrade Pires pelo apoio nesse sentido.

143 Não tive acesso a todos os álbuns referidos nesta investigação, sendo parte deles indicada, tal como os títulos das composições em questão, pelos já citados arquivistas da RCV.

década de 1990 começaram a existir estúdios de gravação), considero possível inferir alguns factos a partir dessa lista tomada cronologicamente.

O primeiro aspeto que ressalta é que há um intervalo de cerca de quatro décadas entre as gravações pioneiras realizadas no início da década de 1930, referidas no capítulo 4, e o ano de 1974, quando sai o disco *Hora Já Tchegá*, com a gravação atrás referida de Frank Mimita do tema “Bingala d’Pó” (com letra de Frank Cavaquinho). Esta peça recebeu a segunda gravação logo no ano seguinte, em versão instrumental, no LP *Morna pa Mamãe* (1975) de Marino Silva. Com outra letra e o título “Mari d’Ceição”, esta composição popular de autor anónimo aparece no CD *Promessa* (1993), de Teresa Lopes da Silva. Esta versão foi também gravada por Celina Pereira no LP *Força de Cretcheu*, de 1987 (cf. CD *Nos tradiçõn*, 1994 – compilação) e por Lura, em 2006 (CD *M’ bem di fora*) (trechos destas gravações encontram-se no [Exemplo áudio 2](#)).

Em 1979, Mimita grava “Caldo tchitcharinho”, do compositor Ano Nobo, tema que aparece num vídeo de 2009 na internet tocada e cantada num momento de convívio informal no concelho de São Domingos (FC Fanobo, 2009, vídeo *online*), o que mostra a sua atualidade e também que a mazurca não se restringe às ilhas a que é mais associada, estando também presente em Santiago. Ou na ilha do Maio, de onde o compositor Tibau (José Mário Tavares Silva), ao saber da minha investigação sobre este tema, enviou-me em 2017 três maquetes de mazurcas da sua autoria que deverão entrar num próximo disco ou ser gravadas por outros intérpretes. No total, Tibau tinha até 2018 sete composições neste género (comunicação pessoal, *e-mail*, 18 de maio de 2018). O compositor informou-me que vários intérpretes, depois de terem ouvido a composição “Da Cruz”, gravada pela cantora Zizi Vaz no seu álbum *Prosa d’paz* (2010), pedem-lhe mazurcas para gravar, e queixam-se que é difícil encontrar quem as componha.

Na década de 1980, mais algumas mazurcas aparecem em discos de artistas cabo-verdianos: sob o título “Contradança”, o guitarrista Armindo Pires grava no álbum *Juventude* (1981), uma das composições mais gravadas deste contexto, a mazurca “Toy” ou “Toi”. Travadinha, como já referido, interpreta “Toy” no LP *Feiticeira de cor morena* (1986) e no disco resultante de um concerto no Hot Club de Portugal (Travadinha, 1999). A cantora Betina Lopes, por sua vez, grava “Mensagem de gratidão” (do compositor Faria Júnior), no seu único LP, intitulado *Mensagem* (1988). Nos EUA, Joe Livramento (1920-2003) grava “Mazurka para José Flor” (LP *Bright 'n Mellow*, 1983). Refira-se que a atrás citada Celina Pereira inclui duas mazurcas (“Rabolo” e “Mari d’Ascençon”) no seu álbum de 1987. A encerrar a década, em 1989 sai a compilação *Portuguese String Music*, com as

gravações dos grupos pioneiros Abrew's Portuguese Instrumental Trio, Johnny Perry's Portuguese Criolo Trio e Orchestra de Notícias, com as polcas e o "Tango Portuguez" referidos no capítulo 4 ([Exemplo áudio 1](#)). Esta edição, contudo, verifica-se fora do contexto cabo-verdiano (trata-se de um LP editado nos EUA, depois reeditado em CD no Reino Unido, que é a versão a que tive acesso) e não se pode afirmar que tenha sido largamente difundida entre os cabo-verdianos.

É na década de 1990 que se concentram 61 das 139 peças identificadas como polca, mazurca, galope, rabolo ou contradança (*schottische* não aparece). Sobre a valsa, falarei num tópico específico. A mazurca, segundo o que vem nas capas dos discos ou que identifiquei na audição, pelo compasso ternário que caracteriza esta expressão musical em Cabo Verde, é a que se encontra com mais frequência. Artistas das ilhas especialmente relacionadas com a mazurca ou com a tradição do violino – Fogo, Santo Antão e São Nicolau – comparecem com obras nesta década. Do Fogo, Linkim ("Mazurca" em *Violino de Nos Terra*, 1990); Ramiro Mendes, com dois projetos coletivos sob a sua direção musical, *Lembransa'l Mudansa I* (VVAA, 1992), com a faixa que dá título ao álbum, e o CD *Diplomadú* (VVAA, 1995), que traz o *rabolo* intitulado "Kamin di Musteru"; Minó di Mamá (Teodolindo Ledo Pontes, 1917-2004), com o CD *Talaia Baxu* (1998), que gravou aos 81 anos e que entre outros temas traz a mazurca "Ioty Pingo D'Ouro" (referida no capítulo 5, a respeito do termo e do personagem Rabolo). Ainda com origem no Fogo, são exemplos Nho Djonzinho Alves, que com o seu grupo Pai e Filhos grava em 1996 o álbum *Tributo*, com uma mazurca intitulada "Mazurca"; o grupo Raíz di Djarfogo, do qual é lançado em França o CD *Cap-Vert Raíz di Djarfogo* (1999) com o tema "Grandeza di Djarfogo", identificado na capa como contradança, embora lembre mais uma valsa.

Da ilha Brava e, tal como Linkim e Ramiro Mendes inseridos na comunidade cabo-verdiana nos EUA, há em 1996 os discos de Djicai (*Lembrança di Djabraba*, com três polcas e uma mazurca); Ivo Pires (*Tradição*, com duas polcas, "Pernambuco" e "Polka", e "Mazurca di Passo"); Vuca Pinheiro (*Fama sem probetu*, com a mazurca "Vila Nova Sintra"); e o CD *Homenagem a Djedjinho*, póstumo, em que vários músicos interpretam composições do violinista Djedjinho (José Gomes da Graça, 1912-1994) e onde se incluem dois temas com solo de violino tocado por ele, a polca "Strela Branca" e "Mazurca". Também gravado nos EUA, o álbum *Simpatia* (1992), do cantor Djosinha, mindelense radicado nesse país desde a década de 1970, traz a mazurca "Pedro Lino". Paulino Vieira, no álbum *Nha Primeiro Lar* (1996) grava "Viola e bic" e "Mazurca", sendo

que esta última apresenta a “marcação” (comandos) da contradança (cf. “Paulino”, áudio *online*) ditos, segundo dados da capa do CD, por Cacaí.

Refira-se que a década de 1990 é em Cabo Verde – depois do sucesso internacional de Cesária Évora em registo acústico e do surgimento, na Praia, do grupo Simentera – um momento de valorização da música cabo-verdiana dita tradicional, que surge em gravações acústicas ou semiacústicas, algo que na década anterior se encontrava grandemente obscurecido por uma farta discografia com base em instrumentos elétricos e uma sonoridade que atendia mais aos desejos dos frequentadores das pistas de dança do que à propensão dos melómanos interessados na simples audição. É de notar que um dos temas que o grupo Simentera inclui no seu primeiro álbum, *Raíz* (1994), é o “Manchê” cuja partitura fora publicada na década de 1880.

É neste contexto que se inicia a discografia de Bau, referido no capítulo 5, e que o também já citado Nho Kzik tem acesso aos estúdios de gravação, além de comparecer com a peça “Recordação”, que voltarei a referir adiante, no CD *Dez Granzin di Tera* (VVAA, 1998), resultado de recolhas nas várias ilhas de Cabo Verde e editado em Portugal por ocasião da Exposição Universal de Lisboa (Expo 1998) como parte de um conjunto de CD com músicas das antigas colónias portuguesas (coleção *A Viagem dos Sons*, editora Tradisom). “Recordação” será a faixa título do único álbum de Nho Kzik, editado em 2000.

Ainda na década de 1990, na comunidade cabo-verdiana na Holanda há também artistas a gravar mazurcas, como Tchín (CD *Tchin 93-94 - Aventureiro di distino*, 1994, com o tema “Pontchinho dochi”) e o grupo Splash!, formado em Roterdão, com o álbum *Simplicidade* (1996) e o tema “Mazulca” [*sic*]. No seu álbum de 2001, *Contradição*, o grupo traz o tema “Contradança”, também uma mazurca. O grupo Splash!, como atrás referido, uma formação com instrumentos elétricos e eletrónicos, tem mazurcas no seu repertório sem que transpareça uma preocupação de resgate ou manutenção de tradição, embora seja para aí que a letra remeta (por causa das letras, justamente, voltarei a abordar estas composições no capítulo 9). Refira-se a respeito do Splash! – cujos componentes emigraram de Cabo Verde bem cedo ou são nascidos na Holanda (cf. Nogueira 2016: 481) – que, mesmo dedicando-se sobretudo à música *pop* e a ritmos de difusão mais recente, como o *zouk*, o *colazouk* e o *funaná* elétrico, há espaço no seu repertório para a mazurca. O facto de vários dos seus membros terem nascido em Santo Antão e São Nicolau ou descenderem de pessoas naturais dessas ilhas poderá ter tido alguma influência?

Na década de 2000, para além de alguns dos intérpretes já mencionados que voltam a gravar mazurcas, de acordo com a lista do Apêndice II, há a referir os dois discos

que reúnem as gravações realizadas em 1980 em São Nicolau, referidos no capítulo 5. O primeiro, intitulado *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau* (áudio [online](#)) é de 2000 e traz os temas “Contradança”, com o grupo de Miguel Nibia; “Mazurca” e “Polca”, com o grupo de Mané Pchei; e “Mazurca”, com o grupo de Chico Djodje. Os três nomes são de violinistas a liderar grupos de instrumentos de corda. O mesmo disco traz *mornas, koladeras, samba, rumba, lundu* e até um “regui” [*sic*, significando *reggae*], com Da Cruz. O outro disco, do grupo liderado por Mané Pchei – *Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde Ilha de São Nicolau*, 2004 (áudio [online](#)) – traz duas faixas indicadas como contradança e duas como mazurca. Estas gravações são um extraordinário arquivo destas composições tocadas no seu ambiente praticamente “natural”, ou “habitual”. As sessões de gravação realizaram-se numa simples sala cedida para o efeito, na vila, hoje cidade, da Ribeira Brava, sem os rigores e requintes de um estúdio de gravação; sem arranjos para adequá-las ao gosto do público; sem a figura do produtor que orienta o trabalho com o objetivo de atingir determinado objetivo estético que irá garantir que se atinjam determinados objetivos comerciais. João Freire (entrevista realizada a 11 de setembro de 2017) recorda que algumas das gravações foram realizadas fora da vila, por vezes em locais onde tinham de escalar montanhas contando apenas com burros para carregar os equipamentos.

Mais recentemente, Humberto Ramos teve a sua mazurca “D’pos d’Selada” gravada pelo grupo Nos Raíz (*Mensagem*, [2015]) e é autor de uma outra, “Mundo modern”, que deve entrar num próximo álbum de Maria Alice, além de algumas instrumentais inéditas (comunicação pessoal, *e-mail*, 8 de agosto de 2017). O álbum de estreia da cantora Lucibela, *Laço Umbilical* (2018), tem uma mazurca da autoria de Toy Vieira, “Sant Antôn”. O próprio Toy Vieira, no álbum *Gratidão* (2013), regravou o seu tema “Amdjer Cretcheu”, que consta do CD *Viva Mindelo* (2000), de Fantcha, e “Simplicidade de São Nicolau”, dois temas no ritmo da mazurca, com andamentos distintos. Por sua vez, Val Xalino Silva, um compositor sobretudo de *koladeras*, divulga pela internet o seu disco *Bem Balançod* com a “Mazurka de Raúl de Antão” (Silva, 2013, vídeo [online](#)).

É um total de 66 gravações de mazurcas que a pesquisa revelou para os anos 2000-2010 e mais 27 entre 2010 e 2017 (a lista completa encontra-se no Apêndice II, Tabela 7, por ordem alfabética), realizadas por artistas de diferentes gerações – dos violonistas veteranos Lela Violão (1929-2009) e Pedro Magala (n. 1936) à cantora Neuza (n.1985). Há tanto gravações instrumentais (Bau, Nho Nani, Toy Vieira, Vuca Pinheiro) como outras

com letras (cf. álbuns de Jorge Humberto, Mariana Ramos, Fantcha, Zé Luís, Talulu) e apresentando diferentes propostas musicais, desde aquelas de sonoridade mais “de raiz”, como a do grupo Pai e Fidjus de Montrond, de Chã das Caldeiras, cujo álbum foi gravado num estúdio móvel pela ONG alemã Nos ku Nhos, até aquelas em que a criação autoral dispensa essa preocupação, utilizando simplesmente o ritmo ternário da mazurca (cf. “Topada na mazurka”, Djinho Barbosa, 2006). Aparecem realizadas com instrumentos acústicos (Martin Violon e Lela Violão, 2007; Zé Luís, 2012), elétricos e eletrónicos (Pai e Filhos, 1996; Maninho Almeida, 2007), por vezes com um sintetizador a substituir o solo de violino (cf. “Contradança”, Pedro Rocha, 2002) ou com o ritmo marcado por uma bateria eletrónica (cf. “Mazurca”, Linkin, 2001). E por vezes com uma mescla em que os recursos eletrónicos casam-se com uma ambiência que claramente se pretende tradicional, caso do álbum de Tchênta, de São Nicolau, em que os comandos da contradança surgem sobre melodia tocada ao violino e com o ritmo marcado numa bateria eletrónica (cf. “Sabe d'vera”, Tchênta, 2008). Os compositores desses temas pertencem a várias gerações, podendo-se referir como exemplos Ano Nobo (1933-2004), Jorge Humberto (n. 1959) e Tibau (n. 1968).

Quanto à valsa, na pesquisa encontrei 34 gravações neste género musical (o que não significa que não existam outras, que simplesmente não tenham sido identificadas). Depois de quatro composições gravadas pelos grupos pioneiros nos Estados Unidos entre 1929 e 1931, só em 1968 ela volta a aparecer na discografia cabo-verdiana, de acordo com o que consegui apurar: “Leonilda”, gravada em solo de violão por Tazinho, em *Hora di Bai* (1968). No ano seguinte, o LP *Joli Gonsalves & Joe Livramento* (1969) traz “Valsa consolada”. Luís Rendall grava “Valsa Zinda” e “Valsa Tony Reis”, em *Cabo Verde e o Seu Grande Compositor Luís Rendall* (s.d. [1971]). Depois, só em 1987 surge com Vuca Pinheiro – “Valsa Matilde” em *Es quê Nha Terra Cabo Verde* (1987). “Situações triangulares”, de Vasco Martins, aparece gravada por Bau em *Jailza* (1995), gravação que entra em pelo menos três compilações nos anos que se seguem, e em 1998 o próprio autor comparece no CD *Dez Granzim de Tera* a interpretá-la. Esta composição tem despertado o interesse de vários músicos que se dedicam ao violão clássico e várias interpretações podem ser encontradas na internet (cf. Williams, áudio *online*). De modo geral, as valsas que consegui identificar foram gravadas por vários dos mesmos nomes que mencionei quanto à gravação de mazurcas/contradanças, como mostra a Tabela 8 (Apêndice II). A valsa, contudo, não traz questões que exijam grande esforço de audição e análise, uma vez que não é motivo de tantas dúvidas ou controvérsias nos discursos sobre as práticas musicais

em Cabo Verde. Assim, nas reflexões que se seguem irei debruçar-me principalmente sobre o que se relaciona com a mazurca; a expressão “contradança”, que na linguagem local é usada como designação de um género musical; e a polca, cujo nome é obscurecido ao longo do tempo, embora tenha sido tão saliente em períodos mais recuados.

8.1 Constatações

Confrontar o que é dito sobre esse conjunto de músicas com a audição dos discos referidos neste capítulo resulta para mim muitas vezes em perplexidade, por ter dificuldade em definir o género de determinadas peças musicais. Se em relação à valsa ou à mazurca é mais fácil identificar pelo compasso ternário, para outros casos não é tão evidente. Julguei à partida que esta minha dificuldade se devesse a não ter conhecimentos em teoria musical. Mas mesmo quando consultava músicos para que me esclarecessem sobre determinadas gravações, por vezes as respostas não eram unânimes. Deparei-me com um conjunto de afirmações por vezes contraditórias, ou com ressalvas e acréscimos que permitem vislumbrar toda a complexidade dessa trama musical em que tantos elementos se entrelaçam. Por exemplo, ao pedir o apoio de alguns músicos para identificar determinadas composições que me suscitavam dúvidas sobre como classificá-las, recebi, para uma mesma peça, respostas diferentes, e em alguns casos mais de uma resposta de um mesmo músico para uma mesma composição, ou seja, o que numa primeira audição parecia ser determinado tipo de música, em audições posteriores passou a ser percebido de outra forma.

O álbum de Nho Kzik (2000) é paradigmático. Só dois temas trazem indicação do género musical, “Coladeira de Kzik” e “Valsa Mixim” (faixas 1 e 9). Para verificar a variedade de respostas que poderia obter, com a audição de músicas deste disco e alguns outros, organizei uma sessão de audição partilhada para a qual convidei quatro músicos cabo-verdianos¹⁴⁴: Nhelas Spencer (Daniel Spencer Brito), violonista e compositor; Mikinha (Amílcar Spencer Lopes), compositor, sobretudo de letras; Tey Santos (Antero Gonçalves Santos), percussionista e professor; e Djick (Henrique Teixeira Oliveira), violonista e professor.

Propus ouvirmos algumas composições do álbum de Nho Kzik (“Recordação”, “Nha Comadre”, “Pé meio”, “Fernambouk” e “Fogon”, faixas 2, 3 4, 6 e 7) e algumas outras gravações selecionadas que me pareciam difíceis de categorizar: “Strela Branca”, na gravação

144 A quem agradeço a gentileza de se terem disponibilizado para colaborar nesta experiência.

de Djedjinho (VVAA, 1996: faixa 12); duas peças intituladas “Contradança” do disco de Mané Pchei (2004: faixas 4 e 16); “Mara bu Sancho”, gravada por Minó di Mamá (1998: faixa 2); “Paravante - Pé de Camel” e “Puleiro de Pato é no Chão”, pelo grupo Pais e filhos de Montrond (2011: faixas 2 e 5); e “Viola e Bic” (Paulino Vieira, 1996: faixa 10). Pedi-lhes que comentassem, sem grandes preocupações técnicas, que ideias cada um daqueles trechos lhes suscitava.

Também aqui não houve unanimidade. “Recordação”, por exemplo, fez pensar em músicas brasileiras, mas também na *morna* tocada de um modo mais vivaz, como habitual nos antigos bailes na ilha Brava. “Pé Meio” foi apontada como contradança e também como *landu* da Boa Vista. Mas, porventura, “há uma fronteira muito ténue entre o *landu* e a contradança?”, questionou Brito. Em “Fogon”, Santos viu uma possível influência da rumba e do merengue. Por outro lado, referiu Oliveira, “na Brava, nos bailes, tocavam ritmos mas não davam nomes; era só melodia, normalmente vinham de fora (dos EUA), eram adaptados às limitações do executante, daquilo que ele apreendeu ou lhe foi ensinado. Então surgiu uma coisa nova, diferente do original”. “Mas é interessante a resistência desses géneros, que nunca desapareceram das salas de baile [...] Quando vou, em São Nicolau, a um desses bailes de rabeça, vejo que a maior parte das músicas não é *morna*, nem *funaná*, etc. É um ritmo que convida para o baile”, refere Brito, sem nomear esse ritmo. Sobre a “fronteira pouco definida entre alguns géneros” que Lopes refere, o mesmo comenta que as gravações ouvidas na sessão de audição partilhada têm acompanhamento de instrumentos elétricos, enquanto antes tocava-se com instrumentos “de pau e corda” [acústicos]. “Ora, o acompanhamento de sala tinha um enquadramento próprio. O homem que tocava na sala tinha uma certa maneira de tocar. Era muito mais fácil, por essa via, marcar a diferença.” Com o desaparecimento da música acústica, “é o instrumento que tem a força, não é tanto o intérprete. E a força está no baixo” (*ibid.*).

Em síntese, percebi, a partir da troca de ideias que se estabeleceu, relacionando-a com observações anteriores e com dados provenientes da pesquisa discográfica e outras fontes, que aquelas peças tocadas ao violino – seja por um grupo tradicional acústico ou por formações contemporâneas com instrumentos elétricos ou eletrónicos – que não sejam valsa nem mazurca (em outras palavras, que não tenham compasso três por quatro) são genericamente chamadas “contradança”. Contudo, e por contraditório que seja face à frase anterior, há quem componha mazurca e lhe coloque o título “Contradança”, como referido na introdução (*cf.* Splash!, áudio *online*). Contradança é, assim, um rótulo para diferentes tipos de músicas, e muitas vezes ela nomeia uma *koladera*.

Refira-se que em meados do século XX, quando a *koladera* ainda nem existia como música de salão, dançada por pares enlaçados, o compasso dois por quatro estava tanto na polca como no galope. E também no maxixe, proveniente do Brasil e que por sua vez era o resultado de apropriações a que a polca não estava alheia. Verifica-se, por outro lado, um obscurecimento da palavra “polca” em Cabo Verde, que quase não é mencionada entre os géneros musicais, embora nos discos pioneiros a palavra apareça em oito num total de 40 peças (cf. Apêndice 2, Tabela 2). Nos discos mais recentes, a designação “polca” aparece seis vezes (excluindo as repetidas em compilações), em cerca de 160 gravações listadas no *corpus* de peças musicais gravadas que selecionei para este trabalho com base na origem, ainda que remota, na Europa (identificadas como mazurca, polca, *xotis*, *schottische*, valsa galope e contradança). Se levarmos em conta a afirmação de Moraes de que a polca “fornecerá a métrica musical (andamento binário e sessões de oito ou dezasseis compassos, por exemplo) sob a qual a música popular de sucesso (ou *pop*) do século XX se estruturará, especialmente na forma da canção”, considerando-se assim “a polca o protótipo do *pop*”, será lícito pensar que em Cabo Verde possa ter acontecido algo semelhante: a polca poderá ter-se diluído, mesclando-se com outras expressões musicais ao ser tocada pelos cabo-verdianos, de forma que possivelmente se possa pensar ter sido essa a origem da *koladera*.¹⁴⁵

Tey Santos (comunicação pessoal, *e-mail*, 05 de outubro de 2017), que desde o início da década de 1970 vem participando em diferentes grupos e acompanhando artistas a solo, referiu, quando lhe fiz ouvir o tema de Paulino Vieira intitulado “Viola e bic” (áudio *online*): “Este tema, nos bailes de rabeça, costumam chamar de contradança! É difícil discernir da polca! A polca é no mesmo compasso quatro por quatro, mas, a pulsação rítmica é diferente! É convencionalmente tratado por contradança”. Tal afirmação e também alguns momentos da discussão durante a audição partilhada fazem pensar que “contradança”, como categoria nativa, é – embora isso não seja sempre explicitado – um “chapéu” sob o qual se acolhem vários ritmos, o que remete para a sua origem, justamente, com o sentido de suíte de danças, tal como a quadrilha brasileira, com a particularidade de que todas essas peças, sejam *koladeras*, polcas e até mesmo valsas (caso de “Grandeza de Djarfogo”, cf. Raiz de Djarfogo, 1999), recebem indiscriminadamente o nome de *contradança*, mesmo quando não se está a referir à suíte de danças mas sim a uma peça musical individualmente. Situação semelhante ocorre com o forró no Brasil, visto por Santos (2014: 26) como um meta-género com vários subgéneros.

145 Esta é uma pista para uma investigação sobre o percurso da *koladera* que poderá levar a um outro estudo, pelo que não cabe aqui aprofundar.

Observei que há um emaranhado de nomes, não havendo rigor ou sequer interesse em definir exatamente o que é o quê. “Não sei se será conveniente a gente estar com essa preocupação de forçosamente classificar a música X neste ou naquele gênero, meter em caixas”, refere Lopes durante a audição partilhada. É inegável que as duas palavras, *mazurca* e *contradança*, andam interligadas, e foram raros os momentos em que um interlocutor especificou a diferença, como o próprio Lopes fez nestes termos: “A mazurca é uma dança de pares individuais, a contradança é uma música de grupo [...] acaba por ser um espetáculo. Numa mazurca, posso chamar uma dama para dançar como para uma *morna* ou uma *koladera*. Na contradança não é assim.”.

A troca de ideias que teve lugar durante a sessão de audição partilhada fez-me pensar no termo *caráter* aplicado à música, que segundo Schoenberg (1996: 120), “refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada”. Para este autor, um adágio ser lento ou um *allegro* ser rápido é um aspeto que contribui apenas parcialmente para a expressão do caráter, tendo o acompanhamento um papel importante nesse sentido. “Nenhum executante poderia expressar a ideia de marcha, se o acompanhamento fosse escrito em estilo coral; ninguém poderia tocar uma tranquila melodia de um adágio, se o acompanhamento veiculasse uma torrente de notas.”. Prosseguindo no seu raciocínio, Schoenberg recorda que as antigas formas de dança se caracterizavam por determinados ritmos no acompanhamento, os quais se refletiam, também, na melodia. “Estas características rítmicas constituem o principal meio de distinguir, por exemplo, uma mazurca de uma gavota, ou de uma polca. Além do mais, auxiliam a estabelecer o clima e o caráter específico de uma peça individual [...]” (Schoenberg, 1996: 120).

Por outro lado, é preciso ter em conta que os arranjos têm o poder de transformar uma composição, bem como o nível de domínio técnico do instrumento musical pelos intérpretes, como se afirmou na audição partilhada. Mesmo a qualidade da gravação a que temos acesso pode alterar a impressão com que ficamos de determinada composição. A interpretação de um tema ao sabor da animação de um baile ou dentro das condições de estúdio faz toda a diferença, o que pode chegar ao ponto de, por vezes, um trecho de determinada peça parecer-se com outra. Em síntese, como referiu Brito durante a audição partilhada, é o caso de se questionar: “Até que ponto podemos estabelecer que tal gênero musical corresponde a tal ritmo exatamente? Porque não sei se podemos dizer categoricamente, tal composição pertence a tal gênero.”.

Neste capítulo, procurei mostrar o percurso até ao presente das músicas de origem europeia do século XIX já apropriadas pelos cabo-verdianos e apresentadas na forma mais

concreta e duradoura que a imaterialidade da música teve ao longo do século XX: as gravações de discos. A recolha e análise desses registos levou-me a procurar interlocutores para um debate que pudesse lançar luz sobre aspetos relacionados com os géneros musicais, a sua fluidez, as fronteiras por vezes nebulosas entre eles, as mudanças ao longo do tempo e as influências recebidas. Tal debate foi bastante produtivo ao fazer avançar a compreensão deste segmento ainda relativamente pouco clarificado do conjunto de expressões musicais de Cabo Verde.

Capítulo 9

Obscurecimento face a novas tendências e o resgate no pós-independência

Na trajetória das músicas e danças de origem europeia apropriadas em Cabo Verde houve, a partir de meados da década de 1940, um período de cerca de três décadas durante o qual elas ficaram praticamente esquecidas, como ficou evidenciado pela análise da discografia reunida sobre o tema, no capítulo anterior, e pelos depoimentos de fontes primárias nesse processo. Resistiram apenas naquelas ilhas onde, possivelmente por maior isolamento, continuaram a ser praticadas no ambiente rural. Ou mesmo no ambiente urbano. Refira-se que determinadas povoações em Cabo Verde, mesmo tendo o estatuto de vila (ou de cidade, como passaram a ser todas as sedes de município em 2010) são centros urbanos diminutos, em que o modo de vida não difere consideravelmente do que se vive num ambiente rural. Dadas as características espaciais do arquipélago, a própria proximidade entre os meios urbano e rural torna estas definições um tanto imprecisas. “Rurbano”¹⁴⁶ foi a palavra utilizada por Corsino Tolentino (*A Semana*, 31 de janeiro de 1992: 2) para referir a interpenetração campo-cidade em Cabo Verde: “[...] somos rurbanos, pelo espaço que ocupamos, os costumes que temos e as relações que mantemos”.

Foi ao contexto “rurbano” das ilhas de Santo Antão, São Nicolau e Fogo, que estão entre as mais montanhosas entre as dez ilhas do arquipélago, que estas músicas e danças ficaram mais associadas. Sobre a razão de terem resistido mais nestas ilhas e, dentro delas, em locais isolados como Covoada, Ricardo Lima de Brito, a quem mais tarde farei referência pelo seu papel nesta história, opina: “Sabe-se que a cultura de um povo conserva-se é nos interiores, no meio rural” (Brito, entrevista realizada a 27 de março de 2018).

Por sua vez, João Lopes Filho refere, a propósito da sua ilha natal:

As melhores terras eram aquelas para onde havia mais acesso. As pessoas com menos posses ficaram nas zonas mais longínquas, caso de Covoada (nome que vem de “cova”, um vale entre duas rochas altíssimas, de difícil acesso) e é onde a contradança resistiu mais. Quanto menos acesso, mais conservação das músicas antigas, porque enquanto os outros sítios recebiam outras músicas mas não tinham contacto com esses locais remotos, estes vão mantendo aquelas músicas, que não são substituídas pelas mais novas que os centros urbanos tinham. (Lopes Filho, entrevista realizada a 20 de abril de 2018)

146 Neologismo cunhado por Gilberto Freyre (1956: 11) para propor a introdução de indústrias em áreas rurais, para que populações “sem oportunidades de aí desenvolverem atividades rigorosamente agrárias e pastoris” permanecessem no campo, embora exercendo atividades industriais. Em anos recentes, o conceito foi retomado e ampliado, englobando práticas da vida rural vivenciadas em áreas urbanas, como o cultivo de hortas em quintais e terrenos baldios. Tolentino aplica-o a Cabo Verde para referir-se a padrões socioculturais.

A cantora Celina Pereira refere que, depois do período da sua infância em que ouvia mazurcas interpretadas por tocadores de rabeca, em bailes na Boa Vista e em São Vicente, houve um período “de muitos anos em que não se ouvia falar [...] e nem as rádios transmitiam, nem mazurcas, nem contradança, nem polcas”. Até que, em determinado momento, por volta dos anos 1970, uma mazurca começou a tocar na Rádio Barlavento, em versão instrumental. Seria, segundo Pereira, uma gravação feita nos EUA – podemos supor que seja uma daquelas gravações da Columbia, referidas no capítulo 4 e listadas no Apêndice II. Não deixa de ser curioso que naquele momento já próximo à independência, em meio aos temas em voga e às tendências musicais da época, uma mazurca extemporânea surgisse no repertório da rádio em São Vicente. Então, “eu meti na cabeça que queria que alguém lhe pusesse uma letra, porque não havia mais nenhuma mazurca que tocasse na rádio”, relembra a cantora. Celina Pereira não sabia, mas não tardaria muito para que Frank Mimita gravasse o tema que inaugura, em 1974, uma nova época na história da mazurca em Cabo Verde.

9.1 Novas tendências

De finais dos anos 1950 até meados da década seguinte, oito EP (45 rotações) foram editados pela Casa do Leão (uma empresa comercial com sede no Mindelo) como resultado de gravações realizadas nos estúdios da Rádio Barlavento. São gravações pioneiras quanto à sua realização no próprio arquipélago – os discos eram depois fabricados na Alemanha. Pode-se constatar, conferindo-se as peças musicais contidas nesses discos – todos com o título *Mornas de Cabo Verde* (códigos A1001, de 1959, a A1008, 1965) embora não veiculando apenas *mornas* –, que não há nada designado como mazurca, valsa ou contradança.

Foram as *mornas* e *koladeras* que definiram o repertório que ficou registado nas vozes de Amândio Cabral, Djosinha, Maria da Luz, Mité Costa e Titina, com acompanhamento de músicos como Jotamonte (Jorge Monteiro, 1913-1998), Luís Morais (1935-2002) e Morgadinho (Joaquim Almeida, n.1932), os três ligados à Banda Municipal de São Vicente, e o já mencionado Malaquias Costa, entre outros. Antes disso, Fernando Quejas começara a sua carreira no início da década de 1950, em Portugal, onde gravou dezassete EP entre 1952 e 1973 e um CD em 1999, e também do seu repertório estão ausentes composições nos géneros aqui estudados.

Por outro lado, em toda a discografia produzida e editada em Roterdão pela Morabeza Records (inicialmente com o nome Casa Silva) durante uma década a partir de 1965, num total de 46 LP,¹⁴⁷ apenas quatro vezes aparecem gravações de peças relacionadas com o universo das músicas de origem europeia e já referidas neste trabalho: o “Manchê” (Voz de Cabo Verde, 1969), que aparece na capa do disco grafado “Mechê” e num solo de violão do LP *Sodade* (Humbertona, 1973); a valsa “Leonilda” (Tazinho, 1968); e “Bingala d’Pó” (Mimita, 1974), que inaugura um período em que as gravações de mazurcas voltam a aparecer. Entre os álbuns gravados em Portugal, consegui identificar duas valsas nesse período, em solos de violão dedilhados por Luís Rendall: “Valsa Zinda” e “Valsa Tony Reis” (Rendall, s.d. [1971]). Entre gravações editadas nos EUA, encontrei uma, intitulada “Valsa consolada”, na voz de Joli Gonsalves e acompanhamento de Joe Livramento (Livramento, 1969). Num conjunto de cerca de 100 LP editados entre meados da década de 1960 e 1974 (tendo este ano como marco em atenção à gravação de Mimita), como pude identificar pesquisando a discografia produzida por artistas cabo-verdianos (*cf.* Nogueira, 2016b: 645-656), pode-se dizer que é manifestamente pouco, o que atesta esse hiato a que me referi.

Refira-se ainda, quanto ao cenário musical em Cabo Verde entre a década de 1950 e a de 1970, que o arquipélago recebe ao longo de todo esse período músicas estrangeiras por diferentes vias. As rádios têm aí um papel significativo. Depois das estrangeiras de ondas curtas, cuja receção vinha desde a década de 1920, o arquipélago passa a ter as suas próprias emissoras a partir de 1945, como atrás referido. Certamente, este foi um meio de novas tendências musicais chegarem aos ouvidos dos cabo-verdianos, considerando que as rádios locais recebiam discos do exterior, até porque as gravações de música cabo-verdiana eram escassas até meados da década de 1960.

Por sua vez, o cinema foi decisivo. O cineteatro Eden Park, na cidade do Mindelo, inaugurado em 1922 e que durou até por volta de 2000, foi para várias gerações um canal de sintonização com o que ia pelo mundo e de atualização em matéria de música e filmes. A Figura 45, reproduzindo um anúncio num jornal de 1933 ilustra bem este facto. Referindo-se à década de 1950, o trompetista e compositor Morgadinho conta como o cinema foi importante para abrir os seus horizontes, considerando que ele vinha da aprendizagem na Banda Municipal:

¹⁴⁷ Agradeço a Djunga de Biluca o acesso aos dados do catálogo da Morabeza Records.

[...] nessa altura havia os filmes de que nos gostávamos, os musicais norte-americanos, com Fred Astaire, Gene Kelly, Al Johnson, Louis Armstrong, com quem aprendi muito, Henry James, bons trompetistas que nós ouvíamos. Havia também os *westerns*, *cowboys*. Então pelo cinema já ouvia muita coisa, enchiam-me a cabeça de melodias. (Almeida, entrevista realizada em setembro de 1998)

Figura 45: Exemplos de publicidade do cineteatro Eden Park, 1933



Fonte: *Notícias de Cabo Verde*, 4 de fevereiro de 1933: 1; 22 de julho de 1933: 5.

A entrada de aparelhos de reprodução áudio, enviados por emigrantes, se já era uma realidade desde a época do gramofone, torna-se algo praticamente corriqueiro, com a popularização dos gira-discos portáteis que se vão tornando cada vez mais acessíveis, verificando-se o declínio da serenata e dos bailes com música ao vivo. Para um adolescente de Santo Antão em meados dos anos 1960, embora ainda houvesse bailes e serenatas, “o companheiro mais assíduo do improvisado era o *pick-up* ou o gravador. Serenata a sério exigia mais organização e meios, ficava para ocasiões especiais.” (Tolentino, 2016: 211). Com os *pick-up* chegam os discos em formato LP e EP e uma série de estilos musicais internacionalmente em voga.

A música latino-americana, por exemplo, bastante difundida em vários países africanos a partir dos anos 1950, é recordada assim por Abel Lima (1946-2016), cantor e compositor cabo-verdiano que no seu percurso como emigrante viveu na Costa do Marfim e no Senegal, na sua juventude:

Os grandes nomes da música afro-cubana da época, como Johnny Pacheco, Célia Cruz, Fajardo, Guillermo Portabalez, Barosso, etc., faziam-nos vibrar, num ambiente de “fuego”, cheio de sol e de esperança para o continente africano, que começava a ansiar pelas suas independências.

Os grupos africanos tentavam seguir essa moda e, no Senegal, por exemplo, as orquestras trabalhavam muito para inventar uma maneira de tocar, cantar e dançar a *pachanga* à maneira africana e conseguiram bem. Os senegaleses eram os melhores e foram grandes animadores. Eram imbatíveis neste domínio na África dos anos 1960. (Lima, 2016: 61)

Fonseca, cantor senegalês de origem cabo-verdiana, especializou-se na música afro-cubana e fez carreira na Bélgica com o grupo Les Anges Noires na década de 1960 e até meados dos anos 1970. O clarinetista Luís Morais, por sua vez, sintonizado com as tendências do momento, gravou e compôs *boleros*, *pachangas*, *cumbias* e *merengues*. Alguns álbuns seus baseiam-se unicamente em géneros latino-americanos, com títulos como *Cumbia* e *Noche de Ronda*. Outros mostram o seu perfil musical eclético e internacional, como *Welcome*, *Love Story*, *Broadway* (cf. Nogueira, 2016b: 319-320).

Outros exemplos do quanto o público e artistas cabo-verdianos vivenciaram essas tendências musicais é o surgimento de vários grupos com instrumentos elétricos no arquipélago, em que é clara a influência da música anglo-americana até mesmo no estilo do vestuário adotado pelos músicos (cf. Nogueira, 2016b: 301). Kings e Mindel's são exemplos de grupos que emulavam os Beatles, animando bailes em finais dos anos 1960 e início da década seguinte. Houve também aqueles que apreciavam a *soul music*, gravando temas de Wilson Picket, James Brown, Otis Redding, entre outros (Barros, *A Nação*, 2009: 3). Osibisa, Santana e Fela Kuti são por outro lado referências do compositor Vasco Martins (entrevista realizada em junho de 1998), que em S. Vicente procura, com outros jovens músicos, recriar a partir dos instrumentos elétricos os ritmos tradicionais de Cabo Verde.

Assim, pode-se constatar que, suplantadas por novas tendências a partir de meados dos anos 1940, as músicas e danças de origem europeia em voga no século XIX entraram em declínio em todo o mundo, mantendo-se como reminiscência do passado para alguns, como elemento folclórico para outros mas, decididamente, fora das práticas correntes dos salões de baile e das casas noturnas. Lima, num dos seus livros sobre a ilha da Boavista, atribui à emigração a partir da década de 1960 a causa desta situação.

Perderam-se os hábitos das serenatas com o violão, este substituído pelo gravador portátil; as tocatinas foram votadas ao esquecimento [...] as músicas tradicionais, como a coladeira, mazurca, contra dança [*sic*], valsa e tantos outros valores culturais caíram em desuso. (Lima, 1997: 236)

Os contatos dos cabo-verdianos com o que ia pelo mundo em cada momento – pela via da emigração e das rotas marítimas que tocavam o arquipélago ou que eles próprios integravam, como profissionais em diferentes escalões – fizeram entrar nas

ilhas, a partir de meados do século XIX, mazurcas, polcas, valsas, *schottisches* e contradanças e também introduziram as novas modas musicais do século XX, que ditaram o esquecimento das mais antigas. Estas últimas, contudo, resistiram em determinados pontos do arquipélago, em particular aqueles mais recônditos, onde possivelmente reinava um maior apego às práticas já em desuso nos centros urbanos maiores e mais ligados às dinâmicas culturais internacionais.

Lopes Filho recorda que, a partir de meados da década de 1960, aparecem na ilha “pela mão de um ou outro emigrante, gravadores, e faziam-se então festas ao som desses aparelhos, que chamávamos de ‘gravadoras’. Mais tarde surgem as ‘picapadas’ [neologismo a partir de *pick-up*]”. Nesses bailes não havia lugar para nada parecido com a contradança, mas uma mazurca podia ser tocada de vez em quando, afirma o entrevistado. Contudo, como visto na secção dedicada à música gravada, não havia no contexto caboverdiano discos com mazurcas nessa época. Quanto à possibilidade de virem do estrangeiro, não seria grande, uma vez que as músicas em voga nesse período, em todo o mundo, eram outras.

9.2 As tradições pela imprensa no período pós-independência

Depois daquele período de obscurecimento, é possível encontrar a partir de finais da década de 1970 várias referências à mazurca, à valsa e à contradança no jornal estatal *Voz di Povo*. Estas referências são reveladoras de como estas expressões musicais se encontravam inseridas, no discurso oficial e nas práticas quotidianas, naquilo que se considera o âmbito das ditas *manifestações culturais tradicionais* em Cabo Verde.

Ultrapassado o hiato “de muitos anos em que não se ouvia falar [...] e nem as rádios transmitiam”, como afirma Celina Pereira, aquelas músicas e danças aparecem como itens de eventos oficiais destinados a alguma comemoração, como as festas do aniversário da independência (cf. “Santo Antão”, *Voz di Povo*, 4 de abril de 1979: 4); em concursos culturais (cf. “Para dançar - 83”, *Voz di Povo*, 17 de dezembro de 1983: 8; Tavares, *Voz di Povo*, 27 de outubro de 1984: 8), em que a mazurca é um dos géneros obrigatórios a serem apresentados pelos candidatos; ou por ocasião da visita de alguma autoridade (“Sal: porta de saída”, *Voz di Povo*, 31 de março de 1983: 4-5). Alguns exemplos encontram-se no Anexo III (Figuras 46 a 51). Durante a minha visita de estudo a São Nicolau em 2018, várias pessoas mencionaram um programa transmitido algum tempo antes pela televisão pública em que

imagens de arquivo mostravam uma apresentação do grupo de contradança de Covoada na recepção a uma autoridade em visita à ilha [primeiro-ministro ou presidente da República, conforme o interlocutor]. Suponho tratar-se de um programa da RTP que depois vim a encontrar, intitulado “Mantenha para quem Trabalha” (Campos e RTP, 1980) que no trecho situado entre os 15:42 e 17:53 minutos mostra um grupo de crianças a dançar ao som do violino de Mané Pchei ([Exemplo vídeo 2](#)). Erroneamente, a dança é identificada pelo narrador como “contratempo”.

Além de notícias e reportagens, encontrei, ao pesquisar a imprensa cabo-verdiana das últimas décadas, alguns artigos de opinião em que os autores exprimem, mesmo quando não é este o tema central do texto, o quanto a mazurca é assumida como parte da cultura local. Em alguns casos, até gerando polémica, como a que ocorreu em novembro de 2013, em que uma das partes afirmava que a mazurca praticada em Cabo Verde é cabo-verdiana e a outra parte rejeitava tal afirmação realçando a sua origem europeia (*cf.* Monteiro, *Expresso das Ilhas*, 9 de novembro de 2013, página *web*; e Silva, *Expresso das Ilhas*, 23 de novembro de 2013, página *web*). Mais recentemente, um cronista deste mesmo jornal, fazendo a síntese desta questão, relata um evento a que foi convidado na ilha de São Nicolau:

Foi bonito ver grupos folclóricos a dançarem mazurca, contradança e valsa; são essas danças de salão europeias trazidas pelos nossos antepassados europeus que os sanicolaenses consideram ser o seu folclore cultural: mazurca originária da Polónia, contradança de origem inglesa e francesa, e valsas austríacas. A nação *verdiana* tem aqui um excelente produto turístico – ensinar os europeus, aqui, no calor dos trópicos, a dançarem danças de salão que já não sabem dançar e que até já estão extintas. (Dias, *Expresso das Ilhas*, 9 de agosto de 2017 página *web*)

Voltando ao *Voz di Povo*, este jornal revela, ao longo do tempo, através de referências às danças de origem europeia aqui em questão, o quanto elas são assumidas como cabo-verdianas e pertencentes à tradição local. Comparando o conjunto de 15 textos publicados neste jornal ao longo de nove anos com o que qualquer outro periódico publicou sobre estas músicas e danças, mesmo nos tempos em que estavam em voga, constata-se – e a extensão da pesquisa em jornais e revistas, indicada na Introdução, permite esta inferência – que o conjunto de referências a estas expressões nas páginas do *Voz di Povo* é largamente superior ao que se publicou em qualquer outro título no arquipélago. Se esta quantidade, quinze textos em nove anos, não parece assim tão relevante, recordo que estas músicas e danças não eram muito difundidas em Cabo Verde no período em que se publica o *Voz di Povo*. Eram encaradas como algo *tradicional* (ou seja, ligado ao passado) e como

expressão regional, associadas a certas ilhas. Não estavam em voga naquele momento. Daí poder-se considerar que quinze textos são uma quantidade significativa.

Assim, agrupo nesta secção um conjunto de textos do *Voz di Povo* com o intuito de evidenciar a construção dessa tradição através deste periódico. O primeiro texto dessa série, uma reportagem com a previsão do que serão as festividades da independência na ilha de Santo Antão em 1979, revela, depois de mencionar um conjunto de atividades desportivas, bailes, feiras, verbenas e exposições, que deverão colaborar “diversos grupos culturais de Cabo Verde: canizado, batuque, funaná, tabanca, grupo musical da Brava, grupos de contradança, mazurca, valsa, colá-sanjom, etc.”¹⁴⁸ (“Santo Antão: começaram”, *Voz di Povo*, 4 de abril de 1979: 4).

É interessante notar aqui que, nesse período, o *funaná* e o *batuku* aparecem entre “grupos culturais”, o que equivale a dizer que não eram vistos ainda como géneros da música popular urbana cabo-verdiana como vieram a ser – o *funaná* pouco tempo depois, nos anos 1980, o *batuku* cerca de duas décadas mais tarde. Isso fica evidente quando no mesmo texto aparecem nomes de grupos que animam bailes, como Voz di FARP (criado dentro das Forças Armadas Revolucionárias do Povo, como era então designado o exército cabo-verdiano), Cabosamba, Os Tubarões e Voz da Juventude. Estes são os representantes da música *pop*, ou da música em voga naquele momento, sem relação com tradição. Portanto, quando se fala em “grupos culturais” trata-se de apresentações de algo exótico para Santo Antão – ou seja, aquilo que vem de Santiago (*batuku*) ou da ilha do Fogo (*canizade*) – ou em desuso, embora não desconhecido nessa ilha (contradança, mazurca, valsa).

Em “Mazurca e contradança” (Anexo III, Figura 46), texto que relata a apresentação de um grupo relacionado com essas músicas/danças na Praia, em 1980, por ocasião, também neste caso, do aniversário da independência, o autor descreve o Parque 5 de Julho¹⁴⁹ a transbordar de gente e a surpresa que causou a atuação de um grupo de crianças da localidade de Covoada, ilha de São Nicolau.

Ninguém antes daria um tostão para aqueles miúdos, metade para cada sexo, entre os nove e os doze anos de idade, inquietos, que Ricardo tentava segurar. Quando Nho Luís Gonzaga arrancou com a sua voz rouca o vai-vem de uma

148 *Canizado/canizade*: um dos itens das festas dos santos juninos na ilha do Fogo, com pessoas mascaradas, toque de tambores e danças.

149 O Parque 5 de Julho é um recinto que foi construído no centro da cidade da Praia para a comemoração dos cinco anos da independência. Contemplava uma arena para espetáculos, salas de aulas, jardins, entre outros elementos. Na atualidade funcionam no espaço estruturas da Câmara Municipal da Praia.

mazurca. A expectativa estava na cara de todos, desde que o animador explicou que a mazurca era uma dança de origem polaca e que não se sabia como chegara a Cabo Verde, mas que a verdade é que a nossa gente antiga muito gostou e adotou. Um dos miúdos isolou-se e comandou a formação de pares. Logo os primeiros passos da dança arrancaram os aplausos mais vibrantes desta festa. A destreza, mas mais o espanto para um público na maior parte desconhecedor desta manifestação cultural cabo-verdiana fez o resto da festa. (Tavares, *Voz di Povo*, 22 de julho de 1980: 14)

O trecho permite notar como era desconhecido pelos habitantes da cidade da Praia o tipo de espetáculo apresentado. À medida que este avançava, o entusiasmo do público foi tanto que várias pessoas começaram a atirar moedas e depois notas para o palco, relata o jornalista.

Uma visita do primeiro-ministro Pedro Pires à ilha do Sal, em março de 1983, é outra ocasião em que a mazurca aparece em destaque numa página do *Voz di Povo*. A sessão cultural que teve lugar nesse dia foi aberta pelos jovens “Pioneiros” (da Organização dos Pioneiros Abel Djassi (OPAD-CV)¹⁵⁰, e mais tarde houve a interpretação da mazurca “por cinco pares de velhos especialistas, que maravilharam o público com a sua perícia e à vontade” (“Sal: porta de saída”, *Voz di Povo*, 31 de março de 1983: 5). Neste caso, parece tratar-se de pessoas que, dada a sua idade, sabem dançar a mazurca (Anexo III, Figura 47), não tendo de a ensaiar para a apresentação, mas ainda assim é um número entre outros num palco onde decorre uma sessão cultural em honra a uma autoridade e não um momento de convívio em que a dança é uma forma de entretenimento.

Nesse mesmo ano, realiza-se no mês de dezembro um concurso de danças, intitulado Para Dançar-83 (cf. Anexo III, Figura 48) organizado pela Juventude Africana Amílcar Cabral de Cabo Verde (JAAC-CV). A finalidade, segundo a organização, é “não só contribuir para uma diversificação do preenchimento do tempo livre dos jovens, mas também pôr à prova a capacidade artística destes, e valorizar, através da inclusão das nossas danças folclóricas no programa, a nossa tradição cultural” (“Para dançar”, *Voz di Povo*, 17 de dezembro de 1983: 8). Observe-se aqui como fica clara a intenção, por parte da entidade organizadora, de valorizar aspetos da tradição. Sobre o papel desta e de outras entidades ativas na época na revitalização de tradições, discorrerei no tópico seguinte.

No concurso Para Dançar-83 participaram cinco pares entre os vinte e os quarenta anos na etapa descrita pelo *Voz di Povo*, com “os velhos” a preferirem “as danças crioulas como: mazurca, coladeira e funaná” e os jovens a preferirem ritmos estrangeiros como o

150 Apresento adiante mais informações sobre a OPAD-CV e a JAAC-CV.

disco-funk, o *reggae* e a *pachanga* (“Para dançar”, *Voz di Povo*, 17 de dezembro de 1983: 8). Acerca das atuações observadas no concurso, Carlos Vaz (*Voz di Povo*, 30 de dezembro de 1983: 3) afirma ter ficado surpreendido ao ver um par dançar *funaná* introduzindo na coreografia “uns passos angolanos bem difundidos entre nós, nos bailes de fim de semana”. Contudo, refere, o mesmo não aconteceu com a mazurca, devido, segundo ele, ao esquema coreográfico “mais ou menos rígido” desta dança. “Justamente aqui que queríamos chegar, para podermos dizer que qualquer das nossas danças tradicionais obedece a um esquema coreográfico. Aliás, é esse esquema que nos permite opinar que uma pessoa não sabe dançar o *funaná*, a mazurca [...]”. Fica explícito no seu texto que a mazurca é uma das “nossas [dos cabo-verdianos] danças tradicionais”. Ainda mais quando o autor refere que a

divulgação e aperfeiçoamento das nossas danças pode ser compreendida [*sic*] em duas perspectivas: primeiro valorizar as danças que outrora foram menosprezadas e reprimidas, quando não eram mesmo proibidas pelos agentes coloniais como é o caso da *tabanka*,¹⁵¹ *funaná*, *batuco*, etc. Ou aquelas que por outros motivos tenham caído num certo esquecimento, como a *contradança*, a *mazurca*, etc. Segundo, contribuir para um certo esclarecimento e desalienação das nossas danças, a fim de as aperfeiçoar. (Vaz, *Voz di Povo*, 30 de dezembro de 1983: 3)

Ou seja, os concursos que então se realizavam serviam a uma política cultural, como aponta o autor do artigo, perfeitamente sintonizada com o (e resultante do) momento político que então se vivia, de recente libertação do colonialismo, momento em que o governo do PAICV tratou de resgatar e valorizar expressões culturais que tinham sofrido no período colonial situações de negação, menosprezo e repressão (relativamente ao *batuku*, *cf.* Nogueira, 2015: 73-77; quanto à *tabanka*, *cf.* Semedo e Turano, 1997: 127-128). É interessante observar que essa política, além de resgatar as expressões musicais mais populares e associadas à influência africana na cultura cabo-verdiana, como o *batuku* e o *funaná* (Nogueira, 2015: 77-90), resgata também a mazurca e a *contradança*. Este foi um aspeto que me intrigou ao iniciar esta investigação e que procuro aprofundar mais à frente.

O Para Dançar-Praia 84 (Anexo III, Figura 49) é a reedição, em outubro de 1984, do já citado Para Dançar-83. Aqui aparece no texto do *Voz di Povo* uma visão crítica do evento, que se apresenta como “louvável iniciativa” visando “tentar preservar a nossa dança tradicional, quer regional, quer nacional” (Tavares, *Voz di Povo*, 27 de outubro de 1984: 8). Mas o que acontece é que os jovens estão mais interessados nas danças estrangeiras

151 *Tabanca*, *tabanka*: forma de associativismo popular em que, entre outras atividades, comemoram-se as datas dos santos católicos com eventos que incluem missa, refeições comunitárias, dramatização, música e um desfile de rua (*cf.* Semedo e Turano, 1997; Trajano, 2012: 20-23). Presente em Santiago e no Maio. A designação *tabanka* vem da costa africana [atual território da Guiné-Bissau], onde esta palavra significa “aldeia”.

“como o *reggae*, o *rock*, que nos chegam em catadupas contagiantes”, ou ainda um pouco nas cabo-verdianas *morna* e *koladera*, com o atrativo da sua “lascividade”, segundo o jornalista. Contudo, relativamente às “chamadas ‘músicas regionais’, sobretudo mazurca, colá e valsa, a ignorância dos pares é quase total”, embora com algumas exceções que segundo o texto deve-se mais ao estímulo do prémio do que a um “verdadeiro amor pela arte” (Tavares, *Voz di Povo*, 27 de outubro de 1984: 8). Neste ano, os participantes terão de escolher duas danças, entre as quatro modalidades consideradas “regionais”, que são: *funaná*, colá, mazurca e valsa.

Observe-se que a mazurca e a valsa aparecem como itens obrigatórios para quem se inscrever no concurso, o que é uma forma de contrariar a ignorância “quase total” que parece haver quanto a estas modalidades. Também aqui uma forma deliberada de valorizá-las. Note-se também que o *funaná* aparece ainda como uma dança regional, sendo que nesse momento o grupo Bulimundo – que deu o pontapé de saída para que o *funaná* se tornasse um género musical nacional, saindo do âmbito do regional e rural – já estava no auge do sucesso, com pelo menos cinco LP gravados. Verifica-se aqui um descompasso entre a atividade institucional e o mercado.

No ano seguinte, num texto assinado por Lalacho¹⁵² com o título “A dança, no tempo e no espaço” lê-se a afirmação clara do que para este autor aconteceu com as danças europeias (e não só) em Cabo Verde: “O cabo-verdiano recriou a mazurca, contradança, valsa, chotis, landum e tantas outras. O mesmo fizeram os romanos, aproveitando uma boa parte das danças gregas para criar as suas...” (Santos, *Voz di Povo*, 9 de março de 1985: 9). Semanas mais tarde, o já citado Vaz debruça-se sobre o tema, referindo-se às várias danças cabo-verdianas, de origem europeia ou não, praticadas em âmbito regional ou nacional. Faz um apanhado histórico de cada uma e introduz o exemplo de algo muito pouco falado, a “valsas churreada”, em Santo Antão, que descreve como “uma espécie de concurso de bons dançadores”:

Começa-se por traçar uma circunferência com a ajuda de uma garrafa, sobre a qual os pares devem dançar. Se durante a execução do movimento, que vai aumentando gradualmente ao ritmo da música, alguém (na rotação ou na translação) tocar na garrafa ou passar por cima do risco é excluído. Só termina quando ficar um único par no círculo – o vencedor. (Vaz, *Voz di Povo*, 30 de março de 1985: 9)

152 Horácio Santos (1930-2019), ator e dinamizador cultural cabo-verdiano que teve grande atividade nesses primeiros anos a seguir à independência. Mais tarde radicado em Portugal, participou em vários longas-metragens e colaborou na criação de grupos de *batuku*.

Questionado sobre tal expressão, José Pedro Costa Delgado (entrevista realizada a 21 de março de 2018), que fornece dados sobre Santo Antão, refere que “churreada” é “uma coisa quente, um ritmo acelerado, uma coisa viva, vigorosa...”. Depois de ler-lhe o trecho acima, respondeu que, embora não se lembrasse do nome, já tinha visto e dançado dessa maneira até por volta de 1972, 1973. Explicou que a garrafa indicava “o centro de um círculo imaginário, os pares iam dançando à volta, em velocidade, e então a gente passava em cima da garrafa, era uma brincadeira.” Cabo Roque (Eugénio Pedro Ramos, 1903-2003), que viveu a maior parte da sua vida no Brasil, recorda, da ilha de São Nicolau dos seus 20 anos, os bailes de polcas e valsas, “quando punham no meio da sala uma garrafa vazia, e caso a dama a derrubasse com as saias rodadas que iam até aos pés, o cavalheiro era obrigado a pagar uma garrafa de grogue” (Nogueira, 2007: 42).

Voltando ao *Voz di Povo*, um texto intitulado “Contradança em Chã de Parede” (Anexo III, Figuras 50 e 51), discorre sobre esta prática musical-coreográfica numa reportagem sobre essa localidade situada nos recônditos da ilha de Santo Antão. Na introdução, lê-se que Chã de Parede “é um exemplo a criar inveja. Vai na vanguarda na defesa da Saúde Pública e na luta pela manutenção dos nossos valores tradicionais como a dança, por exemplo”. E prossegue:

Depois de percorrermos cerca de uma dezena de quilómetros [...] demos connosco em frente de uma pequena casa situada mesmo à berma da estrada. Enquanto abandonávamos o Land Cruiser que nos transportava ao local, um grupo de jovens dirigia-se para nós entoando uma bela música concebida precisamente para receber os visitantes. Indagámos o porquê do ritual e alguém explicou-nos que se tratava de costumes locais antigos que estão a ser reavivados pelos jovens. “Então, ouvi dizer que vocês estão contra a dança, é verdade?” – perguntei em jeito de brincadeira. O responsável local da JAAC-CV, que havia compreendido logo o intuito da pergunta, respondeu sorrindo: “Sim estamos contra a dança para defendermos a dança”. A resposta provocou, naturalmente, uma gargalhada geral. (Tavares, *Voz di Povo*, 20 de abril de 1985:4)

Os jovens estavam ansiosos, diz o texto, por mostrar as suas experiências no domínio da pesquisa da música e (respetiva) dança tradicionais e também por serem filmados (além do jornalista do *Voz di Povo*, havia uma equipa da RTP e outra da TVEC, a recém-criada Televisão Experimental de Cabo Verde). E então foi assim:

Oito dançarinos e oito damas estavam a postos para demonstrar aquilo que sabem. O “comandante” Humberto Olímpio Graça, que é o responsável pelo grupo, à medida que vai dançando, vai emitindo ordens de execução de passos e de troca de damas, de forma que os pares se entrecruzem e a que todos os cavalheiros dancem com todas as damas e vice-versa. Os restantes dançarinos limitam-se a cumprir a “voz de comando” ao som cadenciado dos violinos que ecoavam de um canto de uma pequena sala de terra batida, a cargo de um grupo de cerca de quatro jovens. (Tavares, *Voz di Povo*, 20 de abril de 1985:4)

Após algumas repetições para satisfazer as exigências do realizador, deu-se a sessão por encerrada. O “comandador”, Humberto Olímpio Graça, responde então algumas questões postas pelo repórter: “A contra-dança [*sic*] é um género complexo e de longa duração. Só dançamos a primeira das oito ‘marcas’ que compõem uma contra-dança completa”, explica. “Uma contra-dança completa compõe-se de uma urdi-dança, uma vice-dama, uma rindi-queti-coté, uma tra-dama, uma urdi-cre-ché, uma a-todo-o-galope, uma mazurca e uma valsa”, enumerou assim as oito fases que compõem a modalidade (Tavares, *Voz di Povo*, 20 de abril de 1985: 4). O “comandador” (ou “mandador”, como também ouvi) disserta então sobre a origem francesa da contradança e a sua introdução em Cabo Verde no século XIX, “mais precisamente em Santo Antão”, segundo ele, e refere que, para alguns entendidos, ela é de origem inglesa, sendo a palavra derivada da expressão *country dance*. Quanto ao grupo, diz, “dedicamo-nos à pesquisa e divulgação da nossa música. É esse o objetivo que nos levou a criar este grupo que procura executar as danças tal e qual elas foram executadas pelos nossos antepassados e, sempre que possível, fazemos demonstrações...” (Tavares, *Voz di Povo*, 20 de abril de 1985: 4).

Em 1987, sempre segundo o *Voz di Povo*, o Grupo Cultural Landum, da ilha da Boa Vista, homenageou uma figura popular daquela ilha, Titoca, “pelo seu porte como homem e como um dos melhores dançarinos da música tradicional da Boa Vista”. Segundo o jornal, Titoca “há muito se vem destacando como um bom dançarino de mazurca, landum, mornas, coladeiras, etc.” (“Titoca”, *Voz di Povo*, 3 de outubro de 1987: 4 – Anexo III, Figura 52). É interessante notar aqui como se incluem, entre o que é considerado tradicional de Cabo Verde, a mazurca e o *landum*, este último com origens brasileira e africana. Esta menção ao *landum* quando o que está em questão é a mazurca, ocorreu também na sessão de escuta partilhada e encontro-a em alguns textos (Duarte, *Mujer*, 1982: 5; Monteiro, *Portugal Cooperação*, 1985: 53). Prosseguindo cronologicamente, em 1988 o jornal traz a notícia de um evento cultural realizado na ilha de São Vicente dedicado à ilha vizinha, Santo Antão, com culinária, artesanato e usos e costumes desta última, tais como “danças típicas como a mazurca e a contradança” (“Cultura santantonense”, *Voz di Povo*, 6 de agosto de 1988: 5). O texto aponta este evento como uma oportunidade para os são-vicentinos conhecerem aspetos culturais da ilha vizinha.

São Nicolau, por sua vez, é tema de um texto em que se refere, entre outros comentários sobre a música nessa ilha, que os ritmos de “valsa, contradança, polca, mazurca, chotice e landum em tempos idos engendrados ou trazidos e adaptados,

constituíram aquilo que se pode designar como música de raiz sanicolaense” (Lopes, *Voz di Povo*, 28 de setembro de 1988: 5). Repare-se que, para quem escreve, é indiferente se essas músicas foram engendradas localmente ou trazidas de fora e adaptadas. De qualquer forma, o autor considera que elas podem ser consideradas “de raiz sanicolaense”. Tal ideia é ainda mais interessante à luz das primeiras linhas do artigo, onde se afirma que São Nicolau, “apesar de ser uma das ilhas do país com maior acentuação no domínio das tradições orais e onde a música teve sempre uma significativa expressão [...] no passado não foi palco fecundo de produção da música nacional”.¹⁵³

Diz ainda o texto que as composições surgidas a partir dos anos 1940 “consideram-se de criação popular”, citando como exemplos “Pau”, “Sabe é debara”, “Ribeira Funda”. Ou seja, não há nessas peças a reivindicação autoral. E é verdade que nos dois CD com gravações realizadas em São Nicolau por grupos locais em 1980 (*Cabo Verde Ilhas do Barlavento – Music from São Nicolau e Conjunto Mané Pchei*), atrás mencionados, muitas das peças são identificadas apenas como “Mazurca”, “Polca”, “Valsa”, sem títulos que as diferenciem, e este tipo de situação é relativamente frequente na discografia que contempla estes géneros. Embora nada impeça que um compositor nomeie as suas composições desta forma, acredito que, numa situação de produção autoral, seja mais provável que cada tema tenha um título mais específico.

Daqui resultam duas ideias: a) a de que o repertório sanicolaense – se efetivamente a produção autóctone era fraca – ficou muito a dever a essas músicas estrangeiras, o que justifica que seja esta uma das ilhas onde é mais forte a sua presença até hoje, uma vez que não tiveram forte concorrência de outras expressões, pelo menos em períodos mais recuados; b) o facto de muitas delas não terem títulos nem autores assumidos – tal como Oliveira refere, no capítulo anterior, sobre as que eram tocadas nos bailes na ilha Brava – mostra como penetraram no repertório dos músicos e foram absorvidas ao longo do tempo em bailes e sessões informais de convívio musical, passando assim a serem encaradas como algo tradicional dessa ilha e, assim, de Cabo Verde.

O texto em questão refere em pormenor os instrumentos utilizados como sendo violino, violas, violão, cavaquinho e chocalho, padrão que segundo Lopes terá passado de geração a geração, mantendo-se, na época em que escreve, “quase a mesma”, notando-se de diferente apenas o desuso em que caiu uma das violas de dez cordas, cuja ausência, em

153 Entende-se aqui como música nacional a *morna*, a *koladera* e o *batuku* feito nos casamentos, como mais à frente no texto o autor esclarece.

alguns grupos, passou a ser preenchida por mais um violão. Num subtítulo sobre “ritmos utlizados”, indica: “valsa, mazurca, polca, morna, coladeira, chotice [*sic*] e outros sob a influência estrangeira, nomeadamente o samba e o bolero”. Nota-se aqui que a influência estrangeira refere-se apenas aos dois últimos, pelo que se conclui que, para o autor, valsa, mazurca, polca e *schottische* são parte da música cabo-verdiana, aspeto revelador do quanto esses géneros de origem europeia são assumidos como parte da cultura local.

9.3 O papel das organizações de massas

As organizações de massas são previstas no programa do PAIGC como elemento essencial “para mobilizar as energias do povo” e devem funcionar “como verdadeiras escolas de militância, ser autênticos ‘viveiros de quadros’” onde serão recrutados “militantes qualificados para as responsabilidades de administração e de direção”, lê-se na reprodução de um trecho de um relatório do Conselho Superior da Luta (PAIGC, *Voz di Povo*, 10 de janeiro de 1977: 5). Passados dois anos da independência, o PAIGC refere nesse documento: “Nas condições graves em que o colonialismo deixou os nossos países, devemos reconhecer a importância decisiva das organizações de massas no necessário esforço a ser despendido, tanto no plano económico como no social e cultural”. Sendo o partido a “garantia última da defesa dos interesses mais profundos das massas populares”, as relações entre este e aquelas entidades devem basear-se na cooperação e no controle pelo partido. Explicitando: “Cooperação, no sentido de coordenação de ação; controle, para a vigilância contra infiltrações do inimigo, sem prejuízo, todavia, da iniciativa criadora das organizações de massas.” (PAIGC, *Voz di Povo*, 10 de janeiro de 1977: 5).

Eram elas: a Organização dos Pioneiros Abel Djassi de Cabo Verde (OPAD-CV); a Juventude Africana Amílcar Cabral de Cabo Verde (JAAC-CV); e a Organização das Mulheres Cabo-Verdianas (OMCV). A primeira era vocacionada para atividades pedagógico-culturais com crianças. Recorde-se que Abel Djassi era o nome de guerra de Amílcar Cabral durante a luta de libertação. Inicialmente designada Organização dos Pioneiros do Partido (OPP), a OPAD, criada na Guiné, foi rebatizada com este nome após a morte de Cabral, em 1973. A sua versão cabo-verdiana, formalmente constituída a 12 de

julho de 1976,¹⁵⁴ foi fundada e dirigida por Adélcia Pires,¹⁵⁵ que aponta como estímulo para esta iniciativa os encontros de juventude, “com pessoas de todo o mundo”, promovidos por organizações ligadas aos partidos comunistas em vários países. Cabo Verde era convidado a enviar delegações, e assim o fez, várias vezes, segundo a entrevistada. Com o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), essas organizações desapareceram, substituídas pelas “Juventudes” dos partidos. Adélcia Pires considera que aquelas “tinham uma abrangência maior, era a questão da cidadania, enquanto a juventude do partido é só política [...] só estar atrás do poder. Nós nem tínhamos essa parte, ajudávamos a juventude a se proteger, a fazer coisas interessantes, ligadas a cidadania, cultura, desporto” (Pires, entrevista realizada a 31 de janeiro de 2018).

Quando os “pioneiros” tornavam-se adolescentes, transferiam-se para a JAAC-CV. A JAAC original foi fundada em 1974, na Guiné-Bissau. A indicação “CV” diferencia a cabo-verdiana – que se extinguiu com o fim do regime de partido único – da sua congénere na Guiné-Bissau, que existe até hoje. Grupos musicais, concursos, festivais culturais, acampamentos, entre outras atividades, estavam sob a sua alçada.

Quanto à OMCV, foi criada para promover os direitos das mulheres, atuando também no âmbito da formação política e da sensibilização para questões de saúde, educação, cultura, entre outros aspetos. Editou, em 1982 e em 1984 a revista *Mujer*, com periodicidade mensal, na qual vários intelectuais escreveram sobre temas relacionados com a cultura e o património. Eventos culturais ligados às tradições locais foram também atividades dinamizadas por esta organização, que teve também um papel ativo fora de Cabo Verde. Na Itália, por exemplo, fundou-se em 1988 a OMCVI, de que a jornalista Maria de Lourdes Jesus foi a primeira presidente.

Com as eleições multipartidárias de 1991, que deram a vitória ao Movimento para a Democracia (MpD) colocando o PAICV na oposição, as três organizações de massas entraram em crise, perdendo o financiamento pelo Estado, o que ditou o seu fim nos moldes em que existiam. Surgiram então as “Jotas” (juventudes partidárias, JPAICV e JMPD) e a OMCV foi transformada numa Organização Não-Governamental (ONG), mantendo-se

154 Agradeço a Antero Veiga, antigo militante e funcionário desta entidade, a precisão dos dados.

155 Casada com Pedro Pires (primeiro-ministro de 1975 a 1991 e presidente da República de 2001 a 2011), Adélcia Barreto Pires lecionava no liceu Adriano Moreira (a partir de 1975, Domingos Ramos), na Praia, logo a seguir à independência. A sua atuação ligada à infância e juventude fica patente como fundadora da OPAD-CV e dirigente da JAAC-CV mas também como fundadora, em 2002, e presidente desde então, da Fundação Infância Feliz (FIF), que criou quando era primeira-dama. A FIF atua na área da educação e apoio social e económico a crianças desfavorecidas, além de ter uma vertente cultural, com concursos de canto e dança.

ativa até hoje. Os arquivos da JAAC-CV ter-se-ão perdido nesse processo, o que foi lamentado pelos entrevistados Adélcia Pires e Manuel Santos, um antigo militante, que traz para este estudo o relato da sua experiência na época, na ilha de São Nicolau (*cf.* secção 9.4).

No que diz respeito às músicas e danças de origem europeia – e face ao seu obscurecimento entre meados da década de 1940 e meados da década de 1970, com a ascensão de novas tendências musicais nas práticas sociais, no gosto do público e na rádio, que era então o principal meio de comunicação –, pode-se constatar, pelos exemplos extraídos da imprensa cabo-verdiana do período que se segue à independência, que as referidas organizações de massas tiveram um papel decisivo no processo de resgate do esquecimento ou de revelação de algo desconhecido por parte da população cabo-verdiana.

Perguntei à cantora Celina Pereira (uma observadora com alguma distância, uma vez que já vivia em Portugal nesses primeiros anos após a independência) até que ponto a atividade cultural destas entidades poderá ter tido algum papel na revalorização das músicas e danças de origem europeia. Pereira respondeu que tiveram de facto uma atuação nesse sentido, realçando que houve “uma tentativa de resgate de uma certa memória ou de uma certa tradição”, e prosseguiu: “A seguir à independência houve uma consciencialização de raízes, ou de alicerces, para nos ajudar a nos situarmos. O lundum, a mazurca...” (Pereira, entrevista realizada a 31 de outubro de 2017)

Lembro-me que fomos à Itália, num evento organizado pela Embaixada de Cabo Verde. Eu tinha gravado havia pouco tempo no disco *Força di Cretcheu* o tema “Mari Censon” (que foi a mazurca que a D. Teresa Lopes da Silva me ensinou). E nós cantamos numa noite, em Florença, e fizemos um *encore* da mazurca umas três vezes, porque é uma zona de grande implantação de gente de São Nicolau, que nunca mais queriam parar a mazurca, porque queriam dançar, faziam roda para dançar a mazurca. Foi uma visitação dessa memória anterior, até como uma questão identitária. (Pereira, entrevista realizada a 31 de outubro de 2017)

Sardo (2004: 69) lembra que estudos em diferentes áreas disciplinares associam a música ao ato de partilha, por ser praticada em grupo, com finalidades comunicativas e sendo inteligível para todos os elementos do grupo. Por isso mesmo, pode “representar modos de estar, crenças, histórias, fronteiras, ideologias e emoções coletivas que contribuem para a definição identitária dos grupos”. Referindo que o que a música tem de afetivo e emocional “reside fundamentalmente na sua componente extramusical” a autora salienta a sua “capacidade de simultaneamente acolher e remeter para um conjunto de outros contextos sociais e culturais, autenticando a sua importância quase única como comportamento expressivo” (Sardo, 2004: 71). É um elemento gerador de emoção e gerado

pelos afetos, escreve, lembrando que ao cruzar-se esses dados com a identidade fica evidente o papel “verdadeiramente ímpar” da música “pelo modo polivalente como pode representar e projetar a identidade coletiva ou individual através de um protagonismo evidente no domínio da emoção e dos afetos” (*ibid.*: 71-72).

Considero que tal reflexão se ajusta com precisão ao episódio relatado por Pereira sobre a mazurca dançada por membros da comunidade cabo-verdiana de Florença, em que a emoção gerada pela música remete de forma evidente para uma questão identitária, que de modo geral é forte entre as pessoas em contextos migratórios. A repetição da mazurca várias vezes, com o público a cantar e a dançar, foi sem dúvida um momento intenso de reviver a terra natal e matar saudades. E foi através de uma mazurca que isso aconteceu, embora no repertório do espetáculo houvesse outras composições cabo-verdianas. Como refere Small, a *performance* musical é “um encontro entre seres humanos onde significados estão a ser gerados, e [...] esses significados são maiores do que simplesmente os significados que uma obra musical tem para o seu portador” (Small, 1999: 13). Por outro lado, prossegue este autor, como todos os encontros humanos, o momento musical acontece num espaço físico e social, e este espaço “produz os seus próprios significados, que têm de ser tidos em conta, tal como quando perguntamos que significados estão a ser gerados pela *performance*” (*ibid.*).

No caso presente, o espaço é o contexto migratório cabo-verdiano na Itália. Refira-se que a migração cabo-verdiana para este país é predominantemente feminina e com origem da ilha de São Nicolau. Resulta da iniciativa de missionários capuchinhos a trabalhar nesta ilha que, na década de 1960, começaram a encaminhar jovens para o trabalho doméstico naquele país europeu (Silva e Jesus, 2019: 136-139). Mais tarde, quando os religiosos suspendem essa prática, são as próprias cabo-verdianas a manterem o fluxo migratório, através de cartas de chamada e apoio à deslocação de irmãs, primas, conhecidas, etc. Assim, o público que se emocionou com a mazurca interpretada por Celina Pereira em 1988 era, com grande probabilidade, maioritariamente de São Nicolau. “O domínio emocional é o verdadeiro mediador entre a música e a identidade”, escreve Sardo (2004: 245).

Por sua vez, Dias refere que, com forte presença na vida dos cabo-verdianos, “tanto em situações quotidianas quanto em eventos de caráter ritual”, a música “desempenha diversas funções no contexto migratório” (Dias, 2008: 174). A música cabo-verdiana, aponta esta autora, tem “um significado especial em processos de construção e reconstrução de identidades sociais (Dias, 2008: 174, tradução minha) e é uma “peça

essencial na formação da ideia (e do sentimento) de ser cabo-verdiano” (*ibid.*). Desta forma, ajuda na adaptação dos migrantes nos países de acolhimento, tal como no regresso ao país natal. Por outro lado, refere, “o domínio musical também tem demonstrado o seu valor como meio de preservação da memória cabo-verdiana” (*ibid.*).

Voltando ao papel das organizações de massas, se a imprensa e a cantora entrevistada já me tinham dado pistas sobre o papel da JAAC-CV, da OPAD-CV e da OMCV na valorização pública das músicas e danças de origem europeia no período que se segue à indendência, considere importante ouvir também pessoas que lidaram diretamente com elas nessa época, interferindo ativamente nesse processo.

Manuel Conceição Santos (n. 1954), hoje proprietário de um estabelecimento hoteleiro na cidade da Ribeira Grande, São Nicolau, foi responsável da secção da JAAC-CV no Talho (localidade nos arredores da Ribeira Brava). Santos refere que a organização tinha representação em todas as zonas da ilha e, além de dinamizar a parte cultural, atuava na educação da população, com grupos de alfabetização de adultos e na promoção de boas práticas em termos de saúde e civilidade.¹⁵⁶

A pensar no que poderiam fazer na sua área, “uma das coisas foi a recolha das tradições orais e também saber o fundamento da mazurca, da contradança, da *schottische*, que é outra dança que parece que desapareceu”, recorda Santos (entrevista realizada a 28 de março de 2018), informando que os militantes da JAAC-CV percorriam a ilha em busca de informações. “Muita coisa ficou gravada em cassete, sobre vários temas, mas perdeu-se depois, com o fim da organização”, refere. “A intenção da JAAC-CV era escavar a cultura de Cabo Verde e pôr tudo à flor da pele, pôr toda a coisa a funcionar. Foi um grande trabalho na época”. Santos prossegue:

Fomos à Ribeira dos Calhaus [município do Tarrafal], onde havia um senhor que ensinava mazurca. Trouxemos o homem para o Talho, para ensinar os jovens da vila e arredores (Campinho, Água das Patas, Talho) a dançar a mazurca e a contradança. E também um senhor de Covoada. A partir daí, começaram a expandir, cada zona vinha com grupos tradicionais, uns vinham com dança, com

156 Entre as ações citadas pelo entrevistado estava o combate a hábitos como a ida ao curandeiro ao invés do hospital, o que no caso de determinadas doenças levava por vezes a óbitos devido à demora na obtenção de tratamento eficaz. Através de peças de teatro, a JAAC-CV alertava para os riscos dessa opção. O próprio Carnaval, uma tradição nesta ilha e hoje um produto turístico, mudou muito naquela época, segundo Santos (entrevista realizada em 28 de março de 2018), deixando-se de lado práticas como atirar ovos podres, farinha e até cal, ou ainda a brincadeira de se lançar malagueta no chão de uma sala de baile. A JAAC-CV, no terreno, contava com o apoio das autoridades para reprimir tais práticas, conseguindo com que várias delas fossem eliminadas, refere Santos.

teatro, com música, com poesia, etc. e fazia-se um festival, uma tarde cultural. (Santos, entrevista realizada a 28 de março de 2018)

O “senhor da Covoadá” era Ricardo Lima de Brito (n. 1945), que fui encontrar já reformado do seu posto de professor da escola primária daquela aldeia, e relata assim a história da sua participação na criação de grupos de contradança em São Nicolau, a partir de 1977: “Quem deu-me essa ideia foi o responsável dos ‘Pioneiros’ na Vila da Ribeira Brava na altura, António Rodrigues. Queriam ver se conseguíamos um grupo de adultos para ir dançar nas festas do 5 de julho” (Brito, entrevista realizada a 2018). Então, “incumbiram-me de contactar com os antigos, [para obter informações] sobre a contradança, a mazurca, a valsa, aquelas tradições antigas.”. Nessa época, a contradança já tinha caído em desuso, mas Covoadá era tida como um local especialmente ligado a esta prática.

Figura 53: Ricardo Lima de Brito, Covoadá, São Nicolau, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

Então formou-se um grupo com idades entre os 60 e os 80 anos, que é o atrás referido por Jack Toy Pedro, mas “foi difícil, cada um puxa para um lado... Controlar as crianças é mais fácil”, afirma Brito, que nunca tinha visto a contradança mas sabia dançar a mazurca. Certo dia, depois de uma atuação do grupo dos antigos na vila da Ribeira Brava, houve um concurso de mazurca, no qual participou com uma prima. Ficaram em segundo lugar. “Então, o responsável dos ‘Pioneiros’ teve a ideia de me procurar para ver se eu

podia formar um grupo na escola”, refere. Entre os seus alunos, foi fazendo experiências, selecionou os que considerou mais aptos e começou a ensaiar. “A gente dançava mais de seis vezes por dia. Terminando uma aula de português, dez minutos para a dança. Terminando matemática, dez minutos para a dança. Para cada disciplina tinha um momento de dança”. Os alunos gostaram e “fanatizaram com aquilo”, recorda o antigo professor, completando: “Aquele foi o ano em que eu tive os melhores resultados de aproveitamento”.

Em 1978, segundo Brito, o presidente Aristides Pereira visitou São Nicolau, e o grupo de contradança foi recebê-lo na localidade de Fajã, onde, no salão paroquial, fizeram a primeira demonstração. “Havia uma multidão, as pessoas gostaram muito e depois fomos dançar na vila da Ribeira Brava. Foi ainda maior!”, rememora, dizendo que naquele momento esta dança era “uma novidade” para as pessoas. Idosos foram ver do que se tratava, porque “tinham ouvido falar da contradança, mas no tempo antigo”. O próprio Brito refere: “O meu pai ‘mandava’ contradança, ele dizia aqueles ‘mandamentos’, mas a gente nunca ligou porque saiu do uso [...] já não se dançava nessa época”. Ou seja, na infância de Ricardo Lima de Brito, ao longo da década de 1950, a contradança já tinha entrado em desuso, mesmo na Covoada, que é considerada por várias pessoas em São Nicolau como o seu principal reduto. Esta afirmação corrobora a minha hipótese sobre o hiato durante o qual as músicas e danças de origem europeia estiveram relegadas ao esquecimento, suplantadas por outras formas expressivas.

Em 1980, quinto aniversário da independência de Cabo Verde, os oito pares de alunos formados na escola primária da Covoada foram à cidade da Praia para uma apresentação. “No Parque 5 de Julho tinha lugar para três mil pessoas, eles tiveram de vender cinco mil bilhetes”, recorda o professor. Do impacto que o espetáculo teve no público da capital, ficou o registo na imprensa, como citado no tópico anterior (*cf.* Tavares, *Voz di Povo*, 22 de julho de 1980: 14).

Depois do primeiro grupo, Ricardo Lima de Brito formou um segundo, agora com o “comandante” a utilizar um microfone¹⁵⁷. “Porque [num espetáculo de palco] sem microfone a gente vê os movimentos mas não ouve os mandamentos”. Era o ano de 1980, e já havia surgido concorrência: um grupo na localidade de Cachaço, “instruído por um senhor da Ribeira dos Calhaus, Nho Domingos Lalai [o mesmo atrás mencionado por

157 Segundo Brito, este jovem, mais tarde emigrado na Holanda, formou aí um grupo de contradança. Suponho que os vídeos de atuações de contradança em Roterdão que citei atrás sejam resultado da sua iniciativa, mas não o consegui contactar. Provavelmente é a sua voz a comandar a contradança que se ouve no documentário da RTP (Exemplo vídeo 2).

Santos]. E Covoada ficou em primeiro lugar.”. Este segundo grupo era formado por alunos mais velhos, recorda Brito, informando que depois criou um grupo no âmbito da JAAC-CV e outro com a OMCV, o qual foi dançar na Praia, num evento que contou com participantes da Boa Vista, de Santo Antão e do Fogo. “As pessoas do Fogo foram dançar *schottische*”, recorda.

Em 1998, Brito formou um último grupo, para colaborar com a sua antiga aluna Aldina Lopes, que então preparava a sua monografia de fim de curso e filmou a dança. Desta vez, com apenas quatro pares de alunos entre os sete e os oito anos. Depois, com a reforma em 2003, Brito deixou de lado estas atividades e não há nenhum grupo ativo na aldeia. Contudo, pelos vídeos postados na internet e outras referências, pode-se constatar que a contradança se encontra pujante na atualidade em São Nicolau e em algumas comunidades de cabo-verdianos emigrados.

O papel de Ricardo Lima de Brito neste processo é destacado pela professora Alécia Pereira (entrevista realizada a 27 de março de 2018):

As crianças da Ribeira Brava não sabiam dançar. Eu aprendi contradança quando já era professora. Uma vez eu pedi ao Sr. Ricardo para ensinar-me, para dançarmos no dia da festa do professor. Mas contradança é em Covoada. As crianças eram da OPAD-CV, vinham de lá para dançar, a gente aqui não conhecia. Os grupos [atualmente existentes] de Estância Brás e de Cachaço também deve ter sido ele que ensinou. Agora, mazurca, toda a gente sabe por causa dos bailes de rabeça.

Adélcia Pires, quando lhe peço para falar sobre o papel que a OPAD-CV e a JAAC-CV terão tido no sentido de resgatar do esquecimento aquelas músicas e danças obscurecidas, refere que ao chegar a Cabo Verde e começar a lecionar, logo a seguir à independência, encontrou a área da ocupação dos tempos livres das crianças “completamente vazia”. “Havia poucas escolas, as poucas crianças que estavam na escola ficavam nela pouco tempo, e o resto ficava por aí...” (Pires, entrevista realizada a 31 de janeiro de 2018). Professora de Educação Física, decidiu ocupar os tempos livres das crianças com cultura, desporto, acampamentos.

Fizemos esses acampamentos reunindo crianças de todas as ilhas, durante um mês, dez anos seguidos, cada ano numa ilha. E dentro disso acabei por descobrir o talento das crianças, porque era obrigatório cada região mostrar coisas que lhe eram características. Havia um dia de cada ilha, em que tinham de fazer a comida, fazer algo típico [...] Naquela época as pessoas não conheciam a cultura das outras ilhas. Eu própria, lá é que descobri por exemplo a mazurca, como é que se dançava; o *batuku*, o *funaná* [...] eu nem sabia que existia. No nosso tempo, era só *morna* e *koladera*. (Pires, entrevista realizada a 31 de janeiro de 2018)

“Foi aí que percebi a variedade das danças, dos cantares”, refere, lembrando que as práticas existiam, mas não tinham visibilidade fora desses redutos onde se encontravam confinadas. Tendo em conta que, naquele momento em que reinava um ambiente revolucionário, o Estado cabo-verdiano recém-criado valorizava sobretudo a vertente mais africana da cultura cabo-verdiana, seria lícito imaginar que estas músicas, sendo um elemento da influência portuguesa, ou de modo geral europeia, pudessem ser de alguma forma rejeitadas ou, pelo menos, não especialmente evidenciadas. Perguntei a Adélia Pires se em nenhum momento a sua origem europeia jogou contra elas, recebendo a seguinte resposta:

Não, antes pelo contrário, para mim foi descobrir uma riqueza, ver que cada um tem a sua especificidade, uma coisa diferente; a gente gostava de ver como se dançava em São Vicente, em Santo Antão, e também o *batuku*. O *funaná*, por exemplo, é muito admirado nas outras ilhas... Acho que Cabo Verde tem uma boa riqueza cultural dado que cada ilha tem a sua especificidade. (Pires, entrevista realizada a 31 de janeiro de 2018)

O mesmo se pode concluir pela abordagem destas músicas e danças pela revista *Mujer*, editada pela OMCV, que mostra já no seu segundo número a ação desta entidade na preservação das tradições. Tal como fez com o *batuku* (cf. Nogueira, 2015: 75-77), fez também com as músicas e danças de origem europeia, como se pode inferir pelo artigo de Dulce Almada Duarte, então diretora geral da Cultura, sobre as festividades do Dia da Mulher, na Praia: “Tivemos ocasião de assistir a um espetáculo cultural, em que grupos musicais de várias ilhas nos deram uma amostra muito interessante do que foram essas danças do tempo das nossas mães e avós” (Duarte, *Mujer*, abril de 1982: 5).

A autora faz um resumo de como terão chegado as músicas e danças europeias a Cabo Verde, dando destaque à *schottische*, e comparando com o Brasil, onde este género musical teve grandes repercussões. Menciona também o lundu, afirmando que era dançado em São Nicolau. Duarte conclui o texto a exortar os leitores – “aqueles que se interessam pela nossa música” – a aprofundarem-se na pesquisa das “nossas tradições culturais”. Fica também aqui patente como a então diretora geral da Cultura assumia como cabo-verdianas aquelas práticas expressivas de origem europeia. Ao referir “nossas mães e avós”, remete para o passado – âmbito com o qual a ideia de património se relaciona, de modo geral, ainda que o património imaterial se refira a expressões e práticas vivas e presentes. Mas é a um passado próximo e familiar que a autora se refere – os mais imediatos ancestrais, mães e avós –, o que remete para a ideia de herança.

Nesse processo, aparece Natal Maurício Miguel, que se apaixonou pela dança e desde então não mais se afasta dessa atividade. Veio posteriormente a fundar o grupo Estrelas de Cabo Verde, que organiza anualmente um concurso de danças tradicionais (embora não sejam apenas estas que o grupo pratica). Em março de 2018, quando o encontrei no Mindelo e contou-me a sua história, Miguel estava nos preparativos para a edição daquele ano, que se realizaria na semana seguinte.

Em 1979, quando terminei o serviço militar, entrei nas fileiras da JAAC-CV, que era um motor da juventude, porque a gente aprendia muita coisa no intercâmbio cultural com colegas, com as ilhas. Em 1984, a convite da JAAC-CV fui convidado para ir à Praia participar de um concurso de danças tradicionais, que era o Dançar Cabo Verde. Dançamos *morna*, *koladera*, *funaná*, mazurca e valsa. Foram as escolhidas [...] Então apanhei uma paixão forte pela dança. Consultei algumas pessoas antigas, fiz pesquisas e comecei a trabalhar tudo isso, aprendendo para passar a ensinar. (Miguel, entrevista realizada a 29 de março de 2018)

Figura 54: Natal Maurício Miguel e cartaz de divulgação de concurso de danças tradicionais, Mindelo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Fotos: GN.

A partir de 1986/87, Miguel começa a trabalhar na JAAC-CV como monitor cultural e depois como responsável de atividades socioculturais da OPAD-CV. Aqui, atua na organização dos festivais Pequenos Bailarinos e Pequenos Cantores. Em 1987, participa na criação de um grupo musical da JAAC-CV, o Granada, e no ano seguinte funda o Estrelas de Cabo Verde, que mais tarde vem a se tornar uma associação e que Miguel considera a sua segunda família. Para este coreógrafo, o trabalho das duas organizações foi “um excelente contributo para a cultura cabo-verdiana pois em todas as ilhas havia [...] O que eu sei, hoje, devo à JAAC-CV e à OPAD-CV, onde aprendi a expressar-me, a ensinar”, refere, lembrando

que, com o fim das organizações ligadas ao PAICV enquanto partido único, ficou sem trabalho, enquanto aqueles que eram requisitados de outras instituições puderam regressar aos seus postos de origem. Então, “desde essa época estou a trabalhar por minha conta, sobrevivendo e fazendo todas essas atividades que a OPAD realizava na altura”.

Os exemplos acima permitem constatar que as organizações de massas existentes nos primeiros quinze anos após a independência tiveram uma atuação importante para o resgate daquelas expressões musicais/coreográficas que a partir da década de 1940 tinham entrado em declínio, ficando praticamente em desuso. Tiveram também um papel relevante na patrimonialização, num sentido lato, daquelas expressões, ou seja, para a sua manutenção até ao presente recriadas como espetáculos de palco. Tal constatação confirma uma das minhas hipóteses, que fora suscitada pelas notícias encontradas no jornal *Voz di Povo* e por uma conversa com Lindaci Oliveira (comunicação pessoal, 04 de maio de 2015), durante a minha visita exploratória a São Nicolau em 2015. Esta interlocutora, mãe de uma criança na altura a frequentar o jardim-de-infância local, informou-me que a filha estava a aprender a dançar mazurca na escola, por iniciativa de uma professora. Relatou-me que ela própria aprendera a dançar quando frequentava as atividades da JAAC-CV, e que a sua mãe, que tinha estado na escola primária ainda no período colonial, não sabia dançar essas músicas.

O conceito de “memória comunicativa” (Assmann, 2008: 111), que é não institucional, não formalizada ou estabilizada por formas de simbolização material, remete para o que existe simplesmente na interação e na comunicação entre as pessoas no quotidiano. Por outro lado, o que Jan Assmann define como “memória cultural”, refere-se a objetos, ritos, festas, histórias, e depende de formas de institucionalização, como museus, monumentos ou bibliotecas. É “exteriorizada, objetificada e armazenada em formas simbólicas” (*ibid.*). Estas são estáveis e podem ser transmitidas de uma geração para outra. Relacionando estas ideias com o caso das músicas de origem europeia e a sua conversão em tradição de determinadas ilhas de Cabo Verde, sugiro que ambos os conceitos podem ser aqui aplicados. Enquanto memória comunicativa, esse repertório de músicas e danças foi-se diluindo com o tempo – a prática da contradança era muito rara na década de 1970, e as mazurcas eram tocadas em pontos específicos (São Nicolau, Santo Antão, Fogo), dependentes da transmissão oral e performativa de músicos para músicos. Com o trabalho desenvolvido pela JAAC-CV, pela OPAD-CV e pela OMCV, essas práticas, ganhando formas estáveis ao serem recriadas, foram transformadas em “memória cultural”, algo que se pode apresentar num palco, ou seja, foram institucionalizadas e patrimonializadas, ainda

que guardando-se o carácter de constante transformação que caracteriza o património imaterial.

É interessante notar o papel da JAAC-CV e da OPAD-CV neste contexto da apropriação, ao longo do século XX, das músicas europeias do século XIX. Nesse período imediatamente posterior à independência de Cabo Verde, eram justamente as manifestações culturais consideradas ligadas à componente africana da cultura cabo-verdiana, como o *batuku* e a *tabanka* (cf. Nogueira, 2015: 80-90), que eram mais valorizadas. Apostava-se na “reafricanização” da sociedade e na afirmação identitária, o que era incentivado pelo partido no poder, procurando assim contrariar determinados padrões e valores vigentes no período colonial (Cf. Cabral, *apud* Andrade, 2014). Mas mazurcas e contradanças não só não foram rejeitadas, como até foram valorizadas publicamente. A esta questão voltarei adiante.

9.4 A política cultural do PAIGC/PAICV

Para além das organizações de massas, que funcionavam à maneira de satélites do partido único no poder, podemos encontrar outras explicitações da política cultural levada a cabo pelo governo desse período com especial impacto na área do património cultural. Esta temática é precoce na linguagem governamental em Cabo Verde, antecedendo em vários anos a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular* da Unesco, de 1989, a partir da qual as questões do património imaterial no mundo ocidental começam realmente a ganhar relevo, do ponto de vista institucional. Refira-se, a propósito, que a própria expressão “património imaterial” ainda não era usada pela Unesco naquele documento. O que a instituição refere é: “cultura tradicional e popular enquanto parte integrante do património cultural e da cultura viva” (Unesco, 1989: 1, página *web*).

A lei cabo-verdiana sobre o património cultural (Lei nº 102/III/90 de 29 de dezembro) é promulgada apenas um ano depois da *Recomendação* da Unesco, o que evidencia que o trabalho (ou grande parte dele) que antecede tal medida legislativa (cf. Nogueira, 2016a) é anterior ao documento da Unesco. Segundo o jurista José Luís Hopffer Almada (comunicação pessoal por telefone, 08 de janeiro de 2019), um dos seus redatores, a lei cabo-verdiana foi em grande parte inspirada na portuguesa de 1985 (Lei nº 13/85, de 6 de julho), que utiliza as expressões “bens materiais” e “património imaterial” no seu Artigo 43 (Portugal, 1985,

página web). A Constituição brasileira de 1988 refere igualmente esses dois conceitos (Brasil, 1988, página web).

O texto legal cabo-verdiano especifica que o património cultural do país é constituído “por todos os bens materiais e imateriais que, pelo seu valor próprio, devem ser considerados como de interesse relevante para a preservação da identidade e a valorização da cultura cabo-verdiana através do tempo” (Cabo Verde, *BO*, 29 de dezembro de 1990: 13). Na parte em que especifica os tipos de bens que compõem o património cultural, lê-se, entre outros:

d) Bens imateriais - Os que constituem elementos essenciais da memória coletiva do povo, tais como a história e a literatura oral, as tradições populares, os ritos e o folclore, a língua nacional e a oficial, e ainda as obras do engenho humano e todas as formas de criação artística e cultural independentemente do suporte ou veículo por que se manifestam. (*ibid.*: 14)

Ora, só em 2001, na *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*, é que a Unesco irá referir explicitamente “património oral e imaterial” entre os itens a preservar e a valorizar pelos Estados membros, no ponto 13 do plano de ação preconizado pelo documento (Unesco, 2001, página web). Por sua vez, a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial* é de 2003 (Unesco, 2003, página web), enquanto em Cabo Verde já em 1990 essa proteção passa a ser prevista na lei.

A atestar essa precocidade de Cabo Verde, pode-se constatar pela imprensa cabo-verdiana da década de 1980 uma série de eventos e iniciativas tendentes a valorizar aquilo que é contemplado como merecedor de defesa pela *Recomendação* de 1989: “a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes” (Unesco, 1989: 3, página web). Em março de 1983, por exemplo, um seminário intitulado “Metodologia e Técnicas de Recolha das Tradições Oraís” realizou-se na Praia, dirigido pelo historiador Djibril Tamsir Niane, da Guiné-Conacri, enviado pela Unesco. O evento contou com 39 participantes, entre os quais encontravam-se militantes das organizações de massas, representantes de grupos culturais, docentes e alfabetizadores, entre outros (“Seminário”, *Voz di Povo*, 31 de março de 1983: 8). Em janeiro de 1984, um seminário sobre a tradição oral e cultural é realizado em Santo Antão (Rocha, *Terra Nova*, janeiro de 1985: 2). Em 1985, realiza-se uma Semana de Defesa do Património Histórico. Na sua intervenção durante o evento, o ministro da Educação e

Cultura, Corsino Tolentino,¹⁵⁸ recorda a convenção da Unesco de 1972 sobre a responsabilidade dos Estados face ao património cultural e natural (Unesco, 1972, página *web*) e salienta que esta questão “se inscreve no quadro dos valores e opções fundamentais expressos nas resoluções do II Congresso do PAICV, bem como na Constituição da República de Cabo Verde” (Tavares, *Voz di Povo*, 30 de outubro de 1985: 4). Dois anos antes, ao publicar a “Resolução” do II Congresso (PAICV, *Voz di Povo*, 22 de agosto de 1983: 4 – ver Anexo III, Figura 55), o jornal estatal estampava o seguinte título: “A cultura define a identidade de um povo”.

Em 1987, há outros sinais da preocupação governamental com as questões culturais no quadro do desenvolvimento do país. O ministério agora é da Informação, Cultura e Desportos, e David Hopffer Almada¹⁵⁹ é o titular da pasta. Um comunicado emitido na sequência de uma reunião do ministro com responsáveis e técnicos do sector enumera um conjunto de determinações para ações prioritárias em vários domínios (além de medidas de carácter organizativo e legislativo, seguem-se medidas nas áreas histórico-cultural; da animação cultural; do artesanato; do livro; do cinema). No ponto “Animação Cultural”, que é o que aqui interessa, lê-se, entre outros itens, que deverá ser dado “apoio sistematizado e planificado às manifestações culturais do nosso povo, com particular realce para a Tabanca, o Carnaval e as Festas de Bandeira” e “apoio às festas tradicionais e aos grupos culturais” (Cabo Verde, *Voz di Povo*, 31 de janeiro de 1987: 2-3).

Sobre esta precoce preocupação com o património cultural em Cabo Verde, em particular o imaterial, Corsino Tolentino (comunicação pessoal, *e-mail*, 28 de janeiro de 2016) esclarece que a Unesco apoiou o PAIGC e Cabo Verde já antes da independência¹⁶⁰, referindo que para isso “contaram o brilho intelectual de Amílcar Cabral e o estatuto de diretor-geral do senegalês Amadou Mathar M'Bow [ministro da Cultura e da Educação do Senegal, na década de 1960, e diretor-geral da Unesco de 1974 a 1987]”.

158 Ministro da Educação e Cultura de 1984 a 1986; ministro da Educação de 1986 a 1989. Eleito em 1989 membro do Conselho Executivo da Unesco para um mandato de quatro anos, que por razões da política local acabará por não cumprir até ao fim (Tolentino, 2015: 512).

159 Ministro da Justiça de 1975 a 1986 e a partir daí ministro da Informação, Cultura e Desportos até o fim do governo do PAICV, em 1991.

160 Observe-se que, em 1972, quando a Unesco aprova a Convenção do Património Mundial, Cultural e Natural, Cabo Verde era uma colónia, cuja independência estava em jogo na guerra entre o PAIGC e o exército português na Guiné (então, Portuguesa, atual Guiné-Bissau).

A imprensa estatal da época revela também como vários formadores de opinião debruçaram-se sobre estas questões. A título de exemplo, fica o registo de um artigo de Arcília Barreto, a questionar:

Como fazer que todo o cabo-verdiano, em cada ilha, em cada canto do mundo, conheça a sua cultura, em toda a sua extensão, não apenas como coisa morta, esquecida na memória de alguém ou no novo livro numa estante, mas sim através de manifestações permanentes que serão os nossos cantos, teatros, danças, cinemas, literatura, construídos da nossa vivência e que evoluirão com o tempo e as coisas no quotidiano? Como fazer que todo o cabo-verdiano conheça e se orgulhe de cada uma das manifestações culturais específicas de cada ilha, de cada comunidade, como elementos ou células do Corpo Cultural que é a Nação Cabo-Verdiana? (Barreto, *Voz di Povo*, 7 de fevereiro de 1987: 6).

Neste trecho, para além das preocupações com as formas imateriais da cultura e destas como bens a que todo cabo-verdiano deve ter acesso, “em qualquer canto do mundo”, fica patente a valorização da diversidade entre as ilhas como um elemento da própria constituição da nação cabo-verdiana. Ao mesmo tempo, a autora evidencia a necessidade, para atingir tal objetivo, de que as expressões culturais sejam, em primeiro lugar conhecidas, para que possam em seguida ser motivo de orgulho. É um enunciado em total sintonia com a política cultural do PAIGC naquilo que diz respeito ao tema aqui em análise.

A ideia de património como uso seletivo do passado para fins contemporâneos é largamente consensual. A respeito de tal uso, Ribeiro (2015: 81) lembra que pode variar “do instrumental condicionado por interesses económicos ou ideológicos a modos contra-hegemónicos de afirmação comunitária ou reivindicação crítica”. À luz desta ideia, é de questionar: para que lado dessa balança pesa a política cultural do PAIGC/PAICV posta em prática pelas organizações de massas ao assumirem as músicas de origem europeia como elemento do passado a revitalizar?

Numa perspetiva pós-colonial, seríamos inclinados a pensar que as expressões culturais de origem popular, camponesa e de maior influência africana deveriam estar a receber especial atenção nesse momento – o que efetivamente acontecia, como já referi. Contudo, as outras, exemplos de práticas do passado colonial e próprias de ambientes mais seletivos onde os músicos, gente do povo, só entravam porque tinham de animar as festas, foram igualmente valorizadas, em nenhum momento encaradas como símbolos do passado colonial a rejeitar, mas sim como elementos da diversidade cultural do país e também, sem qualquer complexo, como componentes identitárias de determinadas ilhas. Tal facto mostra

quão apropriadas já se encontravam essas expressões, a ponto de a afirmação comunitária/identitária (pensada normalmente como atitude reivindicativa emanada dos sectores subalternos) não estar na contramão face à instrumentalização ideológica que se possa imputar à ação das organizações de massas funcionando ao serviço do poder. A instrumentalização ideológica face a estas músicas/danças – de origem europeia, frise-se – consistiu justamente em integrá-las, assumindo-as como parte do património cultural caboverdiano, no projeto de construção nacional. Sobre este aparente paradoxo o próximo capítulo traz algumas reflexões.

Memória, identidade, património são aspetos indissociáveis, frisa Ribeiro (2015: 85). E, naturalmente, cultura. É, assim, oportuno introduzir neste ponto a reflexão sobre memória de Aleida Assmann (2008: 97) que relaciona todos esses aspetos:

Através da cultura, os seres humanos criam uma estrutura que transcende o tempo de vida individual relacionando passado, presente e futuro. As culturas criam um contrato entre os vivos, os mortos e os ainda não vivos. Ao recordar, repetir, ler, comentar, criticar, discutir o que foi depositado no passado remoto ou recente, os seres humanos participam em horizontes ampliados de produção de significado. Eles não precisam começar de novo em cada geração, porque eles estão de pé sobre os ombros de gigantes cujo conhecimento podem reutilizar e reinterpretar. Assim como a Internet cria uma estrutura para comunicação em grandes distâncias no espaço, a memória cultural cria uma estrutura para comunicação através do abismo do tempo.

Neste artigo sobre cânone (memória cultural ativa, um passado que se mantém no presente) e arquivo (memória cultural passiva, em que se mantêm elementos em estado de latência, entre aquilo que já não são e o que ainda não se tornaram) Aleida Assmann (2008: 100 *et seq.*) chama a atenção para o facto de que, num contexto de oralidade – como é o das práticas da música popular em Cabo Verde que vimos tratando – em que a memória cultural é transmitida em performances e práticas, não se acumulam relíquias materiais e por isso “o alcance da memória cultural é co-extensivo aos repertórios incorporados que são realizados em ritos festivos e práticas repetidas”. Assim, não podem ser reunidas em arquivos. Contudo, é para a ideia de arquivo que remete, de certa forma, o que diz sobre a contradança a emissão televisiva “Revista” (Dias e TCV, 2016, vídeo [online](#)), no sentido de um repositório das práticas expressivas importadas da Europa no século XIX. Ao descrever a contradança, a reportagem afirma que ela é “uma espécie de passeio pelas antigas danças de salão praticadas em Cabo Verde”.

9.5 A apropriação como um dado adquirido

Além dos exemplos acima, pode-se constatar em textos diversos a maneira como os cabo-verdianos assumem explicitamente como suas as músicas e danças de origem europeia. Por exemplo, quando listam os géneros musicais do arquipélago: Manuel Costa, emigrante cabo-verdiano autor do livro *The making of Cape Verdean*, ao referir-se às vivências dos cabo-verdianos nos EUA, escreve: “As danças cabo-verdianas são as seguintes: *Muzarka [sic]*, *contra dansa [sic]*, *morna*, *polka*, *valsa*, *shotice [sic]* (*square dance*)” (Costa, 2011: 131). Antero Veiga (*Voz di Povo*, 14 agosto 1982: p. 6-7), por sua vez, num artigo sobre a música em Santiago, enumera: “As manifestações cabo-verdianas de música/dança que conheço são as seguintes: Morna, Coladeira, Batuque, Tabanca, Landu, Colá, Finaçon, Xotice, Mazurca, Contradança, e ‘Badjo di Gaita’ (com a morna, valsa, vira, marcha, ‘caminho di ferro’ e machicha).”

O poeta Jorge Barbosa (2017 [1956]: 57-60), referindo-se aos pontos em comum entre o Brasil e Cabo Verde, escreve, no poema “Você Brasil”: “As nossas mornas, as nossas polcas, os nossos cantares, fazem lembrar as suas músicas” (ver Anexo I). Ou seja, reivindica a polca, tanto como a *morna*, como sendo dos cabo-verdianos. E o poeta e ensaísta Gabriel Mariano escreve na capa do LP *Força de Cretcheu*, de Celina Pereira: “A mazurca fez época em Cabo Verde. E aculturou-se. Cabo-verdianos compunham mazurcas, sendo a letra em crioulo [...]” (Mariano, 1987).

A própria Celina Pereira, por sua vez, refere: “A partir de certa altura [...] comecei a cantar os temas da minha recolha que fazem parte de todo um universo e de um património musical que se está a perder [...] Eu canto mazurcas, canto *rabolo*, canto choros, canto cantigas de roda.” (Spínola, *Novo Jornal Cabo Verde*, 6 de agosto de 1997: 8). Noutro momento, quando refere que no seu primeiro disco gravou mazurca, diz que lançou um desafio aos jovens compositores para que não deixassem morrer essa forma musical, “porque ela não nasceu em Cabo Verde, foi levada por outros povos de outras origens [...] mas ela aculturou-se e ela é nossa. Falo em mazurcas, falo em polcas, falo em contradanças, falo em valsas, falo em sambas” (*ibid.*).

Várias vezes ao longo desta entrevista ao *Novo Jornal Cabo Verde*, Celina Pereira assume a mazurca como parte da tradição cabo-verdiana, tal como a *schottische*, o maxixe e a contradança. Quando o entrevistador pergunta se a cantora considera que essas músicas estrangeiras acabaram por adquirir um “cunho genuinamente cabo-verdiano”, responde: “Eu

penso que a partir do momento em que essas músicas se aculturaram e, por exemplo, mazurca passou a ser cantada em crioulo, ela passou a ser cabo-verdiana, porque ela foi perfilhada por nós” (*ibid.*: 8-9).

Observe-se que a ideia de aculturação expressa por Gabriel Mariano e por Celina Pereira surge num sentido precisamente inverso àquele que é estabelecido por Burke (2010: 44): o de “uma cultura subordinada adotando características da cultura dominante. Em outras palavras, ‘assimilação’”. Sobre esta perspetiva da aculturação em que o dominante se acultura, adotando padrões do subalterno – que se apresenta também num documento oficial do Ministério da Cultura de Cabo Verde – tecerei adiante algumas reflexões.

Ainda quanto às declarações de Celina Pereira, quando lhe é colocada a questão sobre se o *zouk* se tornou cabo-verdiano ao ser cantado na língua cabo-verdiana, a sua resposta é um “não” categórico, por ser um fenómeno recente e não ter tido ainda [em 1997] tempo de ser perfilhado; e porque não pertence a Cabo Verde mas sim às Antilhas. Para esta artista, “há formas musicais que fazem parte da nossa coluna vertebral, fazem parte da nossa forma de nos mostrarmos como cabo-verdianos, fazem parte da nossa identidade e fazem parte histórica, mas o *zouk* não entrou na história cabo-verdiana ainda” (Spínola, *Novo Jornal Cabo Verde*, 6 de agosto de 1997: 9).

Este posicionamento é bem ilustrativo de questões pertinentes ao âmbito do património cultural, em particular numa sociedade cujo nascimento e desenvolvimento baseou-se na interação e onde foram sempre frequentes as trocas, entre indivíduos de diferentes origens em presença, com alteridades várias. Trocas, qualquer que tenha sido o nível de imposição ou o grau de submissão em que se baseou ao longo do tempo a construção desta sociedade colonial híbrida, mestiça, ou outro termo que, conforme a preferência pelas diversas nuances, signifique, em resumo, mistura.

Assim, pode-se inferir que, passado cerca de um século da entrada das músicas e danças europeias no arquipélago, elas encontravam-se, nos anos 1970/80, perfeitamente assumidas como cabo-verdianas pelos intelectuais e agentes culturais do país e também por pessoas a trabalhar com a educação infantil, o que terá reflexo em como virão a ser encaradas pelas novas gerações. Correspondem a um segmento periférico no conjunto das expressões de música e dança no país: o âmbito do “regional” e da “tradição”. Assim, são património, relacionam-se com vivências do passado, são algo a preservar.

Contrariamente, um género musical com pouco mais de uma década (à época da entrevista) de presença no cenário cabo-verdiano, o *zouk*, apreciadíssimo pelas camadas mais jovens e constantemente tocado nas rádios e nos espaços de dança, sofre uma certa

rejeição por parte dos mais conservadores ou mais intelectualizados, frisando-se o estatuto de “estrangeira” (música das Antilhas) e depreciando-a pelo facto de ser “comercial” e “para a malta jovem”, como é comum ouvir-se dizer (sobre a “desqualificação artística da produção musical local”, *cf.* Furtado, 2015: 3).

Outro exemplo explícito de como são assumidas como cabo-verdianas as músicas e danças de origem europeia, mostrando o processo por que passaram no período pós-independência, é esta síntese na revista *Ekhos do Paul* (publicada no Paul, um dos quatro municípios da ilha de Santo Antão):

A mazurca e a contradança são duas danças do séc. XVI [*sic*] que foram introduzidas em Cabo Verde, não se sabe bem quando, mas cujas reminiscências se conservaram muito bem em Santo Antão, não obstante alguma deturpação (ou adaptação?), e que, por isso mesmo, as particularizam e as emprestam [*sic*] características muito nossas. Com a independência e a valorização da cultura nacional, elas lograram sair dos seus recônditos, ganhar as vilas todas de Santo Antão, atravessar o mar e o céu e conquistar as outras ilhas e a emigração. Hoje, graças a grupos de dança que se foram formando aqui e acolá, a mazurca e a contradança são mais conhecidas entre nós. (“Mazurca”, *Ekhos do Paul*, abril-junho de 1992: 46)

Do ponto de vista institucional, a afirmação da incorporação das referidas músicas/danças na cultura cabo-verdiana surge num documento que considero de particular importância para o que este estudo pretende evidenciar. Trata-se de um trabalho preparatório para o I Encontro de Música Nacional, evento que em março de 1988 reuniu na Praia compositores e intérpretes de todas as ilhas, bem como das comunidades emigradas. O seu lema era “Por uma música ao serviço da cultura e da unidade de Cabo Verde”.

Esse documento¹⁶¹, uma brochura de cerca de 100 páginas, procura fazer uma radiografia das práticas musicais no arquipélago. No tópico “Formas históricas da música cabo-verdiana”, enumera: *morna*, *koladera*, *batuku*, *finason*, *funaná*, *tabanca* (embora esclarecendo que este último, não sendo um género musical, contempla algumas cantigas) e “outras expressões musicais cabo-verdianas e/ou estrangeiras mas compostas por cabo-verdianos” (Cabo Verde, 1988: 18 *et seq.*). Estas últimas são apresentadas como “expressões ‘menores’” no contexto da música cabo-verdiana, ressaltando-se que “menor”

161 Trata-se de um “relatório de diagnóstico e enquadramento”, segundo o seu autor, Eutrópio Lima da Cruz (comunicação pessoal, e-mail, 16 de junho de 2018), que o elaborou na qualidade de diretor geral da Animação Cultural do Ministério da Informação, Cultura e Desportos e coordenador dos trabalhos do I Encontro da Música Nacional.

refere-se unicamente “ao impacto sociocultural e ao menor grau de envolvimento de intervenientes” e não a qualquer tipo de hierarquização.

Neste tópico das “outras expressões” encontram-se, nesta ordem:

- a) As músicas de carácter religioso, como rezas, ladainhas, vésperas, divinas;
- b) As cantigas de trabalho;
- c) “Valsas, mazurcas, polcas e boleros”;
- d) “Música instrumental”, que como categoria nativa é encarada como um género musical, referindo-se habitualmente aos solos de violão, em interpretações de diferentes ritmos;
- e) “Marchas e sambas”, destacando-se a influência brasileira que perdura ao longo do tempo;
- f) As cantigas de roda;
- g) “Choros”, em que outra vez se faz referência ao Brasil;
- h) “Lundum, lundu, landu”, mencionando a sua origem brasileira e a presença na Boa Vista, ressaltando-se que há um único exemplar conhecido, o que não permite configurá-lo como um género musical;
- i) Música erudita.

No item c) que aqui interessa especialmente, lê-se:

No mosaico de compassos, ritmos e expressões musicais que é Cabo Verde, encontramos valsas, mazurcas, polcas. Géneros europeus, calaram na sensibilidade cabo-verdiana e aculturaram-se. Não é raro, pelo contrário, que os conjuntos típicos, nas rabeçadas principalmente, testemunhem essa aculturação que virá dos séculos XVIII (?), XIX e XX. (Cabo Verde, 1988: 27)

Como visto atrás, a ideia da aculturação dos géneros europeus em Cabo Verde aparece também neste trabalho, evidenciando a existência de uma categoria nativa *aculturação* em que não apenas não se leva em conta a assimetria de poder que está subjacente à definição desse conceito no contexto académico, mas que está mesmo na contramão da ideia segundo a qual quem se acultura é o dominado e não o hegemónico.

Apresentando, ao concluir a secção sobre as diferentes expressões musicais existentes em Cabo Verde, um quadro com a sua distribuição pelo arquipélago (*cf.* Apêndice II, Tabela 9), o texto do Ministério da Cultura faz a seguinte síntese: “Os cabo-verdianos devem assumir sociocultural e historicamente a sua condição de encruzilhada de

culturas musicais, onde houve de facto sincretismo, caldeamento, assimilação, enriquecimento de um perfil musical”. A que se seguem as seguintes questões:

II) Então, que haverá de estritamente cabo-verdiano, devendo como tal ser defendido e salvaguardado?

III) Que haverá de assimilação forçada e até plágio, que deva ser isolado como não sendo música cabo-verdiana [sublinhado no original] mas sim expressão estranha usada por cabo-verdianos?

IV) Que atividade crítica adotar e assumir, quando o sincretismo é, talvez, um processo continuado? [...] (Cabo Verde, 1988: 30)

Este texto, publicado 12 anos após a independência, revela a existência de uma discussão sobre a situação da música produzida nesse período, em que existiu um *boom* discográfico – embora com todas as produções gravadas no estrangeiro, já que Cabo Verde não possuía estúdios nessa época – no qual muito da música *pop* internacional se encontra refletido. Em vários momentos, como se pode observar pela imprensa desses tempos, vozes conservadoras criticaram as inovações que estavam a fazer sucesso entre a juventude, e as autoridades do setor cultural procuraram de algum modo impor certa disciplina, por exemplo, determinando quais os géneros obrigatórios a apresentar em concursos de revelação de novas vozes, como o *Todo o Mundo Canta* (cf. Nogueira, 2013), e de dança, como os já referidos *Dançar-83* e *Dançar-84*. As três questões acima exemplificam esse debate.

Assim, para o que interessa aqui, ou seja, as músicas e danças de origem europeia assumidas como parte da cultura cabo-verdiana, fica claro que mesmo neste nível de iniciativas oficiais isso acontece, uma vez que se trata de um documento de um organismo do Ministério da Informação, Cultura e Desporto, estando as “valsas, mazurcas, polcas e boleros” contemplados no que se considera o conjunto das expressões musicais cabo-verdianas. É interessante notar que não se faz referência à contradança, embora esta seja no discurso do senso comum frequentemente apontada como um tipo de música. Sendo elaborado por pessoal técnico do ministério que via a contradança de forma diferente dos músicos autodidatas e dos seus praticantes – ou seja, como uma coreografia –, é compreensível que ela não seja mencionada. De observar também a ausência de qualquer menção à *schottische* e ao galope, aspeto revelador da sua diluição e desuso. Por outro lado, o *rabolo*, o *talaia baxu* e o *paravante*, todos eles expressões da ilha do Fogo, também não são mencionados, o que pode indicar o desconhecimento das realidades de umas ilhas pelas outras até aquele momento. Tal situação viria confirmar o papel atribuído por Adélcia Pires

aos eventos da OPAD-CV e da JAAC-CV na promoção dessas descobertas – “Naquela época as pessoas não conheciam a cultura das outras ilhas. E eu própria, lá é que descobri por exemplo a mazurca [...] o *batuku*, o *funaná*” (Pires, entrevista realizada a 31 de janeiro de 2018).

O documento traz ainda a seguinte consideração, bastante eloquente sobre o que é o conjunto das expressões musicais cabo-verdianas:

[...] nem sempre foi possível contornar do melhor jeito as querelas sobre quais os géneros representativos de Cabo Verde. Uma questão em aberto, onde necessário se torna:

- a) Admitir que a música cabo-verdiana sai apenas honrada, se se apurar criticamente que o seu leque de géneros é diversificado;
- b) Ter em conta que o sincretismo é, de algum modo, um processo que ainda continua;
- c) Aceitar que é preciso fazer da crítica um permanente auxiliar da opinião pública sobre as questões musicais. (Cabo Verde, 1988: 32)

Tendo em conta os exemplos acima, considero poder afirmar-se que a apropriação das músicas europeias em Cabo Verde é assumida de várias formas e por diferentes enunciadorees. Por exemplo, intelectuais autores de textos que referem o assunto, mas também músicos, em geral autodidatas e muitos deles com poucos estudos, mas conhecedores do assunto por dentro, por o terem vivenciado na prática – e, talvez se possa dizer, sendo os mais diretos responsáveis pelo processo de apropriação. A imprensa do pós-independência, que exprimia a voz do partido único em notícias e reportagens por vezes assinadas, outras vezes não, e trazia também artigos de opinião, evidencia essa atitude. Por sua vez, ações de entidades oficiais como o Ministério da Cultura (cujas designações variaram ao longo do tempo, conforme abrangesse ou não a Educação, o Desporto e a Informação) e as organizações de massas também revelam como foram assumidas aquelas expressões como algo local. É ainda revelador da sua *cabo-verdianidade* o interesse que elas despertam em agentes culturais atentos às tradições *di terra* e dispostos a pesquisar e a resgatar determinadas expressões musicais antigas que consideram constitutivas da identidade cabo-verdiana, como será mostrado no capítulo 11.

O historiador Michel Cahen, numa conferência sobre Cabo Verde em 1993, inicia a sua alocução propondo à plateia a audição de algumas peças musicais, sendo as três primeiras um tema popular com o pianista Chico Serra; uma composição de B.Léza do então recém-lançado CD *Miss Perfumado*, de Cesária Évora; e um solo de violino de Travadinha. O orador comenta então, a propósito da sua introdução intencionalmente “provocadora”, como ele próprio refere, que provavelmente, ao ouvir aquelas três peças, as pessoas estariam a se

perguntar se estavam “em África, num jazz-clube do sul dos Estados Unidos, ou ainda nas Antilhas francesas no século XVIII”, tendo em conta o quão diferentes são aquelas melodias e ritmos daquilo que se encontra em outros locais de África. “É que a República de Cabo Verde, economicamente, geograficamente e politicamente em África, é em primeiro lugar crioula”, afirma Cahen, especificando que este termo não quer dizer negro, branco ou mestiço, mas tudo ao mesmo tempo. “Cabo Verde não poderá jamais escolher entre as suas diversas raízes – portuguesa, africana, brasileira, norte-americana, e até holandesa –, é tudo ao mesmo tempo e recriador da sua originalidade própria.” (Cahen, 1993: s.n., tradução minha)

9.6 Algumas reflexões sobre a apropriação das expressões de origem europeia

Como visto atrás, aparece em enunciados de agentes culturais – a cantora Celina Pereira e o escritor Gabriel Mariano – e do próprio Ministério da Cultura dos anos 1980 a ideia de que as músicas e danças de origem europeia aculturaram-se aos cabo-verdianos. Tendo em conta que, em termos académicos, a ideia de aculturação refere a situação em que uma cultura subordinada assume características de uma cultura dominante, como referido por Burke (2010: 44), é o inverso dessa ideia que aqueles enunciados cabo-verdianos expressam, já que a cultura subordinada, na situação em que se encontrava o arquipélago ao longo desse processo, era a de Cabo Verde, enquanto colónia. Contudo, os enunciados não afirmam que os cabo-verdianos adotaram aquelas expressões assimilando-se à cultura do colonizador. Afirmam, inversamente, que a mazurca, valsa, *schottische*, etc. – portanto, elementos culturais estrangeiros, provenientes do contexto europeu hegemónico (pensando-se aqui em Portugal especificamente ou na Europa como um todo) – aculturaram-se, assimilando-se ao modo de ser cabo-verdiano. Há aqui um eco da “antropofagia cultural”, surgida há cerca de um século no Brasil e cujas afinidades com a perspectiva pós-colonial/decolonial vêm sendo evidenciadas (Castro, s. n. [2016]; Ricupero, 2018), e também da ideia de “indigenização da modernidade” a que refere Marshal Sahlins (1997a).

Como alternativa à ideia da “Grande Narrativa da dominação ocidental” que apenas vitimiza os colonizados sem reconhecer seu potencial de autonomia e capacidade de ação, este autor propõe “um outro modo de lidar com a constatação antropológica usual de que os outros povos não são tão facilmente deculturados”. Esse outro modo seria o reconhecimento de que a

par de uma “integração global”, verifica-se uma “diferenciação local” (Sahlins (1997a: 57). “As semelhanças culturais da globalização se relacionam dialeticamente com as exigências opostas de indigenização”, refere o autor (*ibid.*), lembrando que Lévi-Strauss considerou possível imaginar uma única cultura e uma única civilização sobre a terra, mas que ele próprio não acreditava nisso, e reconhecia que sempre iria haver “tendências operando em direções contrárias – por um lado, em direção à homogeneização e, por outro, em direção a novas distinções” (Lévi-Strauss, 1978 *apud* Sahlins: 1997a: 57).

“As imposições do imperialismo não são de facto capazes de constituir uma existência humana”, escreve Sahlins (1997a: 57), afirmando ainda que a “consciência e a capacidade dos povos vitimados de forjar significados permanece intacta”. Por outro lado, refere Arjun Appadurai,

a rapidez com que as forças procedentes das diversas metrópoles incidem sobre novas sociedades marca igualmente a indigenização, dessa ou daquela maneira, de tais forças. Isso se aplica tanto a estilos musicais ou arquitetónicos como à ciência e ao terrorismo, aos espetáculos artísticos como às constituições. (Appadurai, 1991 *apud* Sahlins, 1997a: 57-58)

Para exemplificar a indigenização da modernidade, Sahlins (1997a: 59 et ss.) comenta o trabalho da antropóloga Rena Lederman entre o povo mendi na Nova Guiné, na década de 1980, relatando o significado da utilização de objetos europeus por pessoas desse povo. O que inicialmente pareceu à investigadora um acto de indigência (como reciclar embalagens criando peças artesanais) ganhou um novo significado com o avançar do seu conhecimento sobre aquela sociedade, pois “os bens eram europeus, mas não as necessidades ou intenções” (*ibid.*: 63).

Em sintonia com o acima exposto e retomando o pensamento de De Certeau (1998: 39-40) a respeito de como aqueles que se encontram em situação de subalternidade processam os produtos a que são submetidos, considero poder-se encarar a apropriação das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde como uma daquelas situações em que o consumo de determinado produto cultural resulta em algo imprevisto e fora do controle do seu produtor original. Este posicionamento dos cabo-verdianos face à apropriação que assumem fazer das expressões europeias remete também para o pensamento de Bhabha (1998: 163, 165) sobre a capacidade dos subalternos de exprimir-se de forma autónoma e de reverter os efeitos da ação colonial. E faz lembrar uma frase do acima citado Gabriel Mariano, segundo a qual a formação da nação cabo-verdiana foi um “tiro pela culatra do colonialismo português” (Mariano, 1991: 61). Extrapolando esta ideia para o tema aqui em análise, a apropriação aparece como algo que aconteceu *apesar* do poder do colonizador, podendo mesmo dizer-se à sua revelia.

Capítulo 10

Ambivalências, hibridação, diversidade e especificidades

O estudo da entrada e permanência em Cabo Verde das músicas e danças de origem europeia do século XIX, para além de seguir o percurso de uma expressão cultural desde os tempos em que o arquipélago era uma colónia portuguesa até o presente, conduz a uma reflexão sobre Portugal nesse período. Mais especificamente, sobre o papel de Portugal nas dinâmicas culturais da sociedade colonial – já que, enquanto centro de um império, era emissor de uma *influência portuguesa* – e, ao mesmo tempo, sobre a sua posição no contexto internacional de finais do século XIX e início do XX, em que está inserido numa rede de relações muito mais ampla que os seus domínios.

Numa situação colonial, uma série de padrões emana do colonizador para o colonizado, moldando a sociedade que se encontra sob tutela, o que inclui desde normas legais, religião e língua a vários outros aspetos culturais, como formas de sociabilidade, modas, músicas e danças. Contudo, no que diz respeito ao tema em questão, influências de outras origens foram decisivas, como se viu em capítulos anteriores, em consequência dos contatos dos cabo-verdianos com outras regiões do mundo, devido à emigração ou ao trabalho de muitos deles em profissões ligadas ao mar, como por exemplo na pesca da baleia ou na marinha mercante. A presença de europeus ou o contacto com eles, devido a atividades de comércio e serviços que faziam com que produtos e modas estrangeiras penetrassem no arquipélago, contribuíram também para moldar o gosto local, sobretudo nos ambientes urbanos e com maior poder económico.

É interessante observar o papel de Portugal e de Espanha nesse contexto. Eram ambos potências coloniais, com grande vocação imperialista desde a época dos Descobrimentos e detentores, juntos, do maior número de colónias existentes no mundo ao longo do século XIX. Espanha teve sob a sua tutela todo o território que hoje conhecemos como América Latina (excetuando Brasil, Haiti, Belize e Guiana Francesa), num total de 18 países atuais, sem contar vários territórios que são hoje estados dos EUA; as Filipinas, na Ásia; e, em África, a atual Guiné Equatorial, várias áreas de Marrocos e o arquipélago das Canárias. Portugal, detentor da grande colónia do Brasil, das cinco africanas (atuais Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP), e, na Ásia, de territórios na Índia, no arquipélago indonésio, na Malásia e na China, foi o país que deu início às navegações para o Novo Mundo, e aquele que por mais tempo manteve um império colonial. Contudo, ao

contrário do que se poderia esperar quanto à influência de ambos nesses territórios como emissores de padrões culturais, o que efetivamente se verificava era a posição da França e da Inglaterra como referências mundiais, ditando modas, músicas e hábitos de sociabilidade, de modo que os dois países da Península Ibérica ficavam também eles “colonizados” por esses centros emissores de modelos e produtos culturais.

Ilustra bem esta situação um trabalho sobre as edições musicais em Espanha que refere que este país “teve um papel nos últimos séculos de mero recetor de influências científicas e culturais estrangeiras, muito especialmente provenientes de França” (Gonsálvez Lara, 1995: 52, tradução minha). Vem do México um exemplo da influência de Paris sobre as colónias espanholas na América. *Euterpe*, publicação mexicana dedicada à música, de finais do século XIX, terá tido um papel de favorecimento “à construção de um ideal de sociedade determinado na observância dos elementos em moda na Europa, tendo sobretudo simpatia pelo francês” (Mercado Villalobos, 2015: 14). Nesse momento em que se delineava a construção de uma identidade nacional, já existia música que se pudesse chamar mexicana. Contudo, estava mais associada ao mundo rural, pelo que, segundo o autor, a revista respondia a necessidades de uma parte da população que pretendia impor uma ideia de sociedade civilizada, a construir-se a partir de um modelo musical copiado não apenas da Europa, mas da França especificamente.

Em Portugal, “para a Regeneração e o Fontismo, Paris era o modelo de desenvolvimento a seguir por Lisboa”, escreve Carvalho (1999: 19). Em meados do século XIX, um cronista comentava a “polcamania” que se verificava naquela época com a seguinte constatação: “Vêm do Norte todas as reformas em todos os tempos” (Leal, *Revista Universal Lisbonense*, 1844: 580), e enumera: desde a política, com os saxónios e os godos; à religião, com Lutero; e também na jurisprudência, com Grócio; na filosofia, com Kant; na história natural, com Lineu; na poesia com Goethe, na música, com Mozart, entre outros. E também, conclui, no que diz respeito à dança... com a polca!

Tal como as suas colónias, Portugal foi recetor de influências culturais, como modas e músicas, provenientes de outros países. Para compreender esta posição de influenciado e ao mesmo tempo emissor de uma influência, no contexto internacional do período em que as músicas e danças europeias estavam em difusão pelo mundo, recorro à análise de Boaventura Sousa Santos (2003) sobre a especificidade do colonialismo português, quando este autor utiliza os personagens da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, para representar as relações de hierarquia em que Portugal está inserido. Assim, grande parte deste capítulo baseia-se em “Entre Próspero e Caliban”. O primeiro é

um nobre; o segundo, um escravo disforme. Próspero, o colonizador; Caliban, o colonizado. A acentuar tal assimetria, recorde-se, quanto a este período crucial para este estudo, a Conferência de Berlim (1884-1885) e o ultimato inglês (1890), situações que mostram a fragilidade portuguesa no confronto com outros países colonialistas.

10.1 Nem Próspero nem Caliban

Para Santos, enquanto colonizador, Portugal nunca consegue ser um Próspero a cem por cento, porque de certa forma é colonizado pelos países dominantes, como Inglaterra, França e Alemanha.

O Próspero português não é apenas um Próspero calibanizado: é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus. A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla, constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi essa aguda duplicidade que permitiu ao português ser emigrante, mais do que colono, nas “suas” próprias colónias. (Santos, 2003: 27)

Ao contrário do caso anglo-saxão, prossegue Santos, “não há um outro: há dois que nem se juntam nem se separam, apenas interferem no impacto de cada um deles na identidade do colonizador e do colonizado” (Santos, 2003: 27). Por outro lado, salienta, o facto de o colonizador saber como é ser colonizado não muda a sua relação com o seu colonizado, nem quer dizer que este último seja menos colonizado que aquele que o é por um colonizador *tout court*. A ambivalência e a hibridação, porém, “são corpos e encarnações, vivências e sobrevivências quotidianas ao longo de séculos, sustentadas por formas de reciprocidade entre o colonizador e o colonizado insuspeitáveis no espaço do Império Britânico” (Santos, 2003: 28). Santos explica essa diferença apontando para a ideia de soberania que está associada ao colonizador – a encarnação metafórica do império. “Ora, no colonialismo português tal não se pode pressupor sem mais. Só durante um curto período – a partir do final do século XIX, na África – é que o colonizador encarna o império, e mesmo assim em circunstâncias muito seletivas.” (*ibid.*) Fora disso, afirma, apenas se representa a si próprio, o que faz com que tenha tão pouca soberania quanto o colonizado.

O autor lembra que as características com que os portugueses foram construindo a partir do século XV a imagem dos povos nativos das suas colónias são muito semelhantes às que eram atribuídas a eles próprios, a partir da mesma época, por viajantes, comerciantes e religiosos vindos da Europa do Norte, e cita vários exemplos dessas descrições cheias de preconceitos, racismo e eurocentrismo, em que “[...] tanto a carga positiva como a negativa

dos estereótipos têm paralelos por vezes surpreendentes com os estereótipos coloniais” (Santos, 2003: 34).

A razão dessa subalternidade tem a ver, segundo esta análise, com o facto de a conjugação entre o colonialismo de Portugal e Espanha e o capitalismo ser muito menos direta do que no caso britânico e, além disso, por em muitos casos essa conjugação se ter dado “por delegação”, ou seja, por imposição da Inglaterra, através de condições de crédito e tratados internacionais desiguais. “O Império Britânico assentou num equilíbrio dinâmico entre colonialismo e capitalismo, o Português assentou num desequilíbrio, igualmente dinâmico, entre um excesso de colonialismo e um défice de capitalismo.” (Santos, 2003: 25) Ao mesmo tempo, a grande assimetria entre o colonialismo inglês e o português reside no facto “de que o primeiro não teve de romper com um passado descoincidente de seu presente: foi desde sempre o colonialismo-norma porque protagonizado pelo país que impunha a normatividade do sistema mundial”. Como resultado da sua situação de dependência da Inglaterra, Portugal apresenta-se como um país semiperiférico, “em certos momentos quase uma ‘colónia informal’” (*ibid.*).

A condição semiperiférica de Portugal não se manifestou apenas no plano económico, mas também no que diz respeito aos aspetos “social, político, jurídico, cultural, no plano das práticas quotidianas de convivência e sobrevivência, de opressão e resistência, de proximidade e distância, no plano dos discursos e narrativas, do senso comum e dos outros saberes, das emoções e afetos, dos sentimentos e ideologias”, escreve Boaventura Sousa Santos (*ibid.*), chamando ainda a atenção para o facto de a história do colonialismo, desde o século XVII, ter sido escrita em inglês, o que significa que o colonizador português “tem um problema de autorrepresentação algo semelhante ao do colonizado pelo colonialismo britânico” (*ibid.*).

A questão racial é outro aspeto importante na demarcação de diferenças entre espaços da colonização portuguesa e inglesa. Referindo-se a contextos pós-coloniais, Santos refere que a ambivalência, a hibridez e a porosidade que caracterizam o padrão da colonização portuguesa expressam-se pela forte miscigenação, ao contrário dos anglo-saxões, para quem a cor da pele foi sempre uma barreira muito mais importante. Contudo, frisa o autor, a miscigenação não é o resultado de uma ausência de racismo, mas sim a causa de uma forma diferente de racismo, e aponta para as “regras sexistas da sexualidade que quase sempre deitam na cama o homem branco e a mulher negra, e não a mulher branca e o homem negro” (Santos, 2003: 27), o que remete para o tema dos bailes nacionais, tratados no capítulo 3, cujas descrições ilustram de forma eloquente tais regras.

Considerando Portugal um “Próspero calibanizado”, conclui o autor que lhe restou “a liminaridade e a fronteira, a interidentidade como identidade originária”. Contudo, argumenta, Portugal teve uma participação pioneira na construção do sistema de representações em vigor na modernidade ocidental, “portanto, no jogo de espelhos fundador entre Próspero e Caliban”. O enigma, então, é: “Como é que o Caliban europeu pôde ser Próspero além-mar? Ou será que, porque jamais assumiu nenhuma dessas identidades plena e exclusivamente, pôde assumir as duas simultaneamente?” Em jeito de resposta, Santos afirma que, tendo sido curto o período da hegemonia portuguesa no sistema mundial moderno, “no final do século XVI os significantes de Próspero e Caliban já circulavam fora do controle dos portugueses” (*ibid.*: 34-35).

10.2 O império português visto de dentro

Uma série de exemplos de imagens depreciativas de Portugal e dos portugueses expressas por viajantes estrangeiros em diferentes momentos do tempo são citadas no artigo atrás referido, mas opto por reproduzir alguns trechos que eu própria fui encontrando ao longo da pesquisa bibliográfica e que vão na mesma linha. Começando por Eça de Queirós, num texto escrito na década de 1870, quando viveu na Inglaterra, e publicado cerca de trinta anos depois em *Cartas da Inglaterra* (1905). Neste texto o escritor comenta artigos da imprensa inglesa eivados de sobrançeria:

Somos o que se pode dizer um povo de bem, um povo boa pessoa. E a nação vista de fora e de longe, tem aquele ar honesto de uma pacata casa de província, silenciosa e caiada, onde se pressente uma família comedida, temente a Deus, de bem com o regedor, e com as economias dentro de uma meia... A Europa reconhece isto: e todavia olha para nós com um desdém manifesto. Porquê? Porque nos considera uma nação de medíocres: digamos francamente a dura palavra – porque nos considera uma raça de estúpidos. Este mesmo *Times*, este oráculo, augusto, já escreveu que Portugal era, intelectualmente, tão caduco, tão casmurro, tão fósil, que se tornara um país bom para se lhe passar muito ao largo e atirar-lhe pedras (textual).

O *Daily Telegraph* já discutiu em artigo de fundo este problema: se seria possível sondar a espessura da ignorância lusitana! Tais observações, além de descorteses, são decerto perversas. Mas a verdade é que numa época tão intelectual, tão crítica, tão científica como a nossa, não se ganha a admiração universal, ou se seja nação ou indivíduo, só com ter propósito nas ruas, pagar lealmente ao padeiro, e obedecer, de frente curva, aos editais do governo civil. São qualidades excelentes, mas insuficientes. Requer-se mais; requer-se a forte cultura, a fecunda elevação de espírito, a fina educação do gosto [...]. (Queirós, 2000 [1905]: 115)

Na mesma época, aproximadamente, Ramalho Ortigão (2003 [1870]: 64), escrevia que na Inglaterra “os ignorantes reunidos formam congressos a que presidem a sabedoria e a prudência”, enquanto em Portugal “os sábios agremiados pela política constituem seminários de loquacidade sáfara e de lição estéril”. Por sua vez, cerca de meio século depois, António de Oliveira Salazar, com olhar paternalista, refere-se à população sob o seu governo em termos próximos aos dos viajantes europeus de passagem e aos da imprensa britânica. Afirma que o povo português é “trabalhador mas com horror à disciplina, facilmente educável mas pouco persistente, bondoso mas individualista, inteligente mas infantil, e tão sofredor e dócil quanto pessimista” (Raimundo: 2015: 165). Tais palavras encontram-se numa das entrevistas de uma série realizada ao ditador por António Ferro,¹⁶² publicada no *Diário de Notícias* em 1932 e no ano seguinte transformada em livro. No texto introdutório, Salazar faz uma comparação entre a ingenuidade portuguesa e a esperteza de outros povos europeus, referindo que foram portugueses os que enfrentaram o desconhecido na época dos Descobrimentos, mas quem lucrou com os negócios foram os comerciantes ingleses. No texto, que tem alguns trechos reproduzidos na biografia de António Ferro, o ditador lamenta:

Ensinamos os caminhos dos grandes oceanos a todos os povos da terra, fomos ao comércio e à pesca primeiro que muitos outros; e compramos agora o bacalhau à Noruega e embarcamos as nossas mercadorias em navios ingleses e da pequena Holanda. (Salazar, 1932 *apud* Raimundo: 167)

Também de Cabo Verde vêm exemplos da situação de subalternidade de Portugal face aos países europeus dominantes ou da sua fragilidade, mesmo aos olhos dos colonizados. O compositor B.Léza, já citado pelos trechos de *Razão da Amizade Caboverdiana pela Inglaterra* (Cruz, 1950), em que exalta este país, é um dos que teve uma visão bastante crítica de Portugal que conheceu na década de 1940, quando se deslocou a Lisboa liderando um grupo musical para participar na Exposição do Mundo Português, durante o Verão de 1940. Depois do evento, os outros músicos partem mas B.Léza fica em Lisboa em tratamento¹⁶³. Escreveu nessa época um diário de viagem intitulado *Como Conheci Lisboa*, no qual terá descrito a miséria que se vivia então na capital do país, enquanto

162 António Ferro (1895-1956) dirigiu de 1933 a 1950 o Secretariado da Propaganda Nacional (mais tarde Secretariado Nacional de Informação e Turismo), órgão que se ocupava da propaganda política, comunicação social, turismo e ação cultural durante o regime do Estado Novo (*cf.* Raimundo: 2015).

163 O compositor e escritor sofria de tuberculose óssea. Foi numa cadeira de rodas que regressou a Cabo Verde, em 1945.

o regime reafirmava a vocação imperial de Portugal com a portentosa exposição. Ou seja, numa obra exalta o perfil britânico que Santos virá a designar como Próspero; na outra, lamenta a situação de Portugal, vendo-o numa posição própria a um Caliban. *Como Conheci Lisboa* nunca chegou a ser publicado, mas na capa de outro livro de B.Léza, *Fragments*, de 1946 (cf. Nogueira, 2005: 43 *et seq.*), é anunciado entre outros trabalhos seus, como estando em preparação. Teria sido censurado? Ou sequer passado por essa instância, permanecendo na gaveta? Em pleno Estado Novo, qualquer das duas hipóteses é admissível e o próprio facto de *Razão da Amizade Caboverdiana pela Inglaterra* ter sido publicado no Rio de Janeiro talvez possa ser visto como uma forma de contornar a Censura¹⁶⁴.

Recuando para fins do século XIX, o *Boletim Oficial* traz a ata da sessão de 16 de fevereiro de 1889 da Câmara Municipal da Ribeira Grande (Santo Antão) realizada por ocasião da morte do químico Roberto Duarte Silva¹⁶⁵. Na homenagem a esta personalidade, diz-se que “[...] foi em Paris, onde tudo é grande e nobre, que ele desvendou os segredos e os mistérios da ciência [...]” (Ribeira Grande, *BO*, 9 de março de 1889: 59-60). Tal frase é ilustrativa do que afirma Boaventura Sousa Santos sobre a posição de Portugal face aos países dominantes.

Pela mesma época, João Augusto Martins, no relato do início da viagem que vai resultar na publicação de *Madeira, Cabo Verde e Guiné*, comenta sobre o navio da Empresa Nacional Portuguesa que o transporta rumo à África: “[...] precisamos declarar desde já, que o nosso orgulho patriótico não tem muito de que se lisonjear” (Martins, 1981: 1 *et seq.*), e continua com uma série de considerações críticas, como a de que a empresa de navegação pouco mais tem de portuguesa que a bandeira, sendo quase tudo estrangeiro, e “triste é dizê-lo, com limitadas exceções, tem de bom aquilo que não é nosso, tem de nosso aquilo que não é bom”. O agente da companhia é alemão, refere Martins, o vapor em que navegam é inglês, tal como o carvão, a louça, o velame, o cordame, o maçame. Inglês é o engenheiro que conduz o navio tal como os mapas, os instrumentos náuticos... “Português na realidade, só há a bordo a guarnição, gente modesta, de fisionomia serena e olhar franco,

164 Um exemplo da ação dos serviços de censura em Cabo Verde é a peça teatral “O caçador de dollars”, de João José Nunes (1946), em que é cortada uma fala na qual um personagem, submetido a um exame, diz que Cabo Verde são seis ilhas, entre outras respostas erradas, pelas quais recebe uma nota alta.

165 O químico Roberto Duarte Silva (1837-1889), figura de destaque no seu tempo, terá sido talvez o primeiro cabo-verdiano a alcançar notoriedade fora não só do arquipélago mas do próprio império português. Natural de Santo Antão, depois de viver em Lisboa, Macau e Hong Kong, fixou-se em Paris, onde se dedicou à química orgânica e lecionou em várias instituições de ensino, tendo residido na capital francesa até o fim da sua vida (Lisboa, s.d. entrada em blogue).

de pele tostada e barba hirsuta, marinheiros a toda a prova, e a oficialidade [...]", além de passageiros que o cronista descreve

com ar *gauche* e abandalhado [...] criaturas pálidas e macilentas, sem elegância e sem garbo, muitas vezes em chinelas, que passam aos repelões pelas senhoras e dizem obscenidades entre si... são os portugueses, são nossos compatriotas, são os civilizadores que mandamos para África!! (Martins, 1891: 2)

Julião Quintinha (1929: 11), fazendo o mesmo trajeto na década de 1920, descreve também a humildade dos colonos portugueses que partem para África na terceira classe do navio – “[...] perfis magoados, entristecidos olhos, talvez moços que partem impelidos pela sorte, seduzidos pela aventura. E penso na tristeza dos que partem fugidos à miséria” [...] –, enquanto no salão atapetado da primeira classe, decorado com plantas e flores, onde o próprio Quintinha viaja, a orquestra toca “uma valsa inglesa, que convida aos *flirts* e tentações”, como já mencionado no capítulo 1, parecendo mais ao jornalista, como ele refere, estar numa noite de Casino do que no alto mar. O trecho condensa as duas imagens assimétricas que seguem para África na mesma embarcação: os Calibans na terceira classe; o ambiente de *glamour* no salão, ou o que nos tempos atuais costuma chamar-se *soft power*. Em outras palavras, a influência europeia.

Note-se que os enunciadores destas observações gozam de um nível socioeconómico e intelectual elevado, são indivíduos que ao chegarem à Madeira ou a São Vicente dirigem-se ao melhor hotel e são recebidos em casa das principais autoridades. Quintinha almoça no Mindelo em casa do senador Vera-Cruz, na companhia do governador, do bispo e de autoridades civis e militares da ilha, como dá conta no seu relato. Martins é nada menos que neto de Manuel António Martins (1772-1845)¹⁶⁶. É interessante, por isso mesmo, observar os seus pontos de vista, proferidos a partir de uma posição social elevada – estão, portanto, distantes de uma vida de Caliban – mas bastante críticos face a diversos aspetos relacionados com a vida económica na colónia e a incúria da administração portuguesa de modo geral.

São Vicente “poderia ser um colossal empório no Atlântico se outra fosse a nossa orientação colonial”, observa Quintinha (1929: 30). Martins, vivendo ainda no período monárquico, tem inúmeras críticas aos mais variados aspetos da administração portuguesa, não só relativamente às colónias. O seu olhar crítico incide sobre a própria “calibanidade”

166 Figura de destaque em Cabo Verde na primeira metade do século XIX, esta personagem, entre outros exemplos de empreendedorismo, deu início à exploração das salinas na ilha do Sal, dando origem ao seu efetivo povoamento. Governou Cabo Verde entre 1834 e 1835. (cf. Martins, 1891: 51 *et seq.*).

como tendência da autoimagem portuguesa. Na crônica da fase inicial da sua viagem, refere a propósito da Madeira, onde faz a primeira escala:

É preciso que não deixemos ao cuidado só dos estranhos a apologia e apreciação daquilo que é nosso, e que nos preocupemos mais em dar relevo e dar crédito às nossas coisas, do que a interessar a gente de espírito pelo lado dos seus ridículos, e os patriotas ignorantes pelo lado do seu maravilhoso. (Martins, 1891: 39)

Retornando a Santos, a propósito dos sistemas de representação e dos processos identitários em situação pós-colonial, também neste âmbito há grandes diferenças, segundo este autor, entre o padrão português e o anglo-saxão. A ambivalência e a hibridez entre colonizador e colonizado, “longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português por longos períodos”, enquanto os espaços da colonização anglo-saxã conheceram sempre uma “polarização extrema entre colonizador e colonizado” (Santos, 2003: 26).¹⁶⁷

Procurando relacionar com o tema da tese esta ideia da hibridez entre colonizador e colonizado e a imagem dos portugueses mais como emigrantes que colonizadores nas suas próprias colônias, a que refere Santos (*ibid.*: 27), recorro os dados históricos do povoamento mais tardio da região do Barlavento de Cabo Verde, em que o minifúndio foi o padrão que definiu a sociedade em Santo Antão e São Nicolau, facilitando a proximidade entre senhores e escravos, proprietários e rendeiros (*cf.* Lopes Filho, 1996, vol. II: 44). Este autor, em entrevista, discorre sobre a chegada a Cabo Verde das expressões de origem europeia que são tema deste estudo:

Estas músicas entraram em Cabo Verde pela mão do senhor e já na segunda fase de ocupação das ilhas [...] Não houve em São Nicolau e Santo Antão a mesma estrutura social que em Santiago e no Fogo, [onde] havia o morgadio, os grandes proprietários de terras. Na segunda fase há já uma grande percentagem de mestiços, e um outro sistema de ocupação das terras, o aforamento e as sesmarias, ou seja, há uma distribuição das terras com mais igualdade social. (Lopes Filho, entrevista realizada a 20 de abril de 2018)

Quanto à ambivalência, o pós-colonialismo¹⁶⁸ em língua portuguesa, segundo Santos (2003: 26), deve centrar-se bem mais na crítica do que na reivindicação da ambivalência, e essa crítica consistirá em distinguir as formas de ambivalência e hibridação

167 Interessante notar a diferença, conforme o ponto de vista do enunciador, no grau de flexibilidade relativamente a esta questão: como visto no capítulo 1, Collins aponta a política colonial francesa como mais segregacionista que a britânica, que encorajava uma maior flexibilidade e a mistura entre colonos e nativos.

168 Pós-colonialismo no sentido de “práticas e discursos que procuram desconstruir a narrativa colonial escrita pelo colonizador e com o intuito de substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (Santos: 2003: 26) e não significando o período histórico que se segue às independências.

que dão voz ao subalterno (as hibridações emancipatórias) daquelas que usam a voz do subalterno para silenciá-lo (hibridações reacionárias). Assim, seria interessante discutir para qual desses âmbitos pende a valorização pública das músicas/danças de origem europeia ocorrida em Cabo Verde no período que se segue à independência.

O simples facto de estas músicas e danças remeterem para o período colonial e, mais remotamente, para as elites de cerca de um século antes poderia fazer supor que no pós-independência essas expressões fossem rejeitadas. Mas não foi o que aconteceu. Pelo contrário, houve, como se viu no capítulo 9, um trabalho deliberado para o seu resgate e valorização. Esse trabalho teve por base a política cultural do governo do PAIGC/CV, partido que conquistou pela luta armada a independência do país. Em outras palavras, uma política cultural posta em prática por aqueles que lutaram, com êxito, contra o poder colonial. O trabalho no terreno foi realizado por entidades mandatadas por esse mesmo partido, então no poder, para pôr em prática tal política cultural. Ocorreu precisamente num momento designado como “revolucionário”, em que estava na ordem do dia a afirmação de tradições populares cabo-verdianas mais próximas de expressões culturais africanas, como o *batuku* e a *tabanka*. E verificou-se em simultâneo com a valorização de ambas.

Tendo em vista o exposto acima, poderíamos classificar o resgate e valorização destas expressões de origem europeia como exemplo de hibridação emancipatória? Ou reacionária? Não proponho aqui uma resposta para esta questão, mas verificar a maneira como as coisas se passaram nas Antilhas francesas pode ser útil para refletir sobre este caso. Há semelhanças entre os percursos coloniais escravocratas dos arquipélagos de ambos os lados do Atlântico. Por outro lado, as especificidades de cada território ditam diferenças nos posicionamentos face às músicas e danças de origem europeia levadas para esses espaços pelos colonizadores.

10.3 O mesmo ponto de partida, diferentes desenvolvimentos

Na Martinica e na Guadalupe, no contexto dos conflitos com o governo francês a partir de finais da década de 1960 e até a de 1980, intelectuais e militantes nacionalistas encaravam a quadrilha e o *beguine* como instrumentos de subjugação da Guadalupe pela França e valorizavam as *gwoka*, canções do tipo canto-resposta com percussão, que consideravam representativas de uma cultura africana pura, mesmo depois de séculos de colonização e escravatura (Cyrille, 2009: 204 *et seq.*). Os ativistas exortavam as pessoas a

só praticarem as *gwoka*, refere esta autora, lembrando que, contudo, a quadrilha tinha sido, até ao início dos anos 1970, o estilo de dança mais praticado pelas mesmas comunidades rurais que praticavam as *gwoka*, e além disso servia como fator de coesão social, enquanto as *gwoka* eram um fator de exclusão, por serem associadas às classes baixas, consideradas pouco civilizadas. Nesse sentido, a sua promoção significava, para os nacionalistas, reverter uma imagem negativa de África. Na Martinica, segundo Manuel (2009: 38), verificou-se padrão semelhante e, mesmo no âmbito das músicas populares tradicionais, determinados estilos de quadrilha, como o *haute-taille*, foram depreciados por carecerem da “autenticidade” do *bèlè*, considerado mais “afro-caribenho”. Mas ao mesmo tempo estas quadrilhas foram “defendidas como ícones de uma cultura crioula compartilhada – juntamente com a própria língua crioula – que liga Guadalupe, Martinica, Santa Lúcia e Dominica” (*ibid.*, tradução minha, tal como de outros trechos de Manuel).

Hoje em dia, segundo Cyrille (2009: 205), apesar de algum preconceito contra o *bèlè* por parte dos mais velhos e apesar de persistirem restos do estigma contra a quadrilha por parte de alguns ativistas políticos, esta continua a ser praticada como forma de entretenimento, seja porque sempre o foi em determinadas comunidades, seja porque permite às pessoas sentirem-se em conexão com os seus ancestrais e com a história da região.

Os pontos de partida podem ter sido semelhantes – a introdução nas colónias das músicas e danças da moda na Europa no século XIX – mas as especificidades locais e desenvolvimentos sociopolíticos e culturais determinaram uma grande heterogeneidade de cenários na região das Caraíbas, como se pode constatar pelas situações atrás referidas sobre as Antilhas francesas e pelo que Manuel (2009: 43) aponta sobre determinadas comunidades, como índios caraíbas em San Vincent e quilombolas na Jamaica, terem a quadrilha e a contradança como ícones da cultura tradicional local. Contudo, refere o autor, estes géneros de música e dança têm uma condição ambígua, porque podem ser encarados por alguns “como uma relíquia da era colonial, quando as pessoas de cor não tinham um senso moderno de orgulho negro e ainda tinham por desenvolver géneros assertivos, conscientemente afro-caribenhos, como o *reggae* e o *zouk*” (Manuel, 2009: 43).

É interessante notar, ao tentar uma analogia com o caso que aqui é tratado, que não houve em Cabo Verde a seguir à independência ativistas a desacreditarem a mazurca e a contradança por eventualmente carecerem de uma suposta autenticidade que se pudesse encontrar no *batuku* por exemplo. Ao contrário, nos primeiros anos a seguir à independência, foram valorizadas pelas mesmas pessoas e entidades que promoviam as

expressões culturais consideradas mais próximas de uma herança africana. Em toda a pesquisa em publicações cabo-verdianas do período que se segue à independência, nunca encontrei qualquer voz a apontá-las como algo próximo de uma “reliquia da era colonial”, mas também não encontrei enunciados que as alçassem a ícones, mesmo das ilhas que são os seus redutos, embora apareçam associadas sobretudo a Santo Antão, São Nicolau e Fogo. Em qualquer dos casos, foram assumidas como pertença dos cabo-verdianos, com um claro sentido de herança, como atestam as várias citações que se encontram no capítulo 9. A sua inclusão em concursos de danças como itens obrigatórios foi vista como um propósito de “desalienação” (Vaz, *Voz di Povo*, 30 de dezembro de 1983: 3).

À luz da perspectiva pós-colonial, é interessante fazer esta constatação, tendo em conta que em Cabo Verde a questão identitária é, quase meio século após a independência, bastante sensível, controversa e à flor da pele. É discutida pelos cabo-verdianos tanto em trabalhos académicos alinhados com as mais recentes teorias das ciências sociais (Anjos, 2003, 2007; Fernandes, 2000, 2002, 2006) como em textos de intelectuais da geração da independência interessados nas questões nacionais (Almada, 2006; Tolentino, 2016), e emerge ainda em acesos debates entre cidadãos que trazem a questão das identidades para as redes sociais a pretexto dos mais variados temas.

Com base no trabalho no terreno, Lorena afiança:

A identidade cabo-verdiana tem sido um tema amplamente discutido, muitas vezes alimentando acesos e conflituosos debates. [...] é um assunto presente no quotidiano dos cabo-verdianos, saibam ler e escrever, ou não. Os debates sobre a cabo-verdianidade não ocorrem somente nos círculos académicos e da elite letrada. Nem tampouco foram apanágio de outros tempos, em eras charneira da história cabo-verdiana. [...] o que importa sublinhar é que estes debates são atuais, socialmente transversais, e sobretudo quotidianos. (Lorena, 2015: 786)

Pela minha própria experiência com Cabo Verde, seja como residente, seja como investigadora, sei que na atualidade basta um breve passeio pelas redes sociais para encontrar – estando em causa sejam sérias questões políticas e económicas, sejam jogos do mundial de futebol ou mesmo estilos de penteados femininos – acesas polémicas que trazem à tona a discussão sobre ser africano ou ser, simplesmente, cabo-verdiano. No primeiro caso, seguindo o pensamento de anticolonialistas – entre os quais se destaca Amílcar Cabral – que moldou a luta de libertação e todo o ambiente cultural dos primeiros tempos a seguir à independência. Uma expressão em voga naquele momento era “reafricanização dos espíritos”, surgida no período a seguir à Segunda Guerra Mundial, entre os estudantes da geração de Amílcar Cabral.

Nessa altura, um grupo de estudantes das colónias portuguesas que estudava em Lisboa, começou a pensar na maneira de se tornarem de novo africanos, porque a manha dos tugas foi sempre não nos deixar ser africanos, para sermos tugas de segunda classe. E quem teve a sorte de frequentar a escola, os tugas contavam com ele como agente, como indivíduo que ia renegar a África para servir os colonialistas. O nosso trabalho foi, nesta altura, o de voltar a encontrar as nossas raízes de África, e foi tão bom, foi tão útil e consequente, teve tantas consequências, que hoje, os fundadores desse grupo em Lisboa, estão todos a dirigir os movimentos de libertação nas colónias portuguesas. (Cabral, 1969, *apud* Andrade, 2014: 60)

No segundo caso, a questão explicitada por Almada (2006: 80-81) – “não pertencendo, portanto ao continente e tendo sido povoado por populações europeias e africanas, onde inserir Cabo Verde?” – ilustra bem a ideia da especificidade dos ilhéus, o que para muitos é a verdadeira identidade cabo-verdiana. Possivelmente, esta última linha de pensamento reflita a hibridez e a ambivalência, que Santos identifica no colonizador português, como aspetos significativos da herança deixada aos cabo-verdianos. Desta herança, a questão linguística, na formação da língua ou no bilinguismo – ou diglossia (Duarte, 1998) – que define a realidade quotidiana, é a mais óbvia expressão. Recorde-se, aliás, que a língua portuguesa foi apontada por Cabral como “a única riqueza que os colonialistas tinham deixado, já que esta língua já estava bem estruturada”, como refere Coutinho (2017: 148-149).

Esta autora aponta vários aspetos relativamente aos quais Cabral, apesar da necessidade de “reafricanizar os espíritos”, não rejeitava a influência recebida do colonizador, lembrando que para o processo de criação de um “Homem Novo” e de “uma nova sociedade”, objetivos de longo prazo do PAIGC, o seu líder defendia que a cultura

não podia ser uma cultura unicamente herdada das culturas tradicionais africanas. Devia, em certa medida, romper com o passado. Na realidade, esta nova cultura devia ser uma síntese dos valores considerados como positivos da tradição popular africana e dos que resultavam da experiência da luta de libertação nacional, em conjugação com a assimilação das conquistas da Humanidade nos domínios da Ciência, da Técnica e das Artes. A nova identidade cultural devia ainda ser popular e nacional, na medida em que devia ser sentida por toda a população; científica, já que devia basear-se nas descobertas científicas da Humanidade, e universal, ou seja, aberta ao mundo e integrada neste. (Coutinho, 2017: 142)

Assim, é numa perspetiva de diversidade que Cabral compreende a cultura, considerando-a como “a síntese dinâmica da realidade histórica de uma comunidade, que se exprime através da consciência individual ou coletiva” (Coutinho, 2017: 142). Encarando a cultura como “a verdadeira base do movimento de libertação” (Cabral, 1984:

19), utilizou-a na luta contra o colonizador, o que entre outros aspetos resultou, na prática, na edição de livros e discos pelo PAIGC como forma de consciencialização.¹⁶⁹ Os discos foram produzidos por Djunga de Biluca (João Silva), figura importante no âmbito luta de libertação, residente na Holanda e proprietário da editora Morabeza Records (cf. Nogueira, 2016: 168-169), a mesma que edita o LP *Hora Já Tchegá*, (cf. capítulos 5 e 8), no qual, entre vários temas contestatários, encontram-se temas tradicionais, entre os quais a primeira mazurca gravada por cabo-verdianos em quatro décadas. Conecto aqui esta ideia de Sahllins (1997b: 131): “O legado e o resultado de um colonialismo que via a si mesmo como missão civilizadora é que a luta política e a cultura, entre os povos outrora dominados, são alternadamente meio e fim uma para a outra”, o que remete para os usos não previstos do legado colonial, de que a apropriação das expressões europeias pelos cabo-verdianos são um exemplo.

Seguindo o que fora preconizado pelo líder nacionalista, o que se pôs em prática em Cabo Verde no período imediatamente a seguir à independência, quanto a assumir-se as músicas/danças de origem europeia como algo *nacional*, contraria o que escreve Sieber (2005: 124) sobre o facto de o passado das nações pós-coloniais não fornecer muito com que celebrar as origens “com representações nostálgicas de um autêntico, pré-moderno passado camponês, através da ressurreição de formas folclóricas culturais ou musicais” (tradução minha deste e outros trechos deste autor). Muitas vezes, aponta este autor, “como no caso de Cabo Verde, a própria fundação da nação contemporânea está na contestação, na escravidão, no colonialismo”, e prossegue:

Se raízes ou fontes pré-independência, tanto na música como na cultura mais amplamente, devem ser identificadas para a construção da nação contemporânea, como no caso de Cabo Verde, elas devem ser procuradas na história da resistência ao colonizador, ou em importações do início ou sobrevivências africanas trazidas para o arquipélago, e aí conservadas, por populações sujeitas fora do campo de visão do colonizador. (Sieber, 2005: 124)

Ora, em Cabo Verde não foi isso o que se passou. Por outro lado, se mais tarde foi por esta linha que a produção musical contemporânea de determinados artistas cabo-verdianos enveredou, como indica Sieber, que baseia a sua investigação na música produzida a partir da década de 1990 em comunidades na emigração, também é verdade que as recriações das músicas e danças de origem europeia têm espaço e agregam pessoas em algumas dessas comunidades – como mostrarei no próximo capítulo,

169 Por exemplo, o livro *Noti* (1964), de Kaoberdiano Dambará e os LP *Poesia Caboverdiana Protesto e Luta* (1969) e *Música Caboverdiana Protesto e Luta* (1970).

relativamente às da Holanda, da França e do Luxemburgo. Há artistas residentes exatamente nesses países que compõem e interpretam versões contemporâneas da mazurca/“contradança”, nas quais as letras remetem sempre para aspetos identitários (ver anexo IV). No caso de Cabo Verde, se se for procurar, para a construção da nação contemporânea, apenas referências “na história da resistência ao colonizador, ou em importações do início ou sobrevivências africanas trazidas para o arquipélago”, uma parte da cultura cabo-verdiana ficaria de fora. Considerando que parte dos cabo-verdianos se identifica com as expressões cujo passado situa-se na Europa e que muitos deles, inclusive, tiveram pouco contato com aquilo que se considera “sobrevivências africanas”, que são próximas a outros grupos, o reconhecimento da diversidade cultural do país é provavelmente o caminho mais prudente para se abordar esta questão. E como visto em De Certeau e em Sahlins, “resistência ao colonizador” pode ser algo mais sutil e sinuoso do que à primeira vista a expressão indica.

Hall (2006: 49 *et seq.*), por outro lado, aponta: “A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional”, de onde afirmar que uma nação “é uma comunidade simbólica”, ou seja, é feita de símbolos e representações. “Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. Ou seja:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidade. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (*ibid*: 51)

No caso de Cabo Verde, pode verificar-se, pelas possibilidades de identificação, a pluralidade que caracteriza a cultura. Se a maior parte das cinco formas que Hall (2006: 51-54) aponta como narrativas de uma cultura nacional não se aplicam à atualidade das músicas/danças de origem europeia em Cabo Verde – como a ideia de um “povo puro, original”; um “mito fundacional”; a ideia de algo intemporal; uma “tradição inventada” – pode-se, sim, associar estas expressões à “*narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular”, com as suas “estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas [...] que

ção sentido à nação.” (*ibid.*: 52). Ou seja, a “comunidade imaginada” referida por Benedict Anderson (1983, *apud* Hall 2006: 51), inclui, no caso cabo-verdiano, as músicas e danças de origem europeia.

Talvez seja interessante aqui relacionar a ligação que aqueles que praticam estas músicas/danças mantêm com elas com o que Sardo refere ao tratar das emoções na sua tese sobre o mandó em Goa:

[...] quando nos deparamos com questões associadas à identidade e estas por sua vez se enquadram na problemática do poscolonialismo [grafia do original] e em especial nas culturas dos territórios pós-coloniais descolonizados, as emoções tendem a adquirir um papel crucial no estabelecimento de relações sociais de solidariedade e na construção da identidade pós-colonial sempre mediadas por dois aspetos que me parecem fundamentais: o conceito de **espaço** – na sua relação com a territorialidade da cultura e com a partilha e a pertença a um espaço físico – e a noção de **tempo** – a procura de um referente cultural que é parcialmente herdado e cujo modelo se encontra no passado seja ele pré-colonial seja ele colonial. (Sardo, 2004: 50 [negritos no original]).

Lembrando que a literatura sobre as emoções “refere frequentemente a ‘necessidade de pertencer’ como um aspeto fundamental e gerador de relações interpessoais e de territórios emocionais”, a autora defende que as pessoas têm necessidade não apenas de pertencer a um grupo mas também a um lugar e a um tempo, que são “fundamentais na sua identificação com os outros e consigo próprias” (*ibid.*). Se esse lugar e esse tempo situam-se no passado, não quer dizer que se trate de nostalgia, “mas antes de uma necessidade de trazer para o presente os testemunhos de uma ancestralidade cultural, de uma memória individual e coletiva que as pessoas reconhecem estar presentes nalguns comportamentos da sua tradição” (Sardo, 2004: 50-51). Considero que as duas necessidades referidas acima – a de “pertencer” e a de “trazer para o presente testemunhos de uma ancestralidade cultural” possam ser invocadas entre as razões que explicam a resiliência destas práticas até ao presente.

Por sua vez relacionando música e identidade, Simon Frith (1996: 109) refere que ambas são tanto *performance* quanto história. “A música descreve o social no indivíduo e o indivíduo no social, a mente no corpo e o corpo na mente; a identidade, como a música, é uma questão de ética e igualmente de estética”, propõe, considerando que a música “parece ser uma chave para a identidade porque oferece, tão intensamente, um senso de si e dos outros, do subjetivo no coletivo” (Frith, 1996: 110). Para este autor,

a música constrói o nosso sentido de identidade através das experiências diretas que oferece do corpo, do tempo e da sociabilidade, experiências que nos permitem colocar-nos em narrativas culturais imaginativas. Tal fusão de

fantasia imaginativa e prática corporal marca também a integração da estética e da ética. (*ibid.*: 110)

No que diz respeito ao estatuto, da década de 1970 para cá, das músicas e danças de origem europeia crioulizadas em Cabo Verde e nas Antilhas, é interessante observar que naqueles territórios onde o fervor nacionalista se crispou contra elas, onde a própria criouldade como elemento identitário chegou a ser rejeitada pelos mais radicais, o contexto das lutas políticas internas, as ideias nacionalistas e as relações com o colonizador não conduziram à independência, tendo a Martinica e a Guadalupe permanecido como departamentos franceses. E as *quadrilles* continuam a ser dançadas, em concursos e festivais dos quais se pode encontrar exemplos abundantes na internet.

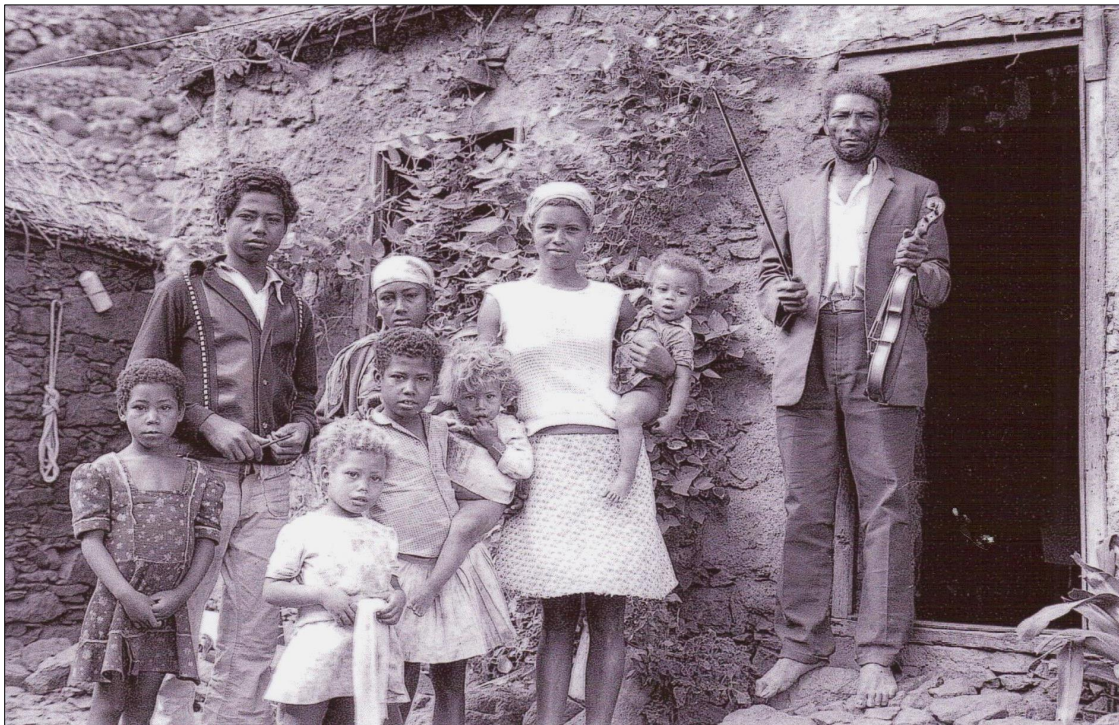
Em Cabo Verde, Estado independente desde 1975, as mazurcas e as contradanças estavam praticamente extintas ou recolhidas aos seus redutos nas ilhas em que se mantiveram enquanto decorria a luta anticolonial – e, por isso, não se deu o caso de serem vistas como instrumentos de opressão. Assim, foram assumidas pelo novo poder, sem complexos, sobressaltos ou contestações, como parte da diversidade cultural do arquipélago e reveladas como herança dos antepassados àqueles que as desconheciam, por serem de gerações mais recentes ou por estarem distantes geograficamente daqueles redutos. Como refere Sahlins (1997a: 57), “justamente por participarem de um processo global de aculturação [aqui, no sentido acadêmico e não no da sua apropriação pelos cabo-verdianos], os povos ‘locais’ continuam a se distinguir entre si pelos modos específicos como o fazem”.

Pode-se considerar, então, que na perspectiva da recém-criada República de Cabo Verde, foram assumidas como hibridação emancipatória – por paradoxal que a alguns possa parecer – uma vez que se tratou de uma atitude que, ao contrário de silenciar, “desenterrava” reminiscências em que as comunidades se reconheciam; contribuía para rememorar os ancestrais; e reavivava uma tradição. Uma tradição, note-se, que havia muito tinha deixado de ser apenas das casas abastadas, pois se tinha disseminado, através dos tocadores de rabeca que animavam bailes, por novos âmbitos sociais e espaciais. Até hoje. Até à Europa, para onde as expressões de origem europeia foram “devolvidas”, pelos fluxos transnacionais que os emigrantes cabo-verdianos não cessam de traçar. Retomando a ideia atrás exposta, não como nostalgia, mas como “necessidade de trazer para o presente os testemunhos de uma ancestralidade cultural” (Sardo, 2004: 50).

A Figura 56, mostrando o músico Miguel Nibia e a sua família, é eloquente nesse sentido. A imagem fala-nos da apropriação do violino – a singularidade do violino cabo-

verdiano de que trata Moretto (2013: 5) – em ambientes rurais marcados pela pobreza. E quem fala do violino fala de mazurcas e contradanças, como a peça “Contradança” que Nibia interpreta no álbum de recolha de músicas em São Nicolau (VVAA, 2000, faixa 11, excerto *online*). Fica difícil, ao olhar para esta foto, com tudo o que ela contém da vida quotidiana de boa parte da população atual de qualquer das ilhas de Cabo Verde, lembrar dos salões das casas abastadas de há um século, onde se reuniam as famílias da alta sociedade e nos quais as polcas, as valsas, as mazurcas e a contradança constituíam as principais formas de entretenimento. Recorde-se que nesses salões estavam presentes, além dos ricos e graduados, os violeiros e rabequistas que asseguravam a animação musical – na sua grande maioria saídos de ambientes bem mais modestos. É sobre eles esta história.

Figura 56: Miguel Nibia e família, São Nicolau, 1980



Fonte: João Freire, foto cedida pelo autor.

Capítulo 11

A atualidade de mazurcas e contradanças em Cabo Verde e na emigração

Apesar da concorrência de estilos musicais mais recentes, cabo-verdianos e estrangeiros, noites musicais em que se toca mazurca e onde os violinistas têm o protagonismo resistem, tanto no país como nas comunidades emigradas. Em março de 2018, estive presente a um baile de rabeca num restaurante em São Vicente e soube que se realizam no último sábado de cada mês; em abril de 2017, num evento de dois dias intitulado Sanicolau na Praia (com debates, mostra de artesanato e outras atividades), houve uma gala cultural com contradança e mazurca e um *bôdje d'rabeca*¹⁷⁰ (Ribeira Brava *et al.*, 2017). A casa noturna Fogo d'África, na cidade da Praia, tem trepidantes fins de semana ao som da banda liderada pelo violinista Nho Nani, da ilha do Fogo, cujo repertório eclético inclui por vezes mazurca. Breka (“Violino”, [vídeo online](#)), outro violinista do Fogo, atua também em bares e eventos, enquanto na internet pode-se ver vídeos de festas ou concertos nas comunidades emigradas em que se toca e dança a mazurca (Delfzijl, [vídeo online](#)) e a contradança (Prescilio1, [vídeo online](#)). Nos espaços que frequentei e naqueles que observei pela internet pude verificar que um razoável número de pessoas sabe dançar a mazurca. É inegável, contudo, que os tipos de música que predominam são a *koladera* e, em espaços frequentados por pessoas da ilha do Fogo, o *talaia baxu*.

Ouvi certa vez numa conversa informal o relato de um antigo estudante cabo-verdiano que, na Jugoslávia na década de 1980, causou surpresa ao dançar uma música local com muito à vontade e correção, o que não era esperado de alguém naquela faixa etária e proveniente de África. Ao entrevistá-lo, no âmbito desta investigação, José Pedro Costa Delgado, atrás citado a propósito da “valsa churreada”, recorda que nos convívios em que se reuniam sobretudo estudantes africanos e latino-americanos, não se dançavam músicas jugoslavas. Contudo, ao visitar uma aldeia a convite de um colega, foi a uma festa de casamento, onde tomou contacto com as danças típicas locais. “Estava a observar e de repente alguém me tira para dançar. Eu começo a dançar igual ao que eles estão a fazer, e então o meu par pergunta-me onde eu tinha aprendido. Eu disse: foi na escola da minha terra.” (Delgado, entrevista realizada a 21 de março de 2018). Este interlocutor, nascido em 1954 na localidade de Coculi, Santo Antão, não identifica que tipo de música era – “Não

170 *Bôdje*, “baile” em cabo-verdiano, na pronúncia de São Nicolau. *Badju* em Santiago, *Bói* em Santo Antão.

sei dizer, era uma música de lá” – mas refere que a valsa na sua ilha era algo habitual em festas familiares até os primeiros anos da década de 1970. “Nas festas, tocavam músicas brasileiras, *mornas*, *koladeras* e, de madrugada, havia sempre aquele grupo de valsas. Eu nunca aprendi a dançar contradança nem mazurca, mas a valsa sim. Isso fazia parte da juventude, nos vales, no interior de Santo Antão.”

Maninho Almeida (entrevista realizada a 28 de março de 2018), referido no capítulo 5 como um dos músicos da atualidade que gravam mazurca, sustenta que esta é apreciada e nunca foi esquecida na sua ilha (São Nicolau), referindo que nos bailes era sempre tocada, e continua a ser. Almeida garante, com base na sua vivência na Holanda, que na emigração é a mesma coisa. “Gente de São Nicolau e de Santo Antão sempre dançou.”

O violonista Vuca Pinheiro (João José de Azevedo Pinheiro, n. 1948), residente nos EUA desde a década de 1970, refere, relativamente à presença das músicas e danças em questão na comunidade cabo-verdiana da região da Nova Inglaterra, que apenas ocasionalmente alguma associação apresenta em certos eventos a dança da mazurca, “mas de uma forma muito incipiente”. “Só os mais velhos pedem, esporadicamente, para tocarmos uma mazurca numa festa”, afirma Pinheiro (comunicação pessoal, *e-mail*, 05 de janeiro de 2017), lembrando, por outro lado que, na comunidade em que reside foram justamente os bravenses que gravaram composições nestes géneros – casos dos violinistas Ivo Pires, Djicai, Djedjinho e Nho Becha – e onde “um baile tipicamente bravense não pode passar sem se tocar uma mazurca ou uma polca”.

É interessante notar como a ilha de origem determina as músicas fruídas nas festas e eventos dos migrantes. Maninho Almeida afirma que na Holanda a mazurca está presente nos bailes e festas – e vários vídeos na internet o confirmam –, em situações informais ou mesmo em espetáculos, em que se apresenta não só a mazurca mas também a contradança. Ora, esta é uma comunidade formada em grande parte por pessoas de Santo Antão e São Nicolau. Em Portugal, por exemplo, onde é grande o número de pessoas com origem em Santiago, desde o final dos anos 1980 os grupos de *batuku* florescem.

Relativamente à ilha do Fogo, como já referido, a mazurca deu origem a um novo “género” musical: o *rabolo*, que originalmente era a alcunha de um homem que costumava tocar e cantar uma determinada peça cuja letra falava de si próprio. Em capas de discos a palavra *rabolo* aparece como indicação de um género musical (Pereira, 1987; 1994), bem como em textos promocionais (Lusafrica, 2013), além de que em entrevistas pode-se ouvir um artista dizer: “Gravei um *rabolo*”.

11.1 Contradança nas ilhas e na emigração

Se a mazurca, dança de par, vai aparecendo pontualmente em ocasiões de dança, relativamente à contradança é diferente. O que existe são iniciativas de associações ou grupos culturais voltados para a preservação das tradições que a apresentam como um número folclórico, com vestuário remetendo para um imaginário considerado “tradicional”, em que os pares se vestem com saias e calças pretas e, com algumas variantes, blusas e camisas brancas. Em algumas versões, uma das pernas da calça dos homens é dobrada. Manu (Manuel Gomes de Brito, n.1982), presidente da Associação para a Cultura Tradicional Patchê,¹⁷¹ da localidade de Estância Brás (município da Ribeira Grande, São Nicolau), explica, sobre o significado desse traje, que por ser “uma dança antiga, da tradição, não podemos dançar com qualquer roupa”. Pergunto se essa roupa é como as pessoas usavam antigamente, a que o entrevistado responde: “Sim, com uma perna [das calças masculinas] dobrada e a outra normal”. Porque um lado dobrado e outro não? “É um estilo que existia antigamente, as pessoas para marcar um estilo na dança faziam isso.” (Brito, entrevista realizada a 27 de março de 2018).

A ideia de um traje considerado tradicional aparece em todos os grupos de que tive conhecimento ao longo deste trabalho e é também muito vincada nos grupos de *batuku* (embora hoje em dia já com recriações, como a introdução de cores vivas, tecidos estampados e T-Shirts com logotipos de patrocinadores). António Denti d’Oru (1926-2018), líder de um grupo, referiu-me exigir que as suas *batukaderas* vestissem “roupa de camponesa” (cf. Nogueira, 2015: 128). Ou seja, saia preta, blusa branca e, atado à cintura, o *pano di terra*.¹⁷² Contudo, parece-me que a questão do traje está ligada mais a um imaginário camponês do que à realidade. Em Santo Antão, por exemplo, as mulheres iam aos bailes “trajadas a rigor” e calçadas, numa época em que a maior parte das pessoas não usava sapatos, refere João Fiel Miranda (entrevista realizada a 11 de novembro de 2017), sendo que a emigração se encarregava do fornecimento de calçados, fatos para os homens e tecidos como tafetá e outros, segundo esta fonte. Adiante voltarei a esta questão do vestuário.

171 O nome Patchê vem de *patchê parloa*, expressão com a qual são identificadas as pessoas de São Nicolau, aparentemente devido a determinadas peculiaridades na sua pronúncia de determinados sons. É um gesto de afirmação identitária a associação assumir tal alcunha como nome.

172 *Pano di terra*, *panu di tera*: faixa de tecido com motivos geométricos produzido em tear manual, que no período escravocrata tinha valor de moeda nas trocas comerciais (Carreira, 1968: 28). Em Cabo Verde, num passado mais recente, era usado pelas mulheres como sinal de distinção. No início do século XXI entra no mundo urbano como elemento da moda, sendo utilizado em peças de vestuário e decoração.

A Associação para a Cultura Tradicional Patchê, criada em 2011, começou em 2001 como um grupo informal de dança. Desde então, organiza festas de carnaval e outras. A idade dos dançarinos da contradança vai dos 15 aos 40 anos, e já se apresentaram em vários lugares da ilha, em São Vicente e na Praia. O grupo tem dois mandadores, que aprenderam com um jovem de Covoada que viveu algum tempo em Estância Brás, informa Manu. Esta fonte refere que há interesse nas atividades por parte das crianças, e desde 2012 existe um grupo com idades dos 9 aos 14 anos. “Quando uma pessoa sai para estudar, por exemplo, ficamos desfalcados. Então, tendo o grupo de crianças, pegamos num deles para ocupar esse lugar” (Brito, entrevista realizada a 27 de março de 2018).

Outro grupo ativo no momento em São Nicolau é o Pé na Tchõ, da localidade de Cachaço, também no município da Ribeira Brava. Em 2015, numa fase exploratória para este trabalho, contatei o “mandador” ou “comandante” José Manuel Duarte Monteiro (n. 1984), que é DJ e colaborava com o grupo operando o equipamento de som durante as atuações. Monteiro acabou por aprender os “mandamentos” com uma pessoa mais velha e por assumir o papel de “mandador” (entrevista realizada a 3 de abril de 2015). Os membros do grupo têm entre 18 e 26 anos, num total de oito pares, e há também um grupo de crianças. Em março de 2018, alguns dos “chevalier” tinham-se mudado para outra ilha e por isso havia “damas” sem par, contou-me o dançarino Aristides Almeida Mestre (entrevista realizada a 27 de março de 2018), referindo que naquele mesmo dia teriam um ensaio para a atuação que fariam nessa semana, no dia da Páscoa.

O “mandador” habitualmente não dança. Só o faz se faltar par para alguma das damas, e nesse caso dança e comanda ao mesmo tempo. Foi o que aconteceu, segundo Mestre, no evento Sanicolau na Praia, em que o Pé na Tchõ foi atuar na capital. O interlocutor informa que, vez por outra, são contratados por um operador turístico da cidade do Tarrafal, na mesma ilha, para se apresentarem para grupos de visitantes, o que em geral se realiza em Queimadas, à frente da igreja (Figura 57). No domingo anterior à data da entrevista haviam dançado duas vezes, de manhã e à tarde, relata, acrescentando que por vezes os turistas querem dançar também, e pedem-lhes para os ensinarem. “Quando gostam muito dão-nos gorjetas”, conta o dançarino.

Figura 57: Atuação do Grupo Pé na Tchõ em Queimadas, 2018



Fonte: Foto cedida por José Manuel Duarte Monteiro.

Durante o trabalho de campo em São Nicolau, encontrei na Ribeira Brava a professora Alécia Pereira, agora reformada, e outras duas, todas na área do ensino básico, que organizam ou organizaram em outros tempos grupos de danças com crianças, por vezes dentro da escola, por vezes ensaiando-as em suas próprias casas. Alécia Pereira (entrevista realizada a 26 de março de 2018) conta que praticam vários tipos de dança – “Valsa, mazurca, *funaná*, ritmos brasileiros, e por vezes [o estilo de dança de] Michael Jackson, que os rapazes gostam [...] para não ficar sempre no mesmo ritmo e porque as crianças gostam das músicas estrangeiras”. Quanto às danças tradicionais, “é para não desaparecerem. Porque podemos fazer isso na escola primária, mas quando vão para o liceu já não se interessam. Enquanto as crianças são pequenas, do jardim até os dez anos, ainda é possível motivá-las”, refere, explicando que ela própria participou, na sua infância e adolescência, nas atividades da OPAD-CV e da JAAC-CV e considera que estas entidades foram muito importantes para a preservação destas práticas, “porque havia os grupos. Agora, não, se não for a escola, já não há mais nada.”

Hermínia Cruz (entrevista realizada a 28 de março de 2018), professora há 23 anos, leciona na Escola do Ensino Básico Integrado “Lucília Freitas”, no Tarrafal de São Nicolau. Conta que nunca teve ninguém com quem aprender, mas com outros adolescentes formou um grupo, na localidade de Cachaço, de onde é natural, e ensaiavam, tendo participado em concursos de mazurca e contradança, em meados dos anos 1980. A entrevistada diz que as crianças gostam das atividades de dança e que, além das práticas

em sala de aula, ensaia um grupo de dez crianças, entre os oito e os dez anos, fora do horário escolar. O grupo, denominado Raízes de Dragoeiro,¹⁷³ faz pontualmente atuações em datas comemorativas, a convite de alguma entidade, e em 2014 participou, na Praia, num concurso da Fundação Infância Feliz, em que ficou em terceiro lugar. “Há muita procura por parte de pessoas que querem entrar, mas não tenho muito tempo, e além disso não é uma coisa remunerada”, refere, informando que os ensaios são em sua casa, depois que um espaço cedido pela delegação do Ministério da Educação deixou de poder ser usado. Praticam “todas as músicas tradicionais de Cabo Verde”, e enumera: “Mazurca e contradança [sendo ela a “comandante”], *funaná*, valsa, *morna*, *koladera*, *batuku*”.

Por sua vez, Aldina Vitória Lopes, natural da localidade de Covoada, professora na mesma escola, abordou a contradança no seu trabalho de fim de curso (Lopes, 2003). Neste âmbito, chegou a gravar um vídeo de uma atuação, para o que contou com a ajuda do seu antigo professor, o já referido Ricardo Lima de Brito, que ensaiou um grupo para esse efeito. Tendo ficado obsoleto o formato da gravação, essas imagens perderam-se.

Ainda relativamente a professoras que impulsionam as danças tradicionais, refira-se Maria Natalina Silva Leitão, que mostra em vídeos postados na internet (Leitão, s.d., vídeos *online 1 e 2*) os seus alunos da Escola do Ensino Básico Integrado “Luís Gominho”, na Ribeira Brava, que ensaia com um colega numa atividade de voluntariado aos fins de semana, “por amor à tradição”, como refere (comunicação pessoal, *e-mail*, 25 de abril de 2018). O grupo, com oito pares, chama-se Tradição de Noss Ilha (Figura 58), e pratica mazurca, contradança, valsa e *kola sanjon*, refere Leitão, informando que inclui crianças do primeiro ao quarto ano, mas que dão continuidade até ao sexto. Depois, “por falta de oportunidades, o grupo desfaz-se no secundário, e começamos de novo no primeiro ano. Ou seja, todos os que passam pelas nossas mãos têm essa oportunidade de aprender danças tradicionais”.

173 O nome do grupo alude a uma planta endémica da região da Macaronésia, *Dracena draco*, popularmente conhecida como dragoeiro, que é o símbolo do Parque Natural de Monte Gordo, área de proteção ambiental da ilha de São Nicolau. Encontrei a mesma designação num grupo de contradança formado por são-nicolaenses na Holanda. A escolha deste nome – o de uma espécie vegetal que é muito representativa desta ilha – para estes grupos evidencia o quanto a contradança, no imaginário local, configura-se como elemento identitário.

Figura 58: Tradição de Noss Ilha, grupo formado por estudantes, São Nicolau, 2018



Fonte: Foto cedida por Maria Natalina Silva Leitão.

Já relativamente a Santo Antão, a situação é outra. Tal como em São Nicolau, terá havido no passado “mandadores” cujos nomes ficaram na memória. Do início do século XX, temos o já citado Viriato da Fonseca e, também referidos por Arcádio Monteiro (*A Semana*, 21 de julho de 2000: 20), Perico, José de Melo e João Araújo. Por sua vez, D. Antónia d’Aninha,¹⁷⁴ figura ligada às cantigas tradicionais na ilha, refere alguns nomes mais recentes, como Hilário Barbosa, João Quitano e Cacai, este último o que diz os comandos no CD de Paulino Vieira (1996) (*cf.* [Exemplo áudio 3](#)). Por sua vez, grupos floresceram no período pós-independência, como a imprensa da época revela e foi indicado no capítulo 9. No presente, contudo, muito pouco restou. João Lopes, que dançava num grupo de contradança e que entrevistei em 1998 numa visita à ilha, refere, quando o volto a contactar em 2018, que já não há nenhum grupo na Povoação nem em Fontainhas (ambas localidades do município da Ribeira Grande), onde até o início da década de 2000 existiam. A emigração por motivos económicos ou a saída para prosseguir os estudos em outra ilha ou no estrangeiro ditou a dispersão dos antigos praticantes, justifica Lopes (comunicação pessoal por telefone, 15 de maio de 2018).

No município do Porto Novo, contudo, algo resistia até pelo menos agosto de 2016, como regista o já referido “Revista” (Dias e TCV, 2016, vídeo [online](#)). Nesta emissão

174 Agradeço a Alcides Delgado Lopes o acesso à sua entrevista a D. Antónia d’Aninha, bem como o apoio em decifrar alguns comandos da contradança.

é mostrada uma atuação do grupo de dança da Associação Nova Geração Sul Porto Novo, cujo responsável, Luís Barbosa, refere que a contradança terá chegado à localidade de Sul proveniente justamente da já mencionada localidade de Fontainhas. A região de Sul, refere a jornalista Matilde Dias na emissão televisiva, “já foi um dos bastiões da contradança na ilha de Santo Antão” mas, sendo uma zona de pastorícia e agricultura de sequeiro, vem sofrendo um processo de despovoamento, com a população a migrar para a sede do município, a cidade do Porto Novo. Nesta, segundo a professora Manuela Salomão (comunicação pessoal por telefone, 13 de junho de 2018), houve por volta de 2012 uma iniciativa de um grupo de professores do liceu de Alto Peixinho (Escola Secundária “João Varela”), mas durou cerca de um ano e depois de algumas apresentações os docentes desmobilizaram-se.

Na ilha do Fogo, como referido no capítulo 6, existe o praticamente desconhecido *paravante*, nome que a contradança recebe nesta ilha. Domingona (Domingos de Barros, n. 1951) (entrevista realizada a 10 de fevereiro de 2018), que toca violão no Grupo Cultural Ana Procópio e foi um dos seus fundadores, diz que as danças tradicionais foram substituídas pelos jovens, “então foi criado um grupo para continuação desse tão grande património cultural e tradição da ilha do Fogo, que tem como teto o *talaia baxu*; depois do *talaia*, os restantes: mazurcas, valsas, etc.”. Entre estes, está o *paravante*. Venâncio Gomes (n. 1956) (entrevista realizada a 10 de fevereiro de 2018), natural de Campanas de Baixo, é o “mandador” na dança do *paravante* (cf. Pina e Magma Vídeo, 2017, [vídeo online](#)). Relata que o grupo era constituído por pessoas mais velhas, mas acabou, sendo ele o único que restou. Recentemente, alguns jovens, entre os quais os seus filhos, foram incluídos. Na entrevista concedida por Gomes, fica claro mais uma vez que o sentido da palavra *contradança* – e, por extensão, *paravante* – não é um só. Quando pergunto se *paravante* é o nome de uma dança ou de um tipo de música, responde: “Assim como tem *talaia baxu*, mazurca, tem *paravante* [...] É um tipo de música que tem o seu tipo de dança.” E contradança, é conhecida aqui no Fogo? “Sim. Contradança é como eles dizem em Santo Antão, aqui nós dizemos *paravante*.”. Note-se que, na ilha do Fogo, a música ícone é o *talaia baxu*, que se aproxima da *koladera* pelo compasso dois por quatro. Por outro lado, Barros refere a palavra “maxixa” como algo que antecedeu o *talaia baxu*. “Quando a gente ia participar num baile, num casamento, dançava-se as *mornas* e sambas e a gente vai pedindo mais uma peça de *maxixa*, que é *talaia*. Mais tarde foi substituído pelo nome de

talaia baxu, porque foi cantado em Atalaia (de Baixo)¹⁷⁵. Assim é que surgiu esse nome de *talaia baxu*” (Barros, entrevista realizada a 10 de fevereiro de 2018).

O trecho acima, reproduzindo algo que a tradição oral manteve até os dias de hoje, deixa pistas para uma investigação sobre a presença em Cabo Verde de músicas com origem no Brasil, como o maxixe e o samba, que poderão possivelmente relacionar-se com o que veio a ser chamado *talaia baxu e koladera*. Tal como quando em São Nicolau relaciona-se o lundum com a mazurca, este é um exemplo da miscelânea de expressões musicais que se foram intercambiando e talvez mesclando ao longo do tempo – tal como as músicas europeias ainda antes de deixarem a Europa – para resultar em várias das expressões musicais atuais em Cabo Verde.

Por sua vez, a ilha do Maio, apesar de não ser habitualmente referenciada como um dos redutos da prática da mazurca e da contradança no arquipélago, contou já com iniciativas nesta área, como refere o músico Tibau (Silva, comunicação pessoal, *e-mail*, 18 de maio de 2018), recordando que o enfermeiro Ilídio Évora (1955-2016), que foi também vereador da Cultura do município da ilha do Maio na década de 2000, liderava um grupo de contradança no âmbito de atividades paroquiais. O grupo durou cerca de dez anos e terá chegado a deslocar-se à ilha de Santiago e à de São Nicolau para participar em eventos ligados à Igreja Católica. Refira-se que Évora era natural da própria ilha do Maio, e terá aprendido os comandos com pessoas mais velhas na própria ilha, conjectura Silva, informando ainda que, quanto à mazurca, houve durante alguns anos um grupo que a praticava, no âmbito do liceu local, Escola Secundária “Horace Silver”.¹⁷⁶

Prosseguindo a minha busca por iniciativas relacionadas com a contradança, encontro na comunidade de emigrantes cabo-verdianos na região de Paris o grupo liderado por Raimundo Barbosa, natural da já referida localidade de Sul, desde 2000 residente em França. No município de Levallois-Perret, Barbosa (comunicação pessoal, *e-mail*, 3 de junho de 2018) fundou no mesmo ano da sua chegada, com um grupo de 12 familiares, entre irmãos e primos, a associação Os Doze de Paris (Figura 59). Entre outras atividades recreativas e culturais, a associação conta com um grupo de contradança formado por oito pares, que pontualmente se apresenta em convívios da comunidade cabo-verdiana ou a

175 É comum na ilha do Fogo denominações de localidades como Atalaia e Atalaia de Baixo, Campanas e Campanas de Baixo, etc. Em cabo-verdiano, Atalaia torna-se *Talaia*.

176 O pianista e personagem da história do *jazz* é filho de um cabo-verdiano da ilha do Maio radicado nos EUA, de apelido Tavares Silva, ficando o Silver por conta da adaptação do nome à sonoridade do inglês.

convite da câmara municipal. Barbosa facultou-me um vídeo de uma atuação do grupo (Association Casta, 2009). Filho do já mencionado Hilário Barbosa, foi com ele que aprendeu a “mandar”, referindo que já desde o seu bisavô a contradança era praticada na família.

Figura 59: Grupo Os Doze de Paris



Fonte: Foto cedida por Alcides Delgado Lopes.

Identifiquei também a existência de um grupo de cabo-verdianos a praticar a contradança na Holanda (*cf.* Prescílio1, vídeo [online](#)), mas as tentativas de contacto foram infrutíferas. No Luxemburgo, o grupo Contradança tem como “comandante” Neuza Monteiro, que era uma das dançarinas mas acabou por assumir esta tarefa a pedido do fundador, Humberto Graça, quando este por razões pessoais deixou de poder cumprir este papel. O grupo apresenta-se em eventos da comunidade cabo-verdiana ou em festas multiculturais promovidas por câmaras municipais, para as quais é habitualmente convidado. A maior parte dos integrantes tem origem em Santo Antão, mas também há pessoas de São Nicolau, Santiago e São Vicente, de onde é natural Neuza Monteiro (entrevista por telefone realizada a 13 de junho de 2018). Os oito pares que pretendem ter nem sempre conseguem formar, pois sempre há uma ou outra desistência e imprevistos, pelo que na maior parte das vezes atuam com quatro pares, como se pode ver no vídeo publicado por Monteiro (vídeo [online](#)).

Estas dinâmicas permitem observar que, tal como outras expressões e práticas de dança e música que os migrantes transportam para diferentes países de destino e cultivam nos seus momentos de convívio – em alguns casos até ultrapassando as fronteiras da sua comunidade e difundindo-se por públicos do país de acolhimento ou sendo assumidos formalmente por este¹⁷⁷ –, a contradança e a mazurca mantêm-se vivas também nesses espaços. No caso da associação em França, é interessante notar que talvez seja o grupo com maior dinâmica a representar a contradança como tradição de Santo Antão. E não se encontra em Santo Antão, mas sim precisamente no país que teve o papel principal na exportação da contradança para diferentes pontos do mundo. Cento e cinquenta anos depois, a contradança regressa a Paris por via dos cabo-verdianos.

11.2 Observando de perto

Com o objetivo de analisar sincronicamente as formas como se apresenta na atualidade a prática da contradança, procurei fazer algumas comparações entre a performance de diferentes grupos e os respetivos comandos. Neste último caso, devido à baixa qualidade sonora de vários vídeos a que tive acesso, e mesmo por vezes à dicção dos enunciantes, optei por transcrever apenas duas sequências de comandos: a de Cacai (Carlos Delgado, de Santo Antão) na composição “Mazurka” (Vieira, 1996, faixa 6) e a de Ricardo Lima de Brito, de São Nicolau, em “Sabe d’véra” (Tchênta, 2008, faixa 2). Ambas estão editadas em disco e apresentam um nível de qualidade técnica que permite uma boa audição (*cf.* Anexo V para os textos completos e [Exemplo áudio 3](#) para as gravações). Ainda assim, a já antiga mistura de cabo-verdiano com francês e português, que vem sendo recriada até hoje, dificulta a compreensão de determinadas palavras e põe problemas quanto à grafia a adotar.

É interessante notar como uma curta frase pode conter uma palavra em francês, outra em cabo-verdiano e ainda um neologismo, algo que não pertence a nenhuma delas. Por exemplo: “Na bô place, chevaler”, temos *Na bô* a significar “no seu” em cabo-verdiano,

177 No primeiro caso, podemos pensar no sucesso do *kuduro*, com origem em Angola e que em alguns anos propagou-se pelas pistas de dança em toda a Europa; no segundo caso e relativo a Cabo Verde, a festa do *kola sanjon*, que foi inscrita no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, em Portugal (*cf.* Miguel e Sardo, 2014) num gesto do país de acolhimento de assumir formalmente como parte da sua realidade sociocultural uma prática expressiva de uma comunidade imigrada.

em seguida a palavra *place* (“lugar” em francês, em determinados contextos) e *chevalier*, que não quer dizer nada em nenhuma dessas duas línguas mas que entendemos, pelo contexto, ser uma corruptela de *chevalier* (“cavaleiro” em francês, ou um membro da nobreza, entre outras aceções). No caso, o elemento masculino do par de dançarinos. Observe-se, aliás, que *cavalier/cavalière*, são expressões utilizadas no francês atual para indicar os membros de um par de dança.¹⁷⁸ Por outro lado, *à la bonne place!* ou *en place!* significam “atenção, vamos começar!”. Traços do português também podem ser identificados nessa mistura, como no comando “Attention, todo mundo!” – e tão facilmente se desliza para essa recriação que ao transcrever os comandos do áudio acima citado acabei por grafar “Atencion”, nem francês nem cabo-verdiano, nem português.¹⁷⁹

É possível observar, a partir da análise destas transcrições, que os dois conjuntos de comandos são bem diferentes, podendo-se afirmar que em comum eles têm quase que só a interjeição “Atencion!”, o vocativo “Chevalier/chevalier” e a ordem para posicionarem-se para o início da performance, “na place”. Todas elas são expressões importantes, pois é preciso estar atento às ordens, uma vez que nas danças de par habitualmente é o elemento masculino quem conduz, e que na contradança cada par tem um lugar certo. Várias expressões aparecem apenas num ou noutro caso, como “Paravante” e “visavi”, unicamente na contradança de São Nicolau, e “Anavã”, só na de Santo Antão.

Comparei, por outro lado, vídeos – que me foram fornecidos ou que encontrei na internet – com atuações dos grupos Tropical Dance, de Santo Antão, que aparece num documentário de Francisco Manso (1999b); Os Doze de Paris, de Levallois-Perret, (Association Casta, 2009); Associação Nova Geração Sul Porto Novo (Dias e TCV, 2016); Contradança, formado por cabo-verdianos de várias ilhas residentes no Luxemburgo (Monteiro, 2018); Dragoeiro, formado por pessoas de São Nicolau residentes na Holanda (Prescílio1, 2011); Tradição de Noss Terra, grupo de alunos da Escola do Ensino Básico Integrado “Luís Gominho”, São Nicolau (Leitão, 2018a); Pe na Tchõ, de Cachaço, São Nicolau (Monteiro, 2018); e o Grupo Cultural Ana Procópio, de Campanas de Baixo, ilha do Fogo (Pina e Magma, 2017). Com trechos de alguns deles montei o [Exemplo vídeo 3](#), que dá

178 Agradeço a Patrick Regnier o apoio no esclarecimento destas expressões.

179 Encontrar um critério ortográfico para estas transcrições revelou-se de tal forma complicado que optei por deixar as expressões claramente francesas como tal e outras que me pareceram neologismos grafadas segundo o seu som. Há também palavras em português. Deixar em bruto esta miscelânea de expressões em três línguas, corruptelas e adaptações, sem uma padronização, talvez seja mesmo útil por revelar o caldeirão cultural em que se cozeram estas influências europeias ao longo do tempo.

uma ideia das suas *performances* do ponto de vista visual, da apropriação dos termos franceses e da organização da coreografia, entre outros aspetos.

Tentando encontrar elementos de coincidência e diferença, foi possível observar que é variável o mandador ser um dos dançarinos. Nos casos dos dois grupos ligados aos Barbosa de Santo Antão (tanto na ilha natal como em França) verificou-se esta situação, assim como no grupo da ilha do Fogo. Nos restantes, os comandos eram feitos por uma pessoa exterior à dança. Dois deles têm “mandadoras” (Maria Natalina Silva Leitão, professora que comanda os seus alunos, na Ribeira Brava; e Neuza Monteiro, líder do grupo do Luxemburgo). Este é outro aspeto que mostra a transformação destas atividades. Nos documentos antigos, quem encontrei a orientar os passos da contradança foram homens – figuras de prestígio social como o senador Vera-Cruz, o general Viriato da Fonseca ou o comerciante Benoliel de Carvalho – e mesmo no período pós-independência não houve aparentemente mulheres a desempenhar esta posição de comando.

É interessante notar que muitas vezes a pessoa encarregada dos comandos é um professor ou professora, justamente pessoas que têm como função transmitir conhecimentos para que se mantenham em vigor. Nas suas observações sobre a quadrilha no Brasil, Zamith chama a atenção para a importância desta figura para a sua manutenção, já que é quem possui a “memória coreográfica”.

Como mediador da coreografia, a cada apresentação ele seleciona, ordena e comanda a sequência de passos adequada para o momento, como peças de um quebra-cabeça que se encaixam. Ao marcar a quadrilha, ele viabiliza a realização da dança, fazendo com que os dançarinos relembrem ou aprendam os movimentos por ele indicados e, ainda, guia os distraídos. (Zamith, 2011: 124)

Quanto aos comandos propriamente ditos, fica claro que variam, não se prendem ao passado, podendo-se observar a introdução de palmas em determinados momentos e de indicações que se percebe terem sido criadas como convenções da coreografia de um grupo específico, como “Roda 1”, “Roda 2”, no grupo de estudantes, e “Primeira, parte”, “Segunda parte...”, no grupo dos Barbosa em França.

Quanto à música, variou nesse conjunto de sete vídeos compilados em gravada e interpretada ao vivo, por grupo acústico ou elétrico. Em alguns deles ouviu-se o violino (que nos casos de música gravada poderia tratar-se de sintetizador), mas só no grupo (acústico) da ilha do Fogo aparece o instrumento. Em quatro vídeos dança-se *koladera* e a mazurca só aparece em três (isto não quer dizer que não a dancem mais, apenas refiro-me aos trechos gravados a que tive acesso). Boa parte das peças que se ouve não consigo

identificar (polcas, possivelmente, pelo compasso binário?). A *morna*, por sua vez, aparece nesses vídeos três vezes, duas das quais no do grupo da ilha do Fogo: “Fidjo magoado” e a já citada “Mar de canal”, cuja letra veio publicada no *Almanach Luso-Africano* de 1895. O grupo Os Doze de Paris inclui na sua contradança a *morna* “Mindelo”. Curioso notar que esta última e a primeira são da autoria de Jotamonte,¹⁸⁰ que fazia questão de frisar que valsa, mazurca, galope e polca não eram música tradicional de Cabo Verde. “Cabo Verde só tem morna”, afirmava o compositor em entrevista a Carlos Gonçalves (s.d. [1995]: 1), criticando: “Hoje chamam galope de lundu! Isso não é música tradicional de Cabo Verde!”. Na atualidade, justamente duas *mornas* de Jotamonte aparecem como momentos da contradança. Interessante observar que a mazurca é apenas dançada pelos pares, sem comandos, mas na performance em França a *morna* tem comandos e uma coreografia de troca de pares, como se pode ver no [Exemplo vídeo 3](#) a partir de 2:50). O que mostra que a própria *morna*, cabo-verdiana, foi apropriada pelos praticantes da contradança nas suas performances.

Outro aspeto que me chamou a atenção foi o vestuário. Como já referido no início deste capítulo, a “roupa de camponesa” tem como base uma saia preta à altura do joelho ou mais longa e uma blusa branca ou de outra cor. O par masculino segue esse padrão, com calças pretas e camisa na maior parte das vezes branca (o detalhe de uma das pernas dobrada é variável). A completar este estilo, reforçando-o, em alguns grupos as dançarinas usam um lenço amarrado na cabeça e os pares dançam descalços (caso do Tropical Dance e do Tradição de Noss Ilha). Nos dois grupos da família Barbosa, por outro lado, as mulheres vestem blusas de cores vivas (amarelo nos vídeos, vermelha na foto) e não usam lenços, enquanto os homens mantêm a camisa branca. Se há aqui uma inspiração no modelo “camponês”, é algo bastante estilizado e sutil, não se podendo ver nesse vestuário uma espécie de fantasia que só se vestisse no momento da performance mas sim uma assumida recriação contemporânea. Os pares dançam calçados (e mesmo com saltos altos, algumas delas) como nos outros dois exemplos de migrantes (Luxemburgo e Roterdão). Neste último caso, as mulheres têm um xaile amarrado sobre os quadris. Os grupos em Cabo Verde aparecem tanto calçados como descalços. No grupo Tradição de Noss Ilha verifica-se uma mescla de aspetos contrastantes: as meninas dançam descalças e com lenços a envolver os cabelos, vestidas de branco e preto como supostamente faziam as camponesas

180 Jorge Fernandes Monteiro (1913-1998), compositor e regente de bandas.

dos tempos antigos, mas as suas saias são curtas, tal como as que estão na moda hoje em dia e que elas usam no seu quotidiano. Por fim, no vídeo do grupo da ilha do Fogo, todos dançam vestidos com roupas comuns e descalços. Tais aspetos evidenciam as recriações e adaptações a que essas danças foram submetidas ao longo dos anos, desde que a partir de finais da década de 1970 passaram a ser valorizadas, ganhando visibilidade em Cabo Verde, até à atualidade, quer sejam praticadas nas ilhas ou em contextos migratórios.

Figura 60: Pintura mostra a mazurca como género musical de Cabo Verde



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

A transformação das expressões musicais e coreográficas com origem na Europa do século XIX em algo cabo-verdiano e pertencente às classes populares fica patente nas atuações destes grupos, seja pela maneira como as músicas e os comandos são recriados e o vestuário invoca o habitante do meio rural, seja pela atitude manifesta de estarem a praticar a contradança para preservar uma tradição, ou seja, alguma coisa que herdaram e portanto lhes pertence.

Ao mesmo tempo, para lá do empenho em manter a tradição, que se refere sobretudo à contradança, relativamente à mazurca observa-se que é encarada como um dos vários géneros musicais cabo-verdianos. Encontrei, ao entrar numa livraria na cidade da Praia durante o meu trabalho de campo, a tela da autoria de Armando Rosário (Figura 60), a qual mostra a mazurca entre os géneros musicais cabo-verdianos. Ou seja, é *naturalizada*, no sentido que o termo tem de ser uma das formas de aquisição de uma nacionalidade por um estrangeiro. Mazurcas são compostas e gravadas por artistas que reconhecem nela uma

forma de se exprimir, entre outras, e podem estar ou não preocupados com a preservação de tradições.

11.3 Recriações

Entre os artistas que se interessam pela mazurca na atualidade, além de Tibau, que até 2018 tinha composto sete, refiro o já citado Maninho Almeida, que compôs e gravou o género da mazurca e interferiu nela conscientemente, do que dá exemplo na explicação que se segue:

Quando gravei [o tema “Nha inspiração”], eu disse ao Paulino¹⁸¹, vamos ver se a gente consegue tocar essa mazurca mais rápido, para atrair os jovens, porque antes as pessoas dançavam aquele ritmo mas era mais lento, com outra cadência, marcando o passo mais longo, mas hoje se dança mais rápido. (Almeida, entrevista realizada a 28 de março de 2018)

Maninho Almeida encontrava-se a viver na Holanda quando começou a compor e a gravar mazurcas. Mais tarde, já de volta a Cabo Verde, o tema “Nha inspiração”, do álbum *Monte Gordo* (Almeida, 2017, [videoclipe online](#)), é uma mazurca cuja letra refere explicitamente que a mazurca é a sua inspiração, e uma tradição das pessoas antigas. Há ainda a preocupação de dar indicações para os dançarinos sobre como executar os passos (letra completa no Anexo IV). A letra de Almeida, por outro lado, enuncia uma série de estereótipos que fazem parte do senso comum, como São Nicolau ser a terra da mazurca enquanto Santo Antão é da contradança (o que Almeida também afirma na entrevista), São Vicente associar-se a festas e cultura e a Boa Vista ser a terra da *morna*. Todas essas imagens ecoam cultura e tradição.

Também ecoam tradição os temas “Sant Antôn”, de Toy Vieira (letra no anexo IV) e “Mazurca de Raul de Antão” (Silva, 2013, [videoclipe online](#)), de Val Xalino Silva. Neste último caso, o vídeo traz um texto destacando que o álbum inclui *koladera*, *zouk*, *funaná*, mazurca, *reggae* e *kizomba*; e que “mostra uma reflexão moderna do artista”, porque “a música é muito mais do que só música, nos traz também uma identidade”. Essa identidade, para Silva, que vive desde 1977 na Suécia, depois de alguns anos a trabalhar a bordo de navios (*cf.* Nogueira, 2016b: 539), quando certamente percorreu o Atlântico

181 Alusão ao já referido Paulino Vieira, que além de gravar os seus próprios discos atuou como produtor musical de um significativo número de álbuns entre a década de 1970 e meados da década de 1990. Colaborou, em alguns momentos, com Maninho Almeida.

Negro e outros mares, anseia por uma “união cultural universal” (Silva, 2013, [videoclipe online](#)).

Outras mazurcas compostas na contemporaneidade são as de Djoy Delgado e Nando da Cruz¹⁸², que tal como Val Xalino Silva vivem na Europa e cuja obra não está particularmente ligada à música tradicional. O primeiro é um prolífico compositor e produtor de gravações para dançar nos ritmos do *zouk*, *koladera*, *funaná* e *kolazouk* sobretudo. Estes géneros constituem grande parte do repertório dos artistas radicados em Roterdão que a partir da década de 1990 incorporaram ao panorama musical cabo-verdiano novas tendências musicais, como *zouk* e o *kolazouk* (este último resultante da mistura do *zouk* com a *koladera*). Delgado é, por outro lado, membro do grupo Splash!, que citei no início deste trabalho, um grupo que pratica sobretudo a música *pop* internacional e os ritmos cabo-verdianos mais recentes. Da sua autoria, o grupo gravou a composição “Mazulca” (CD *Simplicidade*, 1996)¹⁸³ (cf. Splash!, 2018b, áudio [online](#)). A letra (cf. Anexo IV) refere as ilhas de Santo Antão e São Nicolau – os “redutos” das músicas de origem europeia, por assim dizer, embora a realidade mostre que estão mais espalhadas do que essa expressão supõe – no sentido de ir para lá, para se dançar mazurca “ao som da tradição”.

Nando da Cruz, por sua vez, cantor com carreira solo residente em Paris e compositor sobretudo de *kolazouks* e *koladeras*, tendo neste último género vários temas na discografia de Cesária Évora, compôs uma mazurca a que deu o título de “Contradança”, que foi gravada pelo Splash! (CD *Contradição*, 2001; 2018a, áudio [online](#)) e por Dina Medina (com a grafia “Kontradansa”, CD *Mornamente*, 2010). A letra comenta as dificuldades da vida em Cabo Verde que impelem à emigração mas também refere a esperança em dias melhores, e afirma que não há melhor lugar que lá, no “clima tropical” da terra natal. Fala num dia de festa, “*rapica pau la na k'el tambor*”, remetendo para uma outra tradição: a festa de São João Baptista, santo que em várias ilhas, tanto na parte Sul de Cabo Verde (ilhas do Fogo e Brava) como no Norte (São Vicente, Santo Antão e São Nicolau), é festejado ao som de tambores (*kola sanjon*, em cabo-verdiano).

O que ressalta destes três últimos exemplos é que, sendo Cruz, Delgado e Silva artistas que não estão propriamente preocupados com a ideia de preservar uma tradição, ainda assim compuseram mazurcas, género musical *tradicional*, com letras que falam de tradição. Nas três a dança, da mazurca ou da contradança, é um momento de alegria e

182 Cf. Nogueira (2016b) para mais informações sobre os artistas referidos neste tópico.

183 No livrete do CD, sob o título da composição aparece a menção: “type: mazulca” [sic].

otimismo, para durar “até o sol raiar”. Por outro lado, ao referir “*Nôs terra é seco ma nôs sangue e quenti*” (nossa terra é seca, mas nosso sangue é quente) há uma exortação à esperança, um estímulo a “*bai pa frente*” (prosseguir) – tradução minha dos versos em cabo-verdiano. Encontra-se condensada na letra de Nando da Cruz muito da noção de identidade cabo-verdiana forjada na seca e na resiliência, temperada por uma disposição para a festa – música e dança – que tem sido uma constante nas descrições dos cabo-verdianos ao longo do tempo, com maior ou menor grau de estereótipo mas, seja como for, uma constante. A letra de Toy Vieira vai na mesma linha, referindo a energia, a alegria e a esperança do povo, e termina afirmando que, sendo pobres, a riqueza que os cabo-verdianos possuem é a sua tradição. No mesmo âmbito de ideias está a letra de “Mensagem de gratidão” (Faria Júnior), gravada por Betina Lopes em 1988.

Como refere Cidra na sua tese sobre o *funaná* (2011: 63), um dos depoimentos mais frequentes que ouviu durante o trabalho de campo referia-se à diversidade cultural de Cabo Verde como um contraponto à pobreza enfrentada pela população e à severidade do clima. Dirksen (2013: 43), num texto em que aborda a relação entre cultura e pobreza no Haiti, informa que encontrou o mesmo tipo de discurso nesse país, em narrativas que contestam a imagem de pobreza e vulnerabilidade destacando os recursos culturais locais. “É um tipo de declaração segundo o qual “o Haiti carece de ‘x’, mas compensa em ‘y’” (*ibid.*:46).

A ideia de tradução, que Stuart Hall toma para tratar da identidade na era da globalização, pode ser chamada para pensar a produção criativa destes artistas, por se tratar de um conceito que descreve “formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (Hall, 2006: 88), as quais, ainda que mantenham vínculos com a terra de origem e respetivas tradições, não têm ilusões quanto a um retorno ao passado.

Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (*ibid.*)

Sendo resultado das “*novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais [...] devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas”, refere Hall (*ibid.*: 89), o que se aplica às práticas musicais que se podem observar naqueles referidos artistas migrantes, que

compõem e interpretam composições em diferentes estilos musicais da contemporaneidade, cabo-verdianos ou não, mas reservam sempre lugar, nos seus repertórios, para temas que remetem para Cabo Verde e as suas tradições; para o calor tropical e o calor humano dos relacionamentos familiares e das amizades; para a *sabura* de uma festa tradicional, com comidas, bebidas, danças, a devoção aos santos da tradição católica...

Por outro lado, Dias recorda que músicas são veículos de “idéias, sentimentos, práticas, valores e experiências dos cabo-verdianos que vivem no exterior” (Dias, 2008: 176, tradução minha). Quando transportadas dos países de residência para os contextos de origem dos migrantes nas ilhas, essas experiências podem ser partilhadas com aqueles que se encontram em Cabo Verde. “A música estabelece um diálogo entre os que partiram e os que ficaram, permitindo a manutenção dos laços que os unem”, refere a autora (*ibid.*: 174). Entre outras expressões musicais, a mazurca e a contradança, como os exemplos atestam, inserem-se nesse processo.

Noutra vertente, a da dança contemporânea, as antigas tradições mereceram a atenção de António Tavares (n. 1967), bailarino e coreógrafo que vem desenvolvendo a sua carreira entre Portugal e Cabo Verde. À data da entrevista, em março de 2018, ocupava havia cerca de um ano o cargo de diretor artístico do Centro Cultural do Mindelo. Foi nesta cidade que começou a dançar, na década de 1980. Na época, conta, havia um “movimento” de grupos de dança na cidade. O seu era o Mindel Stars. Existia também o Fire Dance e o já citado Estrelas de Cabo Verde, “que era um grupo de miúdos, que convidávamos para dançar nos intervalos de um espetáculo”. Sobre a apropriação que se fez das danças que são tema deste trabalho, Tavares reflete, passados cerca de 30 anos: “Hoje, com algum distanciamento, posso dizer que de certa forma fomos os “inventores” dessas danças [...]. Contradança, de Santo Antão, pouca gente conhecia, a mazurca, *kola sanjon* e outros, a mesma coisa...” (Tavares, entrevista realizada a 29 de março de 2018).

Figura 61: António Tavares, Mindelo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto: GN.

Tavares refere como determinante nesse processo a chegada a São Vicente em finais de 1970, início da década de 1980, de determinadas pessoas que tinham estado a estudar no estrangeiro, assim como o papel de algumas personagens da cidade relacionadas com o teatro, como Ti Goy¹⁸⁴ e Artur Boxe.¹⁸⁵

Nós estilizamos grande parte daquelas músicas. Fazíamos um trabalho de investigação, com inquéritos, perguntávamos aos mais velhos como é que se fazia [...] e assim fomos nos apropriando daquilo e fazendo algumas coisas. [...] Agora podemos ver que na altura não tínhamos ideia do que era a dança no palco [...] E assim fomos passando, com muita confiança, para os miúdos mais novos, tínhamos a preocupação de explicar aos mais novos que havia algo que devíamos recuperar. (Tavares, entrevista realizada a 29 de março de 2018)

Mais tarde, estando já a estudar dança em Portugal, a primeira peça que criou, intitulada *Fou Naná*¹⁸⁶, “já era todo o meu pensamento sobre essa ideia telúrica de Cabo Verde. E fui inventando as minhas peças a partir desse pensamento”. A última parte de uma

184 Gregório Gonçalves (1920-1991): multi-instrumentista e um dos mais prolíficos compositores de Cabo Verde, dedicou-se também ao teatro. Para mais dados, cf. Nogueira, 2016b: 503-507.

185 Artur António Andrade (1910-2004): personagem popular do Mindelo, ligado ao Carnaval, ao teatro e ao boxe, de onde lhe veio a alcunha. Cf. Santos, 2018: 183-84.

186 O título *Fou Naná*, faz um trocadilho com *fou* (“louco” em francês) e o nome do género musical *funaná*, originário da ilha de Santiago. Observe-se ainda que *nana* (pronunciando-se “naná”) em francês popular quer dizer “garota”, “menina”.

trilogia¹⁸⁷ que está por concluir, sobre a qual tem trabalhado desde 2004, é sobre a contradança, refere Tavares, e intitula-se *Contra Dança*. Sobre as ideias que o levaram a este projeto, afirma: “Essa coisa apropriada da época, essa coisa usada, cada um guarda de forma diferente, isso é o que vai-me interessar na procura dessa matriz, e na procura dentro de Cabo Verde e na relação com.” Porque, na sua opinião, “Cabo Verde tem só uma parte, a outra parte está fora [...]. Essa estruturação dual, essa paleta de coisas do século XIX, são pontes para essas coisas fora, e ao encontrar essas cenas vamos entender o que está aqui dentro”.

Prosseguindo na sua explanação, o coreógrafo introduz a ideia de multa, e a de memória:

A contredanse é uma multa que o colonialismo nos deixou. Estamos aqui presos, quando dizemos à gauche, à droite, an avant, à côté, todas essas partes subdivididas, cada parte com o seu nome, essas regras. É a dança com mais estruturação de espetáculo que existe em Cabo Verde: tem um núcleo, que comanda, tem um “mandador” que é quem vai fazer a direção. Como em toda parte do mundo, ele é que vai fazer a estruturação coreográfica. En avant, en arrière, à côté chevalier, à vontade chevalier... Acontece em todo o lado onde passa a contradança mas o interessante é que, ao mesmo tempo, cada zona apropria-se da contradança e põe, digamos assim, nos seus pés, no seu andar, na sua forma de estar. E é assim também que acontece em Cabo Verde, pois na contradança tem koladera, tem morna, tem mazurca. E dentro disso, a tal multa, que passa de geração em geração, e as pessoas em Santo Antão continuam a dizer que foi uma senhora chamada Joana Darca quem trouxe a contradança... E Cabo Verde vai ficando como uma espécie de baú de depósito dessa Europa, porque aqui passa-se muita coisa que ficou da Europa... Um espaço de memória. (Tavares, entrevista realizada a 29 de março de 2018).

A eloquência desta síntese seria suficiente para fechar este tópico, mas o coreógrafo acrescenta exemplos, lembrando que no interior de Pernambuco foi encontrar o *schottisch*; que pôs *funaná* a tocar para crianças brasileiras ouvirem e estas disseram-lhe que parecia o forró. Sobre composições de Santo Antão que lhes mostrou, disseram “não, essa música não é vossa, essa música é nossa”. E outra vez em jeito de síntese: “Encontro o mesmo tambor em Cabo Verde, no Minho, no Recife. Percutido de formas diferentes. O coração é que diz o tempo que tens de pôr ali dentro.”

187 A trilogia inclui a ópera *Criolo* (estreada em 2002 no Mindelo e reposta em 2003 na Praia e em 2009 em Lisboa) e *Jus Soli* (2011, apresentada em Lisboa).

Conclusões

O trabalho de investigação que resulta nesta tese partiu de uma constatação: a de que as músicas e danças de salão de origem europeia chegadas a Cabo Verde a partir de meados do século XIX – ou as criações que surgiram ao longo do tempo a partir delas – continuam vivas e presentes no cenário cultural do país, embora com menos destaque público que outras expressões musicais locais.

Procurei, baseando-me em fontes escritas, orais e audiovisuais, referentes a um período que vai de meados do século XIX até a segunda década do século XXI, mostrar o processo pelo qual se deu a penetração dessas músicas e danças em Cabo Verde, a forma como se integraram nas práticas de sociabilidade e entretenimento da população e como, com o passar do tempo, vieram a ser consideradas como elementos do cenário cultural cabo-verdiano, como músicas *di terra*, na expressão local. Pude concluir ao longo do trabalho que nesse processo, com adaptações de aspetos musicais e coreográficos, as expressões musicais de origem europeia foram assumidas no país como um âmbito, entre outros, das *tradições cabo-verdianas*, ainda que mantendo vínculos históricos com as suas versões europeias de há cerca de um século e meio.

Feitos os comentários e delimitações sobre géneros musicais de menor impacto, como a valsa; com especificidades que justificam não os incluir aqui, como a(s) marcha(s); ou em desuso, caso do galope, do *schottisch* e da polca, há duas expressões que prevalecem ao longo da tese por serem aquelas que se vêm mantendo ativas e divulgadas, em sucessivas recriações e ao mesmo tempo consideradas tradição de Cabo Verde: a mazurca e a contradança. A primeira aparece em versões instrumentais ou cantadas, gravada por diferentes intérpretes na atualidade, e é criada por compositores que, em alguns casos, sequer se dedicam ao que é correntemente considerado *tradicional*. Por vezes, mazurcas aparecem com o título “Contradança”. Em bailes de rabeça e outros espaços de dança é por vezes tocada, embora sem rivalizar com a *koladera*, que é, tanto nestes contextos como nos espetáculos de contradança, o tipo de música mais frequente. A contradança, por sua vez, suíte de danças em grupo, tem bem vincada a característica dos comandos numa mistura de francês, cabo-verdiano e português. É apresentada como espetáculo.

A investigação sobre o percurso destas expressões de origem europeia em Cabo Verde evidenciou dois processos principais que definiram qual é hoje o seu espaço e estatuto na sociedade cabo-verdiana. Num primeiro momento, eram fruídas pelos

frequentadores dos salões das elites nos principais centros urbanos. A partir daí, houve a sua difusão para ambientes populares, atingindo novas áreas geográficas e sociais. Num segundo momento, depois de uma fase de obscurecimento que durou várias décadas, devido à emergência de novas modas musicais, verificou-se um processo de valorização pública nos primeiros anos a seguir à independência de Cabo Verde, quando, a par de outras práticas culturais populares, passaram a ser consideradas como parte do património cultural do novo país.

Com o desenrolar do trabalho, verifiquei que mazurcas e a contradança encontram-se vivas e pujantes tanto no território nacional como nas comunidades emigradas. Nestas últimas, cabo-verdianos e seus descendentes radicados em diferentes pontos da Europa dedicam-se a preservar estas tradições, entre outras, da terra natal, nutrido, através destas práticas, a sua relação emocional com o país de origem. Nas escolas da ilha de São Nicolau, encontrei turmas de crianças “comandadas” por professoras que se esforçam por não deixar morrer a tradição, ainda que – ou por isso mesmo – saibam que a partir da adolescência os alunos deixarão de se interessar por essas expressões dos tempos dos bisavós, preferindo alternativas contemporâneas de música e dança. Mas ao mesmo tempo, nesta mesma ilha, grupos culturais formados por jovens apostam em valsas e mazurcas transformando-as numa atração turística pela qual são remunerados, inserindo-se, sem necessitar de estímulos oficiais para o fazer, nos circuitos das economias criativas que diferentes governos na última década têm tentado desenvolver em Cabo Verde. Na ilha do Fogo, fui encontrar o *paravante* – provavelmente desconhecido pela maior parte dos cabo-verdianos, mas com verdadeiros militantes da sua preservação, e pessoas cujas memórias ajudaram-me a não o omitir neste trabalho.

Identifiquei, por outro lado, um conjunto de composições gravadas nos últimos anos, ou que o poderão ser em breve, por artistas a quem apraz ter uma mazurca no repertório. E parece que, fossem mais numerosas, não lhes faltariam interessados, como sugere o compositor Tibau, autor de várias delas. Gravações recentes de composições de Toy Vieira, Jorge Humberto e Val Xalino Silva, citadas no capítulo 8, são também ilustrativas da atualidade da mazurca. Por sua vez, a coreografia que António Tavares tem há anos em elaboração, quando apresentada ao público será provavelmente um fator a despertar a atenção para este conjunto de expressões que se abriga sob o rótulo “contradança”, podendo até levar a uma maior visibilidade destas músicas e danças.

Assim, ao concluir a redação da tese – porque a investigação nunca fica concluída, e certamente descobrirei referências que poderiam ter sido citadas e não detetei a tempo,

assim como poderão advir acontecimentos novos a enriquecer a trajetória destas expressões – posso afirmar que elas estão longe de serem anacrônicas, associadas ao passado e mantidas apenas como relíquias, ideia que prevalecia ao iniciar o trabalho. Contudo, habitam uma zona de sombra no cenário heterogêneo das expressões de música e dança em Cabo Verde, padecem de uma relativa invisibilidade, embora consideradas uma *tradição di terra*, associadas especialmente a determinadas ilhas. Aqui há outra descoberta: apesar desta habitual associação a certos pontos do arquipélago, estão mais espalhadas do que em geral se imagina.

Questionar as razões por que músicas do século XIX continuam sendo relevantes em pleno século XXI, ou o que explica que músicas de uma antiga elite europeia branca possam servir de expressão identitária numa ex-colônia de população negra e mestiça, levou-me a não apenas traçar o percurso dessas músicas e danças, mas também a esboçar a trajetória de um conjunto de relações sociais – com as quais aquelas expressões se relacionaram ao longo do tempo –, resultando no que é hoje a sua presença no cenário cultural cabo-verdiano.

Destaco aqui o papel de determinados intervenientes nesse percurso. Por exemplo, os emigrantes, que introduziram nas suas famílias e círculos de amizade produtos culturais que influenciaram os gostos locais e práticas de convívio. No que diz respeito a essas mesmas influências, chamo a atenção para os trabalhadores nas rotas marítimas que colocaram Cabo Verde em contato com a produção cultural de diferentes territórios. Mereceu particular atenção, na minha análise, a atuação de músicos de diferentes contextos – que vão de instituições como a Igreja ou o exército à informalidade dos espaços da vida noturna – como decisiva no desenrolar desse processo. As interações entre pessoas de diferentes camadas sociais são outro aspeto importante que tive em conta, assim como as interações entre pessoas de diferentes gerações, na transmissão de saberes musicais e na busca, junto aos mais velhos, de conhecimentos já quase perdidos.

Dos bailes e récitas da elite do século XIX até aos CD e formatos digitais que hoje veiculam mazurcas, passou-se pelos bailes nacionais animados por instrumentos acústicos, pela era do gramofone e mais tarde pela do LP, pelos concursos de danças tradicionais e outras... Pelo meio, um período de obscurecimento de aproximadamente três décadas, quando essas expressões permaneceram latentes, a aguardar que, na década de 1970, voltassem a ter visibilidade, constituindo, para um grande número de cabo-verdianos, a descoberta de algo novo, mas que chegava apresentado como tradição – e era-o efetivamente, para determinados segmentos. Esta fase, refira-se, verifica-se num momento

de afirmação nacionalista e de aproximação cultural a África, no seguimento da independência de Cabo Verde. A discussão da aparente contradição em valorizar-se, naquele contexto político, elementos de origem europeia é um aspeto importante na contribuição desta tese para os estudos cabo-verdianos, porque, divergente de narrativas dicotómicas, é clarificadora da política cultural daquele momento histórico.

Após cerca de um século e meio da sua introdução no arquipélago de Cabo Verde, estas expressões musicais e coreográficas provenientes da Europa apresentam-se completamente recriadas, ou melhor dizendo, *cabo-verdianizadas*. Pertencem, como foi possível constatar ao longo deste trabalho, ao analisar discursos em diferentes instâncias (entidades oficiais, formadores de opinião, praticantes), ao âmbito da *tradição cabo-verdiana*, e não ao âmbito da tradição de qualquer país europeu.

O que são essas expressões na atualidade resulta de processos de hibridização, ocorridos ao longo do tempo, entre elementos culturais de europeus – portugueses e outros, radicados em Cabo Verde ou de passagem – e práticas culturais da população local, mas também de influências chegadas ao arquipélago por outras vias, como discos gravados em diferentes países e as rádios de ondas curtas cujas emissões eram aí captadas.

Peter Burke (2010), ao apresentar as diversas terminologias que descrevem formas de interação cultural, levou-me a compreender que o conceito de *apropriação* pode ser empregado de forma alternativa àquela (também encontrada em trabalhos académicos) referente à utilização “ilegítima”, segundo vários autores, de conteúdos culturais de grupos subalternos por parte de grupos hegemónicos, situações em que estes se valem de assimetrias de poder económico, político ou simbólico em benefício próprio.

Baseando-me no conceito de *antropofagia cultural*, que, nascido no âmbito do modernismo brasileiro, é encarado na contemporaneidade por determinados autores (Castro, s.d. [2016]; Ricupero, 2018) como estando em sintonia com postulados da teoria pós-colonial – podendo, então, ser considerado um precursor de certas ideias desta última –, proponho, na interpretação do caso cabo-verdiano aqui tratado, a utilização da ideia de *apropriação* num sentido contra-hegemónico: a apropriação que é feita pelos subalternos de materiais culturais dos dominantes.

Agir “com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras” é a forma como De Certeau (1998: 40) exprime aquilo que aponta como uma forma de consumo que se realiza não com os próprios produtos consumidos, mas nas maneiras de empregá-los, criando “frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos” (De Certeau, 1998:

40). Não podendo recusar o poder colonial, “escapavam sem deixá-lo” (De Certeau, 1998: 40), o que me parece adequado para referir o modo como músicos cabo-verdianos se apropriaram dos materiais musicais estrangeiros, e como dançarinos e “mandadores” de contradança organizaram e fruíram as coreografias dos seus bailes. Utilizando o exemplo do ato de falar, De Certeau mostra que este “*opera* no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma reapropriação, da língua por locutores” (*ibid.*) [itálicos do autor]. Transpondo para o caso em análise, sugiro que tal ideia seja aplicada ao ato de dançar ou de tocar um instrumento.

Por sua vez, Sahlins (1997: 57) e Appadurai (1991 *apud* Sahlins, 1997a: 57-58) adotam o termo “indigenização” para se referirem a algo que se contrapõe à homogeneização resultante de imposições imperialistas, enquanto Bhabha (1998: *passim*) salienta a capacidade dos subalternos de exprimirem-se de forma autónoma e a possibilidade de reversão dos efeitos da ação colonial. A perspetiva do hibridismo preconizada por este autor para explicitar que o poder dominante não é absoluto, tem brechas, salienta que “saberes negados” dos colonizados penetram no discurso hegemónico, gerando uma linguagem própria, híbrida. No tema em questão, geraram músicas crioulas, em suma, cabo-verdianas.

A minha análise sobre a visão de intelectuais, artistas e mesmo entidades oficiais cabo-verdianas sobre o processo pelo qual passaram músicas e danças de origem europeia no arquipélago, mostrou que estas expressões foram plenamente assumidas como música e dança “locais”. Mais que isso, como pude detetar diversas vezes, esse processo de “tornar local” é visto como resultado da agência dos próprios cabo-verdianos, e não de uma imposição externa: visto, portanto, como uma forma de apropriação.

Pude mostrar também que os grandes responsáveis pela concretização desse processo foram os músicos, autodidatas na sua maior parte, que ao longo do último século e meio animaram, com os seus violões, violas e rabecas, os espaços de dança espalhados pelas ilhas – os “seletos” e os populares. Refiro-me tanto àqueles músicos de que nos dão conta notícias e folhetins do passado como os que ainda hoje compõem mazurcas e outras peças que fazem parte da contradança, passando pelos que, nos vales recônditos de algumas ilhas, mantiveram vivas essas expressões, à revelia de modismos ou então apropriando-se por sua vez de novas músicas e introduzindo-as no seu repertório, como foi possível observar. Destacam-se aqui os violinistas que forjaram uma tradição muito peculiar no contexto africano – “a escola de violino africana” como refere Moretto (2013: 13) – e no contexto mais amplo do Atlântico Negro estudado por Gilroy (2001).

Este desdobramento da história destas músicas e danças originárias da Europa não é uma peculiaridade cabo-verdiana, já que processos semelhantes ocorreram em vários locais cujas sociedades atuais resultam, tal como a de Cabo Verde, do colonialismo e da escravidão. Guardadas as especificidades de cada caso, pode-se fazer analogias com o que ocorreu no Brasil, na Martinica e na Guadalupe, entre outros exemplos, onde também houve recriações das mazurcas, quadrilhas e contradanças.

Tendo em vista os casos da quadrilha no Brasil e da contradança em Cabo Verde, observe-se que, chegadas a esses territórios como atividades urbanas dos mais abastados (a Corte, no Rio de Janeiro, num primeiro momento; a elite socioeconômica, em Cabo Verde, em várias ilhas), ambas acabaram por vincular-se ao mundo rural e aos meios populares. As razões, num caso e noutro, à parte especificidades de cada contexto, são próximas, e relacionam-se com a introdução nos meios urbanos de novas tendências culturais que se sucediam nos grandes centros do mundo ocidental, propagando-se como acontecera, no século XIX, com as próprias valsas, mazurcas, polcas e contradanças. Nessa sequência, as modas mais antigas acabaram relegadas para segundo plano, e para as zonas mais afastadas em relação aos principais centros.

Tanto na quadrilha brasileira como na contradança em Cabo Verde, os dançarinos vestem-se de forma padronizada, evocando um imaginário “camponês” de forma estilizada. Os comandos da coreografia assemelham-se igualmente, numa linguagem recriada a partir dos antigos. Tal como refere Zamith (2011: 124) para o caso brasileiro, pode-se afirmar, sobre a contradança cabo-verdiana, que com o tempo a sequência de marcas que existia no século XIX diluiu-se, e a flexibilidade da coreografia permitiu que elas fossem reorganizadas e se inventassem outras. Tudo isso, passado pelo crivo social, o que no caso dos grupos cabo-verdianos é evidenciado pelos ritmos praticados e pelos comandos que não são apenas uma réplica dos antigos em francês, entre outros aspetos.

Nas Caraíbas, refere Manuel (2009: 1), o conjunto de variantes da quadrilha e da contradança funcionou, no século XIX, como “um meio cultural comum através do qual circularam melodias, ritmos, danças, personagens e artistas, tanto entre ilhas como entre grupos sociais dentro de uma dada ilha”. Até hoje muitos elementos desses tempos resistem, mesclados a inovações que surgiram ao longo do tempo. “Cada zona apropria-se [...] põe, digamos assim, nos seus pés, no seu andar, na sua forma de estar”, como refere Tavares no capítulo 11. Ou ainda, segundo o mesmo interlocutor: “O coração é que diz o tempo que tens de pôr ali dentro”. Esse processo, nas palavras de Zamith (2011: 80), “cria um *bric-à-brac* cultural, identificável em expressões artísticas de diversas culturas”. Ainda

de acordo com esta autora, “seria um engano pensar a dança (ou a música) linearmente, detentora de um único fio condutor evolutivo: um tipo de dança que é proveniente de outro que, por sua vez, origina uma nova modalidade” (Zamith, 2011: 63). Música e dança ao mesmo tempo que se transformam, “com variantes ao longo do tempo”, estabelecem relações com outras expressões que lhes são contemporâneas, “gerando novas combinações coreográficas e musicais. Tudo isso acontece no interior de uma classe social e ainda é intercambiável com outros segmentos” (*ibid.*).

Assim, a mazurca e a contradança cabo-verdianas – espero ter demonstrado que assim as podemos chamar –, que um dia foram aquilo que estava na moda, tal como hoje se dança o *zouk*, ou *kizomba*, com o passar do tempo tornaram-se *tradição*, no sentido em que a Unesco refere na *Recomendação* de 1989: são “expressas por um grupo ou por indivíduos, e reconhecidas como respondendo às expectativas da comunidade enquanto expressão da sua identidade cultural e social, das suas normas e valores transmitidos oralmente, por imitação ou por outros meios” (Unesco, 1989: 3).

Para a valorização pública que tiveram as expressões de origem europeia naquele momento da sua “redescoberta” ou “revelação”, quando foram apresentadas como *tradições*, evocando os tempos das mães e avós, como escreve Dulce Almada Duarte (*Mujer*, abril de 1982: 5), foi decisiva a política cultural do PAIGC (ainda era este o partido quando, em 1977, Ricardo Lima de Brito foi convidado para organizar um grupo com os seus alunos na escola primária da aldeia de Covoada), continuada a partir de 1981 pelo PAICV.

Merece destaque, neste contexto, o papel desempenhado pelas organizações de massas ligadas à infância e juventude – OPAD-CV e JAAC-CV – e também por aquela relacionada com as mulheres, a OMCV. Os grupos que então se formaram e os espetáculos e concursos que foram organizados por estas entidades estimularam a aprendizagem das músicas e danças, despertando o interesse por aquelas tradições. Como espero ter mostrado, aquelas iniciativas político-culturais, que abrangiam toda a cultura popular de Cabo Verde, foram decisivas para que a prática de mazurcas e contradanças continuasse onde já acontecia no arquipélago, e também se expandisse para novos contextos, inclusive os da emigração.

Naquele momento de construção nacional, houve uma atenção para com as mazurcas e contradanças ao mesmo tempo que o *batuku* era valorizado por aquilo que tem de expressivo da vertente mais “africana” da sociedade cabo-verdiana; na mesma época que uma expressão camponesa como o *funaná* contagiava as pistas de dança das cidades;

quando uma manifestação popular como a *tabanka* ganhava as ruas sem repressão, antes pelo contrário, como uma das formas de celebração da independência recém-conquistada. Poderiam ter sido repudiadas como símbolos do colonialismo, como estava a acontecer nas Antilhas francesas nessa mesma década de 1970, como referem Cyrille (2009: 204 *et seq.*) e Manuel (2009: 38). Aqui, determinadas expressões de origem europeia foram depreciadas, apontou-se a sua suposta falta de autenticidade, em oposição ao que era mais “afro-caribenho”.

Em Cabo Verde, o que se passou foi bem diferente. Terá pesado, na definição do que deveria ser valorizado, a perspectiva de que, fosse qual fosse a sua origem, as contradanças e mazurcas eram parte da diversidade cultural do país, como frisa Adélia Pires ao falar sobre o trabalho das organizações de massas a que esteve ligada. Essa ideia de diversidade é explicitada por Gabriel Mariano num texto de 1986 publicado na capa do LP *Força di Cretcheu*, de Celina Pereira (1987). Ao escrever sobre a cultura cabo-verdiana, o escritor enumera assim algumas das expressões musicais do país:

Em suma: o lamento profundo de “Nha Mã Florinda”; o desmaio da morna; a explosão da coladeira; o trote impaciente do rabolo e da mazurca; a malícia de “Nhô Jon cê oá mi non”; o despique de “Rabilona” – tudo expressões vitais da vitalidade de uma cultura e de um povo. O povo cabo-verdiano. (Mariano, 1987)

Caminhos de investigação

Relativamente a certos temas colaterais àquele abordado pela investigação e que, tendo surgido ao longo do trabalho, não teriam aqui espaço para desenvolvimento, chamo a atenção para alguns tópicos que se revelam promissores para futuros estudos.

Sobre o *batuku/finason*, o *funaná* e a *tabanka*, expressões que tinham sido reprimidas ou menosprezadas durante o período colonial e que ganharam reconhecimento e valorização a seguir à independência, fica aqui uma observação: no senso comum, desde o período colonial, mas mantendo-se até o presente, associa-se o *batuku/finason*, o *funaná* e a *tabanka* ao lado dito mais “africano” de Cabo Verde. Sugiro que a associação com aspetos culturais do continente africano deveria ser matizada pela incontornável hibridez destas expressões, já que todas contêm elementos que remetem para uma influência europeia: a *tabanka* comemora santos católicos, com missa incluída; a dança do *funaná* faz pensar nos bailes de arraial portugueses; as cantigas de *finason* veiculam muitas vezes mensagens moralizantes que atestam um fundo cultural católico, entre outros aspetos. Por outro lado, as três expressões têm em comum a sua localização social – a classe baixa, os

camponeses de Santiago –, o que poderá explicar o menosprezo e mesmo a repressão de que foram alvo e a tendência a associá-las a África, que em representações coloniais ocupava o lugar do “selvagem”, “primitivo”. Assim, estas expressões surgem como “próximas de África”, mais pela posição de subalternidade dos seus praticantes do que por características africanas inerentes. Refira-se que o próprio aspeto racial não serve para torná-las “africanas”, pois negros eram os seus praticantes mas também o eram grandes proprietários de terras, os “morgados pretos”, resultantes dos processos de ascensão social apontados no capítulo 2. Nesse contexto, Anjos (2013: 21) aponta como “insustentável a simples associação entre status e cor da pele”, em Santiago, no início do século XX. Sugiro que o foco no viés socioeconómico pode ser um caminho analítico interessante para a continuação dos estudos sobre estas expressões culturais.

Outra reflexão a que este trabalho me levou tem a ver com a *koladera*, sobre a qual os investigadores ainda não se debruçaram atentamente. O que se afirma a respeito desta expressão musical são conjeturas que se reproduzem ao longo do tempo. Ao vasculhar a imprensa e ouvir os depoimentos dos mais velhos – e não apenas na ilha de São Vicente, onde habitualmente se considera que ela tenha surgido – várias pistas foram surgindo que poderão levar a hipóteses sobre a sua formação e trajetória até a atualidade. Algumas constatações já pude fazer, seja como investigadora, seja como parte do público de espaços de convívio cabo-verdiano ao longo dos últimos 30 anos: no contexto dos bailes de rabeca onde pontualmente se dançam mazurcas, a *koladera* é o tipo de música mais tocado; nas atuações de grupos de contradança, tem uma presença notável; em gravações de intérpretes de violino, muitas vezes sob a identificação “contradança” encontramos o ritmo da *koladera*; é, ao longo dos anos, uma constante em casas noturnas e outros espaços de dança, rivalizando com géneros também bastante apreciados para dançar e de grande popularidade, como o *zouk*, o *kolazouk* e o *funaná*. A *koladera*, com efeito, é uma das expressões musicais mais praticadas em Cabo Verde, em diferentes situações, e das mais compostas e gravadas. Contudo, se isso acontece na prática, de certa forma esse papel está ainda por reconhecer, uma vez que não foi produzido até hoje um trabalho específico sobre este tema. A tese de Dias (2004), que incide sobre o binómio *morna-koladera*, aborda esta última, mas como complemento da *morna*, ainda que indissociáveis.

Ainda quanto a expressões musicais que apareceram ao longo da investigação e revelam ocupar um lugar dentro do percurso aqui delineado, ou reclamam, pelas evidências que emergem de textos encontrados nos arquivos, ter a sua própria história contada, refira-se o *landu/lundu*. Expressão de música e dança do universo afro-brasileiro, é referido com

uma frequência que me chamou a atenção, tanto em entrevistas como em textos, quando se estava a tratar de músicas de *origem europeia*. Mazurca e *landu* são colocados lado a lado, quem dança um por vezes dança o outro, e em determinadas situações terá sido uma das marcas da contradança. Tais situações trazem pistas para possíveis caminhos a explorar na busca de conhecimentos sobre as práticas musicais em Cabo Verde e tudo aquilo com que se relacionam.

*

Quanto à *influência portuguesa*, área temática em que se insere esta tese, o estudo levado a cabo permite inferir o quão variável e matizada esta pode ser. Mostrei como as especificidades de Cabo Verde, do ponto de vista geográfico, e como as características da sociedade cabo-verdiana, no contexto colonial do período da introdução e difusão das músicas e danças de origem europeia, interagiram com aquela influência, e interferiram nos seus desdobramentos. Outros estudos de situações coloniais confirmam a multiplicidade de respostas e inflexões a que as influências das diferentes metrópoles dão lugar. No caso presente, uma influência portuguesa existiu em simultâneo com influências provenientes de outros lugares, como o Brasil e os EUA, por sua vez influenciados pela Europa. E também houve uma influência mais geralmente europeia, que tanto chegava a Cabo Verde através de Portugal como por outras vias. Portugal, assim, aparece como um influenciador influenciado, tendo em conta o perfil “colonizado” do colonialismo que praticou, como refere Boaventura Sousa Santos (2003: 27). Espero que este trabalho possa de alguma forma, em seu alcance mais geral, contribuir para a compreensão das relações culturais entre Portugal, as suas antigas colónias africanas e o Brasil, a partir de um tema que apresenta ricas possibilidades de conexão com diferentes planos de análise.

Como encruzilhada de influências várias no coração do Atlântico Negro de que fala Gilroy, Cabo Verde forjou um conjunto de práticas expressivas que lhe são peculiares e resultam numa notável diversidade. Nesse contexto, a trajetória das práticas musicais é uma área de investigação que ainda tem muito por revelar. Quanto mais dela vislumbro, mais sinais observo de possíveis caminhos por onde enveredar, tanto no que diz respeito às próprias expressões ligadas à música e à dança como naquilo que se refere a um conjunto mais amplo de informações relacionadas com essas práticas. Porque através da sua história e etnografia, muito se pode inferir sobre a sociedade cabo-verdiana e as suas transformações ao longo do tempo. O que faz lembrar Bruno Nettl (2015: 249) sobre o

grande desafio da investigação musical: o de compreender o vasto âmbito de ideias, atividades e eventos que compõem a “vida musical de uma sociedade”, na sua articulação com a totalidade da cultura.

A resiliência em Cabo Verde das práticas de música e dança com origem na Europa do século XIX explica-se, como espero ter demonstrado, com base em fatores identitários, sociopolíticos e emocionais. Como refere Sardo (2004: 245), “o domínio emocional é o verdadeiro mediador entre a música e a identidade”. Por outro lado, ainda segundo esta autora, as pessoas sentem necessidade de pertencer a um grupo ou a um tempo e lugar (*ibid.*: 50), o que considero estar entre as razões da forte ligação de pessoas de determinadas ilhas de Cabo Verde com estas músicas e danças. Sardo refere também uma “necessidade de trazer para o presente os testemunhos de uma ancestralidade cultural, de uma memória individual e coletiva que as pessoas reconhecem estar presentes nalguns comportamentos da sua tradição” (Sardo, 2004: 50-51). Estes testemunhos e memórias fazem com que estas expressões não sejam consideradas simplesmente como anacronismos, mas sim como expressões plenamente válidas e, em alguma medida, representativas do arquipélago. Essa atribuição identitária vale tanto para os grupos de contradança que existem na atualidade – que reproduzem uma versão folclorizada das danças dos tempos das avós – como para os artistas que desde os anos 1970 vêm compondo e gravando mazurcas, por vezes chamadas “contradanças”, muitas vezes com letras a remeter para a identidade. Assim, também elas, mazurcas e contradanças, participam do conjunto de expressões em cuja crioulidade e criatividade os cabo-verdianos se reconhecem.

Referências bibliográficas e outras fontes

- Aguilera, Miguel de; Adell, Joan-Elies; Borges, Eddy (2010). Apropiações imaginativas de la música en los nuevos escenarios comunicativos. *Comunicar*, 7 (34), 35-44. Obtido de www.redalyc.org/pdf/158/15812481005.pdf [25 de março de 2020].
- Albuquerque, Maria João Durães (2015). A edição de música em Portugal no século XIX. Em *Actas del VII Encuentro Ibérico EDICIC 2015*. Madrid. Obtido de http://edicic2015.org.es/ucmdocs/actas/art/248-Duraes_edicao-musica-Portugal.pdf [11 de outubro de 2018].
- Alencastro, Luiz Felipe de (1997). Vida privada e ordem privada no Império. *História da vida privada no Brasil: Império - A corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras.
- Almada, David Hopffer (2006). *Pela Cultura e pela Identidade: Em Defesa da Caboverdianidade*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Almeida, Miguel Vale de (2000). *Um mar da cor da terra. Raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta Editora.
- _____ (2004a). Crioulização e fantasmagoria. Ed. 365 Série Antropologia, 1-13. Universidade de Brasília. Obtido de <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie365empdf.pdf> [20 de abril de 2020].
- _____ (2004b). O Projecto Crioulo. Cabo Verde, colonialismo e criouliidade. In Miguel Vale de Almeida. *Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania*. Porto: Campo das Letras: 255-319. Obtido de <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-projecto-crioulo-cabo-verde-colonialismo-e-criouliidade-parte-ii-e-iii> [20 de abril de 2020].
- Andrade, Elisa (1984). *Histoire economique des iles du Cap Vert. De la decouverte à l'indépendance - 1460-1975* (Tese de doutoramento). Université Paris VII, Paris.
- Andrade, Mário de (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/Edusp.
- Andrade, Mário de (2014) *Amílcar Cabral - Ensaio de biografia política*. Praia: Fundação Amílcar Cabral.
- Anjos, José Carlos Gomes dos (2002). *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde*. Praia: Instituto Nacional de Investigação e do Património Cultural, 2002.
- _____ (2003). Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde. *Estudos Afro-Asiáticos*, 25(3), 579-596.

- Anjos, José Carlos Gomes dos (2013). A variação ontológica de raça na modernidade: Brasil e Cabo Verde. *Ciências Sociais Unisinos*, 49(1), 20-25. Obtido de <https://doi.org/10.4013/csu.2013.49.1.03> [08 de setembro de 2018].
- Aragão, Pedro (2014). Entre polcas, quadrilhas e sambas: processos de mudança musical no choro a partir de análises comparativas entre gravações fonográficas no século XX. *Claves*, (10). Obtido de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/28201/0> [01 de novembro de 2018].
- Armstrong Robin (2018). Time to face the music: musical colonization and appropriation in Disney's Moana. *Social Sciences*, 7(7). Obtido de <https://www.mdpi.com/2076-0760/7/7/113> [25 de março de 2020].
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1994). *Várias histórias* (Vol. II). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____ (1996). *A Semana*. (J. Gledson, org.). São Paulo: Hucitec.
- _____ (1997). *A Semana I*. São Paulo: Globo.
- Assmann, Aleida (2008). Canon and Archive. Em Astrid Erll & Ansgar Nünning (orgs.), *Media and Cultural Memory* (pp. 97-107). Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Assmann, Jan (2008). Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook. Em Astrid Erll & Ansgar Nünning (orgs.), *Media and Cultural Memory* (pp. 109-118). Berlim, Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Authier, Catherine (2015). Femmes d'exception, femmes d'influence: Une histoire des courtisanes au XIX^e siècle. Paris: Armand Colin.
- Baily, John & Collyer, Michael (2006). Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2). Obtido de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13691830500487266?scroll=top&needAccess=true> [01 de setembro de 2018].
- Bakhtin, Mickhail (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. (Vieira, Yara Frateschi, Trad.). São Paulo; Brasília: Hucitec; Editora da Universidade de Brasília.
- Barbosa, Jorge (2002). *Obra poética*. Lisboa, Praia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Associação Caboverdiana de Escritores.
- _____ (2017). *Caderno de um ilhéu* (2^a ed., fac-simile). Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Barboza, Ronald (1989). *A salute to the Cape Verdean musicians and their music*. New Bedford: Documentation and Computerization of the Cape Verdeans.

- Barros, Carmen (2009, julho 2). Espacializando sonoridades: a relação entre espaço e criação musical a partir de músicos do Bairro Craveiro Lopes. *A Nação*.
- Becker, Howard S. (2011) *Falando da Sociedade. Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar. Tradução: Maria Luiza Borges. (epub) Obtido de <http://www.ruras.ufscar.br/wp-content/uploads/2016/09/Falando-da-Sociedade-Howard-S.-Becker.pdf> [19 de maio de 2020].
- Benedetti, Davia (2016). Un révélateur identitaire: le conflit sur les costumes dans le quadrille corse. *Antropologia e teatro. Revista di studi*, (7), 1-36. Obtido de <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/6054> [05 de agosto de 2018].
- Bhabha, Homi K. (1998). *O local da cultura*. (Ávila, Myriam; Reis, Eliana de Lima; Gonçalves, Gláucia, Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Boahen, Albert Adu (2010). A África diante do desafio colonial. Em Albert Adu Boahen (Ed.), *África sob dominação colonial, 1880-1935* (2ª, Vol. VII, pp. 1-20). Brasília: Unesco.
- Bonnaffoux, Desiré (1978). *Música Popular Antiga de Cabo Verde*. Cópia datilografada. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. Tradução de Fernando Tomaz.
- Brown, Michael F. *Who Owns Native Culture?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003.
- Burford, Freda & Daye, Anne (2002). Contredanse. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 6, pp. 374-376). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Burke, Peter (2010). *Hibridismo cultural*. Tradução: Leila Sousa Mendes. São Leopoldo: Unisinos.
- Cabo Verde – Número Comemorativo da passagem por esta província de S. Alteza o Príncipe Real Senhor Dom Luiz Filipe* (1907). Praia: Comissão encarregada da organização das diversões populares.
- Cabo Verde/Ministério da Informação, Cultura e Desportos/Direção Geral da Animação Cultural (1988). *I Encontro de Música Nacional*. Cópia datilografada.
- Cabral, Amílcar (1984). *A cultura nacional: O papel da cultura na luta pela independência*. Departamento de Informação, Propaganda e Cultura do Comité Central do PAIGC.

- Cabral, Iva (1995). *Ribeira Grande: Vida urbana, gente, mercancia, estagnação*. Em *História Geral de Cabo Verde* (Vol. 2, pp. 225-274). Lisboa, Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical (Portugal), Instituto Nacional de Cultura (Cabo Verde).
- _____ (s.d.). A evolução da sociedade fogueense: Através de um estudo prosopográfico da elite da ilha (sec. XVI-XVIII). Praia. Obtido de <http://hdl.handle.net/10961/368> [21 de outubro de 2018].
- Cabral, Juvenal (1947). *Memórias e reflexões*. Praia: e.a.
- Cahen, Michel (1993, fevereiro 11) *Les îles du Cap-Vert: un pays et une musique meconus*. Conferência [transcrição datilografada]. Association France-Portugal, Université de Bordeaux III, Bordeaux.
- Campos, Luís Melo (2007). A música e os músicos como problema sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (78), 71-94.
- Cardoso, Pedro Monteiro (1933). *Folclore Caboverdeano*. Porto: Edições Maranus.
- Carpentier, Alejo (1988). *La musica en Cuba* (3ª). Havana: Editorial Letras Cubanas.
- Carreira, António (1968). *Panaria Cabo-verdiana-Guineense: aspectos históricos e socioeconómicos*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1968.
- _____ (1977). *Cabo Verde. Classes sociais, estrutura familiar, migrações*. Lisboa: Ulmeiro.
- _____ (1983). *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- _____ (1984). *Cabo Verde. Aspectos sociais. Secas e fomes do século XX* (2ª edição). Lisboa: Ulmeiro.
- Carvalho, Mário Vieira de (1999). *Eça de Queirós e Offenbach. A gargalhada ácida de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri.
- Castelo-Branco, Salwa (org.) (1997). *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Castro, Eduardo Viveiros de (s.d. [2016]) "Que temos nós com isso?" *Prefácio a Antropofagia-palimpsesto selvagem*, de Beatriz Azevedo. Obtido de https://www.academia.edu/19828893/_Que_temos_n%C3%B3s_com_issu_Pref_%C3%A1cio_a_Antropofagia-palimpsesto_selvagem_de_Beatriz_Azevedo [27 de junho de 2020].

- Cernusak, Gracian *et al.* (2002). Polka. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 20, pp. 34-36). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Chelmicki, José Conrado Carlos de & Varnhagen, Franciso Adolfo (1841). *Corographia Cabo-Verdiana. Ou Descrição Geographico-Histórica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*, tomo II. Lisboa: Typographia de L. C. da Cunha.
- Chivallon, Christine (2008). Black Atlantic revisited. Une relecture de Paul Gilroy pour quelques prolongements vers le jazz. *L'Homme*, (187-188), 343-374. Obtido de <https://journals.openedition.org/lhomme/29316> [21 de agosto de 2016].
- Cidra, Rui (2008). Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, world music e múltiplas formações crioulas. Em Pedro Góis (org.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Observatório da Imigração. Obtido de http://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/179693/2_comunidades_cabo_verdianas.pdf/73c157cf-8842-43cf-9dfe-356f880014ac [01 de dezembro de 2017].
- _____ (2010). Música e migração. Em Salwa Castelo-Branco (org.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Vol. L-P, pp. 773-793). Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____ (2011). *Música, poder e diáspora: uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal* (Tese de doutoramento). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Obtido de <http://hdl.handle.net/10362/13861> [15 de maio de 2018].
- Collins, John (1985). *African pop roots - The inside rhythms of Africa*. Londres: W. Foulsham & Co. Ltd.
- Collinson, Francis (2002). Reel. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 21, pp. 71-73). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Costa, Manuel (2011). *The making of Cape Verdean*. Bloomington: Jeanne M. Costa/Author House.
- Coutinho, Ângela Benoliel (2017). *Os dirigentes do PAIGC. Da fundação à rutura. 1956-1980*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Crawford, Joel (2015). *Performance Practice of Brass Band Music of the American Civil War: A Perspective from Saxton's Cornet Band* (Tese de doutoramento). University of Kentucky, Lexington. Obtido de

https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1054&context=music_etds [08 de dezembro de 2016].

- Cruz, Francisco Xavier da (1933). *Uma Partícula da Lira Cabo-Verdiana*. Praia: Tipografia Minerva de Cabo Verde.
- _____ (1950). *Razão da Amizade Caboverdiana pela Inglaterra*. Rio de Janeiro: s.e.
- Cyrille, Dominique O. (2009). Creole Quadrilles of Guadeloupe, Dominica, Martinique, and St. Lucia. Em Peter Manuel (org.), *Creolizing Contradance in the Caribbean* (pp. 188-208). Filadelfia: Temple University Press.
- Dantas, Fred [2003]. *Teoria e Leitura da Música para as Filarmônicas*. Salvador: Casa das Filarmônicas.
- Dantas, Guilherme (2013). *Contos Singelos e Outros Textos*. (Francisco Topa & Tania Solano Ardito, orgs.). Porto: Sombra pela Cintura.
- _____ (2017). *Contos e Bosquejos*. (Manuel Brito Semedo, org.). Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Darwin, Charles (2006). *The Voyage of the Beagle*. Vercelli: White Star S.p.a.
- De Certeau, Michel (1998). *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Vozes: Petrópolis.
- Dias, Juliana Braz (2004). *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação* (Tese de doutoramento). Universidade de Brasília, Brasília.
- _____ (2008). Images of Emigration in Cape Verdean Music. Em Carling Jørgen & Luís Batalha (orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora* (pp. 173-187). Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Obtido de <http://dicionariompb.com.br/schottisch/dados-artisticos> [21 de abril de 2020].
- Dirksen, Rebecca (2013). Surviving material poverty by employing cultural wealth: putting music in the service of community in Haiti. *Yearbook for Traditional Music*, 45: 43-57. Obtido de <https://www.jstor.org/stable/10.5921/yeartradmusi.45.2013.0043> [18 de maio de 2020].
- Downes, Stephen (2002). Mazurka. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 16, pp. 189-190). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Duarte, Dulce Almada (1998). *Bilinguismo ou diglossia*. Praia: Spleen Edições.
- Elias, Norbert (1993). *O processo civilizador*. (Jungmann, Ruy, Trad.) (Vol. 2. Formação do Estado e Civilização). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- Estevão, João (1989). Peuplement e phenomenes d'urbanisation au Cap Vert pendant la période coloniale, 1462-1940. Em Michel Cahen (org.), *Bourges et villes en Afrique lusophone* (pp. 42-59). Paris: Editions L'Harmattan.
- Fernandes, Gabriel (2000). *Entre a europeidade e a africanidade. Os marcos da colonização/descolonização no processo de funcionalização identitária em Cabo Verde* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- _____ (2002). *A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial*. Florianópolis, Editora da UFSC.
- _____ (2006). *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianópolis, Editora da UFSC.
- Fornaro, Marita (1999). El camino de la contradanza. Obtido de <https://docplayer.es/72176423-Folklore-tradiciones-el-camino-de-la-contradanza-dra-marita-fornaro-los-origenes-ingleses.html> [1 de dezembro de 2016].
- Freire, João (2004). Mané Pchei. Em *Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde ilha de São Nicolau* [livrete do CD]. Frankfurt: Popular African Music.
- Freyre, Gilberto (1956). Sugestões para uma nova política no Brasil: a rurbana. *Cadernos de Pernambuco* (4).
- _____ (1980) *Aventura e rotina. Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. São Paulo: José Olympio Editora.
- Frith, Simon (1996). Music and Identity. Em Stuart Hall & Paul du Gay (orgs.), *Questions of Cultural Identity*. Dinamarca: Copenhagen Business School.
- Furtado, Carmen Liliana T. Barros (2010). *Música n(d)a Cidade: Espaço, Sociabilidades e trajetórias de músicos no meio urbano caboverdiano* (Dissertação de mestrado). Universidade de Cabo Verde, Praia.
- _____ (2015). Música e Economias Criativas em Cabo Verde: A produção musical como produto, ou o produto da produção musical? Em *Criar Futuros Africanos numa Era de Transformações Globais: Desafios e Perspetivas*. Dacar. Obtido de <http://www.codesria.org/spip.php?article2343&lang=en> [26 de setembro de 2018].
- García Canclini (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, 7. Obtido de <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm> [21 de março de 2020].

- García Canclini, Nestor (2008). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.
- Gilroy, Paul (2001). *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. (Moreira, Cid Knipel, Trad.). Rio de Janeiro, São Paulo: Universidade Cândido Mendes, Editora 34.
- Ginzburg, Carlo (2006). *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. (Amoroso, Maria Betânia, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Gonçalves, António Aurélio (1985). *Noite de Vento*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.
- Gonçalves, Carlos (2006). *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- _____ (s.d. [1995]). Biografia. Em J. Monteiro, *Música Caboverdeana. Mornas para Piano*. Mindelo: Instituto Camões, Centro Cultural Português.
- Gonsalves, John (1989). Trends in the capeverdean music. Em Ronald Barboza, *A salute to the Cape Verdean musicians and their music* (pp. 34-35). New Bedford: Documentation and Computerization of the Cape Verdeans.
- Gonsálvez Lara, Carlos Jose (1995). *La edicion musical española hasta 1936*. Madrid: Asociacion Española de Documentacion Musical.
- Hall, Stuart (2000) Quem precisa da identidade? (Silva, Tomaz Tadeu, trad.) Em Tomaz Tadeu da Silva (org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes: 103-133.
- _____ (2003a) Créolité and the Process of Creolization. Em Okwui Enwezo et al. (orgs.) Obtido de: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1270717.files/Cr%C3%A9olit%C3%A9_Hall.pdf [11 de Fevereiro de 2016].
- _____ (2003b). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (Liv Sovik, org.; Resende, Adelaine et al., Trans.). Belo Horizonte, Brasília: Editora da UFMG, Representação da Unesco.
- _____ (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. (Silva, Tomaz Tadeu & Louro, Guaracira Lopes, trad.) (11^a). São Paulo: DP&A Editora.
- Halter, Marilyn (2008). Cape Verdeans in the U.S. Em Carling Jørgen & Luís Batalha (orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora* (pp. 35-46). Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Havik, Philip (2007). Boticas e Beberagens: a criação dos serviços de saúde e a colonização da Guiné (pp. 235-270). *Africana Studia* (10).

- Higa, Evandro Rodrigues (2010). *Polca paraguaia, guarânia e chamamé*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS.
- Hinkel, Jaison e Maheirie, Kátia (2011 julho-setembro). Apropriação musical: a arte de ouvir rap. *Psicologia em Estudo*, 16 (3), 389-398. Obtido de: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v16n3/v16n3a06> [30 de março de 2020].
- Hobsbawm, Eric (1990). *A era do império. 1875-1914*. (Barros, Henrique de, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.
- Hoffman, JoAnne (2008). Diasporic Networks, Political Change, and the Growth of Cabo-Zouk Music. Em Jørgen Carling & Luís Batalha (orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press. Obtido de <http://www.oapen.org/search?identifier=340060> [21 de março de 2017].
- Hubbard, Edward Akintola (2011). *Creolization and Contemporary Pop Iconicity in Cape Verde*. Tese de doutoramento. Harvard University, Cambridge.
- Hurley-Glowa, Susan (1997). *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde* (Tese de doutoramento). Brown University, Providence.
- _____ (2015). Cape Verdeans in the Atlantic: the formation of kriolu music and dance styles on ship and in port. *Journal of International Library of African Music*, 10(1), 7-29. <https://doi.org/10.21504/amj.v10i1.1224> [26 de agosto de 2018].
- Jensen, Lars et al. (2015). Cultural appropriation within music culture. Obtido de: <https://core.ac.uk/download/pdf/43032284.pdf> [26 de março de 2020].
- Jota Efegê (1974). *Maxixe - A dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista.
- Kasper, Josef E. (1987). *A Ilha da Boa Vista*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- Katz, Mark (2004). *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.
- Lamb, Andrew (2002a). Waltz. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 27, pp. 72-78). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- _____ (2002b). Galop. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 9, pp. 481-482). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- _____ (2002c). Quadrille. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 20, pp. 653-654). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.

- Leary, James P. (2016). Czech american polka music in Wisconsin. Em Kip Lornell & Anne Rasmussen (orgs.), *The music of multicultural America. Performance, community and identity in the United States* (pp. 33-52). University Press of Mississippi.
- Leite, António José (1906). *Álbum de São Vicente. Ou breve notícia sobre esta ilha com estampas e gravuras de vários edificios e estabelecimentos da mesma, enriquecido com mappas do movimento das repartições públicas n'elle descritas*. Lisboa: Imprensa de Libânio da Silva.
- Lima, Abel (2016). *Escola da Vida. Memórias de um Cabrer*. Sal-Rei, Boa Vista: e.a.
- Lima, António Germano (1997). *Boavista, ilha de capitães (História e Sociedade)*. Praia: Spleen.
- _____ (2002). *Boavista, ilha da morna e do landu*. Praia: Instituto Superior de Educação.
- _____ (2004). O lundu: do Brasil à ilha da Boavista, ou símbolo de um diálogo de culturas. Em José Machado Pais *et al.* (orgs.), *Sonoridades luso-afro-brasileiras* (pp. 271-286). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Lima, Joaquim José Lopes de (1844). *Ensaio sobre a estatística das possessões portuguesas na África Ocidental e Oriental, na Ásia Ocidental na China e na Oceania. Livro Primeiro. Ensaio sobre a estatística das Ilhas de Cabo Verde no Mar Atlântico e suas dependências na Guiné Portuguesa ao Norte do Equador* (Vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lopes Filho, João & Carvalho, Alberto (orgs.) (2011). *Almanach Luso-Africano* (Vols. 1-2). Coimbra, Lisboa: Almedina/Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa.
- Lopes Filho, João (1981). *Cabo Verde: subsídios para um levantamento cultural*. Lisboa: Plátano.
- _____ (1996). *Ilha de São Nicolau, Cabo Verde. Formação da sociedade e mudança cultural* (2 vols.). Lisboa: Ministério da Educação.
- _____ (2003). *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: Instituto Superior de Educação de Cabo Verde.
- Lopes, Alcides José Delgado (2015) *Os Tamboreiros da Ilha das Montanhas: Música e sociabilidade no 'Colá Son Jon' de Porto Novo* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

- Lopes, Alcides José Delgado (2020). *Sobre adriças e cabrestos: o kola san jon de Cova da Moura e as formas resilientes da tradição na diáspora africana em Lisboa-Portugal* (Tese de doutoramento). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Lopes, Aldina Vitória (2003). *Danças tradicionais. Contradança* (Monografia). Instituto Pedagógico/Escola de Formação de Professores do Ensino Básico do Mindelo, Mindelo.
- Lopes, Baltasar (1956). *Cabo Verde visto por Gilberto Freire. Apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*. Praia: Imprensa Nacional, Divisão de Propaganda.
- Lopes, José Vicente (2016). *Onésimo Silveira: Uma Vida, Um Mar de Histórias*. Praia: e.a.
- Lopes, Ney (2014). *Contos e crônicas para ler na escola*. Objetiva.
- Lorena, Carmo Daun e (2015). Ambivalências identitárias em Cabo Verde: da história à etnografia. *Análise Social*, L (4º) (217), 784-808. Obtido de http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_217_d02.pdf [09 de julho de 2018].
- Ludwig, Ralph (2015). Littératures des mondes créoles – des débuts aux questionnements actuels. *Études Créoles*, XXXIII(1), 92-141. Obtido de http://www.lpl- aix.fr/~fulltext/Etudes_Creoles/ludwig.pdf [21 de julho de 2016].
- Lyall, Archibald (1938). *Black and White Make Brown: An Account of a Journey to the Cape Verde Islands and Portuguese Guinea*. Londres: Heinemann.
- Madeira, João Paulo (2015). *Nação e Identidade: A Singularidade de Cabo Verde* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa/Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa. Obtido de <http://hdl.handle.net/10400.5/12823> [23 de julho de 2018].
- _____ (2016) A construção da Nação Cabo-verdiana: dimensões objetivas e subjetivas *Revista de Estudos Cabo-Verdianos*, III Série, nº1; dez. 2016.
- Manual de Dança e do Cotillon* (1908) (8ª ed.). Lisboa: Arnaldo Bordalo.
- Manual de Dança e do Cotillon* (1916) (9ª ed.). Lisboa: Livraria Bordalo.
- Manuel, Peter (2009). Cuba: from Contradanza to Danzon. Em Peter Manuel (org.), *Creolizing Contradance in the Caribbean* (pp. 51-111). Filadelfia: Temple University Press.
- _____ (2009). Introduction. Contradance and Quadrille Culture in the Caribbean. Em Peter Manuel (org.), *Creolizing Contradance in the Caribbean* (pp. 1-49). Filadelfia: Temple University Press.

- Marcus, George E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Mariano, Gabriel (1987). A mazurca. Em Celina Pereira, *Força di Cretcheu* [capa do LP].
- _____ (1991). *Cultura Caboverdiana. Ensaaios*. Lisboa: Vega.
- _____ (2001). *Vida e morte de João Cabafume*. Lisboa: Vega.
- Martin, Phyllis (1995). *Leisure and society in colonial Brazaville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins, João Augusto (1891). *Madeira, Cabo Verde e Guiné*. Lisboa: Livraria A.M. Pereira.
- Martins, Vasco (1989). *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - I (A Morna)*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- Masters, Barbara (1989). Brief History of Cape Verdean Music in New Bedford. Em Ronald Barboza, *A salute to the Cape Verdean musicians and their music* (pp. 20-25). New Bedford: Documentation and Computerization of the Cape Verdeans.
- Matczynski, William (2011). Highlife and its Roots: Negotiating the social, cultural, and musical continuities between popular and traditional music in Ghana. *Music Honors Projects. Paper 10*. Obtido de http://digitalcommons.macalester.edu/musi_honors/10 [15 de novembro de 2016].
- Medina, Lia (2009). *Evolução Demográfica da Ilha de São Vicente do Descobrimento a 1950* (Dissertação de mestrado). ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa. Obtido de <https://core.ac.uk/download/pdf/38680338.pdf> [12 de maio de 2020].
- Mendes, Carlos Branco (2010). A primeira idade do jazz. Em Salwa Castelo-Branco (org.), *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Vol. C-L, pp. 649-659). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Mercado Villalobos, Alejandro (2015). Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades, 1892-1894. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, (19), 1-16. Obtido de <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/02a-trans-2015.pdf> [08 de junho de 2018].
- Middleton, Richard (2002). Popular Music in the West. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 20, pp. 128-153). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Miguel, Ana Flávia & Sardo, Susana (2014). Classificar o património (re)classificando as identidades. A inscrição do Kola San Jon na lista portuguesa do PCI. *e-cadernos*

- CES, (21). Obtido de <https://journals.openedition.org/eces/1756?lang=en> [09 de agosto de 2018].
- Miguel, Ana Flávia (2010). *Kola San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas* (Dissertação de mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro. Obtido de <file:///C:/Users/MacBookPro/Desktop/COISAS%20PARA%20VER/Miguel,%200Ana%20FI%C3%A1via%20diss%20mestrado%20Kola%20sanjon.pdf> [09 de agosto de 2018].
- Monteiro, César Augusto (2003). *Manuel d'Novas. Música, vida, cabo-verdianidade*. Praia: e.a. _____ (2011). *Música migrante em Lisboa. Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-verdianos*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Monteiro, Vladimir (1998). *Les Musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne.
- Moraes, José Geraldo Vinci de (2000). História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, 20 (39). <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100009> [11 de maio de 2017].
- Moretto, Luiz (2013). Ritmos da Diáspora: o Violino como Tradição em Cabo Verde. Em *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal, RN. Obtido de http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371349272_ARQUIVO_RitmosdaDiasporaluizrev1.pdf [10 de novembro de 2017].
- Museu de Etnologia (1989). *Novas Perspectivas em Etnomusicologia. Seminário*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia.
- Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Nettl, Bruno (2015). *The Study of Ethnomusicology* (3^a ed.). Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Neumeyer, David (2015a). Nineteenth-century european and american polkas with rising lines and cadence gestures. Texas Digital Repository. Obtido de <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/32723/Polkas%20with%20rising%20cadence%20gestures.pdf?sequence=3> [10 de janeiro de 2019].
- _____ (2015b). Schubert and Improvisation for Social Dancing: A Cotillon. The University of Texas at Austin/Texas Scholar Works. Obtido de https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/29549/Neumeyer_Schubert_Cotillon_introduction.pdf?sequence=3&isAllowed=y [10 de janeiro de 2019].

- Nogueira, Gláucia (2005). *O Tempo de B.Léza. Documentos e Memórias*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- _____ (2007). *Notícias que fazem a História. A Música de Cabo Verde pela Imprensa ao longo do Século XX*. Praia: e.a.
- _____ (2011). *Batuku, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical* (Dissertação de mestrado). Universidade de Cabo Verde, Praia. Obtido de http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/238/12/G1%C3%A1ucia%20Nogueira%20dissertacao_batuko%202011.pdf [09 de novembro de 2018].
- _____ (2013). Tradição versus inovação na música em Cabo Verde: luta de gerações, espaços ou ideias? *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, (3). Obtido de http://www.rbec.ect.ufrn.br/RBEC_N3_A5 [12 de novembro de 2016].
- _____ (2015). *Batuku de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Lisboa, Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- _____ (2016a). A emergência da patrimonialização do imaterial em Cabo Verde: avanços e contradições. Apresentado na Congresso ibero-americano «Património, suas matérias e imatérias», Lisboa: LNEC, ISCTE-IUL.
- _____ (2016b). *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Norton, Pauline (2002). Cotillion. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 6, pp. 546-547). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Nouss, Alexis (2002). Transculturação, mestiçagem e singularidade. *Revista de Ciências Sociais*, 33 (2), 104-114.
- Nunes, Pedro (2016). Estudos de música popular: Objecto, abordagens, temas e problemas. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (2), 167-192.
- Oliveira, Allan de Paula (2015). O ouvido dançante: a música popular entre swings e cangotes. *El oído pensante*, 3(2). Obtido de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/6184> [15 de outubro de 2017].
- Oliveira, João Nobre de (1998). *A Imprensa cabo-verdiana 1820-1975*. Macau: Fundação Macau.
- Oliveira, José Osório de (1937). *Aventura*. Lisboa: Parceria Pereira.
- _____ (1956). *As ilhas Portuguesas de Cabo Verde* (Vol. 3). Lisboa: Campanha Nacional de Educação de Adultos.

- Omboni, Tito (1846). *Viaggi nell 'Africa Occidentale*. Milano: Stabilimento Civelli Comp. Obtido de https://ia800205.us.archive.org/30/items/bub_gb_7dc1RsyI288C/bub_gb_7dc1RsyI288C.pdf [5 de janeiro de 2017].
- Ortigão, José Duarte Ramalho (2003). *Histórias Cor-de-Rosa*. Lisboa: Editora Planeta de Agostini.
- Pais, José Machado (1986). A imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal. *Análise Social*, XXII(92-93), 751-768.
- _____ (2008). *A prostituição e a Lisboa Boémia. Do século XIX a inícios do século XX*. Porto: Ambar.
- Paiva, Manuel de Oliveira (1952). *Dona Guidinha do Poço*. Universia, Rede de Universidades Rede de Oportunidades. Obtido de <http://library.umac.mo/ebooks/b24922171.pdf> [21 de abril de 2017].
- Pimenta, Tânia Salgado *et al.* (2015). A província do Rio de Janeiro em tempos de epidemia. *Dimensões*, 34, 145-183.
- Pires, Fernando (2016). Ribeira Grande de Santiago Património da Humanidade – O trajeto de uma candidatura. *Cabo dos Trabalhos*, 12. Obtido de https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n12/documentos/3_FernandoPires_REV.pdf [12 de maio de 2020].
- Queirós, Eça (2000). *Cartas de Inglaterra*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Quintinha, Julião (1929). *África Misteriosa. Crónicas de viagem*. Lisboa: Portugal Ultramar.
- Raimundo, Orlando (2015). *António Ferro: o inventor do salazarismo. Mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Amadora: Publicações Dom Quixote.
- Ramos Aguirre, Francisco (2016). El acordeón en San Antonio (1855-1910). Em Luis Omar Montoya Arias & Gabriel Medrano de Luna (orgs.), *Historia social de las músicas populares latino-americanas. Una visión desde México* (pp. 133-154). Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Ramos, Manuel (2003). *Mindelo d'Outrora*. Mindelo: Gráfica do Mindelo.
- Rehm, Barbara Ann Masters (1975). *A Study of the Cape Verdean Morna in New Bedford, Massachusetts* (Tese de doutoramento). Brown University, Providence.
- Ribas, Tomás (1982). *Danças populares portuguesas*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e das Universidades.

- Ribeiro, António Sousa (2015). Memória. Em Walter Rossa & Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar* (pp. 81-94). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Ribeiro, Jorge Castro (2007). Nós somos Finka-Pé!: A performance do batuque como reivindicação, evasão e resistência. Estudo de caso de mulheres cabo-verdianas do Bairro da Cova da Moura, Amadora. Apresentado na Performa 2007 - Encontros de Investigação em Performance, Aveiro. Obtido de <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Jorge%20Ribeiro.pdf> [12 de outubro de 2018].
- _____ (2012). *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Ricupero, Bernardo (2018 setembro-dezembro). O “original” e a “cópia” na Antropofagia. *Sociologia & Antropologia*, 8 (3), 875-912. Obtido de <https://doi.org/10.1590/2238-38752018v836> [05 de maio de 2020].
- Rocha, Agostinho (1990) *Subsídios para a História da ilha de Santo Antão (1462-1983)*. Praia: e.a.
- Rodrigues, Gabriel Moacyr & Lobo, Isabel (1996). *A morna na literatura tradicional. Fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- Rodrigues, Gabriel Moacyr (1992). *Mornas e coladeiras de Frank Cavaquinho*. Mindelo: e.a.
- _____ (2015). *O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde* (Tese de doutoramento). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- _____ (2017). *A Morna – O papel da morna na construção da identidade nacional em Cabo Verde*. Lousã, e.a.
- Russel, Ian (2002). England (II). Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2ª ed., Vol. 8, pp. 228-240). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Sahlins, Marshall (1997a). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte I). *Mana*, 3(1): 41-73. Obtido de <https://doi.org/10.1590/s0104-93131997000100002> [10 de junho de 2020].
- _____ (1997b). O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte II). *Mana*, 3(2):103-150.

- Obtido de <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004> [10 de junho de 2020].
- Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ.
- _____ (2003). Adeus à MPB. Em Berenice Cavalcante *et al.* (orgs.), *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira* (Vol. 1, pp. 23-35). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Obtido de <https://pt.scribd.com/document/57621020/Adeus-a-MPB-Carlos-Sandroni> [28 de julho de 2018].
- _____ (2014). Quem animou o baile? Em J. Malerba *et al.* (orgs.), *Festas Chilenas. Sociabilidade e Política no Rio de Janeiro no Ocaso do Império* (pp. 133-152). Porto Alegre: PUC-RS. Obtido de <https://pt.scribd.com/document/57621020/Adeus-a-MPB-Carlos-Sandroni> [30 de julho de 2018].
- Santos, Boaventura de Sousa (2003). Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade. *Novos Estudos CEBRAP*, (66), 23-52.
- _____ (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, (79), 71-94. Obtido de <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004> [22 de abril de 2020].
- Santos, Clímério de Oliveira (2014). *Forró desordeiro : para além da bipolarização «pé de serra versus eletrônico»* (Tese de doutoramento). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Obtido de <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11234> [15 de agosto de 2018].
- Santos, Délio Freire dos (org.) (2000). *Cabrião, semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo de Campos e Manoel dos Reis 1866-1867*. Edição fac-similar. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado.
- Santos, Maria do Carmo F. Daun e Lorena (2018). *Classe, memória e identidade em Cabo Verde: uma etnografia do carnaval de São Vicente* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa/Instituto de Ciências Sociais, Lisboa. Obtido de http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34055/1/ulsd_731809_td_Maria_Santos.pdf [07 de julho de 2018].
- Sardo, Susana (2004). *Guerras de Jasmim e Mogarim. Música, identidade e emoções no contexto dos territórios póscoloniais integrados. O caso de Goa* (Tese de doutoramento). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

- Schneider, Arnd (2017). Hermenéutica del proceso, la superposición y la aproximación: hacia una reconsideración del concepto de apropiación. Em Barbara Göbel & Gloria Beatriz Chicote (orgs.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (pp. 326-346). La Plata, Berlín: Universidad Nacional de La Plata, Ibero-Amerikanisches Institut. Obtido de https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00002952 [25 de abril de 2020].
- Schoenberg, Arnold (1996). *Fundamentos da composição musical* (3ª). São Paulo: Edusp.
- Schou-Pedersen, Jørgen (2001). Dubreil's Contre Dances (pp. 131-134). Apresentado na On Common Ground 3: John Playford and the English Dancing Master 1651: Proceedings of the Third DHDS Conference, Londres. Obtido de <http://www.dhds.org.uk/rconference/OnCommonGround3-Schou-Pedersen.pdf> [01 de dezembro de 2016].
- Seibert, Gerhard (2014). Crioulização em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe: divergências históricas e identitárias. *Afro-Ásia*, 49, 41-70. Obtido de <https://www.scielo.br/pdf/afro/n49/02.pdf> [05 de maio de 2020].
- Semedo, Carla (2009). *'Mara sulada e dâ ku torno': performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Obtido de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16227> [08 de novembro de 2016].
- Semedo, José Maria & Turano, Maria R. (2007) *Cabo Verde: o ritual das festas das bandeiras da ilha do Fogo*. Praia: Instituto de Investigação e do Património Cultural.
- _____ (1997). *Cabo Verde – O ciclo ritual das festividades da tabanca*. Praia: Spleen Edições.
- Sieber, Timothy (2005). Popular music and cultural identity in the cape Verdean post-colonial diaspora. *Etnográfica*, IX(I), 123-148. Obtido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=372339145006> [05 de junho de 2018].
- Silva, Álvaro Ferreira da; Matos, Ana Cardoso de (2000, agosto). Urbanismo e modernização das cidades: o "embellazamento" como ideal, Lisboa, 1858-1891. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 69(30). Obtido de <http://www.ub.edu/geocrit/sn-69-30.htm> [23 de abril de 2020].

- Silva, Alveno Figueiredo (2003). *Aspectos político-sociais na música de Cabo Verde do século XX*. Praia/S.Vicente: Instituto Camões/Centro Cultural Português.
- _____ (2009). *Quejas, Tchufe e Lobo. Reis crioulos do samba, fado e morna dos anos 30*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Silva, António Correia e (2002). Dinâmicas de decomposição e recomposição de espaços e sociedades. Em Maria Emília Madeira Santos, (org.) *História Geral de Cabo Verde* (Vol. 3, pp. 1-66). Lisboa, Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical (Portugal), Instituto Nacional de Investigação, Promoção e Património Cultural (Cabo Verde).
- _____ (2003). *Combates pela História*. Praia: Spleen.
- Silva, Clara & Jesus, Maria de Lourdes (2019). *Cabo-Verdianas de Itália*. Lisboa: Rosa de Porcelana.
- Silveira, Onésimo (1963). *Consciencialização na literatura caboverdiana*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2002). A Aventura Crioula Revisitada. Versões do Atlântico Negro em Gilberto Freyre, Baltasar Lopes e Manuel Ferreira. Em Helena Carvalhão Buescu & Manuela Ribeiro Sanches (orgs.). *Literatura e Viagens Pós-coloniais* (pp. 63-103). Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas-Edições Colibri.
- Small, Christopher (1999): Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9-22. Obtido de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1461380990010102> [03 de outubro de 2016].
- Smout, Naomi (2015). *Confessions and Reflections on Performing Twentieth-century Argentine Piano Music* (Dissertação de mestrado). The University of Western Australia, Perth. Obtido de [http://research-repository.uwa.edu.au/en/publications/confessions-and-reflections-on-performing-twentiethcentury-argentine-piano-music\(575a3153-02c8-47bf-8dc8-8e783c02764f\).html?uwaCustom=thesis](http://research-repository.uwa.edu.au/en/publications/confessions-and-reflections-on-performing-twentiethcentury-argentine-piano-music(575a3153-02c8-47bf-8dc8-8e783c02764f).html?uwaCustom=thesis) [22 de novembro de 2016].
- Sousa, Henrique Teixeira de (1942). Noite de guarda cabeça. Em Carlos Alberto Lança & Francisco José Tenreiro (orgs.), *Contos e poemas*. Lisboa: ed. orgs.
- _____ (1978). *Ilhéu de Contenda*. Lisboa: Editorial O Século.
- _____ (1984). *Capitão de mar-e-terra*. Lisboa: Publicações Europa América.
- _____ (1987). *Xaguaté*. Lisboa: Publicações Europa América.

- Sousa, Henrique Teixeira de (1992). *Na Ribeira de Deus*. Lisboa: Publicações Europa América.
- _____ (1998) *Contra Mar e Vento*. Lisboa: Publicações Europa América.
- Spottswood, Richard K. (1990). *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942* (Vol. 4). Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Stamm, Anne (1972). La société créole à Saint-Paul de Loanda dans les années 1838- 1848. *Revue française d'histoire d'outremer*, 59(217), 578-610. <https://doi.org/10.3406/outre.1972.1629> [25 de novembro de 2016].
- Tavares, Elisa (2019). *Autenticidade e identidade. Tradição e inovação no batuku crioulo de Cabo Verde*. Basileia, Friburgo: Universität Basel, Uni Freiburg <https://freidok.uni-freiburg.de/data/151638> [21 de março de 2020].
- Tavares, Eugénio (1932). *Mornas, cantigas crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues e Cia. Editores.
- _____ (1996). *Poesias, Contos, Teatro* (Félix Monteiro, org.). Praia: Instituto Nacional do Livro e do Disco.
- Tavares, Manuel de Jesus (2006). *Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana*. Praia: Instituto Camões, Centro Cultural Português.
- Tilmouth, Michael, & Lamb, Andrew (2002). Schottische. Stanley Sadie & John Tyrrell (orgs.), *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (2^a ed., Vol. 22, p. 635). Londres, Nova Iorque: MacMillan, Grove.
- Tinhorão, José Ramos (1990). *História Social da Música Popular Brasileira*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2000). *A música popular no romance brasileiro* (Vol. II). São Paulo: Editora 34.
- _____ (2008). Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34.
- _____ (s.d.). *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Tolentino, Corsino (2016). *Cabo Verde, Janelas de África. 1975-2015*. Praia: Pedro Cardoso Livraria.
- Trajano, Wilson (2012). Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. Em *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades* (pp. 11-40). Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA).
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro (2015). Modernidad, barrio popular y músicas mulatas: El samba brasileiro y el tango rioplatense. *Nexus Comunicación*, (17), 222-245. Obtido de <http://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/1876/1865> [29 de julho de 2016].

- Valdez, Francisco Travassos (1864). *África Ocidental, notícias e considerações*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Vale, Fernanda do *et al.* (1912). *Recordações d'uma colonial. Memórias da Preta Fernanda*. Lisboa: e.a.
- Valle Cedeño, Liliana (2015). Apuntes sobre el baile popular en Costa Rica. *Ístmica*, (18), 73-98. Obtido de <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/7265> [21 de dezembro de 2018].
- Vargas Cullell, María Clara (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música em Costa Rica 1840-1940*. San Jose: Editorial de la Universidad de Costa Rica/Asociación Pro-Historia Centroamericana.
- Vasconcellos, José Leite (1916). *Colônias Portuguezas I – Arquipélago de Cabo Verde. Estudo Elementar de Geographia Física, Económica e Política*. Lisboa: Centro Tipographico Colonial.
- Vasconcelos, João (2007). *Espíritos Atlânticos: um Espiritismo Luso-Brasileiro em Cabo Verde* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa/Instituto de Ciências Sociais, Lisboa. Obtido de www.ics.ulisboa.pt [01 de junho de 2015].
- Vega, Carlos (1944). Panorama de la música popular argentina. Com un ensayo sobre la ciência del folclore. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Wirth, Louis (1979 [1938]). O urbanismo como modo de vida. Em Otávio Velho (org.), *O Fenômeno Urbano* (pp. 90-113), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1979.
- Woodward, Kathryn (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. Em Tomaz Tadeu da Silva (org.) *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Petrópolis: Vozes.
- Xavier, Sandra & Alves, Vera Marques (2015). Práticas e Materialidades, etnografias e antropologia. Em Walter Rossa & Margarida Calafate Ribeiro (orgs.), *Patrimónios de Influência Portuguesa. Modos de olhar* (pp. 329-350). Coimbra, Lisboa, Niterói: Imprensa da Universidade de Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Young, James O. (1994). Should white men play the blues? *The Journal of Value Inquiry* (28): 415-424. Obtido de www.academia.edu/1476830/Should_White_Men_Play_the_Blues [3 de abril de 2020].
- _____ (2000). The Ethics of Cultural Appropriation. *Dalhousie Review*, 80 (3), 301-316. Obtido de <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/63438> [26 de abril de 2020].

Zamith, Rosa Maria (2007). “A dança da quadrilha na Cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista”. Textos escolhidos de cultura e arte populares. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 4 (1), 113-132. Obtido de <http://www.tecap.uerj.br/pdf/v4/zamith.pdf> [09 de outubro de 2018].

_____. (2011). *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais Lda.

Publicações periódicas

A “Voz” em Sam Vicente (1913, junho 09).

A carreira aérea Itália-Roma (1939, dezembro 23). *Notícias de Cabo Verde*.

A morna é música? (1913, julho 10). *O Futuro de Cabo Verde*.

A morna é música? (1913, julho 14). *A Voz de Cabo Verde*.

A polka (1903). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1904).

Afro (1914, maio 04) A Morna. *A Voz de Cabo Verde*.

Agualusa, José Eduardo (1999, fevereiro 19). A volta da senhora das mazurcas. *Público, Suplemento Sons*.

Alcântara, Osvaldo (1948). A Serenata. *Claridade*, (6).

Alves, Miguel (1987, fevereiro 20). Cantares do povo da ilha do Fogo. *Voz di Povo*.

Andrade, Amílcar (1997, agosto 13). Subsídios para a história da ilha do Maio. *Novo Jornal Cabo Verde*.

Andrade, José Navarro de (1982, janeiro 28). Aqui jazz 81. *O Ponto*.

Aparelho de radiografia (1939, maio 15). *Notícias de Cabo Verde*.

Arteaga, António de (1899, setembro). Amores d’uma Creoula. *Revista de Cabo Verde* (13).

_____. (1911, abril 12). Amores d’uma Creoula. *A Voz de Cabo Verde*.

Através do Arquipélago (1912, setembro 16). *A Voz de Cabo Verde*.

Augusto Messias de Burgo (1934, agosto 25). *Notícias de Cabo Verde*.

Baile (1913, janeiro 6). *A Voz de Cabo Verde*.

Baile de Caridade (1911, março 1). *A Voz de Cabo Verde*.

Barbosa, Jorge (1954, julho). Um inédito de Jorge Barbosa. *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (17).

Barreto, Arcília (1987, fevereiro 7). Simpósio sobre cultura e literatura cabo-verdiana. Seu impacto no património cultural nacional. *Voz di Povo*.

- Barros, Carmen (2009, julho 2). Espacializando sonoridades: a relação entre espaço e criação musical a partir de músicos do Bairro Craveiro Lopes. *A Nação*.
- Botista (1987, setembro 12). *Voz di Povo*.
- Brásio, António (1946). O padre António Vieira e as missões de Cabo Verde. *Portugal em África: Revista de Cultura Missionária*, 3 (17).
- Brito, Kim-Zé (2006, dezembro 15). IIPC acusa CMSV de insensibilidade patrimonial. Ataque a edifícios históricos. *A Semana*.
- Cabo Verde, Guilherme de (1881, abril 28). Amor! Ai! Quem dera. *A Imprensa – Órgão do Comércio, Indústria e Agricultura das Colónias Portuguesas*.
- Cabo Verde, Ministério da Informação, Cultura e Desportos (1987, janeiro 31). Cultura Aprovadas importantes medidas para o desenvolvimento do sector. Comunicado. *Voz di Povo*.
- Callado, F. J. (1870). A festa do Baptista na ilha de Santo Antão de Cabo Verde. *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro, Ano XXI* (3ª série).
- Câmara Municipal adquire parelho radio Philips (1939, maio 15). *Notícias de Cabo Verde*.
- Canções e Músicas Populares de Cabo Verde (1911, abril 19). *A Voz de Cabo Verde*.
- Cardoso, Pedro Monteiro (1929, fevereiro 28). Crónica de Cabo Verde – Carta aberta a Julião Quintinha. *Jornal da Europa*.
- _____ (1933, 01 de outubro). Pelos direitos do crioulo. *O Eco de Cabo Verde*.
- Carreira, António (1984, junho). As ilhas de Cabo Verde há 100 anos. População, grupos sócio-profissionais. *Raízes* (21).
- Carvalho, João Pinto (Tinop) (1937). Uma celebridade coreográfica. *Feira da Ladra – Revista Mensal Ilustrada* (8).
- Casimiro, Augusto (s.d.[1936]). Ilhas Crioulas. *Cadernos Coloniais*.
- Castro, Carlos (1993, novembro 7). Nha Nonhe: “A música será sempre a minha melhor companhia”. *Novo Jornal Cabo Verde*.
- Concerto pela Banda Municipal (1933, fevereiro 4; fevereiro 11, abril 22). *Notícias de Cabo Verde*.
- Correia, Afonso (1939, agosto). A música africana – como a vê a sensibilidade dum europeu. *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*, VI (68).
- Costa, Aleixo Justiniano Sócrates da (1886). Relatório do Serviço de Saúde na ilha da Boa Vista referido ao ano de 1875. *Boletim da Sociedade de Geographia de Lisboa*, 6.ª série (7).

Costa, Joaquim Vieira Botelho da (1980, dezembro). A Ilha de S. Vicente de Cabo Verde: Comunicação à Sociedade de Geographia de Lisboa (1882). *Raízes* (7/16).

Cultura santantonense em São Vicente (1988, agosto 6). *Voz di Povo*.

Dias, José Almada (2017, agosto 9). São Nicolau e o futuro. Será desta? *Expresso das Ilhas*.
 Obtido de <https://expressodasilhas.cv/opiniao/2017/08/15/sao-nicolau-e-o-futuro-sera-desta/54318> [20 de agosto de 2017]

Duarte, António (1987, agosto 14). Travadinha: só a morte não foi improvisada. *O Jornal*.

Duarte, Dulce Almada (1982, abril). Danças e contradanças. *Mujer* (2).

Ecos e factos (1934, dezembro 22). *O Eco de Cabo Verde*.

Ecos e factos (1934, dezembro 22). *O Eco de Cabo Verde*.

Eden-Park (1933, fevereiro 4). *Notícias de Cabo Verde*.

Emissora Nacional começa a emitir em ondas curtas (1936, dezembro 01). *Notícias de Cabo Verde*.

Escritores falam de Pedro Cardoso e sua obra (1983, setembro 10). *Voz di Povo*, suplemento “1º Centenário do nascimento de Pedro Cardoso”.

Festa elegante (1931, maio 3). *Notícias de Cabo Verde*.

Grupo Mazurca. (2010, dezembro). *Bubista*.

Guimarães, Custódio Alves. São Pedro Pescador. *Novo Almanach Luso-Brazileiro de Lembranças*, 1902.

Laucereau, F. (1918, julho). Cartas de longe. *Revista Colonial* (67).

Leal, Silva (1844). A polka. *Revista Universal Lisbonense – jornal dos interesses phisicos, moraes e literários por uma sociedade estudiosa* (Ano de 1843-1844).

Levy, Orlando (1951, agosto). As salinas do Sal. *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (23).

Licenças para foguetes e bailes (1933, agosto 1). *O Eco de Cabo Verde*.

Lima, Humberto (1996, dezembro). A contradança em Cabo Verde. *Fragata* (21).

Lopes, João do Rosário (1988, setembro 28). Breve contemplação da música de (ou em) S. Nicolau. *Voz di Povo*.

Lopes, José. A palavra “morna” (informação) (1954, fevereiro). *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (53).

Lorasus, M. (1913, junho 9). A roda das «soirées». *A Voz de Cabo Verde*.

Mazurca e contradança (1992, junho). *Ekhos do Paul - Revista Trimestral de Informação e Cultura* (2).

Miranda, João (1933, junho 3). José II da Áustria e a língua alemã. *Notícias de Cabo Verde*.

- Monteiro, Arcádio (2000, julho 21). Contradança de Santo Antão. *A Semana*.
- Monteiro, César (2013, novembro 9). Na rota dinâmica do sincretismo: a mazurca, género musical cabo-verdiano. *Expresso das Ilhas*. Obtido de <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniaio/item/40610-na-rota-dinamica-do-sincretismo-a-mazurca-genero-musical-cabo-verdiano> [15 de abril de 2015].
- Monteiro, Félix (1985, dezembro). Cabo Verde – outras músicas. *Portugal Cooperação*, (1).
- Morna ‘Brada Maria’ (1915, julho 5). *A Voz de Cabo Verde*.
- Música nas praças (1913, junho 5; maio 22). *O Futuro de Cabo Verde*.
- O 28 de maio em S. Vicente (1937, junho 1). *Notícias de Cabo Verde*.
- O mestre Guimarães e a morna (1913, agosto 25). *A Voz de Cabo Verde*.
- O Sonoro (1936, agosto 19). *Notícias de Cabo Verde*.
- PAICV (1983, agosto 22). A cultura define a identidade de um povo. *Voz di Povo*.
- PAIGC (1977, janeiro 10). O papel das organizações de massas. *Voz di Povo*.
- Para dançar - Praia 83 (1983, dezembro 17). *Voz di Povo*.
- Parreira, Carlos (1934, abril). Variações sobre a «morna» (a noite de um idealista em Cabo Verde). *O mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais VI*(4).
- Pereira, Armando Lima (1934, dezembro 22). Ao som da música. *O Eco de Cabo Verde*.
- Programa das festas do ‘Notícias de Cabo Verde’ no Eden Park (1933, julho 22). *Notícias de Cabo Verde*.
- Pusich, António (1956). Ensaio físico e político da Ilha de S. Nicolau, 1803, publ. por Orlando Ribeiro, «As Ilhas de Cabo Verde no princípio do século XIX». *Garcia de Orta Revista da Junta das Missões Geográfica e de Investigações do Ultramar, IV* (4).
- Resenha noticiosa (1899, setembro). *Revista de Cabo Verde* (13).
- Rocha, Agostinho (1985, janeiro). Santo Antão – Alguns aspectos da evolução cultural. *Terra Nova*.
- Rodrigues, Moacyr (1994, dezembro 24). Cap Vert: Anthologie 1959-1992 – uma abordagem. *A Semana*.
- Roele (1913, abril 21). Carta a um exótico. *A Voz de Cabo Verde*.
- Sal: porta de saída ou entrada de divisas? A visita do chefe do executivo cabo-verdiano (1983, março 31). *Voz di Povo*.
- Santo Antão: começaram os preparativos do 5 de julho (1979, abril 4). *Voz di Povo*.
- Santos, Horácio (1985, março 9). A dança, no tempo e no espaço. *Voz di Povo*.
- São Vicente (1963, novembro 21). *O Arquipélago*.

Semana das Colónias (1932, março 12). *Notícias de Cabo Verde*.

Seminário sobre as tradições orais encerrou trabalhos (1983, março 31). *Voz di Povo*.

Sequeira, Matos (1929). Uma feição da Lisboa de 1809. *Feira da Ladra – Revista Mensal Ilustrada 1* (1).

Serafim Djom (1915, abril 20) *A Voz de Cabo Verde*.

Sessão cabo-verdiana no Teatro da Trindade (1944, dezembro 29). *O Século*.

Silva, Baltasar Lopes da (1948, julho). A serenata. *Claridade*, (6), 21.

_____ (1981, outubro 21). Alguns Apontamentos Biográficos sobre B.Léza. *Voz di Povo*.

Silva, Hermano Lopes da (2013, novembro 23). Na rota dinâmica da honestidade intelectual: a Mazurca não é género musical cabo-verdiano. *Expresso das Ilhas*.
 Obtido de <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniaio/item/40794-na-rota-dinamica-da-honestidade-intelectual-a-mazurca-nao-e-genero-musical-cabo-verdiano> [15 de abril de 2015].

Soirée masqué (1913, fevereiro 3) *A Voz de Cabo Verde*.

Sousa, Henrique Teixeira de (1958, maio). Sobrados, lojas e funcos. Contribuição para o estudo da evolução social da ilha do Fogo. *Claridade* (8).

_____ (1988, novembro). Apontamento para um romance - Ilha do Fogo dos anos 27 e 28. *Magma*.

_____ (1998, maio). São João na ilha do Fogo. *Artiletra*.

Spínola, Dany (1997, agosto 6). Celina Pereira: ‘Nós cabo-verdianos andamos à volta da música como as borboletas à volta da luz’. *Novo Jornal Cabo Verde*.

Tavares, José (1980, julho 22). Mazurca e contra-dança. *Voz di Povo*.

_____ (1984, outubro 27). Para dançar Praia 84. *Voz di Povo*.

_____ (1985, abril 20). Contradança em Chã de Parede. *Voz di Povo*.

Tavares, Luís (1985, outubro 30). «A Defesa do Património é uma questão que se inscreve no quadro dos nossos valores e opções fundamentais» - Considerou Corsino Tolentino na cerimónia de encerramento. *Voz di Povo*.

Teixeira, Luís (1954, março). Morna de Cabo Verde. *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (54).

Titoca homenageado (1987, outubro 3). *Voz di Povo*.

Tolentino, Corsino (1992, janeiro 31), Rurbanos, *A Semana*, Praia.

Tristão, Fernando Bandeira (1935, Janeiro 5). Coisas do Sal – I As ruínas de Santa Maria. *O Eco de Cabo Verde*.

- Valo, Martine (2005, fevereiro 26). Avec les descendentes d'Armand de Montrond - Le seducteur français du Cap-Vert. *Le Monde* 2.
- Vaz, Carlos (1983, dezembro 30). A propósito de «Para dançar—Praia-83». *Voz di Povo*.
 _____ (1985, março 30). Dança em questão. *Voz di Povo*.
- Veiga, Emanuel Antero Garcia da (1982, agosto 14). «Badjo di gaita» na ilha de Santiago (I) – Seu historial: origem e desenvolvimento. *Voz di Povo*.
- Vida Mundana (1931, março 22). *Notícias de Cabo Verde*.
- Vieira, Henrique Lubrano de Santa Rita (1995, maio 11). Teatros e cineteatros na cidade da Praia. *Novo Jornal Cabo Verde*.
- Ximenes (1899, maio). Resenha noticiosa. *Revista de Cabo Verde* (6).

Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde

Parte oficial

- Balsemão, Eduardo Augusto Sá Nogueira Pinto de (1874, outubro 10). Relatório do Secretário Geral do Governo (Ilha Brava).
 _____ (1874, outubro 17). Continuação do relatório do Secretário Geral do Governo (Ilha Brava).
- Cabo Verde, Província de/Direção das Obras Públicas (1896, agosto 22). Direção das Obras Públicas.
- Cabo Verde, Província de/Direção das Obras Públicas (1892, julho 16). Mapa do movimento de pessoal técnico no período 01 de outubro a 31 de dezembro de 1890.
- Cabo Verde, Província de/Direção Geral das Alfândegas (1867, novembro 9). Mapa estatístico da alfândega da Ilha de S. Tiago no ano económico 1866-1867.
- Cabo Verde, Província de/Junta da Fazenda (1876, janeiro, 22). Balancete da receita e despesa do cofre da Thesouraria Geral desta Província relativo ao mês de novembro de 1875.
- Cabo Verde, Província de/Junta de Saúde Pública (1891, junho 27). Relatório sanitário respectivo ao 3º trimestre de 1890.
- Cabo Verde, Província de/Secretaria das Obras Públicas (1872, março 9). Encanamento das águas para a cidade da Praia na ilha de Santiago.
- Cabo Verde, Província de/Secretaria do Governo Geral da Província na Cidade da Praia (1867, julho 6). Estatutos da Associação Igualdade.

Cabo Verde, Província de/Secretaria do Governo Geral da Província na Cidade da Praia (1867, junho 29). Estatutos da Sociedade Dramática do Theatro Africano.

Cabo Verde, Província de/Secretaria do Governo Geral da Província (1867, junho 15). Estatutos do Grémio Promotor de Cabo Verde.

Cabo Verde, Província de/Secretaria do Governo Geral na Cidade da Praia (1874, dezembro 19). Estatutos da sociedade instrutivo-recreativa da Villa da Ribeira Brava da ilha de São Nicolau de Cabo Verde.

_____ (1875, setembro 03). Mapa geral da população da Província de Cabo Verde, relativo ao dia 31 de dezembro de 1874, com a comparação da do ano imediatamente anterior, e com a indicação do movimento da população no referido ano de 1874.

_____ (1889, outubro 5). Estatutos da Philarmonica Artistas Mindelenses.

Cabo Verde, Província de/Secretaria Geral do Governo Geral da Província (1883, julho 7). Estatutos do Club 'Fraternidade'.

Cabo Verde, Província de/Serviço de Saúde (1873, janeiro 18). Officio Circular nº 24 a todos os delegados da Junta de Saúde da Província.

Costa, Joaquim Vieira Botelho da (1885, outubro 03). Capello e Ivens na cidade do Mindelo.

Duarte, Custódio José (1872, novembro 9). Notícia sobre a ilha de Santo Antão.

Parte oficial (1884, julho 19).

Parte oficial (1885, janeiro 10).

Portugal/Direção dos Telégrafos e Faróis do Reino (1876, fevereiro 26). Direcção dos Telegraphos.

Portugal/Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria – Repartição da Indústria (1894, novembro 24). Mapa dos registos e depósitos de marcas de fábrica e de comércio efetuados durante o mês de janeiro de 1894.

Portugal/Ministério dos Negócios da Marinha e Ultramar (1869, março 20). Direcção Geral do Ultramar. 1ª repartição.

_____ (1870, janeiro 29). Plano de Organização das Forças Militares das Províncias Ultramarinas.

_____ (1870, março 19). Das colónias penaes no Ultramar.

_____ (1876, setembro 16 [Suplemento ao nº 37]). Despeza para o anno economico de 1875-1876.

Praia de S. Tiago de Cabo Verde/Administração do Concelho (1867, maio 25). Mapa estatístico da população da cidade da Praia, referente ao dia 01.05.1867.

Praia, Concelho da/Câmara Municipal (1899, junho 3). Editaes.

Ribeira Grande, Câmara Municipal da (1889, março 09). Ata da sessão de 16 de fevereiro de 1889.

São Nicolau/Administração do Concelho de (1888, julho 28). Relatório da Administração do Concelho de São Nicolau.

São Vicente/Administração do Concelho da Ilha de (1883, dezembro 22). Relatório do Administrador do Concelho da Ilha de São Vicente referido ao triénio findo em 31 de dezembro de 1882 [separata].

Seminário Lyceu de Cabo Verde (1892, outubro 01). Instruções e disposições regulamentares do Seminário Lyceu de Cabo Verde na Ilha de São Nicolau.

_____ (1899, agosto 19). Seminário Lyceu de Cabo Verde.

Parte não oficial e anúncios

A.B. (1887, outubro 29). Santo Antão.

Annuncios (1876, junho 15).

Annuncios (1870, maio 21).

Annuncios (1872, várias edições outubro/novembro).

António Augusto dos Santos (1872, junho 15).

Arteaga, António (1890, janeiro 11) Parte não oficial.

Bombeiros Voluntários da Obras Públicas (1900, março 10).

Colégio caboverdiano (1874, novembro 21)

Crónica da Semana (1870, junho 02, Suplemento ao nº 22).

Eduardo Rebello (1875, novembro 13).

Espectaculo (1867, agosto 31).

Espectaculo (1867, dezembro 28).

Euterpe (1876, junho 24).

Francisco Maria Paula Serpa (1874, outubro 17; 1875, dezembro 22; 1876, julho 22; 1877, julho 07).

Internato Ultramarino (1894, janeiro 6).

José Joaquim Nicolau Júnior (1896, março 28).

Lições particulares (1864, Junho 16).

Maximiliano Baumont (1872, janeiro 20; abril, 13; dezembro, 28; 1875, setembro 18)
Notícias diversas (1877, janeiro 13).
Notícias diversas (1877, junho 09).
O músico Pompeo Augusto Cezar (1871, novembro 14).
P. (1876, janeiro 01) Parte não oficial.
Parte não oficial (1871, abril 8).
Parte não oficial (1871, agosto 19).
Parte não oficial (1872, julho 27).
Parte não oficial (1874, janeiro 31).
Parte não oficial (1874, março 21).
Parte não oficial (1875, agosto 14).
Parte não oficial (1875, maio 01).
Parte não oficial (1875, maio 22).
Parte não oficial (1876, janeiro 15).
Parte não oficial (1888 abril-junho).
Pechincha (1891, janeiro 31).
Piano (1892, abril 16).
Piano precisando concertos [*sic*] (1898, outubro 22).
Polícia (1883, outubro 6).
Publicações e anuncios (1878, janeiro 12)
Santa Casa de Misericórdia (1886, março 17). Subscrição promovida a beneficio da Santa
Casa de Misericórdia.
Simas Bohana (1872, junho 01, 08, 15)
Singer (1884, novembro 01).
Teixeira, António Manuel da Costa (1893, novembro 18). Almanach Luso-Africano.
Theatro (1867, setembro 28).
Theatro Africano (1873, setembro 6).
Theatro Africano (1877, janeiro 13).
Ulysses, (1874, fevereiro 7). Parte não oficial.
Vende-se (1869, fevereiro 20).
Vende-se (1874, dezembro 26).
Viriato Gomes da Fonseca (1898, julho, 09).

Música escrita

- Alfama, José Bernardo (1910). *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*. Lisboa: Imprensa Comercial.
- Keil, Alfredo (1875). *Carnaval*. Lisboa: A. Neuparth
- Leukel, Marcus. *Toques das Festas da Bandeira de Nhô San Filipe*, no prelo.
- Machado, Augusto (1887). *Motivos africanos (Cabo Verde)*. Fólios soltos [manuscrito], Biblioteca Nacional Portuguesa/Serviço de Música, Lisboa.
- Músicas Populares de Cabo Verde* [1885]. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.
- Maria II, Rainha de Portugal & I.P.Z. [1835-1848]. *Quadrilha de Contranças – Para Piano Forte. A primeira composta S.M.F a Rainha e as seguintes por I.P.Z*. Lisboa: Armazém de Música da Casa Real.
- Pimenta, Alberto (s.d.). *Morna do Minho*. Obtido de <http://www.editions-ava.com/store/work/1639/> [24 de janeiro de 2019].
- Vieira, Augusto Neuparth & Pedroso, Joaquim José Magalhães (1914). *Dengosa. Nova mórna de salão sobre autênticos motivos de Cabo Verde*. Com teoria completa da dança e suas variantes pelo professor Magalhães Pedroso. Lisboa: Valentim de Carvalho.

Internet

- Andrade, Martinho de Mello (s.d.). Augusto Messias de Burgos - sua vida e sua família. *Cabo Verde é vida!* [blogue]. Obtido de <https://luizalvesthomaz1.blogspot.pt/2015/10/augusto-messias-de-burgos-sua-vida-e.html> [30 de setembro de 2017].
- Aparecido, Vinícius (2015, novembro 28). Andamento. *Pensando a Música* [blogue]. Obtido de <http://www.pensandomusica.com.br/2015/11/o-andamento.html> [01 de novembro de 2018].
- Assunção, Maria Clara (s.d.). Augusto Machado e o seu tempo. *A Biblioteca de Jacinto* [blogue]. Obtido de <http://abibliotecadejacinto.blogspot.com/2009/01/augusto-machado-e-o-seu-tempo.html> [17 de maio de 2018].

- Baker, Katie J.E. (2012 novembro 13). A Much Needed Primer on Cultural Appropriation. *Jezebel* [website]. Obtido de <https://jezebel.com/a-much-needed-primer-on-cultural-appropriation-30768539> [02 de abril de 2020].
- Bico e tacão. *Terramater* [website cultural]. Obtido de <https://terramater.pt/bico-e-tacao/> [12 de maio de 2020].
- Bonucci, Lucy (2013, julho 23). História dos Rocheteau em Cabo Verde. *Na Esquina do Tempo* [blogue]. Obtido de <http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/414211.html> [15 de novembro de 2017].
- Brasil, Câmara dos Deputados (1988). Constituição da República Federativa do Brasil [website institucional]. Obtido de <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html> [19 de dezembro de 2018].
- Brito, Jorge (s.d). Agnelo Adolfo Avelino Henriques [website de genealogia]. Obtido de <http://www.barrosbrito.com/4537.html> [16 de março de 2018].
- _____ (s.d). Tadeu José do Sacramento Monteiro [website de genealogia]. Obtido de <http://www.barrosbrito.com/1206.html> [21 de março de 2018].
- Cabo Verde, Diocese de (1864, 1872). Cabo Verde, Registros Paroquiais, 1787-1957, Santiago, Nossa Senhora da Graça, Óbitos 1864-1872. *Familysearch* [website de genealogia]. Obtido de <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G927-FRQK?i=452&wc=SFVJ-7MS%3A1396419903%2C1396422601%2C1396721202&cc=2246703> [19 de abril de 2018].
- _____ (1873a, 1884). Cabo Verde, Registros Paroquiais, 1787-1957, Santiago Nossa Senhora da Graça, Óbitos 1873-1884 *Familysearch* [website de genealogia]. Obtido de <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G924-26K9?i=33&wc=SFVJ-VZ9%3A1396419903%2C1396422601%2C1396430502&cc=2246703> [19 de abril de 2018].
- _____ (1873b, 1884). Cabo Verde, Registros Paroquiais, 1787-1957, Santiago, Nossa Senhora da Graça, Óbitos 1873-1884. *Familysearch* [website de genealogia]. Obtido de <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G924-26D2?i=23&wc=SFVJ-VZ9%3A1396419903%2C1396422601%2C1396430502&cc=2246703> [19 de abril de 2018].

- Cabo Verde, Diocese de (1874, 1882). Cabo Verde, Registros Paroquiais, 1787-1957, Santiago, Nossa Senhora da Graça, Batismos 1874-1882. *Familysearch* [website de genealogia]. Obtido de <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QS7-8927-FT9K?i=9&wc=SFVV-JWP%3A1396419903%2C1396422601%2C1396432502&cc=2246703>) [19 de abril de 2018].
- _____ (1893, 1901). Cabo Verde, Registros Paroquiais, 1787-1957, Santiago, Nossa Senhora da Graça, Batismos 1893-1901. *Familysearch* [website de genealogia]. Obtido de <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G927-HB?i=459&wc=SFVJ-827%3A1396419903%2C1396422601%2C1396721102&cc=2246703> [19 de abril de 2018].
- Cabo Verde, República de/Assembleia Nacional Popular (1990). Lei nº 102/III/90 de 29 de dezembro [website institucional] Obtido de <http://www.ipc.cv/index.php/ipc-geral/136-normativos/322-lei-do-patrimonio-cultural-de-cabo-verde> [19 de outubro de 2018].
- Cotillon (s.d.). *Reverso Dictionnaire*. [dicionário]. Obtido de <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definicion/cotillon> [25 de setembro de 2018].
- Discogs. (s.d.). Various – Raw Fiddle. *Discogs* [comércio eletrônico]. Obtido de <https://www.discogs.com/Variou-Raw-Fiddle/release/10018830> [20 de agosto de 2018].
- Duval, John (1817). The Lancers’ Quadrilles. *Internet Archive* [arquivo]. Obtido de <https://archive.org/details/DuvalsLancers> [27 de janeiro de 2019].
- Fava, Aline (2020, junho 26). Made in Brazil? Lançamento da Prada acende polêmica de apropriação cultural... *Universa* [jornal online]. Obtido de <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/06/26/made-in-brazil-lancamento-da-prada-acende-polemica-de-apropriacao-cultural.htm?fbclid=IwAR2RAiD-hr9MmLFEiRWMASBQvmKdaFy8WVBH9gvpaQ7ZgmQaK54PPq44YF4> [27 de junho de 2020].
- For He’s a Jolly Good Fellow. (s.d.). *Wikipedia* [dicionário]. Obtido de https://en.wikipedia.org/wiki/For_He%27s_a_Jolly_Good_Fellow [21 de agosto de 2018].

Homenagem de ‘A Tribuna’ à laboriosa colônia portuguesa. (s.d.). *Novo Milênio* [jornal online]. Obtido de <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0342j.htm> [1 de setembro de 2018].

IPC-Instituto do Património Cultural (s.d.). Cidade Velha, património mundial [website institucional]. Obtido de <http://www.ipc.cv/index.php/monumentos-e-sitios/patrimonio-imovel/sitios-historicos/cidade-velha> [20 de abril de 2020].

Jogo de parar (s.d.). *Michaellis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [dicionário]. São Paulo: Editora Melhoramentos. Obtido de <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=yVLRX> [20 de junho de 2017].

Lamiré (s.d.). *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*. [dicionário]. Obtido de <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/dar-um-lamire/21416> [25 de setembro de 2018].

Lima, Redy (s.d.). Publicações. *Redylima.net* [website pessoal]. Obtido de <http://www.redylima.net/publicaccedilotildees.html> [4 de janeiro de 2016].

Lisboa, Câmara Municipal/Dep. Património Cultural, Núcleo de Toponímia (2017, agosto 10). A Rua do químico cabo-verdiano, Roberto Duarte Silva. *Toponímia de Lisboa* [blogue]. Obtido de <https://toponimialisboa.wordpress.com/2017/08/10/a-rua-do-quimico-cabo-verdiano-roberto-duarte-silva/> [9 de janeiro de 2018].

Morna de Cabo Verde e Bumba-meu-boi do Brasil são Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco (2019 dezembro 12). *ONU News* [website institucional]. Obtido de <https://news.un.org/pt/story/2019/12/1697661> [27 de abril de 2020].

Morne. *Reverso Dicionário*. Obtido de <https://dicionario.reverso.net/frances-definicao/morn%C3%A9> [31 de julho de 2020].

Old Hat Records (s.d.). Folks, he sure do pull some bow! Vintage fiddle music 1927-1935 - Blues, Jazz, Stomps, Shuffles & Rags. *Old Hat Records* [website promocional]. Obtido de <http://www.oldhatrecords.com/cd1003.html> [20 de agosto de 2018].

Polca. *Terramater* [website cultural]. Obtido de <https://terramater.pt/polca/> [12 de maio de 2020].

Portugal/Assembleia da República (1985, julho 6) Lei nº 13/85 de 6 de julho. Património Cultural Português. *Diário da República*, I Série, 153 [website institucional]. Obtido de <https://dre.pt/pesquisa-avancada/-/asearch/182874/details/maximized?search=Pesquisar&sortOrder=ASC&tipo=%22Lei%22&types=SERIEI&numero=13%2F85> [08 de janeiro de 2019].

- Rapaz 100 Juiz apresenta «Voz di Vozis», na Discoteca Mazurca (2014, novembro 28). *Agenda Cultural Cabo Verde* [website cultural]. Obtido de http://www.agendacultural.cv/index.php?paginas=4&id_cod=2094 [1 de junho de 2018].
- RTP (2015, novembro 10). CV - Acervo do Museu da Baleia de New Bedford em 2016. *RDP África* [jornal online]. Obtido de http://www.rtp.pt/rdpafrika/artes-espetaculos/cv-acervo-do-museu-da-baleia-de-new-bedford-em-2016_4768 [07 de fevereiro de 2017].
- Semedo, Manuel Brito (2011, outubro 1). Recordando o Poeta José Lopes. *Na esquina do tempo* [blogue]. Obtido de <https://brito-semedo.blogs.sapo.cv/145276.html> [27 de julho de 2020].
- _____ (2011, outubro 29). Recordando o senador Augusto Vera-Cruz. *Na esquina do tempo* [blogue]. Obtido de <https://brito-semedo.blogs.sapo.cv/172223.html> [22 de outubro de 2018].
- Tckeka (s.d.). *Tckeka* [website promocional]. Obtido de <http://tckekamusic.com> [30 de setembro de 2017].
- Teixeira, António Manuel da Costa (1912, setembro 2). Carta do Cónego Teixeira dirigida ao Papa Pio X, de 02 de setembro de 1912. *Cabo Verde é vida!* [blogue]. Obtido de <https://caboverdevida.blogspot.pt/2014/12/carta-do-conego-teixeira-dirigida-ao.html> [23 de março de 2018].
- Unesco (1972, Novembro 16). *Convenção para a Proteção do Património Mundial, Cultural e Natural* [website institucional]. Obtido de <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> [09 de janeiro de 2019].
- _____ (1989, novembro 15). *Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire* [website institucional]. Obtido de http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [08 de janeiro de 2019].
- _____ (2001, novembro 2). *Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle* [website institucional]. Obtido de http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [08 de janeiro de 2019].
- _____ (2003, outubro 17). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel 2003* [website institucional]. Obtido de

http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [08 de janeiro de 2019].

Ward, Jonathan (2014, fevereiro 3). Abrew's Portuguese Instrumental Trio. *Excavated Shellac* [blogue]. Obtido de <https://excavatedshellac.com/category/cape-verde/> [20 de agosto de 2018].

Zushi, Yo (2015 outubro 12). In defence of cultural appropriation. *Newstatesman* [jornal online]. Obtido de <https://www.newstatesman.com/culture/art-design/2015/10/defence-cultural-appropriation> [30 de março de 2020].

Documentos áudio e audiovisuais

1949 - Dircinha Batista - O Sanfoneiro Só Tocava Isso (Polka) (2011) [gravação áudio]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=2_-TkoniIo0 [5 de dezembro de 2017].

Abrew's Portuguese Instrumental Trio (1931). Marcha do Golfo (1127-X). Nova Iorque: Columbia [gravação áudio]. Obtido de <https://app.box.com/s/2c5cl2mf9ku9lpyym359> [20 de setembro de 2017].

Almeida, Alberto, & Serrano, Quico (2017). Galope do Deserto - Julio Pereira (*sample*) [gravação vídeo] Lisboa. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=9_wMPzbx6tQ [08 de setembro de 2018]

Almeida, Maninho (2017). Nha Inspiração [gravação vídeo]. São Nicolau: e.a. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Ep8nBefCUcs> [07 de novembro de 2018].

Association Adékwat (2015). Première figure : initiation à la danse de quadrille «pantalon» [gravação vídeo] Guadalupe. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=bAaWqNIt3-0> [15 de novembro de 2016].

Association Casta (2009). Casta Sonjom 2009 [DVD] (Vol. I). Argenteuil.

Bau (2008). Bau - Raquel (Hable Con Ella) [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=lobMPZHeNgI&list=RDlobMPZHeNgI&index=1> [26 de julho de 2018].

Cabo Verdranos Peca Nove - Little Brothers (2010) [gravação vídeo]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=5Wetm75ScZ0> [15 de setembro de 2018].

Campos, Jaime & Radiotelevisão Portuguesa (1980). [gravação vídeo, documentário], *Mantenha para quem Trabalha*, série Imagens da Solidariedade.

Coollywood/CVN - Cape Verde News (2010). Danças de Cabo Verde (6 Dances) [gravação vídeo] [EUA]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=9RAW-9IUvdY> [19 de abril de 2018].

Costa, Pedro (1994a). *Casa de Lava* [filme, drama]. Madragoa Filmes.

Delfzijl, Charles de (2010). Masurca no Aniversário de Francisca -7 [vídeo] Roterdão. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=ifDZm-mufAU> [28 de novembro de 2017].

Dias, Matilde & Televisão de Cabo Verde (2016). Grupo de Porto Novo mantém viva a contradança [gravação vídeo] Santo Antão. Obtido de http://www.rtc.cv/index.php?paginas=47&id_cod=50246 [03 de junho de 2018].

Espaço Q / QuadraSoltas (2013). Ússua. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=AD82VbvEb3U> [14 de junho de 2019].

Évora, Cesária (2010). Carnaval de São Vicente [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=JmDLZORG6Cg> [07 de novembro de 2018].

FC Fanobo (2009). Caldo Tchitcharrinho, mazurca de Ano Nobo [gravação vídeo] São Domingos. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=nnRZ0PBzIk> [23 de outubro de 2017].

Fera, Anton Cesare (s.d.). Flor Formosa - (Djack do Carmo / arr M.Fera) - Anna Serova & Conductus Ensemble [gravação vídeo] [?]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Amfo22U9Qrg> [07 de novembro de 2018].

For he's a jolly good fellow (s.d.) [trecho de filme]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=n8n-PDVYgu4> [31 de agosto de 2018].

Freire, João (2017). Mané Tudinha [gravação vídeo] São Nicolau. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=d5zHfxnrF7M> [07 de novembro de 2018].

Gomes, Nezinho (2016). Manzurca - Club Queimadas - Djei e o seu grupo [gravação vídeo] Roterdão. Obtido em <https://www.youtube.com/watch?v=JItqGefJ6TE> [07 de novembro de 2018].

It's a Long Way to Tipperary (s.d.) [gravação áudio]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=FsynSgeo_Uo [07 de novembro de 2017].

Lechner, Stefan (2018). *Vadio. I am not a Poet* [filme, documentário].

Leitão, Maria Natalina Silva (2018a). Contradança na escola. [gravação vídeo] Ribeira Brava, São Nicolau. Obtido de <https://www.facebook.com/marianatalina.silvaleitao.7/videos/2219949488229686/> [01 de setembro de 2018].

- Leitão, Maria Natalina Silva (2018b). Mazurca na escola. [gravação vídeo] Ribeira Brava, São Nicolau. Obtido de <https://www.facebook.com/marianatalina.silvaleitao.7/videos/2219958701562098/> [01 de setembro de 2018].
- Lobo, Mirri (s.d.). Encomenda De Terra letra [gravação vídeo] [?]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=r_i_LX-LIyM [04 de setembro de 2018]
- Luz, Zenaida da (2009). Mazurca de Sao Nicolau grupo Dragoeiros Rotterdam [gravação vídeo] Roterdão. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=gNuFUyF2yhw> [25 de setembro de 2018].
- Manso, Francisco (1999a). Mazurca da meia-noite, Nho Kzik - Cape Verde Islands (Vol. IV) [trecho de filme]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=QXnVvWkbKHU> [03 de setembro de 2017].
- Manso, Francisco (1999b). Contradança em Santo Antão (Vol. IV) [filme, documentário], cópia cedida à autora pelo realizador.
- Mayra Andrade - Nha Damáxa - Live à Bruxelles (2010) [gravação vídeo] Bruxelas. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=cDUkrAXCHzY> [17 de maio de 2018].
- Mio Matsuda “Saiko” Associação Caboverdiana em Lisboa (2013) [gravação vídeo] Lisboa. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=TeeZ3RWgtFI> [24 de abril de 2018].
- Monteiro, José (2018). Contradança [gravação vídeo] Ribeira Brava, São Nicolau. Cópia cedida à autora pelo realizador.
- Monteiro, Neuza (2018). Contradança no Luxemburgo [gravação vídeo] Luxemburgo. Obtido de <https://www.facebook.com/neusa.piraino/videos/10211798183286834/> [05 de outubro de 2018].
- Pais, José Machado (2010). *O fado é bom demais* [filme, documentário]. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Pchei, Mané (2004). Conjunto Mané Pchei – Cabo Verde, Ilha de São Nicolau [gravação áudio]. Obtido de <https://www.muzykweb.nl/Link/KEX0955/Cabo-Verde-Ilha-de-Sao-Nicolau> [05 de outubro de 2018].
- Perdão Emília - Casa da Morna, Mindelo, Cabo Verde (2014) [gravação vídeo] Mindelo. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=DVbCsTjUgyg> [01 de novembro de 2018].
- Pina, Marco de & Magma Vídeo (2017). *Histórias do par-avante* [documentário] Ilha do Fogo. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=dPqbyMC3JyE> [01 de novembro de 2018].

- Prescilio1 (2011). São Nicolau contra dança e mazurca - grupo Dragoeiros [gravação vídeo] Roterdão. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=-jspWKIqXpE> [01 de novembro de 2018].
- RJ Productions (2009). Perdão Emília. Atuação de Naiss e Joana do Rosário [gravação vídeo] Roterdão. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=lftbPiWUf0o> [07 de novembro de 2018].
- RTC (2014, Abril 27) Cemitério dos Brancos, na ilha do Fogo. Obtido de http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=32648 [14 de maio de 2020].
- Silva, Val Xalino (2013). Mazurka de Raúl de Antão [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=Ei6GNpBzROM> [25 de setembro de 2018].
- Splash! (2018a). Splash (Dina Medina) - Contradança [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=cuNtFRGMcNc> [24 de julho de 2018].
- _____ (2018b). Splash (Dina Medina) - Mazurca [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=GAHNaiiPPiI> [24 de julho de 2018].
- Tomazella, Evaldo (2016). O sanfoneiro só tocava isso [gravação vídeo]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=HUTo515f6ZQ> [05 de novembro de 2018].
- Travadinha (s.d.). Flor formosa [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=v8KOKHB09JY> [07 de outubro de 2018].
- Vieira, Nancy (s.d.) Nancy Vieira - Brasil (Nos Sonho Azul) [gravação áudio]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=jPyhzY_3xuU [02 de outubro de 2018].
- Vieira, Paulino (s.d.). Paulino Vieira - Mazurka [gravação áudio]. Obtido de https://www.youtube.com/watch?v=F_44yVzObP0 [07 de novembro de 2018].
- _____ (s.d.). Viola e bic [gravação áudio]. Obtido de <https://www.shazam.com/pt/track/10362839/viola-e-bic> [07 de novembro de 2018].
- Violino Breka na Merca (2018) [gravação vídeo] [EUA]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=AOgf8LeYhiU> [07 de novembro de 2018].
- VVAA. (2000). Music from São Nicolau : Cabo Verde - Ilhas do Barlavento [gravação áudio]. Obtido de www.muzykweb.nl/Link/KEX0701/Music-from-S%C3%A3o-Nicolau-Cabo-Verde-Ilhas-do-Barlavento [07 de novembro de 2018].
- Williams, John (s.d.). Situações Triangulares [gravação áudio]. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=e5xKd1-EmO0> [07 de novembro de 2018].

Discografia

- Alhinho, Teté (1999). *Sentires* [CD]. Praia: e.a.
- Almeida, Maninho (2014). *Monte Gordo* [CD]. Espargos, Ilha do Sal: e.a.
- _____ (2017). *Nha Inspiração* [CD]. São Nicolau: e.a.
- Bana (1992). *Bana canta a magia de Cabo Verde* [CD]. Lisboa: Riso e Ritmo Discos.
- Barbosa, Djinho (2006). *Trás di son* [CD]. Praia: e.a.
- Bau (1994). *Top d'Coroa* [CD]. Paris: Lusafrica.
- _____ (1995). *Jailza* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Djicai (1996). *Lembrança di Djabraba* [CD]. s.l.: RSK Records.
- Djosinha (1992). *Simpatia* [CD] Brockton: MB Records.
- Évora, Cesária (2003). *Voz d'Amor* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Fantcha (2000). *Viva Mindelo* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Grupo Cultural Mantenha (1985). *Grupo Cultural Mantenha* [CD]. Praia: IAPE.
- Humbertona (1973). *Sodade* [LP]. Roterdão: Morabeza Records.
- Kzik (Nho) (2000). *Recordação* [CD]. Amadora: Sons d'África.
- Linkim (1990). *Violino de Nos Terra, 1990* [CD]. s.l.: e.a.
- Livramento, Joe (1969). *Joli Gonsalvez & Joe Livramento* [LP]. [?]: [?].
- _____ (1983). *Bright 'n mellow* [LP] [EUA]: FA Music Productions.
- Lopes, Betina (1988). *Mensagem* [LP]. Praia: e.a.
- Lucibela (2018). *Laço Umbilical* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Lura (2006). *M' bem di fora* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Mamá, Minó di (1998). *Minó di Mamá* [CD]. Amadora: Zé Orlando/Sons d'África.
- Medina, Cremilda (2017). *Folclore* [CD]. Praia: Move.
- Medina, Dina (2010). *Mornamente*. Roterdão: Cooperativa Dinâmica.
- Mimita, Frank (1974). *Hora Já Tchegá* [LP]. Roterdão: Morabeza Records.
- Mindel Band (1991). *Mindelo* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Monteiro, Jack (1988). *De Mindelo e suas crianças à Unicef* [LP]. Mindelo: Secretariado Administrativo de São Vicente.
- Neuza (2013). *Flor di bila* [CD]. Praia: Harmonia.
- Pai e Filhos (1996). *Tributo* [CD]. New Bedford: NT&T.
- _____ (2003). *Mimória* [CD]. Praia: Gold Music Productions.

- Pais e Fidjus de Montrond (2011). *Ratoeiro - Pais e Fidjus Montrond* [CD]. Dornbirn: Nos ku Nhos.
- Pchei, Mané (2004). *Conjunto Mané Pchei – Cabo Verde, Ilha de São Nicolau* [CD] Frankfurt: Popular African Music.
- Pereira, Celina (1987). *Força di Cretcheu* [LP]. Lisboa: e. a.
- _____ (1990). *Estória, Estória... No Arquipélago das Maravilhas* [LP]. Lisboa: e.a.
- _____ (1994). *Nos Tradiçon (compilação)* [CD]. Lisboa: Lusafrica.
- _____ (1999). *Harpejos e gorjeios* [CD]. Lisboa: Sonovox.
- Pinheiro, Vuca (1987) *Es quê Nha Terra Cabo Verde* [LP]. Brockton: Brazuca Publishing.
- _____ (1996). *Fama sem probetu* [CD]. Brockton: Brazuca Publishing.
- _____ (2012). *Marchas de fim-de-ano na Ilha Brava* [CD]. Brockton: Brazuca Publishing.
- Pires, Armindo (1981). *Juventude* [LP]. s.l.: e.a.
- Pires, Ivo (1996). *Tradição* [CD]. s.l.: e.a.
- Rabasa (2001). *Rabasa – Música de Cabo Verde* [CD]. Roterdão: Parati Paratodos.
- Raíz di Djarfogo (1999). *Cap-Vert Raíz di Djarfogo* [CD]. Paris: Ocora.
- Rendall, Luís (1988). *Memórias de um Violão* [LP]. Lisboa: Associação de Amizade Portugal-Cabo Verde.
- _____ (s.d. [1971]). *Cabo Verde e o seu grande compositor Luís Rendall* [LP]. Lisboa: e.a.
- Silva, Marino (s.d.). *Morna pa mamãe* [CD (LP, 1975)]. Amadora: Sons d'África (Electromóvel).
- Silva, Teresa Lopes da (1993). *Promessa* [CD]. Praia: Ministério da Cultura de Cabo Verde.
- Simentera (1994). *Raíz* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Splash! (1996). *Simplicidade* [CD]. Schiedam: J.Medina/Mesa Pro.
- _____ (2001). *Contradição* [CD]. Dorchester: Rosário Brothers Records.
- Tazinho (1968). *Hora di bai* [LP]. Roterdão: Morabeza Records.
- Tchênta (2008). *Sabe d'vêra* [CD]. [?]: e.a.
- Tchin (1994). *Tchin 93-94 - Aventureiro di destino* [LP]. Roterdão: e.a.
- Travadinha (1986). *Feiticeira de cor morena* [LP]. Lisboa: AAPCV/Ass. Cabo Verde.
- _____ (1999). *Travadinha no Hot Club* [CD]. Lisboa: Dargil.
- Vaz, Zizi (2010). *Prosa d' paz* [CD]. Mindelo: e.a.
- Vieira, Paulino (1996). *Nha primeiro lar* [CD]. Paris: Lusafrica.
- Vieira, Toy (2013). *Gratidão* [CD]. Praia: Harmonia.

Voz de Cabo Verde (1969). *Mechê* [LP]. Roterdão: Morabeza Records.

VVAA (1959). *Mornas de Cabo Verde* [EP] (Vols. 1-8). Mindelo: Casa do Leão.

VVAA (1989). *Portuguese String Music* [CD]. Crawley: Interstate Music Ltd.

VVAA (1992). *Lembransa'l Mudansa I* [CD]. s.l.: Grupo Lembransa.

VVAA (1995). *Diplomadadu* [CD]. Brockton: MB Records.

VVAA (1996). *Homenagem a Djedjinho* [CD]. Taunton: Al Dagraça.

VVAA (1997). *Nova Aurora*. [CD (LP, 1973)]. New Bedford: NT&T Productions (reedição em CD do LP *Música Cabo-Verdiana Protesto e Luta*, RDA: PAIGC 1973).

VVAA (1998). *Dez Granzin di Tera* [CD]. Vila Verde: Tradisom.

VVAA (2000). *Cabo Verde - Ilhas do Barlavento. Music from São Nicolau* [CD]. Frankfurt: Popular African Music.

Entrevistas e comunicações pessoais

Almada, José Luís Hopffer (2019, janeiro 8). Lei do património cultural cabo-verdiana. Por telefone.

Almeida, Joaquim (Morgadinho) (1998, setembro). Obras, biografia. Paris [Cassete].

Almeida, Manuel (Maninho Almeida) (2018, março 28). Discografia, mazurca. Tarrafal, São Nicolau [Mp3].

Alves, João (Nho Djonzinho) (2004, outubro). Dados biográficos, discografia. Praia [cassete].

Andrade, Agnelo Vieira de (2008, agosto 25). Personagens da ilha do Fogo [*e-mail*]; (2016, agosto 20) Espólio familiar [*e-mail*].

Andrade, Lourenço (Nho Raul) (2005, março 23). Nho Raul de Ribeira da Barca, biografia. Rib. da Barca, Santiago [Cassete].

Barbosa, Raimundo (2018, junho 3). Contradança em Santo Antão e e França [*e-mail*].

Barros, Domingos de (Domingona). (2018, fevereiro 10). *Paravante*. Campanas, ilha do Fogo [Mp3].

Brito, Manuel Gomes de (Manu) (2018, março 27). Associação para a Cultura Tradicional Patchê, contradança. Estância Brás, São Nicolau [Mp3].

Brito, Ricardo Lima de (2018, março 27). Contradança em Covoada. Covoada, S.Nicolau [Mp3].

Cabral, Tomás Mendes (Nho Eugénio) (2014, julho). Práticas musicais em Santiago. Chão de Junco, Tarrafal, Santiago [Mp3].

Costa, Gabriel António (Nho Kzik) (1998, junho). Biografia, práticas musicais em Santo Antão. Ponta do Sol, Santo Antão [Cassete].

Costa, Malaquias (1998, agosto). Biografia; B.Léza. Lisboa [cassete].

Cruz, António da (2015, maio 4). Músicas antigas São Nicolau. Tarrafal, São Nicolau [Mp3].

Cruz, Eutrópio Lima da (2018, junho 16). I Encontro de Música Nacional [*e-mail*].

Cruz, Hermínia (2018, março 28). Danças na escola. Tarrafal, São Nicolau [Mp3].

Cruz, Manuel Tomás (Lela Violão) (2007). Lela Violão, biografia, memórias. Praia.

Delgado, António Pedro Costa (2017, setembro 12). Santo Antão [*e-mail*].

Delgado, José Pedro Costa (2018, março 21). Danças em Santo Antão. Praia [Mp3].

Freire, João (2017, setembro 11). Gravações em São Nicolau em 1980. Sintra [Mp3].

Gomes, Venâncio (2018, fevereiro 10). *Paravante*. Campanas, ilha do Fogo [Mp3].

Gonçalves, Adriano (Bana). (1999, setembro). Biografia. Lisboa [Cassete].

Gonçalves, Florêncio (2018, fevereiro 9). *Paravante*. Lapa Cavallo, ilha do Fogo [Mp3].

Leitão, Maria Natalina Silva (2018, abril, 25). Contradança e mazurca na escola [*e-mail*].

Lopes Filho, João (2018, abril 20). Músicas em São Nicolau. Lisboa [Mp3].

Lopes, Aldina Vitória (2018, março 28). Contradança. Tarrafal, São Nicolau [Mp3].

Lopes, João (1998, junho 12). Contradança em Santo Antão. Ponta do Sol, Santo Antão [Cassete]; (2018, maio, 15) Contradança em Santo Antão. Por telefone [Mp3].

Lopes, Joaquim António (Jack Toy Pedro) (2018, março, 27). Contradança, músicos de São Nicolau. Fajã, São Nicolau [Mp3].

Lopes, Leão (2020, novembro, várias datas). Contradança [*e-mail*].

Martins, Vasco (1998, junho). Vasco Martins, grupo Kolá. Mindelo, São Vicente [Cassete].

Mestre, Aristides Almeida (2018, março 27). Grupo Pé na Tchõ. Cachaço, São Nicolau [Mp3].

Miguel, Natal. Maurício (2018, março 29). JAAC-CV, OPAD-CV. Mindelo, São Vicente [Mp3].

Miranda, João Fiel (2017, 11 novembro). Santo Antão [Mp3].

Monteiro, Arcádio (2014, setembro 3). Músicas antigas, Santo Antão. Praia [Mp3].

Monteiro, José Manuel Duarte (2015, abril 3). Contradança. Ribeira Brava, São Nicolau [Mp3].

Monteiro, Neuza (2018, junho 13). Contradança no Luxemburgo. Por telefone [Mp3].

Montrond, João (Nho Djonzinho Montrond) (2006, abril 28). Biografia, memórias. Chã das Caldeiras, ilha do Fogo [Cassete].

Oliveira, Henrique Teixeira (Djick) (2018, abril 5). Ilha Brava. Praia [Mp3].

Oliveira, João Nobre de (2017, vários *e-mails* entre junho e agosto). Músicos de bandas do século XIX [*e-mail*].

Oliveira, Lindaci (2015, maio 4). Mazurca em S. Nicolau. Monte Gordo, S. Nicolau [Mp3].

Pereira, Alécia (2018, março 26). Mazurca e contradança na escola. Ribeira Brava, São Nicolau [Mp3].

Pereira, Celina (2017, outubro 31). Mazurca, *rabolo*, contradança. Lisboa [Mp3].

Pina, Marcelina de (Nanica) (2018, janeiro 18). Danças da ilha do Fogo. Praia [Mp3].

Pinheiro, João (Vuca Pinheiro) (2017, janeiro 5). Mazurca e contradança na comunidade cabo-verdiana nos EUA [*e-mail*].

Pires, Adélcia (2018, janeiro 31). OPAD-CV e JAAC-CV. Praia [Mp3].

Quejas, Fernando (2004, março). Obras, biografia. Lisboa [Cassete].

Ramos, Humberto (2017, agosto 8). Mindel Band [*e-mail*].

Reis, Carlos (2020, maio 22). Reafricanização dos espíritos [*e-mail*].

Salomão, Manuela (2018, junho 13). Contradança no Porto Novo. Por telefone [Mp3].

Santos, Antero (Tey Santos) (2017, outubro 5). Vários temas: repertório Nho Kzik; Mindel Band; (2018, outubro 18).

Santos, Manuel Conceição dos (2018, março 28). JAAC-CV em São Nicolau. Ribeira Brava, São Nicolau [Mp3].

Sequeira, Francisco V. (2017, setembro 19). Morna-galope, contradança [*e-mail*].

Silva, José Mário Tavares (Tibau). (2018, maio 18). Mazurcas de Tibau [*e-mail*].

Tavares, Manuel de Jesus (2020, maio 15) [*e-mail*].

Silva, Osvaldo Lopes da (2018, abril 2). Travadinha. Por telefone.

Silva, Raul (2006, abril 30). Príncipe de Ximento. São Filipe, ilha do Fogo [Cassete].

Soares, Martina Gomes (Lídia). (2018, fevereiro 10). Danças antigas. Campanas, ilha do Fogo [Mp3].

Sousa, Henrique Teixeira de (1999). Príncipe de Ximento. Oeiras [Cassete].

Tavares, António (2018, março 29). Apropriação e recriações. Mindelo, São Vicente [Mp3]

Tolentino, Corsino (2016, janeiro 28). Unesco - Património em Cabo Verde [*e-mail*].

Vieira, António (Toy Vieira) (2018). Informações diversas. Ribeira Brava, S Nicolau [*e-mail*].

Vieira, Herculano (2017, abril 26). Práticas musicais na Boavista. Por telefone.

Ward, Jonathan (2016, novembro 28). Recordings by Cabo-Verdean musicians [*e-mail*].

Debate durante escuta partilhada: Lopes, Amílcar Spencer (Mikinha), Oliveira, Henrique Teixeira (Djick), Santos, Antero (Tey), Brito, Daniel Spencer (Nhelas) (2018, março 24). Praia [Mp3].

Outras fontes

Henriques, Agnelo Adolfo Avelino (s.d.) Discoteca – Registo de Discos (documento manuscrito, espólio). Arquivo Casa da Memória.

Lusafrica. (2013, junho). Nota de imprensa “Neuza, flor di bila”.

Nunes, João José (1946), “O caçador de dollars”. Arquivo Nacional de Cabo Verde. Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia (1868-1975): Caixa 26 (Espetáculos e Divertimentos Públicos).

Ribeira Brava, Câmara Municipal da; Tarrafal de São Nicolau, Câmara Municipal do; Praia, Câmara Municipal da (2017). *Saniclau na Praia. 27 a 29 de Abril de 2017 – Programa* (documento digital).

Sousa, Rosy (2003). Entrevista com Cabo Roque (Eugénio Pedro Ramos). Arquivo pessoal GN.

Referências das figuras

Figura 1: *Bal à Bougival* [Óleo sobre tela]. Renoir, Pierre-Auguste (1883). Obtido de <https://www.mfa.org/collections/object/dance-at-bougival-32592> [08 de novembro de 2018].

Figura 2: O Polaininhas [ilustração]. Pinheiro, Rafael Bordalo (1937). *Feira da Ladra – Revista Mensal Ilustrada*, 8 (1).

Figura 3: Página de revista com texto “A polka” [recorte de revista] (1903). *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, (1904).

Figura 4: Capa de partitura de polca-lundu, de Francisco Libânio Colás, séc. XIX. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. (2006) (Vol. 8). Obtido de https://pt.wikipedia.org/wiki/Lundu/media/File:Polka_lundu_capa.jpg [10 de outubro de 2018].

- Figura 5: Mapa de Cabo Verde. *Guia Geográfico de Cabo Verde*. Obtido de <http://www.africa-turismo.com/mapas/cabo-verde.htm> [05 de abril de 2020].
- Figura 6: Casarão em São Filipe, ilha do Fogo/detalhe decorativo [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2006).
- Figura 7: *Manual de Dança e do Cotillon* [fotografia da capa] (1908) (8ª). Lisboa: Arnaldo Bordalo. *Manual de Dança e do Cotillon* [reprodução digital da capa] (1916) (9ª). Lisboa: Livraria Bordalo.
- Figura 8: Telegrama reproduzido no *BO* sobre cabo submarino em Santiago [recorte de jornal] (1884, julho 19). *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*.
- Figura 9: Publicidade de gramofones, Museu do Fado, Lisboa [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 10: Anúncios de aulas particulares com menção a música e dança [recortes de jornal] (1864, junho 16; 1874, 21 de novembro). *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*.
- Figura 11: Anúncios de pianos e realejo [recortes de jornal] (1874, dezembro 26; 1892, abril, 16; 1891, janeiro 31; 1898, outubro 22). *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*.
- Figura 12: Música nas praças (programas da Banda Municipal da Praia) [recortes de jornal] (1913, 22 de maio e 5 de junho). *O Futuro de Cabo Verde*.
- Figura 13: Casa do Senador Vera-Cruz, atual Centro Nacional de Artesanato e Design, Mindelo [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 14: Grupo carnavalesco Floriano [fotografia] (1926). Arquivo Nacional de Cabo Verde.
- Figura 15: Brasão da República Federativa do Brasil [grafismo] (s.d.). Obtido de <http://www2.planalto.gov.br/acervo/simbolos-nacionais/brasao/brasao-da-republica> [23 de outubro de 2018].
- Figura 16: Peças da exposição etnográfica da Casa da Memória, São Filipe, Ilha do Fogo [fotografias]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 17: Publicidade de discos de cabo-verdianos na imprensa nos EUA [recortes de jornal] *Diário de Notícias de New Bedford* (1935, agosto 1).
- Figura 18: Publicidade de discos gravados por cabo-verdianos na imprensa cabo-verdiana [recortes de jornal] (1933, agosto 3). *Notícias de Cabo Verde*.

- Figura 19: Anúncios que mostram militares ligados a atividades musicais [recortes de jornal] (1896, julho 28). *Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Cabo Verde*.
- Figura 20: General Viriato Gomes da Fonseca [fotografia] (s.d.). Arquivo Histórico Militar/Exército Português.
- Figura 21: Malaquias Costa [fotografia] (1998). Livrete do CD *Ilhéu de Contenda* (banda sonora original do filme com o mesmo título), Lisboa, Discos Nada/VDC.
- Figura 22: Nho Kzik em Ponta do Sol, Santo Antão [fotografia]. Nogueira, Gláucia (1998).
- Figura 23: Luís Rendall [fotografia] (s.d.). Arquivo Nacional de Cabo Verde.
- Figura 24: Nho Djonzinho Montrond, Chã das Caldeiras, ilha do Fogo [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2006).
- Figura 25: Nho Raul de Ribeira da Barca [fotografia] Dores, Jorge (2005, setembro). *Fragata*.
- Figura 26: Nho Djonzinho Alves e Kim Alves no K-Magic Studio [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2004).
- Figura 27: Mané Pchei [fotografia]. Livrete do CD *Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde, ilha de São Nicolau*. Freire, João (2004).
- Figura 28: Da Cruz, Tarrafal de São Nicolau [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2015).
- Figura 29: LP *Frank Mimita Canta Cabo Verde* [capa do LP] [1973]. Lisboa: Imavox.
- Figura 30: Travadinha, 1984 [fotografia] (1984). Arquivo *Voz di Povo*.
- Figura 31: Celina Pereira [fotografia] (s.d.). Obtido de <http://www.caboverdesite.com/city/cv-boavista/videos/celina-pereira-ave-maria-morro/> [12 de outubro de 2018].
- Figura 32: Maninho Almeida, Tarrafal de São Nicolau [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 33: Bau, Kriol Jazz Festival, Mindelo, 2003 [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2003).
- Figura 34: Paulino Vieira [fotografia] Livrete do CD *Paulino Vieira na sua Aprendizagem - Volume 1 - Guitarra Clássica* (s.d.).
- Figura 35: Toy Vieira [fotografia] (s.d.). Obtido de <https://twitter.com/stichtingkafuka> [23 de outubro de 2018].
- Figura 36: *Músicas Populares de Cabo Verde* [capa] (1885). Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.
- Figura 37: Jack Toy Pedro, Fajã, S. Nicolau, 2018 [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 38: Florêncio Gonçalves, Lapa Cavallo, Ilha do Fogo [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).

- Figura 39: *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde* [capa]. Alfama, José Bernardo (1910). Lisboa: Imprensa Comercial.
- Figura 40: Reprodução da letra de “Saudação!” (1907, setembro 21) [recorte de jornal]. *Cabo Verde – Número Comemorativo da passagem por esta província de S. Alteza o Príncipe Real Senhor Dom Luiz Filipe*.
- Figura 41: Reprodução da capa da brochura com a partitura da *morna* “Dengosa”. Vieira, A. N., & Pedroso, J. J. M. (1914). Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Figura 42: Reprodução de página da brochura com a partitura da *morna* “Dengosa” com indicações da coreografia. Vieira, Augusto Neuparth, & Pedroso, Joaquim José Magalhães (1914). Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Figura 43: Reprodução de trecho da partitura *Motivos Africanos (Cabo Verde)*. *Nha Damacha* [Fólios soltos] (s.d.). Biblioteca Nacional de Portugal-Serviço de Música. Espólio de Augusto Machado.
- Figura 44: Augusto Messias de Burgo [fotografia] (1936). Obtido de <https://caboverdevida.blogspot.com/2015/06/augusto-messias-de-burgos-sua-vida-e.html> [01 de agosto de 2018].
- Figura 45: Exemplos de publicidade do cineteatro Eden Park, 1933 [recortes de jornal] (1933, julho 4). *Notícias de Cabo Verde*.
- Figura 46: Trecho de reportagem sobre espetáculo nos 5 anos da independência de Cabo Verde [recorte de jornal]. Tavares, José (1980, julho 22). *Voz di Povo*.
- Figura 47: Trecho da reportagem “Sal: porta de saída ou entrada de divisas? A visita do chefe do executivo cabo-verdiano” [recorte de jornal] (1983, março 31). *Voz di Povo*.
- Figura 48: Notícia sobre concurso de dança Para dançar - Praia 83 [recorte de jornal] (1983, dezembro 17). *Voz di Povo*.
- Figura 49: Reportagem sobre concurso de dança Para dançar Praia 84 [recorte de jornal]. Tavares, José (1984, outubro 27). *Voz di Povo*.
- Figuras 50 e 51: Reportagem “Contradança em Chã de Parede” [recorte de jornal]. Tavares, José (1985, abril 20). *Voz di Povo*.
- Figura 52: Notícia mencionando landum e mazurca [recorte de jornal] (1987, outubro 4). *Voz di Povo*.
- Figura 53: Ricardo Lima de Brito, Covoada, São Nicolau [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).

- Figura 54: Natal Maurício e cartaz de divulgação de concurso de danças tradicionais [fotografias]. Nogueira, Gláucia (2018).
- Figura 55: Recorte com a Resolução do II Congresso do PAICV. PAICV (1983, agosto 13). *Voz di Povo*.
- Figura 56: Miguel Nibia e família, São Nicolau [fotografia] Freire, J. (1980). Cedida pelo autor.
- Figura 57: Atuação do Grupo Pé na Tchõ em Queimadas [fotografia] (2018). Cedida por José Manuel Monteiro Duarte.
- Figura 58: Tradição de Noss Ilha, grupo formado por estudantes [fotografia] (2018). Cedida por Maria Natalina Leitão.
- Figura 59: Grupo Os Doze de Paris [fotografia]. Cedida por Alcides Delgado Lopes.
- Figura 60: Rosário, A. (s.d.) [?] [?] Pintura mostra mazurca entre os géneros musicais de Cabo Verde [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018)].
- Figura 61: António Tavares [fotografia]. Nogueira, Gláucia (2018).

ANEXO I
**Exemplos da receção de influências
culturais brasileiras em Cabo Verde**

Você, Brasil

Eu gosto de você, Brasil,
porque você é parecido com a minha terra.
Eu bem sei que você é um mundão
e que a minha terra são
dez ilhas perdidas no Atlântico,
sem nenhuma importância no mapa.
Eu já ouvi falar de suas cidades:
A Maravilha do Rio de Janeiro,
São Paulo dinâmico, Pernambuco, Baía de Todos-os-Santos,
ao passo que as daqui
Não passam de três pequenas cidades.
Eu sei tudo isso perfeitamente bem,
mas Você é parecido com a minha terra.

É o seu povo que se parece com o meu,
é o seu falar português
que se parece com o nosso,
ambos cheiros de um sotaque vagaroso,
de sílabas pisadas na ponta da língua,
de alongamentos timbrados nos lábios
e de expressões terníssimas e desconcertantes.
É a alma da nossa gente humilde que reflete
A alma das sua gente simples,
Ambas cristãs e supersticiosas,
sentindo ainda saudades antigas
dos sertões africanos,
compreendendo uma poesia natural
que ninguém lhes disse,
e sabendo uma filosofia sem erudição
que ninguém lhes ensinou.

O gosto dos seus sambas, Brasil, das suas batucadas,
dos seus cateretês, das suas toadas de negros,
caiu também no gosto da gente de cá,
que os canta dança e sente,
com o mesmo entusiasmo
e com o mesmo desalento também.
As nossas mornas, as nossas polcas, os nossos cantares,
fazem lembrar as suas músicas,
com igual simplicidade e igual emoção.

Você, Brasil, é parecido com a minha terra,
as secas do Ceará são as nossas estiagens,

com a mesma intensidade de dramas e renúncias.
Mas há uma diferença no entanto:
é que os seus *retirantes*
têm léguas sem conta para fugir dos flagelos,
ao passo que aqui nem chega a haver os que fogem
porque seria para se afogarem no mar...

Nós também temos a nossa cachaça,
O grogue de cana que é bebida rija.
Temos também os nossos tocadores de violão
E sem eles não haveria bailes de jeito.
Conhecem na perfeição todos os tons
e causam sucesso nas serenatas,
feitas de propósito para despertar as moças
que ficam na cama a dormir nas noites de lua cheia.
Temos também o nosso café da ilha do Fogo
que é pena ser pouco,
mas — você não fica zangado? —
é melhor do que o seu.

Eu gosto, de Você, Brasil.
Você é parecido com a minha terra.
O que é é que lá tudo é à grande
E tudo aqui é em ponto mais pequeno...

Eu desejava fazer-lhe uma visita
mas isso é cousa impossível.
Queria ver de perto as cousas espantosas que todos me contam
de Você,
de assistir aos sambas nos Morros,
de estar nessas cidadezinha do interior
que Ribeiro Couto descobriu num dia de muita ternura,
de me deixar arrastar na Praça Onze
na terça-feira de Carnaval.
Eu gostava de ver de perto um lugar no Sertão,
de apertar a cintura de uma cabocla
— Você deixa? —
e rolar com ela um maxixe requebrado.
Eu gostava enfim de o conhecer de mais perto
e você veria como é que eu sou bom camarada.

Havia então de botar uma fala
ao poeta Manuel Bandeira
de fazer uma consulta ao Dr. Jorge de Lima
para ver como é que a poesia receitava
este meu fígado tropical bastante cansado.
Havia de falar como Você
Com um i no si
— “si faz favor” —
de trocar sempre os pronomes para antes dos verbos

— “mi dá um cigarro?” —

Mas tudo isso são coisas impossíveis, — Você sabe? —
Impossíveis”.

Jorge Barbosa

Fonte: *Caderno de um ilhéu* (1956: 57-60).

Carnaval do Rio de Janeiro

(“Um inédito de Jorge Barbosa” na publicação original)

Carnaval do Rio de Janeiro

Eu te vejo eu te sinto

Rei Momo que eu vejo!
Grande taça do Rei Momo
nas suas mãos sustida
Grande coroa de barulhentas glórias
na sua real cabeça
– que eu vejo!

Depois, na rádio
Sambas marchinhas
Linda Dircinha Emilinha
– que eu ouço!

Galhardo *black out*
Oscarito!
Praça Onze
Largo do Carioca
Subúrbios cuícas violões
Fenianos Tenentes
Flamengo cordões!

Multidão vibrando
mascarada passando
sambando
– que eu vejo
que eu sinto
daqui de bem longe!

Carnaval do Rio
a tantas mil milhas
distante daqui!

E o verso de Manuel Bandeira
ecoando cá dentro
deste folião que eu já fui:

– Evoé Momo!

Jorge Barbosa

Fonte: *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação* (Julho de 1954: 17).

A Serenata

Vestida de gemidos de bordão,
lancinâncias de violino,
na noite parada
vem descendo a serenata.

Sumiu-se a cidade barulhenta,
inimiga das crianças e dos poetas.

Uma voz canta sentimentalmente um samba.

Aquele aperto de mão
não foi adeus!

Os cavaquinhos desmaiam de puro sentimento,
a cidade morreu lá longe,
e a lua vem surgindo cor de prata.”

[...]

O meio tom brasileiro deixa interrogativamente a sua nostalgia...
É a hora que os poetas escolheram
para a procura dos seus mundos perdidos...

[...]

Passa a serenata.
Mas no coração dos que temem a primeira luz do dia que vai chegar
ficam os gemidos do violão e do cavaquinho,
vozes crioulas neste nocturno brasileiro
de Cabo Verde.”

Oswaldo Alcântara (pseudónimo de Baltasar Lopes da Silva)
Fonte: *Claridade* (1948: 21).

Brasil (Nôs sonho azul)

*Bem conchê ess terra morena
ondê que cada crioula
ê uma serena*

*Bêm cu bô céu também de anil
ess nôs terra piquinino
Ê um padacinho di Brasil*

*Brasil, qui nôs tudo tem na peite
Brasil, qui nô ta sinti na sangue
Brasil, bô ê nosso irmão
Sim c'ma nôs bô ê morena*

*Brasil nô crêbu tcheu
Nô crêbu tcheu di coração*

*Vente qui ta bem si sul
ta trazê nas ses canto
cenas de Brasil*

*Sim nô ca ta bai nô ca ta dixadu
Brasil bô nôs nos sonho
bô ê nôs sonho azul*

B.Léza (Francisco Xavier da Cruz)
Fonte: Gravação de Nancy Vieira, CD *No Amá*
(2011): https://www.youtube.com/watch?v=jPyhzY_3xuU.

Figura 14: Grupo carnavalesco Floriano, fundado por B. Léza na década de 1920



Fonte: Arquivo Nacional de Cabo Verde.

Nota: Observe-se no detalhe o símbolo do grupo, inspirado nas armas brasileiras.

Figura 15: Brasão da República Federativa do Brasil



Fonte: <http://www2.planalto.gov.br/acervo/simbolos-nacionais/brasao/brasao-da-republica>

Carnaval de São Vicente

*Jam conchia São Vicente
Na se ligria ne se sabura
Ma'm ce pud faze ideia
S'na carnaval era mas sab*

*São Vicente e um brasilin
Chei di ligria chei di cor
Nes tres dia di loucura
Ca tem guerra e carnaval
Ness morabeza sen igual*

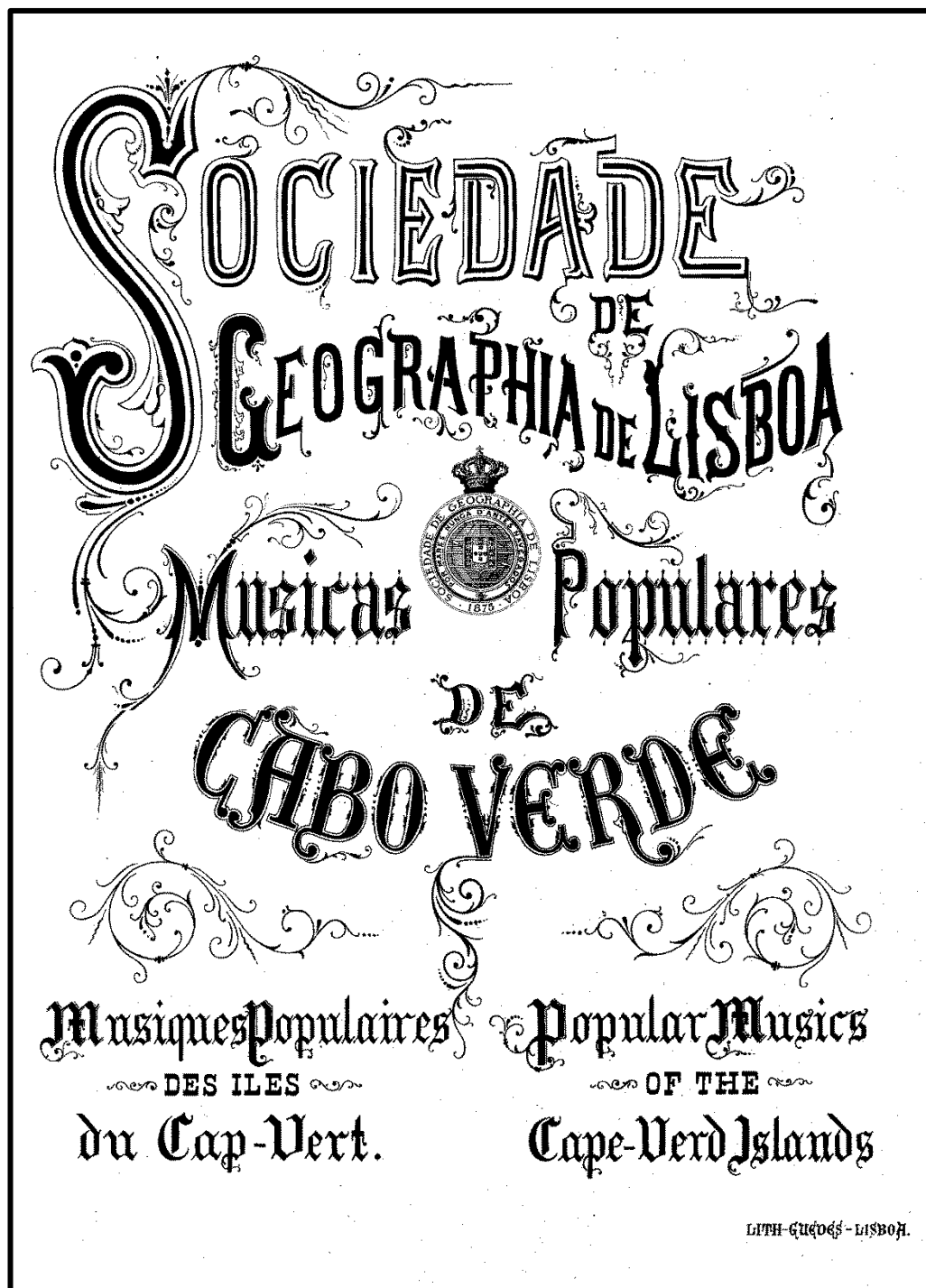
*Noten un fistinha
Mas sossegod
Ca bo exita
Bo pode entra
Conque a bafa ca ta falta
Hoje e dia di carnaval*

Pedro Rodrigues

Fonte: Grvação de Cesária Évora, CD *Café Atlântico*
(1999), <https://www.youtube.com/watch?v=JmDLZORG6Cgm>

ANEXO II
Exemplos de música escrita e publicações
relacionadas com música e dança

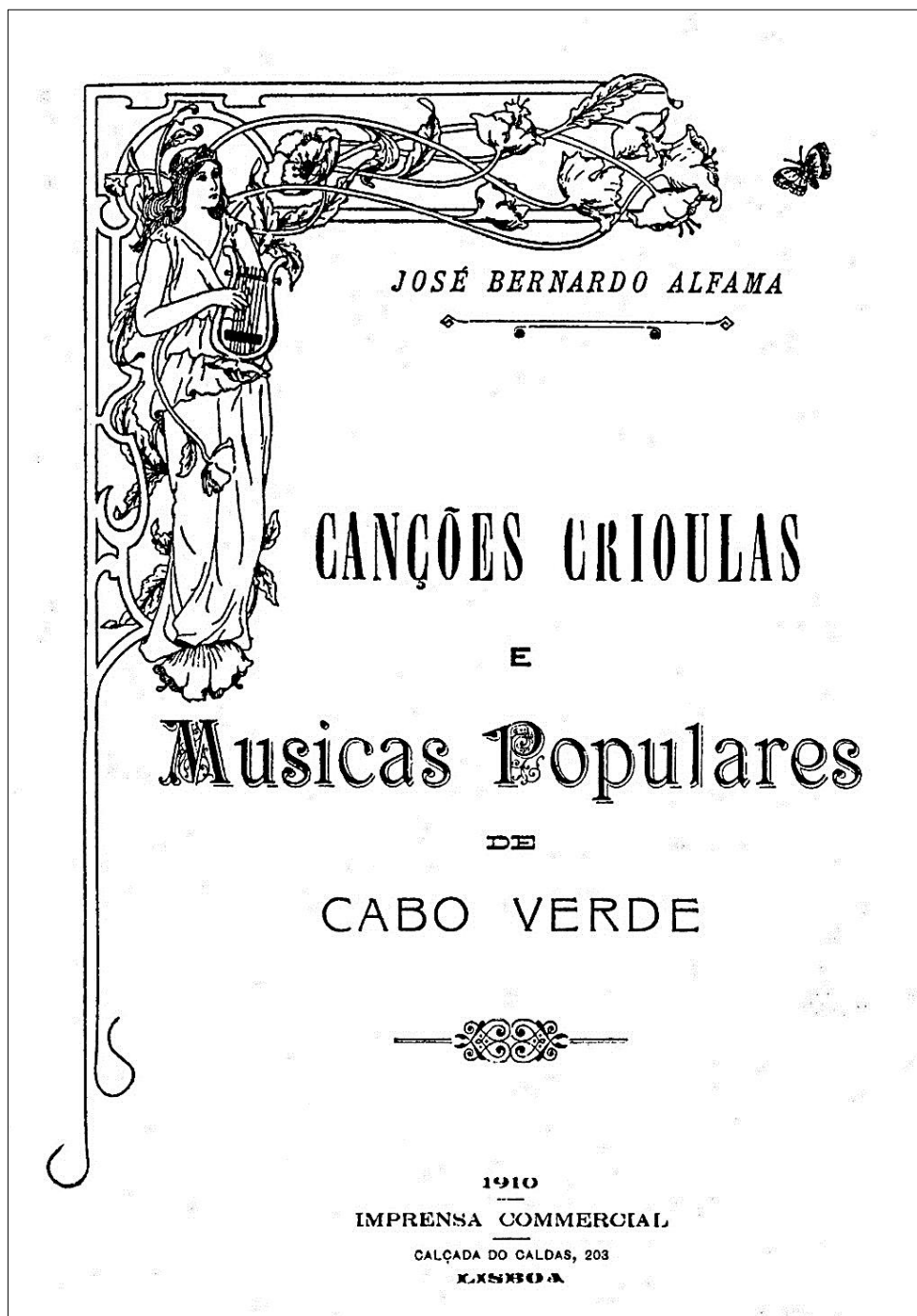
Figura 36: Reprodução da capa de brochura com partituras



Fonte: *Músicas Populares de Cabo Verde*, Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa, [1885].

Obs.: As Figuras 37 e 38 encontram-se no corpo do texto.

Figura 39: Reprodução da capa de livro de partituras



Fonte: José Bernardo Alfama, *Canções Crioulas e Músicas Populares de Cabo Verde*, Lisboa: Imprensa Comercial, 1910.

Figura 40: Reprodução da letra de “Saudação!”

SAUDAÇÃO!

<p>NHO DOM LUIZ FILIPPE!</p> <p>Pã cantado na sê morna (*)</p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe, (Nos Prinspinho nobre) Djá bem Cabo Verde Bisita sê povo.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe! Nhó qu'ê sangue nobre, Nhó tá disculpando... Nos terrinha e pobre...</i></p> <p><i>Nhó cantá, mininas, Nhó cantá ku gosto; Nhó cantá nos Prinspe, Ku graça na rosto.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe, Coraçón di oro, Branco d'odjo azul, Di cabelo toro.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe! Qui contentamento! Deus tá lehá Nhó, A bom salvamento.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe! Nhó tá façe sabor? Nhó tá fta Nhó REI, Cumá nu tel amor.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe! Nhó façe um z mola; Nhó dtxá nés terra Nim qu'ê só um 'cola.</i></p> <p><i>Nhó Dom Luis Filippe! Nhó qu'ê branco fino, Nhó 'aquece de nos Nem de nos destino.</i></p>	<p>A Sua Alteza o Príncipe Real Senhor D. Luiz Filippe</p> <p><i>Para ser cantado na sua morna</i></p> <p>(VERSÃO À LETTRA)</p> <p>(O) SENHOR DOM LUIZ FILIPPE (Nosso Príncipezinho novo) Já veio (a) Cabo Verde Visitar (a) seu povo.</p> <p>SENHOR DOM LUIZ FILIPPE! (O) Senhor que é sangue nobre, (O) Senhor nos desculpara... (A) nossa terrinha e pobre...</p> <p>Cantae vós, meninas, Cantae vós com gosto, Cantae vós (ao) nosso Príncipe Com graça no rosto (**)</p> <p>SENHOR DOM LUIZ FILIPPE, Coração de ouro, Branco d'olhos azues, De cabelo louro.</p> <p>SENHOR D. LUIZ FILIPPE! Que contentamento! Deus (o) levará, Senhor, A bom salvamento.</p> <p>SENHOR DOM LUIZ FILIPPE! (O) Senhor fara (a) favor? (O) Senhor dira (ao) Senhor REI, Que nós lhe temos amor.</p> <p>SENHOR DOM LUIZ FILIPPE! (O) Senhor faça uma esmola: Deixe (a) Senhor n'esta terra Nem que seja uma só escola.</p> <p>SENHOR DOM LUIZ FILIPPE! (O) Senhor que é branco fino, NÃO se esqueça (o) Senhor de nós Nem do nosso destino.</p>
--	---

(*) Musica de A. Abellia.
(**) Com entusiasmo, com contentamento.

Cidade da Praia, Cabo Verde, 21 de setembro de 1907.

José Bernardo Alfama.

Fonte: Cabo Verde – Número Comemorativo da passagem por esta província de S. Alteza o Príncipe Real Senhor Dom Luiz Filippe, 21 de setembro de 1907: 2.

Figura 41: Reprodução da capa da brochura com a partitura da morna “Dengosa”

Num. 174 211 6 - Lm 6 - 17-11-1120.

DENGOSA.

Nova Mórna de salão

SOBRE AUTÊNTICOS MOTIVOS DE CABO VERDE

por
Aug. Neuparth Vieira

com teoria completa da dança
e suas variantes
pelo professor
Magalhães Pedroso.

PIANO.....	30
BANDA.....	30
BANDOLIM	12

VALENTIM DE CARVALHO
EDITOR
37-Rua da Assunção - 39
LISBOA.

*Propriedade registada do editor.
Reservados todos os direitos de reprodução e arranjo.*

Fonte: Augusto Neuparth Vieira e Magalhães Pedroso, “Dengosa”, Lisboa, Valentim de Carvalho, [1914]: s.n.

Figura 42: Reprodução de página da brochura com a partitura da morna “Dengosa” com indicações da coreografia

MORNA
— Dança de Cabo Verde —

Teoria dos passos e posição

POSIÇÃO

O par coloca-se em posição de galope e inclina-se levemente sobre o lado que deve executar os passos. Os movimentos são flexíveis e moderados, procurando conservar atitudes corretas para a dança se tornar elegante.

PASSOS DE CAVALHEIRO

- 1.º O cavalheiro executa tres passos deslizados com o pé esquerdo, aproximando sempre o direito, excepto no 3.º passo que substitue por uma flexão de perna.
- 2.º Repetir os mesmos passos sobre o lado direito.
- 3.º Executar uma volta de polka sobre o lado direito.
- 4.º Executar 4 passos flexíveis em volta um do outro, iniciados com o pé esquerdo.

1.ª VARIANTE

Executar a 1.ª e 2.ª figura da Morna.

- 3.º Executar dois passos eguaes sobre o lado esquerdo e outros sobre o lado direito, mas n'outra direcção para descrever uma cruz com os primeiros.
- 4.º Repetir a 4.ª figura da Morna.

2.ª VARIANTE

Executar a 1.ª e 2.ª figura da Morna, substituindo a flexão por um cruzamento de pé pela frente, sendo na 1.ª o direito pela frente do esquerdo e na 2.ª o contrario.

- 3.º Cruzar e des cruzar o pé direito pela frente do esquerdo e o esquerdo pelo direito.
- 4.º Executar a 4.ª figura da Morna.

Os passos da dama são correspondentes aos do cavalheiro, mas do pé contrario

Todos os direitos de reprodução reservados

EDITOR
VALENTIM DE CARVALHO

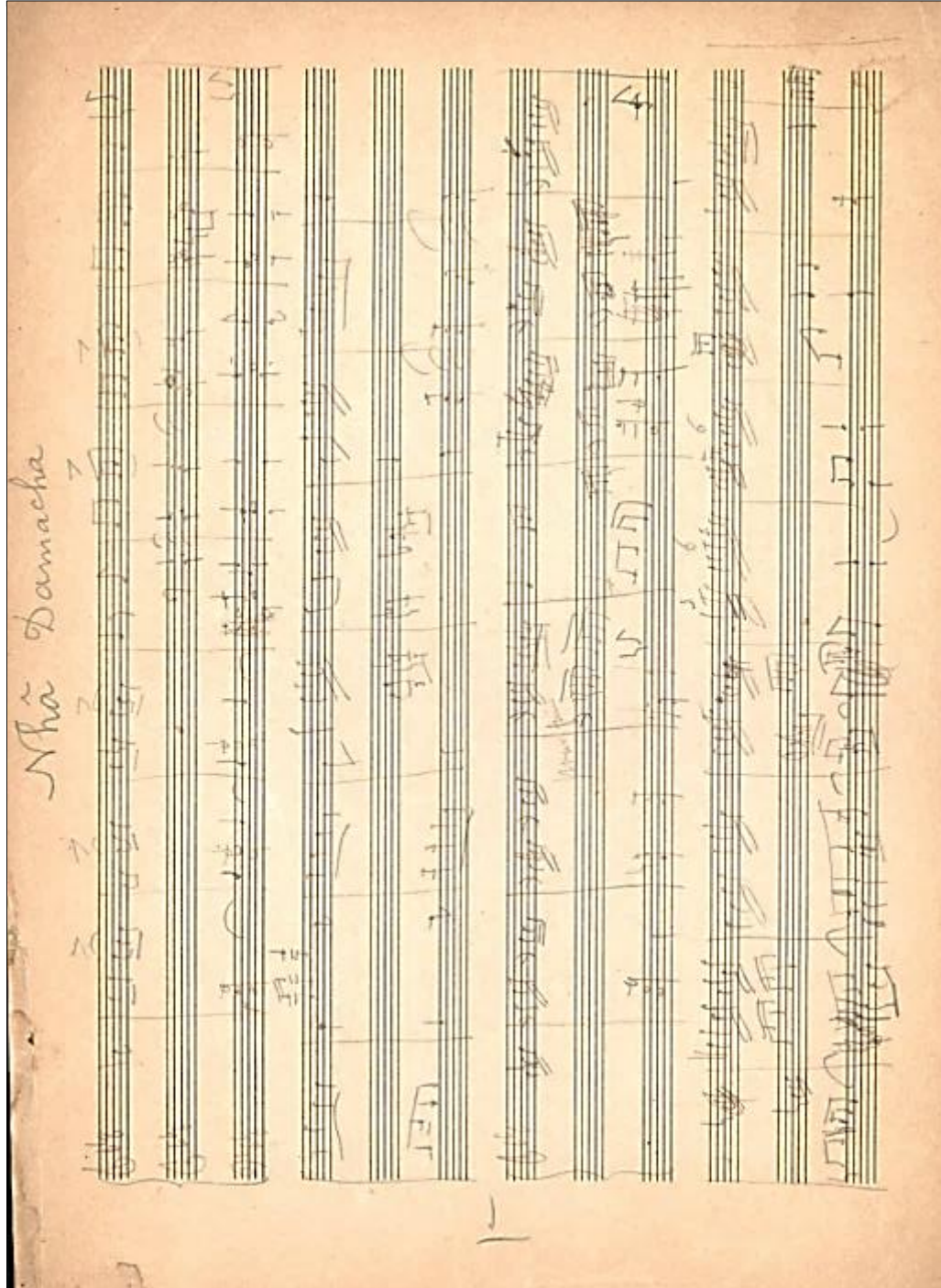
37, Rua da Assumpção, 28
LISBOA Telef. 4282

Magalhães Pedroso
Professor de Dança

Largo das Duas Igrejas, 109, 2.º

Fonte: Augusto Neuparth Vieira e Magalhães Pedroso, “Dengosa”, Lisboa, Valentim de Carvalho, [1914]: s.n.

Figura 43: Reprodução de trecho da partitura “Motivos Africanos (Cabo Verde)” – “Nha Damacha”



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal-Serviço de Música, Espólio de Augusto Machado. Fólios soltos.

ANEXO III

Recortes da imprensa cabo-verdiana no período pós-independência

Figura 46: Recorte de reportagem sobre espetáculo nos 5 anos da independência de Cabo Verde



Fonte: José Tavares, *Voz do Povo*, 22 de julho de 1940: 14.

Figura 47: Trecho da reportagem “Sal: porta de saída ou entrada de divisas?
A visita do chefe do executivo cabo-verdiano”

**Salenses presentearam ao Primeiro Ministro
um minucioso programa de visita
– Cultura e Desporto estiveram em grande**



pretação de uma mazurca por cinco pares de velhos especialistas, que maravilharam o público com a sua perícia e à vontade.

Não faltaram poemas e anedotas a intercalar o tempo morto entre o correr das cortinas.

“Korda Ji de Sal” é a história de um funcionário transferido de S. Nicolau para o Sal, que toma isso como um castigo e não consegue perceber o que fez para o merecer.

Todo o enredo da peça passa-se na ilha do Sal, depois da chegada, desse personagem ao aeroporto, onde desmascara o sistema dos “esquemas e negociatas”.

Os jovens participantes, no fim da sessão, apelaram à criação de um centro cultural e prometeram ao camarada Pedro Pires que o haveriam de conservar e de tirar o melhor proveito dele

A mazurca, interpretada por cinco pares, foi vivamente aplaudida pelos presentes

Sessão cultural

Uma atenção bastante especial ao programa cultural no qual participaram em palco, cerca de meia centena de pessoas apresentando os mais diversos números.

Os pioneiros abriram brilhantemente a noite com canções, poemas e dança africana, para logo em seguir darem lugar ao grupo “Abel Djassi” que, apesar de subir ao palco pela primeira vez, conseguiu uma excelente interpretação das mornas dos “Tubarrões”, “Semente”, outro conjunto típico, também jovem, conseguiu obter grandes aplausos, devido à voz maravilhosa do seu vocalista. Outro número – foi a intel-



Primeiro Ministro entrega o troféu ao vencedor do torneio

Fonte: *Voz di Povo*, 31 de Março de 1983: 4-5.

Figura 48: Notícia sobre concurso de dança em 1983

PARA DANÇAR – PRAIA 83

Teve início no passado dia 8 de Dezembro, no Parque 5 de Julho pelas 21 horas, a primeira fase do concurso "Para Dançar -83". Este concurso surgiu na sequência de uma campanha de actividades culturais juvenis, em saudação ao 1º Congresso da JAAC-CV a realizar-se no próximo ano.

Mas anda já de boca em boca um certo rumor de qualquer coisa assim como "Todo mundo dança. Ao fim e ao cabo, é bater na mesma fe-

ela, pois a finalidade – dizia Filipe de Carvalho, o organizador máximo – não é só contribuir para uma diversificação no preenchimento do tempo livre dos jovens, mas também pôr à-prova a capacidade artística destes, e valorizar, através da inclusão das nossas danças folclóricas no programa, a nossa tradição cultural.

Perante uma assistência de quase cinco mil espectadores, dançaram cinco pares com a idade compreendida entre os vinte e os quarenta anos. Os velhos preferiram as danças crioulas como: mazurca, coladeira, e funaná; ganharam, contudo, os jovens, pois, havia, em maior número os ritmos estrangeiros como disco-funk, reggae, waltz e patchanga.

Cada fase do concurso é dividida em duas sessões: Uma, em que os pares se dispõem todos na pista, e outra, em que, os pares, um por um, escolhem a música que lhes convém para demonstrar a sua capacidade criadora numa exibição coreográfica.

No primeiro, a emoção foi tanto grande quanto o humor. Claro, havia aí um Ratinho a dar pontapés a torto e a direito; um outro que arrancou dançando coladeira (num waltz) e terminou dançando coladeira, (quando era reggae), numa miscelância de quinze minutos... enfim, destas não faltam.

O concurso terá a sua fase final no dia 20 de Dezembro, em que estarão presentes doze concorrentes das quatro...



Fonte: *Voz di Povo*, 17 de dezembro de 1983: 8.

Figura 49: Reportagem sobre concurso de dança

8 - VOZ DI POVO, 27 de Outubro de 1984

GERAL

"PARA DANÇAR PRAIA - 84"

Se a edição do "Para dançar Praia 83" foi um passo claudicante devido à inexperience em realizações do género, cuja finalidade é a preservação dos nossos valores culturais, ao mesmo tempo que se procura descobrir e desenvolver dotes latentes nos nossos jovens, a edição deste ano, "Para dançar Praia 84", promete ir um pouco mais longe. Pelo que vimos até agora, a perspectiva é animadora. Para além de prosseguir com os objectivos propostos na edição do ano transacto, a edição de 84 embora seja ainda cedo para falarmos em termos de sucesso, nível ou desnível em relação à edição anterior - aguardamos a final - revelou já uma grande vantagem: servir de mostrador do caminho que vimos trilhando. Se é aquele que se propunha seguir, já lá vamos. Por ora, detenhamo-nos no seguinte: caso até à final do concurso, os responsáveis da JAAC-CV venham a chegar à conclusão de que os nossos jovens não estão a seguir as pegadas deixadas pelos nossos antepassados no que diz respeito à dança, a experiência ao menos servirá para que se tome consciência dos desvios e se tente corrigi-los enquanto é tempo, embora nos fique a sensação desagradável de termos gasto ingloriamente tanto tempo em percorrer caminho errado.

Na verdade, se um dos objectos que levam a JAAC-CV a empreender uma tão louvável iniciativa é o de tentar preservar a nossa dança tradicional, quer regional, quer nacional, uma outra finalidade desta edição é a de permitir avaliar a forma como os nossos jovens estão reagindo ao que se faz lá fora no domínio da música e da dança. Pelo que vimos e ouvimos até ao fecho desta edição - dia 25 - chegamos à conclusão de que afinal, pouco ou nada os nossos jovens vem preservando da nossa arte de dançar. Se é certo que os nossos rapazes sempre vão imitando afanosamente as espalhafatosas danças como o "reggae", o "rock" que nos chegam em catadupas contagiantes; se a nível da chamada "música nacional" - mornas e coladeiras - com maior ou menor originalidade sempre se vão "curtindo" algumas peças - a lascividade das mornas e coladeiras não é para menos - ao nível das chamadas "músicas regionais", sobretudo mazurca, colá e valsa, a ignorância dos pares é quase total. As excepções existem, pois um ou outro demonstra algum interesse por estes géneros. Só que esse interesse se deve mais ao facto de poder vir a ganhar algum prémio (ainda que simbólico) do que a um verdadeiro amor pela arte. Ainda bem que existe prémio, pois, sem esse estímulo, seria muito pior.

É assim que, no respeitante à classificação e ao nível técnico-artístico dos concorrentes, podemos adiantar desde já que o valor das pontuações não poderá ser elevado. Por outro lado, o regulamento deste ano, para além de adoptar critérios diferentes dos seguidos no ano transacto (o que poderá ter influenciado os resultados) tem um carácter de maior obrigatoriedade: os géneros chamados "nacionais" (mornas e coladeiras), à escolha da organização, e duas das quatro modalidades da chamado género

"regional" (funaná, colá, mazurca e valsa), estas últimas à escolha dos concorrentes.

A classificação obedecerá ao seguinte critério: execução técnica de cada peça do programa, criação artística dos executantes e apresentação dos concorrentes.

Os júris, até ao momento, não tiveram grandes dificuldades em atribuir as pontuações, porquanto a mediocridade dos concorrentes (ora dando no cravo, ora na ferradura) não dá que pensar por aí além. E só olhar para aquilo e atribuir-lhe uma pontuaçãozinha qualquer.

A apresentação, exigência que à primeira vista poderia não ter criado grandes dificuldades aos pares dançantes, também nem sempre tem agradado aos elementos do júri.



Para uma maior avaliação dos concorrentes, instituiram-se dois júris. Um composto exclusivamente por homens veteranos nas danças cabo-verdianas (para as músicas nacionais) e outro constituído somente por jovens (para a classificação da dança estrangeira).

Nessas coisas de espectáculo não se pode agradar a todos, mormente com júris "gregos" e "troianos". Por exemplo, um certo nudismo pareceu a alguns elementos femininas que poderia significar "boa apresentação". Contudo, se para a gente jovem o facto pôde ter sido apreciado como um elemento valorativo, para os veteranos, que já não morrem de "amores" por essas coisas, o efeito perdeu-se. Mas talvez tenha agradado a algum elemento do público, que, de qualquer forma, funciona como um terceiro júri.

Só que estes podem eleger os seus... mas não atribuem o prémio pecuniário, que é o que esperam os concorrentes.

Entretanto, o quadro sombrio que aqui apresentamos, em termos de preservação dos nossos valores tradicionais, não pode, ser extensivo a todo o país, pela seguinte razão: o concurso é realizado ao nível da Praia e os géneros são diversos, a maior parte deles regionais. Estamos em cret que só um concurso a nível nacional, poderá permitir-nos avaliar quem é melhor artista. Quantos interpretes das nossas danças tradicionais não descobriámos, caso a JAAC-CV vá a organizar um concurso nacional de dança? De qualquer forma, que sirva de pré-teste esta edição do "Para dançar Praia 84" para efectivamente ficarmos a saber que valores os nossos jovens pretendem preservar: os nacionais ou os estrangeiros?

J. TAVARES

Fonte: José Tavares, *Voz di Povo*, 27 de outubro de 1984: 8.

Figura 50: Trecho da reportagem “Conradança em Chã de Parede”

Contra-dança em

Chã de Parede é um exemplo a criar inveja. Vai na vanguarda na defesa da Saúde Pública e na luta pela manutenção dos nossos valores tradicionais como a dança, por exemplo. Chã de Parede é uma zona piloto, orgulho de quantos responsáveis locais que fazem questão em dar a conhecer aos visitantes as experiências que ali se desenvolvem. “Voz di Povo” que integrava uma equipa de Radiotelevisão Portuguesa e da Televisão Experimental de Cabo Verde, mereceu esta “honra”.

Depois de percorrermos cerca de uma dezena de quilómetros de distância por estradas frequentemente interrompidas pelas cheias de Setembro último absorvidos pelos trabalhos de reparação em curso, demo-nos connosco em frente de uma pequena casa situada mesmo à beirna da estrada. Enquanto abandonávamos o Land Crusier que nos transportava ao local, um grupo de jovens dirigia-se para nós entoando uma bela música concebida precisamente para receber os visitantes. Indagámos o porquê do ritual e alguém explicou-nos que se tratava de costumes locais antigos que estão a ser reavivados pelos jovens. “Então, ouvi dizer que vocês estão contra a dança, é verdade?” — perguntei em jeito de brincadeira. O responsável local da JAAC — CV, que havia compreendido logo o intuito da pergunta, respondeu sorrindo: “Sim estamos contra a dança para defendermos a dança”. A resposta provocou, naturalmente, uma gargalhada geral.

Os jovens estavam visivelmente ansiosos não só de po-

derem ser filmados, mas também por terem a oportunidade de demonstrar às outras pessoas, e aos outros povos (uma equipa de televisão estrangeira é sempre uma promessa de levar as imagens a outras paragens) as suas experiências no domínio da pesquisa da música e (respectiva) dança tradicionais.

Pois dedos de conversa com o responsável pela organização da demonstração, os jovens meteram mãos a obra: oito dançarinos e oito damas estavam a postos para demonstrar aquilo que sabem. O “comandante” Humberto Olímpio Graça, que é o responsável pelo grupo, à medida que vai dançando, vai emitindo ordens de execução de passos e de troca de damas, de forma que os pares se entrecruzem e a que todos os cavalheiros dançam com todas as damas e vice-versa. Os restantes dançarinos limitam-se a cumprir a “voz de comando” ao som cadenciado dos violinos que ecoavam de um canto de uma pequena sala de terra batida, a cargo de um grupo de cerca de quatro

jovens. Após algumas repetições para satisfazer as exigências do realizador, deu-se a sessão por encerrada e seguiu-se uma troca de impressões com o “comandador”. “A contra-dança é um género complexo e de longa duração. Só dançamos a primeira das oito “marcas” que compõem uma contra-dança completa” — explicava o rapaz, meio ofegante, devido à tarefa que, com sucesso, acabava de executar.

Com efeito, “uma contra-dança completa” — continuou o rapaz — “compõe-se de uma urdi-dança, uma vice-dama, uma rondi-queti-coté, uma tra-dama, uma urdi-creché, uma-a-todo-o-galope, uma mazurca e uma valsa” — Enumerou assim as oito fases que compõem a modalidade.

A contra-dança, segundo ele, é uma dança de origem francesa que foi introduzida em Cabo Verde no século passado, mais precisamente em Santo Antão. A dança nasceu nesta ilha muito popular. Contudo, ela foi-se criando com as mutações do tempo. Segundo alguns entendidos, esta modalidade é derivada da expressão “country dance”, que literalmente significa dança regional.

Entretanto, ficaram com o “mandador”. “Não dicamo-nos à pesquisa e divulgação da nossa música. É o objectivo que nos levou a criar este grupo que procura executar as danças tal e qual elas foram executadas pelos nossos antepassados, e sempre que possível, fazemos



Fonte: José Tavares, *Voz di Povo*, 20 de Abril de 1985: 4.

Figura 51: Continuação da reportagem "Contradança em Chã de Parede"

Chã de Parede

...monstrações para as pessoas...
...vem as nossas experiências...
...Deslocamo-nos já a algumas...
...localidades de Santo Antão, e...
...esperamos ansiosamente po-
...der ir à Praia por ocasião da...
...Semana Nacional da Juventude...
...de a ter lugar em princípios...
...de Abril".

Luis José da Cruz:
o "Médico"

Terminada esta rápida dissertação sobre a vida dos dançarinos, fizemos questão de visitar uma pequena unidade sanitária de base, que fica a poucos metros do local. Atendeu-nos o jovem agente sanitário Luis José da Cruz, o "médico", como é tratado por pessoas da sua intimidade. E não só pois a maioria das pessoas o conhecem por esse epíteto, mas o rapaz não se dá por ofendido pela alcunha, de resto honrosa, porquanto está consciente do trabalho que vem desenvolvendo no local e do respeito que granjeou entre a população.

"Eu não sou médico, mas algumas pessoas assim me chamam porque faço às vezes de...", explicava o jovem agente sanitário. Luis José foi colocado em Chã de Parede há já algum tempo e vai prestando os primeiros socorros na medida das suas limitadas possibilidades: faz o controlo da gravidez e de algumas doenças coronárias, e faz ainda visitas domiciliares, onde



quer que os seus ofícios sejam solicitados, a qualquer hora, pelos caminhos inóspitos da Chã de Parede. Assim, o "médico" vai desempenhando a sua missão, apesar das inúmeras dificuldades que enfrenta no local: "olhe, atendo sempre pessoas no meio dessa barulheira toda" — aproveitou a oportunidade para testemunhar as condições em que trabalha. O posto foi praticamente transformado numa sala de aulas, porquanto a sala onde atendia os pacientes fora cedida pela delegacia local à delegacia escolar para ali funcionar uma sala de aulas. De maneira que o barulho das crianças provoca uma intolerável perturbação, enquanto observa os pacientes. "Eu compreendo que as crianças tenham direito à educação" — dizia-nos o agente —, "só que o barulho se torna incompatível com a delicada missão que desempenho".

"Mas porquê fazer de uma enfermaria uma sala de aulas?" — indagámos. "Os problemas são muitos, sabe? É que o antigo posto escolar que havia ali mais em cima foi destruído pelas chuvas de Setembro" — explicava o nosso interlocutor. Entretanto, o que parece deixar o José Cruz um pouco indignado é o facto de a sala ter sido cedida sem que ele tenha sido previamente consultado quanto aos inconvenientes dessa cedência. Entretanto, os ânimos não se lhe esmorecem face a este problema, ao qual se junta o da falta de meios de deslocação, quer à vila, quer às outras localidades, porquanto encara a profissão como um sacerdócio. Vai-se desenrascando com uma boleiazinha que de vez em quando aparece. E assim vai o jovem Luis José desempenhando a sua missão. Com sacrifício é certo, mas vai...

Fonte: José Tavares, Voz di Povo, 20 de Abril de 1985: 5.

Figura 52: Notícia mencionando landum e mazurca



TITOCA HOMENAGEADO

Os membros do grupo cultural Landum, da Boa Vista, homenagearam, em Setembro, António dos Santos Ramos, popularmente conhecido por Titoca, "pelo seu porte como homem e como um dos melhores dançarinos da música tradicional da Boa Vista", afirma uma nota que nos foi enviada por Noel Fortes.

Segundo a nota, Titoca sempre gostou de dançar e há muito se vem destacando como um bom dançarino de mazurca, landum, momas, coladeiras, etc. Uma das suas frases ficou conhecida no meio boavistense nos bailes de violino quando dizia: "Cabeça q'cabeça", quer dizer, encostar a sua cabeça à cabeça da dama com quem dançava.

Fonte: *Voz di Povo*, 4 de outubro de 1987.

Figura 55: Recorte com a Resolução do II Congresso do PAICV



Fonte: *Voz di Povo*, 22 de agosto de 1983: 4.

ANEXO IV

Letras de composições musicais ¹

Nha inspiração

*Um passo atrás, um passo à frente
Um passo de lado, dois passo à frente Na
fund di sala um meia volta
Tud na compass dum mazurcada*

*Mazurca e nha inspiração
É tradição di genti antigo
Compasso na pé, dama na peito
Tud na compass dum rabecada*

*Saniclau, terra de mazurca
Santo Antão tcheu contradança
São Vicente festa e cultura
Santiago, tcheu tradição*

*Fogo e Brava, ilhas vizinha
Ses tradição inda e mas forte
Maio, Boavista terra de morna
Oh Dajdsal, som dum violão*

*Uelelelele
Uelelelele*

Letra e música: Maninho Almeida
Fonte: Maninho Almeida, CD *Monte Gordo* [2014].

Mazulca

*Ba pa Sintantôn
Ba pa San Nicolau
Ba dança mazulca
Na som d'tradução
Ba pa Sintantôn
Ba pa San Nicolau
Ba dança mazulca
Até sol raía*

Letra e música: Djoy Delgado
Fonte: Splash!, CD *Simplicidade* (1996).

Minha inspiração

Um passo atrás, um passo à frente
Um passo de lado, dois passo à frente
No fundo da sala, dá-se uma meia volta
Todos no compasso de uma mazurca

A mazurca é a minha inspiração
É a tradição dos antigos
Compasso no pé, dama no peito
Todos no compasso de uma rabecada [baile
de rabeca]

São Nicolau, terra de mazurca
Santo Antão, muita contradança
São Vicente, festa e cultura
Santiago, muita tradição

Fogo e Brava, ilhas vizinhas
As suas tradições são ainda mais fortes
Maio, Boavista terra da morna
Oh Ilha do Sal, som de um violão

Mazurca

Vai para Santo Antão
Vai para São Nicolau
Vai dançar mazurca
No som da tradição
Vai para Santo Antão
Vai para São Nicolau
Vai dançar mazurca
Até o sol raiar

¹ Tradução minha de todas as letras deste anexo, com o apoio de Margarida Fontes e Joaquim Fernandes, a quem expressei os meus agradecimentos.

Contradança

*Ess vida d'nos ta na balança
Nô ka sabe onde k'no tita bai
Dia t'entra dia ta sei
Ano novo ta tchiga
C'est toujours la meme chose*

*Vulcão di fogo já korda se povo
Nôs solução foi emigração
Nô contenta k'ess pouco nô tem
Si tchuva bem nô ta colheta*

*Toma balança li n'es contradança
Ka bô tcha ignorança toma bô esperança
Nôs terra ê seco ma nós sangue e quenti
Nô ta pô esperança nô ta bai pa frente*

*Paso paso na manso manso
Nos harmonia ta tchiga um dia
Ka tem mas sabi ka tem mas doci
Li na nós clima tropical*

*Hoje é dia di festa, rapica pau la na k'el tambor
Barlaventi ku sotaventi nô ta sorri denti
Pâ nô bai pa frenti*

*Sab sab sab sab
O ta bai pa frent ka nô ba pa tras oi
Sab sab sab sab
Nô ta bai pa frent nô ta bai pa frenti*

Wai wai wai wai woi woi woi woi

Letra e música: Nando da Cruz
Fonte: Splash!, CD *Contradição* (2001).

Contradança

Esta nossa vida está na balança
Não sabemos para onde vamos
Entra dia, sai dia
Um novo ano está a chegar
É sempre a mesma coisa

Vulcão [da ilha] do Fogo já acordou o seu povo
A nossa solução foi a emigração
Contentamo-nos com esse pouco que temos
Se houver chuva, teremos colheita

Toma balanço nesta contradança
Não deixa a ignorância tirar a tua esperança
Nossa terra é seca mas nosso sangue é quente
Com esperança vamos para a frente

Passo a passo, suavemente
Nossa harmonia chegará um dia
Não há nada melhor, nem mais doce
Aqui no nosso clima tropical

Hoje é dia de festa, soam os tambores
Barlavento e Sotavento
Sorrimos
Para avançar

Oh, que delícia (que divertido)
Vamos para a frente, não para trás
Oh, que delícia (que divertido)
Vamos para a frente, vamos para a frente

Santo Antôn

*Hô senhor Sant Antôn
Companha nôs des dia d'hoje
Sê ilumina nôs caminho
Pa direção dum vida mdjôr*

*Sê trazem paz pa sociedade
E harmonia na nôs pove
Compreençào e união
Kê pa nô bem junta nôs força*

*Sinti energia d' nôs gente
Cheio d' alegria e vontade
Pa mas um óne k ja tchega
Pa nô bem goza d' nôs tradição*

*E tambem pa nô pdi senhor Sant Antôn
Ja pa ôtre óne k' vida e saúde
E k' fê na Deus pa nô torna bem*

*Nôs ê pikni d' coração grande
Sabura dxa ê sô pa nôs
Sem nada má ca importa
Riqueza ê nôs tradição*

Letra e música: Toy Vieira
Fonte: Vieira (comunicação pessoal, 2018).
Gravada por Lucibela, CD *Laço Umbilical* (2018).

Santo António

Oh, senhor Santo António
Acompanhe-nos a partir de hoje
Senhor, ilumine o nosso caminho
Rumo a uma vida melhor

Traga-nos paz para a sociedade
E harmonia para o nosso povo
Compreensão e união
Para juntarmos as nossas forças

Sinta a energia da nossa gente
Cheia de alegria e vontade
Em mais um ano que já chegou
Para gozarmos a nossa tradição

E também pedimos, senhor Santo
António
Para no próximo ano, com vida e
saúde
E com fé em Deus, estarmos de volta

Somos pequeninos de coração grande
Felicidade, deixa connosco
Sem nada, mas não nos importamos
Riqueza é a nossa tradição

ANEXO V
Comandos da contradança

Comandos em “Mazurka” (Vieira, 1996 faixa 6), por Cacai¹

Laisse travessê na place
Tout le mundo!
Donc ceci, a fond [?] chevaler na place!
Laisse travessê la place todo mundo!

Anavã, anavã
Anavã quatre,
Chose quatre
Atra quatre
À vontade na place, chevaler!

Atra quatre, chose quatre, na place!
[?] à vontade

Eis, nass
Admission

A contraplace
À vontade, na place

Admission na bo place, cavalier

A fond ca da place, cavalier, todo mundo!

Laissez, à vontade
Na place!
A contreplace, todo mundo!

Anavã quatre, chose quatre, restez de quatre
La place, cavalier!

Laissez ci à vontade, chevaler, na place

À vontade
À vontade la place, après quatre
Chose quatre, restez la place

Anavã, Anavã
Anavã quatre
Chose quatre
Em ligne, dame,
Em cour dame,
Em cour chevaler,

¹ Transcrição minha, com o apoio de Alcides Delgado Lopes.

Laisse travessê la place
Em chaine pa place
A quanti
Todo mundo!

Restez primera parte, segunda parte, se anavã, anavã
Anavã, quatre, chose quatre,
Restez la place, chevaler!
À vontade, chevaler
Em ligne, dame,
Em cour dame,
Em cour chevaler!

Restez segunda parte, primera parte, se anavã anavã
Anavã quatre, atra quatre, chose quatre
Restez la place, si vou plait!

(coro: lalalaiê...)

En chaine pa place, todo mundo!

(coro: lalalaiê...)

Em travessê la place, todo mundo!
Anavã, anavã,
Anavã, quatre
Atra quatre
Chose quatre
En chaine pa place,

Empurra, todo mundo!

(coro: M' lembrá nha terra...)

Restez la place
En chaine pa place
Complet
À vontade

Admission na bo place

En chaine pa place
Attention, chevaler
Galope ronde
Tout le mundo
Tout le mundo
Tout le mundo

À vontade...

Um par à frente, chevaler
Iiiiií, Iiiiií
Mais outro
Aquele outro
Duplaaa!
Atencion

Admission

(coro: Mazurca d'nha terra...)

En chaine pa place
A quanti!

Comandos em “Sabe d’véra” (Tchenta, 2011, faixa 2), por Ricardo Lima de Brito²

Atencion à contradança
Oito pares

Fait place à contradança!

Um dois, visavis
Um dois, cotê
Um dois, visavis
Um dois, cotê

Atencion!

Range [?] dame (?)
Balance
Balance
Balance

Un tour de main ma bo dame na bo oto lado
Un tournoir

Atencion!
Atencion todo mundo!

Un rond
À gauche
Atencion, dame au contraire, à droite

Restê ci a bo place ma bo dame
Um turnoar
Outro turnoar

² Transcrição minha.

Atencion todo mundo!
Ô turnoar visavi
Ô turnoar visavi ma bo dama na bo place

Atencion!
Contrê visavi
Ô turnoar

Atencion!
Rantrê visavi
Restê ci a bo place ma bo dama
Ô turnoar

Atencion!
Ã turnoar a cotê
Ã turnoar

Atencion, cotê!
Rantrê cotê
Ã turnoar
Ã turnoar
Atencion,
Restê ci a bo place ma bo dama
Ã turnoar

Atencion, todo mundo
Ô turnoar, visavi , cotê
Ô turnoar
Atencion, todo mundo!

Quanto um paravante
Ã turnoar
Quanto um paravante
Ã turnoar avante
Quanto um paravante
Ã turnoar
Quanto um paravante
Ã turnoar
Quanto um paravante
Ã turnoar
Quanto um paravante
Ã turnoar

Atenção, todo mundo!
Ã turnoar, todo mundo!
Ma bo dama na bo place

Atencion
A rond dame, a rond chevalier
Atencion

Dame à gauche, chevalier à droite
Atencion
Dame au contraire
Restê ci a bo place ma bo dame
Ã turnoar
Ã turnoar

Atencion, todo mundo!
Quanto um paravante

Atencion,
Rentrê visavi
Restê ci a bo place ma bo dame
Ã turnoar

Atencion,
Ã turnoar cotê
Ã turnoar
Atencion, cotê
Rantrê cotê
Ã turnoar
Ã turnoar

Atencion, restez ci a bo place ma bo dame
Ã turnoar
Ça termine.

APÊNDICE I

Entrevistas

(trechos, por ordem alfabética dos entrevistados)

Brito, Ricardo Lima de, professor do ensino básico, reformado. Entrevista realizada na aldeia de Covoada, Ribeira Brava, São Nicolau, 27 de março de 2018.

- Tiveram aqui um grupo de contradança, certo? Gostaria que falasse sobre isso.

Brito (B): Sim. Com a chegada da independência, as pessoas começaram a valorizar a nossa cultura e aí incumbiram-me de contactar com os antigos [para saber coisas] sobre a contradança, a mazurca, a valsa, aquelas tradições antigas. Entrei em contacto com um senhor que era colega do meu pai, por nome Manuel Duarte, ele deu-me umas ideias e eu formei um grupo de crianças, de 7 e 8 anos. O senhor Manuel Duarte disse-me que não era possível formar um grupo com aquelas crianças porque era uma coisa complicada. Mas as crianças aprendem, com uma certa metodologia, consegui formar um grupo de oito pares. Isso foi por volta de 1977.

- E o senhor Duarte, ele é que o ensinou a mandar a contradança?

B: Eu tomei dados nele, como é que eles faziam...

- Antes de o senhor criar esse grupo, não havia nenhum?

B: Não, não havia. Antes era uma dança que tinha muita preferência, mas depois aquilo caiu em desuso. Fui ter com ele, ele deu-me umas ideias, eu tomei notas, depois eu disse-lhe se podia vir até a escola, ver se a gente conseguiria alguma coisa. Ele disse, vou lá, mas é difícil mesmo para adultos, mormente para uma criança. Mas eu já tinha alguns anos a trabalhar, e já tinha alguma metodologia. E a criança adapta-se com facilidade. Eu tinha uma turma de quarenta e dois alunos, pus todos a dançar, para ver quem se adaptava melhor. Arranjei um grupo musical entre os alunos, que imitava aquelas músicas só com a boca, outros tocavam um chocalho e um reco-reco. Não tocavam nenhum instrumento, só imitavam. Eu a ver os que estavam a dançar, fui escolhendo aqueles que tinham mais jeito até formar um grupo de oito pares. Então ele [Duarte] começou a dar mandamentos mas os alunos não conseguiram responder ao comando dele, porque ainda tinham pouco tempo. Então eu lhe disse para ir para casa e dali a oito dias regressar para ver. Então comecei com eles. A gente dançava mais de seis vezes por dia. Terminando uma aula de português, dez minutos para a dança. Terminando matemática, dez minutos para a dança. Terminando Ciências Integradas, dez minutos, enfim, para cada disciplina tinha um momento de dança. E os alunos gostavam daquilo, nós entrávamos às oito e saíamos às duas da tarde.

Depois de terminar as aulas, que eram quatro horas e meia, eles interessavam-se para continuar, fanatizaram com aquilo. Quando ele chegou, eu já tinha um comandador e já tinha ensaiado a primeira marca da contradança. Então o conjunto arrancou com a música da contradança, que é uma música especial de quando se tira os noivos da igreja, a letra é “Casamento é sábado, hoje é dia de *passa sabi...*”, é uma música agradável, ainda permanece nas festas nupciais. Tudo isso com os alunos a imitar instrumentos, a cantar como num coro. Então quando a música arrancou, o comandante – um aluno de 7 anos, que eu treinei – chegou e disse, “*che place na contradança*”. Aí o grupo começou. O homem ficou admirado, “mas como é que conseguiu isso em tão pouco tempo?!”, dizia. Eu respondi: a gente tem de ter paciência para ensinar. E aquele foi o ano em que eu tive os melhores resultados de aproveitamento. A escola, quando se traduz num ambiente de alegria, onde não há nervosismo, há uma facilidade de aprendizagem. Foi uma alegria enorme. Em 1978, acho, o presidente Aristides Pereira veio a São Nicolau, fomos recebê-lo na Fajã, no salão do senhor Padre, demos a primeira demonstração de contradança. Havia uma multidão, as pessoas gostaram muito e depois fomos dançar na vila da Ribeira Brava. Ainda foi maior!

- Era uma novidade para as pessoas?

B: Era uma novidade, até na vila da Ribeira Brava havia pessoas de 80, 90 anos a ver aquilo, porque tinha gente que ouvia falar da contradança, mas no tempo antigo. Eu, por exemplo, quando era criança o meu pai mandava contradança, ele dizia aqueles mandamentos, mas a gente nunca ligou porque saiu do uso.

- E lembra-se de ter visto o seu pai a mandar uma contradança?

B: Não, não vi. Já não se dançava nessa época. Em 1980, no quinto aniversário da independência, este grupo foi à Praia. No Parque 5 de Julho tinha lugar para três mil pessoas, eles tiveram de vender cinco mil bilhetes. O lugar ficou superlotado. Foi uma alegria enorme.

- Quando pediram que o senhor assumisse essa tarefa, quem foi exatamente: o Ministério da Cultura, a JAAC, os Pioneiros? Quem é que o contactou?

B: Quem me deu essa ideia foi o responsável dos Pioneiros na Vila da Ribeira Brava na altura, António Rodrigues. Dois anos depois da independência, em 1977, a Câmara mandou um senhor para ver se conseguíamos um grupo de adultos para ir dançar nas festas do 5 de Julho.

- Mas vieram a Covoada porque sabia-se que aqui era um lugar onde se dançava a contradança?

B: Sim, e porque sabe-se que a cultura de um povo conserva-se é nos interiores, no meio rural. Encontraram um grupo de homens que tinham 80 anos, 70, 60...

- E o Sr. Manuel Duarte era um deles?

B: Era o comandante. Então formou-se aquele grupo mas foi difícil, cada um puxa para um lado... Controlar as crianças é mais fácil. Eu nunca tinha visto a contradança, mas sabia dançar a mazurca, então fui para a vila ver a atuação desse grupo dos adultos e no fim da contradança houve um concurso de mazurca, e então fui participar com uma prima, pois dançávamos desde adolescentes. Dançamos, e ficamos em segundo lugar. Um senhor de uns 80 anos foi quem venceu, Sr. Manuel Faia. Então, o responsável dos Pioneiros teve a ideia de me procurar para ver se eu podia formar um grupo na escola. Foi assim. Formei aquele grupo com crianças de 7 anos, que foi dançar na Praia nas festas do quinto aniversário, depois formei um segundo grupo, e escolhi um comandante para falar através do microfone. Porque sem microfone a gente vê os movimentos mas não ouve os mandamentos. E aquele grupo foi dançar na vila da Ribeira Brava. O comandante era Américo Freitas, fomos concorrer com o grupo de Cachaço, que era instruído por um senhor da Ribeira dos Calhaus – um local onde já não mora ninguém – que se chamava Nho Doninho Lalai. E Covoada ficou em primeiro lugar.

- Em que ano?

B: Na década de 1980, lembro-me que foi já depois do quinto aniversário da independência.

- E esse grupo era de alunos da mesma idade daquele primeiro?

B: Não, agora já tinham mais idade. Formei também um grupo da OMCV. Fomos dançar na Praia, tínhamos concorrência de gente da Boa Vista, gente do Fogo... As pessoas do Fogo foram dançar *schottische*. Formei também um grupo da JAAC. Tinha concorrentes de São Nicolau, Santo Antão... São Nicolau ficou bem visto. Formei vários grupos. Tive uma aluna aqui da Covoada que enveredou para a área do ensino e foi formar-se em São Vicente, e a sua monografia de fim de curso era na área da cultura. Ela veio pedir-me ajuda, eu formei um grupo para dar-lhe esse apoio, foi um grupo de contradança de quatro pares, na altura eu ainda lecionava, foram alunos de 7, 8 anos. Ela fez filmagens e levou. Foi o último grupo que eu formei, só para dar uma colaboração, isso foi em 1998 [...]

- Foi difícil ensinar as crianças?

B: Eu tinha de dançar com cada aluna e depois com cada aluno, seja a mazurca, a valsa, a contradança. Não é fácil. No caso do grupo dos Pioneiros, da JAAC ou da OMCV, a gente ensaiava duas vezes por semana, porque íamos à Praia e era preciso ter uma coisa bem

ensaiada. Depois desse grupo de quatro pares, aposentei-me em 2003, então desliguei-me. No grupo da OMCV, de adultos, o Sr. Manuel Duarte é que era o comandante, e eu era dançarino. Agora, os grupos de Pioneiros e da JAAC foram formados por mim. Eu comecei a trabalhar em 1971 com professor, aqui na escola de Covoada.

- Então, a JAAC e os Pioneiros tiveram um papel de fazer renascer essa tradição que tinha acabado praticamente...

B: Sim, num dos grupos que formei, pensei que o comandante não devia dançar, mas apenas comandar, com microfone. Então como é que ensaiávamos aqui sem microfone? Usávamos uma lata de sumo ligada a uma corda, e aquilo funcionava. Recorremos a recursos do meio e no fim dava certo. E esse rapaz a quem ensinei a comandar pelo microfone, ele foi para a Holanda e tem formado alguns grupos lá. Havia também uma senhora que era daquele primeiro grupo, ela também comandava. [...] Um grupo de crianças, em 1980, dançou para o primeiro-ministro Pedro Pires na localidade de Carvoeiros, mas eu não estava porque estava na Praia, a fazer uma formação. Vi as imagens pela televisão recentemente. Havia também na Covoada um grupo, liderado por um bom tocador de rabeça, Matias de Brito. Naquela época Covoada tinha 500 e tal pessoas, agora só vivem aí cerca de 80 pessoas.

- O que fez com que se criasse aqui uma povoação, sendo um local tão isolado?

B: A família Brito, veio do Faial, nos Açores. Foi o primeiro homem que fixou-se na Fajã. Outra família, Gomes, veio da Guiné; Freitas, veio do Algarve; Lopes, veio da Índia. O local tem água abundante, a terra é muito fértil.

Cabral, Tomás Mendes (Nho Eugénio), agricultor, construtor de cimboas e cantor de ladainhas. Entrevista realizada em Chão de Junco, Tarrafal, Santiago, julho de 2014.¹

- Quando o senhor era novo, que músicas é que se ouviam aqui no Tarrafal?

Cabral (C): Várias músicas, mas era de outros instrumentos [não da cimboa, de que falávamos até aí]

- Sim, mas que músicas, de outros instrumentos?

C: Era de violão, de viola, cavaquinho, rabeça.

- E que tipo de música tocavam? Tinha baile?

C: Tinha baile, tocavam gaita de fole.

- Música que tinha era o quê, morna, coladeira?

¹ Com a colaboração de Pedro da Conceição.

C: Música era samba, era maxixe, vários tipos de música e de dança. Era um baile bom de ser ver.

- Lembra-se bem de como era o maxixe?

C: Lembro sim. Era uma dança de par, um casal que dançava.

- E funaná?

C: Funaná também.

- Que recordação o senhor tem daqueles tempos antigos, dos bailes?

C: Tinha morna, tinha samba, tinha coladeira, tinha maxixe...

- Onde eram os bailes?

C: Podia ser numa casa, na escola, onde houvesse um grupo, chamava-se um tocador...

- Em que ocasião havia baile?

C: Um batizado, um casamento... Naquela época não se comemorava aniversários...

- Dia de santo também?

C: Também, quando tinha uma missa, quando terminava Santo António.

- O baile era com “ferro-gaita”?

C: O baile daquele tempo era como um... Toque de enxada, para passar a noite, raspava-se uma enxada...

- Como assim?

C: Enxada de boca larga.

- Como ao tocar ferrinho?

C: Como ao tocar ferrinho.

- Mas acompanhando a gaita [acordeão]?

C: Não, não, não tinha gaita. Era só a enxada.

- Alguém cantava?

C: Sim. Alguém tocava e cantava. Só com a enxada não tinha nada pra tocar com ela.

- Mas às vezes aparecida um tocador de gaita...

C: Se era para ter gaita, tinha-se de convidar um tocador lá de Principal, de Santiago ou de Assomada... Aqui é isolado, não tinha nada, não tinha móvel, não tinha telefone, era só carta. Era um outro tempo...

Costa, Gabriel António (Nho Kzik), compositor e instrumentista (violino e outros instrumentos de corda). Entrevista realizada na Ponta do Sol, Ribeira Grande, Santo Antão, junho de 1998.

- [...] As festas, como eram, dentro da casa, ou fora?

Costa (C): Era na sala.

- Quantos músicos tinha o grupo?

C: Naquele tempo, com um violino e uma viola, dançava-se.

- E piano, não?

C: Piano não. Era sempre instrumento de corda.

- É verdade que antigamente quem mais cantava morna eram as mulheres?

C: Não, os homens também. Antigamente as músicas eram aprendidas de boca em boca.

- A morna é música cantada, e a mazurca também tinha letras ou era instrumental?

C: Tinha letra, a mazurca e a valsa.

- E a contradança?

C: Tem quem conhece as palavras, mas quem cantava naquele tempo já morreu, eu aprendi um *c'zinha* assim, mas...

- Que outras coisas o Sr. teria para contar sobre a música do seu tempo?

C: Já estou um pouco esquecido...

[A certa altura, Nho Kzik cantarola os versos “Não falem dessa mulher perto de mim...”, da composição “Cabelos Bancos” (Marino Pinto e Herivelto Martins), um dos sucessos do cantor brasileiro Nelson Gonçalves (1920-1998), bem conhecido em Cabo Verde. Quando perguntei como conheceu a composição, Nho Kzik respondeu que ouviu-a num disco de gramofone², e referiu que aprendera algumas músicas com um *mercano* [americano, em cabo-verdiano, termo usado para designar nos emigrantes nos EUA].

- Mas as músicas eram brasileiras ou americanas?

C: Tinha umas três brasileiras e outras americanas. Tinha uma valsa, bonita, e uma mazurca.

- Tocadas por cabo-verdianos?

C: ... sim, na *Merca* [América].

- Que outras músicas brasileiras havia, o senhor se lembra?

² A primeira gravação de “Cabelos Bancos” é do Conjunto Quatro Ases e um Coringa, e foi editada em 78 rotações em 1949.

C: *Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim...* [canta]

- É uma marcha de Carnaval. E tem mais alguma de que se lembre?

C: Pode ter, mas estou esquecido... Tem uma que chama *Mechê* [também conhecida como *Manchê*], ela é o fim da contradança. Dança fazendo uma roda, põe uma cadeirinha no meio, ficava ali sentada uma menina, e as pessoas dançavam em roda, e quando chegava ao fim que era a sua parte, ela levantava, era bonito...

- E também tem um tipo de música que se chama galope, não é?

C: Isso que estou a dizer é galope. *Manchê* é galope [cantarola o *Manchê*].

Cruz, António José da (Da Cruz), violinista. Entrevista realizada no Tarrafal, São Nicolau, 28 de março de 2018.

Cruz (C): [...] História daqueles mais velhos, como meu pai (um tal de Zé Manel), Manel Pchei, Chico Djodje, Matias de Ribeira Prata. Essas pessoas, vim a encontrá-las, a história desse movimento de mazurca, valsa, contradança *schottische*, polca, daquela gente daqueles tempos, eu apanhei uma pontinha deles. [...] Valsa e mazurca eram tocadas constantemente, mas contradança era mais raro. Depois aquilo acabou...

- Quando o senhor era novo, dançou contradança?

C: A contradança era da nobreza, para aqueles homens *mas grande, mais influído* na contradança.

- Mas o senhor tocava?

C: Sim, tocador tem que tocar, não dança. [...] Era um baile bonito. Eu tive um padrinho que mandava contradança, tem muitas marcas, mas se ele queria, fazia duas marcas, mas podia começar na boca da noite e ir até de manhã, o baile era comprido [...] Fui para a Praia com uns camaradas, num concurso de contradança, tinha muita gente, de fora, de Santo Antão, de São Vicente, tinha da Praia, Brava, Fogo, tinha até de Angola. Um tal Bonga, que canta. Cada um com seu grupo, um com contradança, mazurca, polca, valsa, e sucessivamente...

- E no tempo que tinha contradança, esses bailes eram para pessoas mais velhas ou também os jovens?

C: Jovens iam para aprender, mas depois eles se afastaram, agora muito pouco.

- Quais eram as músicas preferidas na sua juventude?

C: Era marcha, mazurca, polca, morna...

- Lembra-se de uma música chamada maxixe?

C: Não.

- E polca, já ninguém toca uma polca?

C: Se for tocar uma polca, vão dançar como uma marcha, uma dança assim... E *schottische* também tem sua maneira.

- Mas ninguém mais sabe dançar?

C: Não, não, é só daquela gente mais antiga.

- O senhor ainda toca com frequência?

C: Ainda posso, mas hoje em dia não querem, agora só esses bailes *influidos*... Mesmo morna, ninguém quer dançar.

Gonçalves, Florêncio, agricultor. Entrevista realizada em Lapa Cavalo, concelho de São Filipe, Ilha do Fogo, 9 de fevereiro de 2018.

- No seu tempo de menino ou jovem, que músicas que havia?

G: Tinha paravante, tinha *schottische*, tinha valsa... [hesitação], mazurca.

- O senhor sabia dançar todas essas músicas?

G: Valsa, paravante sim. *Schottische* é que não.

- E polca, lembra-se de uma música com este nome?

G: Não, não. Tinha o *paravante*, e dancei muito, assim como valsa, mas *schottische* e aquelas outras, eram músicas do tempo do meu pai, eu era menino ainda.

- Quando é que se dançava, em dias especiais, de festa, havia com frequência?

G: Em alguns casamentos, ou batizados, ou quando tinha baile. Tinha de juntar dinheiro para pagar tocadores. Os homens tinham de pagar o *paravante*, então punha-se uma dama no centro, e cada um tinha de dar dinheiro para arrematá-la. Quem tinha mais dinheiro ficava com a dama que escolhesse, quem não tinha dinheiro não dançava. Isso dava muita briga porque muitos dos rapazes não tinham aquele dinheiro. Se outro arrematava a sua dama para dançar, e ele não tinha... Às vezes podia ter, outras vezes não tinha, por exemplo, dez mil réis. Dez mil réis às vezes era difícil para dar num baile. Paravante era o que mais dava briga.

- E como era essa coisa de arrematar a dama? Era para dançar com ela?

G: Tocavam um bocadinho, parava, aí punha-se a dama sentada no meio da sala, uma a uma, e então *pica na el* [?] até arrematar. Depois que alguém arremata aquela dama já ninguém mais vai dançar com ela, só aquele que pagou. Então quem não tem dinheiro para pagar aquele paravante perde a dama, fica sem dançar.

- Cada dama ia para o meio da sala para ser arrematada?

G: Sim, uma a uma. Toca um bocadinho, para, arremata outra... Até o fim.

- Qual a razão do nome *paravante*?

G: Porque se são dez pares que estão a dançar, vai trocar de par dez vezes. Cada homem vai dançar com todas as damas. Avança um par adiante, o outro par avança para aquele da sua frente e assim por diante até o fim.

- E quais as músicas que tocavam?

G: Era mazurca, valsa, *schottische* ... Tinha várias...

- Tinha morna também?

G: Morna, coladeira, marchas...

- *Paravante* é o nome da dança ou é o nome de uma música também?

G: *Paravante* é o nome daquela dança, com qualquer música, como uma marcha – não morna, tocado em marcha. Puseram o nome de *paravante*, mas a música é isso.

- A pessoa que comandava era sempre a mesma ou várias pessoas sabiam fazer?

G: Era sempre uma pessoa que fazia, ele dançava e ao mesmo tempo ia comandando. Se ele quer pegar a dama de trás ele diz *Anarrê*, ele larga a sua dama e pega na de trás. O homem que está atrás pega na que está atrás dele e assim por diante, até os pares iniciais e encontrarem de novo. Se é para a frente, ele pega a da frente, o da frente pega a da frente dele, etc.

- E contradança, o que é?

G: Contradança é *paravante* mesmo, é a mesma coisa.

Lopes, Joaquim António (Jack Toy Pedro), antigo cabo chefe na Covoada, aposentado. Entrevista realizada em Fajã, Ribeira Brava, São Nicolau, 27 de março de 2018.

- Gostaria que o senhor falasse sobre a sua vida em Covoada, o seu trabalho...

Lopes (L): Exerci vários cargos, guarda administrativo (naquele tempo era administração do concelho, era tempo colonial). Em 1957, fui nomeado cabo chefe e em 1960, passei a ser capataz mas sendo ainda cabo chefe. E trabalhador rural, trabalhava na propriedade. Cargo de capataz foi de 1960 a 1991, e também cabo chefe de 1957 a 1991. Um cabo chefe naquele local tinha de fazer várias coisas, para a câmara, correio, mantimentos, subsídios, etc., vários cargos que eu tive.

- O que se lembra das festas e bailes na Covoada, que músicas tocavam?

L: Tocavam morna, valsa, mazurca, em todos os bailes na madrugada tinha a contradança, porque a gente dançava durante a noite, quando chegava a madrugada tinha de dançar a contradança.

- A contradança era a última parte do baile?

L: Muitas vezes sim mas, às vezes, depois continuava-se ainda a dançar porque dançava-se a noite inteira até chegar o dia.

- O senhor dançava a contradança?

L: Quando novo, eu dançava. Até agora, depois da independência, chegamos a ir para a Praia, para dançar contradança.

- Ah, o senhor fez parte daquele grupo que foi se apresentar na Praia?

L: Fui para Praia dançar e também tinha o grupo das crianças que estavam na escola e dançavam também, até dançavam melhor que a gente grande. Porque eles, na escola, uma vez ou duas por semana tinham aquele exercício de fazer aquela dança para aprender, apresentaram-se várias vezes. Na visita do presidente Aristides Pereira, as crianças foram dançar no salão paroquial da Fajã, foram à vila, à Praia, etc.

- Lembra-se de todas aquelas marcas que havia na contradança? Como era, primeiro uma mazurca, depois uma valsa, como era a contradança?

L: Mazurca não tinha mandamento, era só dançar. Contradança tinha aquele comando.

- E valsa, havia?

L: Sim, naquele tempo tinha grandes dançadores de valsa, tinha meninas novas que dançavam valsa...

- E *schottische*?

L: É como contradança. Mas contradança é com oito pares e *schottische* é com quatro pares. Mas é quase a mesma coisa.

- Quando o senhor era novo, tinha essas danças todas, mas teve um tempo em que já ninguém gostava?

L: Enquanto tinha movimento na Covoada, como quando tinha festa da Pascoela, que era muito importante, festa de São João, as pessoas dançavam. Mas agora, que as pessoas mais velhas foram afastando, uns morrendo, outros mudando para Tarrafal, ou para Fajã, então aquela gente mais nova que ficou lá que não se interessa.

- Alguém me disse que quando começou a existir o gira-discos é que esses bailes acabaram. Concorda?

L: Com o gira-discos o baile de rabeça tornou-se mais raro. Mas o gira-discos era para as pessoas se divertirem um bocado à tarde, ou parte da noite, mas nas festas, como casamento, batizado, ou quando se formava uma sociedade para dar um baile, era sempre com grupo de rabeça. Ultimamente é que se passou a tocar com aparelhagem.

- Lembra de alguma coisa desse tempo antigo, desses bailes, alguma recordação em especial?

L: Lembro [...] Na parte da tarde, há um lugar que se chama Lombo de Covoada, juntavam-se os rapazes, e até homens mais velhos, a jogar cartas, e começavam a contar histórias de tempos antigos e as pessoas novas davam muita atenção e ouviam contar, o que já não acontece hoje, porque uma pessoa idosa quiser contar qualquer coisa, os jovens começam logo a zombar “ah, é coisa daquele tempo” e tal. Agora é só com telemóvel...

- E lembra-se de coisas que ouviu os mais velhos contarem, relacionadas com essas músicas? Por exemplo, como chegaram a Cabo Verde?

L: Lembro-me da contradança, primeira coisa, aquele que está a comandar forma oito pares, do lado onde fica o tocador, vão dois pares, chama-se primeiro *besavi* [do francês *vis-à-vis*], do outro lado, outros dois pares, segundo *besavi*. E dum lado e do outro, *cotê*. Então, iniciava a música e a gente pegava cada um com a sua dama e dava umas voltas, mas no mesmo lugar, cada um no seu lugar. O comandante dizia, *Atencion! cham place na contradança*. Ele era um homem baixinho mas importante, ele batia com o pé assim, com aquela graça. Depois então, ele mandava: *a rond todo mundo*, a gente dava as mãos, fazia aquela roda, depois quando chegava ao seu lugar, parava. Aí então começava a dança. Toda vez que ele tinha de dar um mandamento, ele tinha de pedir atenção, dizia *Atencion!*, depois continuava... depois ele mandava, *besavi a besavi*, o primeiro com o segundo, fazia aquela reverência um ao outro, parava, depois *cotê*, era a mesma coisa. *Tour de man na bo dama*, então cada um pegava a sua dama e dançava, cada um em seu lugar, não era para mudar. Quando ele pedia atenção toda a gente tinha de parar outra vez, então ele mandava, *um paravante*, e aí cada um... eu estava a dançar com a minha dama, eu passava para a outra dama mas a minha dama ficava no mesmo lugar, ele dizia *um paravante*, tinha de mudar, *um paravante*”, tinha de mudar, até cada um chegar no seu lugar. Aí ele dizia: *tour de man na bo dama*, a gente dançava, rodava um bocadinho, ele pedia atenção, depois mandava outro mandamento.

- Era divertido?

L: Era divertido, e depois, aquele senhor que se chamava Manel Tudinha, que mandava... Quando eu era rapazinho, esse senhor tinha três irmãos, todos mandavam contradança. Tinha também um tio deste senhor que estava sentado comigo aqui na rua, que chamava-se Nicolau, e mandava. Havia outro por nome Manuel que mandava, naquele tempo era uma coisa que todos traziam, era uma coisa *influído* [animada], porque cada um queria aprender. Quando eu estava na escola, tinha um condiscípulo que tinha

uma cópia de contradança que era dos irmãos, que estavam embarcados. Ele tinha a cópia dos mandamentos da contradança, ele era rapazinho e já comandava a contradança. Mas teve a sorte de morrer naquela crise de 40, 41...

- E lá na Covoada havia bons tocadores de rabeça?

L: Ah, sim, eu conheci um senhor chamado Serafim, era um tio meu, era primeiros primos com o meu pai. Depois veio um tocador por nome João Justino mas a gente chamada João Leontino. Era grande tocador. Mas naquele tempo não havia gravação, não havia nada, que era uma das coisas que podia ser aproveitada, mas os tocadores daquele tempo tocavam, havia aquela fama entre o povo, mas não havia a gravação. Como havia João Leontino, na Covoada, havia um outro na Ribeira Prata, por nome Matias Soarim, que era um grande tocador.

- Eram eles que tocavam nos bailes?

L: Sim, tocavam, havia também um na Hortelã, por nome José Manuel, que é pai de Da Cruz. Havia também Antoninho Júlia, na Ribeira dos Calhaus, havia muitos tocadores... Ultimamente tem Egídio, e outros que têm grande *influência* porque tocam com aparelhagem ligado, aquilo dá *influência*, dá realce. Na Vila da Ribeira Brava havia Mané Pchei, que era um tocador elevado. Tem ultimamente Chico Djodje, na Estância Brás, Egídio, da Ribeira Funda... Agora, *cria nova* [inovação], cada tempo com o seu. E nós temos de abraçar aquilo que temos na frente, porque as coisas passadas, já ficam assim pra contar...

- De que outras coisas se recorda?

L: Aquela dança de landu, também, da Boavista... Do Fogo, quando fomos dançar na Praia, conhecemos essas danças, da ilha de Santiago mesmo, tivemos conhecimento de tudo aquilo, são danças antigas, mas muito importantes.

Monteiro, Arcádio, funcionário público reformado. Entrevista realizada na Praia, em setembro de 2014.

- O que é a contradança?

Monteiro (M): Uma dança de pares...

- Num baile, havia um momento em que havia a contradança?

M: Na contradança, toda a gente vem e vai trocando.

- Ensaíavam para dançar? Ou dançavam naturalmente?

M: Não, não ensaiávamos. Dançávamos, naturalmente.

[...]

- Quando era criança, ou jovem, dançava a contradança?

M: Sim, toda a gente dançava contradança.

- E o mandador, como alguém aprendia a ser mandador?

M: Por tradição. A gente dançava de toda maneira. Eram bailes chamados bailes nacionais, era o poder de compra, o sujeito comprava a entrada.

- Onde ocorriam os bailes?

M: Aos sábados, eu, [?], Gumercindo Chantre, dizíamos: onde é que tem baile? Ah, no Figueiral. Então vamos lá. Convidavam a gente para dançar, e aí, a certa altura, “Parado! Quem são as pessoas que estão a dançar? Têm de pagar. Se quiser dançar, é tanto.”. Era sempre assim, a gente ia com um dinheirinho. Mas a gente entrava em todos os bailes. Em bailes da chamada gente de bem, aí não, aí já é outra conversa. Mas no chamado baile nacional, era chegar e entrar, era o poder de compra.

- Como era esse outro baile?

M: Esse outro baile era de gente que tem alguma tradição, tem algumas posses, gente que tem preconceito [gesticula como a estabelecer camadas que se sucedem numa linha ascendente].

- Aí o baile era só para os convidados deles?

M: Sim, só para os convidados. Nas festas de Santa Cruz, a 3 de maio, lá em casa fazíamos bailes, mas não era para toda a gente...

- E nos dois tipos de bailes a contradança estava presente?

M: Nem sempre. A contradança, esporadicamente.

- E quais eram as músicas então que se tocava?

M: Aquelas músicas tradicionais que há...

- Quais, por exemplo? Morna, coladeira?

M: Não, coladeira é da Praia. Nem coladeira, nem batuku, nada disso. *Da ku torno*, isso não.

- Valsa, por exemplo?

M: Valsa, mazurca, tango, muito bem. Mas isso de *batuku*, *finason*, isso não. E mais, era mesmo proibido. Só é cultura agora. O governo não aceitava. Faziam, lá entre eles, só.

- Hoje em dia ainda existe gente que sabe ser mandador de contradança?

M: Não sei. Uma vez escrevi um artigo sobre Santo Antão, e dentro disso, a contradança. E na altura perguntei, havia um ou outro indivíduo que empiricamente...

[...]

- Como era o grupo musical que tocava nos bailes?

M: No Coculi havia um indivíduo aleijado chamado Joaquim, que tocava violino. Então, nós arranjávamos bailes, íamos combinar com os tocadores, que iam ao Coculi para tocar.

- Que instrumentos?

M: Viola, cavaquinho, às vezes violão, rabeca. O violino e a viola estavam sempre. Às vezes fazíamos um baile só com violino e viola.

- Violão não tinha muito?

M: Esporadicamente. O principal era rabeca e viola.

- Pode-se pensar que quando a mazurca foi introduzida seria uma dança da aristocracia, das famílias mais ricas e depois é que se popularizou?

M: Sim, saiu da casa para o quintal. Há muitas tradições que é do “Zé” e outras que são do branco (o branco em Santo Antão é o homem de posses). Mas também houve tradições que vieram do “zé-povinho” para a casa da chamada “gente bem”. Gente bem é pessoa que tem bens, propriedade. Porque a riqueza em Santo Antão estava no terreno.

- Aquela história que se conta, que houve uma família de franceses que se fixou em Santo Antão e teria sido a responsável pela introdução da contradança, o senhor sabe disso?

M: Não estou a ver essa história.

- *Cotillon*, esta palavra lhe diz alguma coisa?

M: Não. Deve ser *cotton*.

- E quadrilha?

M: Quadrilha sim.

- E a polca, a mazurca?

M: O meu tio dançava mazurca muito bem. Os antigos de Santo Antão, dançavam. A minha geração menos.

- Haveria uma valsa com alguma especificidade aqui em Cabo Verde?

M: Valsa, mazurca, morna, isso era o pão nosso de cada dia.

- Era comum ouvir músicas ao gramofone?

M: Havia nas casas, mas nos bailes não. Nos bailes era música de viola e rabeca.

- Que tipo de música havia e discos de gramofone?

M: Samba, mazurca, etc.

- Vinham de onde?

M: Havia casas que vendiam.

Pereira, Celina, cantora. Entrevista realizada em Lisboa, 31 de Outubro de 2017.

- Quando começa a se interessar pela mazurca?

Pereira (P): Em termos conscientes, não sei.

- Era uma música presente na sua infância?

P: Era uma música de que minha mãe falava como música que se dançava. Lembro-me de ouvir mazurcas tocadas em bailes, por tocadores de rabeca, na Boavista (saí da Boavista com 6 anos) e em bailes em São Vicente. A minha avó tinha uma sala de visitas grande (para os padrões de uma criança), a que chamavam salão novo, porque foi um acrescento à casa. Para os tios, irmãos da minha mãe, e a minha mãe não andarem a saracotear pela vila de Sal-Rei, faziam bailes lá, e eu como era membro da família, eu ia assistir. Depois deixei de ouvir mazurcas. Mas a minha mãe sempre falava... Quando eu quis gravar o *Força di Cretcheu*, lembro de a minha mãe falar muito nessas expressões musicais antigas, e eu pensava, não quero gravar por gravar, quero gravar aquelas coisas de que eu não ouço falar, nem ouço referência nas rádios. A minha mãe falava de mazurcas, de polcas, e de contradanças – que eu assisti em Santo Antão numa festa de casamento, foi a primeira vez que ouvi a contradança. Depois ouvi interpretado pelo Travadinha.

- Houve um período em que você ouvia falar mas no dia-a-dia não estava presente.

P: Sim, um período de muitos anos em que não ouvia falar. E por eu ter deixado de ouvir falar e nem as rádios transmitiam, nem mazurcas, nem contradança, nem polcas, nunca tinha ouvido gravado, eu lembro-me, que em certo momento havia uma mazurca que começou a tocar na Rádio Barlavento, em versão instrumental, isso seria para aí anos 1970, gravação feita nos Estados Unidos. Eu meti na cabeça que queria que alguém lhe pusesse uma letra, porque não havia mais nenhuma mazurca que tocasse na rádio...

- E o Travadinha...

P: O Travadinha foi encontrado, “descoberto”, com a independência, uma vez que Osvaldo Lopes da Silva, então ministro da Economia, numa visita a Santo Antão, porque ele era porteiro na EMPA, e numa tocatina à noite, o ministro o ouviu tocar, e disse, “precisamos divulgar mais a sua música”, e arranjaram-lhe um trabalhinho em São Vicente. O Travadinha já existia, mas foi “descoberto” em Santo Antão.³ Com toda

³ Pereira conta a história como terá ouvido dizer. A versão do próprio Lopes da Silva encontra-se no capítulo 5.

aquela sabedoria da música popular que ele tinha, para ele música popular eram essas coisas, polcas, mazurcas e contradanças que ele tocava na sua rabeça.

- Quer dizer que artistas como Travadinha passaram muitos anos obscuros. Eu imaginava que alguém que tivesse passado a infância em Santo Antão sempre tivesse ouvido essas músicas, mas certas entrevistas mostram que não. E quando você fala que passou um longo período sem ouvir falar nem ouvir as músicas, é curioso. Parece-me que depois que elas passaram de moda, só voltaram a ser divulgadas depois da independência. Concorda?

P: Sim, sem dúvida.

- A atividade cultural dos Pioneiros Abel Djassi tem algum papel nessa redescoberta?

P: Com a independência e a fundação dos Pioneiros há toda uma tentativa de resgate de uma certa memória ou de uma certa tradição. Por exemplo, eu lembro-me – falando agora de uma outra entidade, a Organização das Mulheres de Cabo Verde, Paula Fortes, Isaura Gomes, Arcília Barreto, Dori Silveira – que em 1985 quando a OMCV organizou o primeiro festival de vozes femininas na Praia, houve todo um trabalho de revalorização das tradições, das memórias. Eu lembro que elas mandaram vir da Boa Vista um pai e uma filha que sabiam dançar o lundum, para dançar na Praia. A D. Ivone Ramos [1926-2018, escritora e artesã] fez uma reprodução de roupas que se usavam no final do século XIX, e a OMCV mandou fazer algumas e houve uma espécie de passagem de modelos, informal, para mostrar aquelas roupas. A seguir à independência houve uma consciencialização de raízes, ou de alicerces, para nos ajudar a nos situarmos. O lundum, a mazurca... Lembro-me que fomos à Itália, num evento organizado pela Embaixada de Cabo Verde. Eu tinha gravado havia pouco tempo o tema no disco Força di Cretcheu o tema “Mari Censon”, que foi a mazurca que a D. Teresa Lopes da Silva me ensinou. E nós cantamos numa noite, em Florença, e fizemos um *encore* da mazurca umas três vezes, porque é uma zona de grande implantação de gente de São Nicolau, que nunca mais queriam parar a mazurca, porque queriam dançar, faziam roda para dançar a mazurca. Foi uma visitação dessa memória anterior, até como uma questão identitária. Vejamos que, nas zonas de São Nicolau, Santo Antão, Boavista, talvez pela mão dos europeus que lá chegaram, mas nessas outras ilhas, São Nicolau, Santo Antão, para mim é uma questão que vem do tempo do povoamento... Elisa Andrade, na sua tese, *História Económica de Cabo Verde*, refere isso. Para as ilhas montanhosas, eram recrutados colonos da Ilha da Madeira, franceses bretões, que trouxeram a tal de contradança com aquele mandador, daí aquela corruptela de crioulo e francês. Não eram recrutados só colonos

portugueses não, mas também de outros países europeus. Que trouxeram essas modas das danças da época, danças de salão. Acho que o trabalho dos Pioneiros é um trabalho de consciencialização e recuperação desta memória, que vem com a independência, em que ficamos a conseguir olhar mais para nós e a gostar mais de nós. Embora eu ache que o cabo-verdiano tem falta de autoestima.

- Quando decidiu gravar, procurou D. Teresa Lopes da Silva...

P: Procurei primeiro a minha professora na escola primária, D. Inácia Bettencourt (mãe de Humbertona [violinista] e Fátima [Bettencourt, escritora]), porque ela também falava de várias coisas, não foi só minha mãe, porque eu sempre fui muito curiosa. Então fui perguntar a D. Inácia e ela dizia, é a Teresa que sabe dessas coisas, sabe de mazurcas, sabe de tangos, sabe de contradanças... E a minha mãe dizia, é D. Rosinha (mãe de Leão Lopes) que sabe dessas coisas. Eu andava com um gravador na bolsa, a gravar coisas, a primeira pessoa a ensinar-me coisas foi D. Teresa Lopes da Silva, ensinou-me “Mari Censon”, ensinou aquela cantiga de funeral que gravei... Também há uma que ela chamava “a mazurquinha”, mas essa não gravei. Ensinou o canto de casamento que também gravei... E também a história de Unine que também gravei. Então volto ao trabalho da Elisa Andrade, que diz que nas ilhas montanhosas, onde se cultivavam gramíneas, e foram contratados para lá europeus que não portugueses.

- Para você, o que é uma contradança e o que é uma mazurca?

P: [Hesita em responder]

- A contradança é uma música ou é uma dança?

P: É uma dança.

- Mas essa palavra também designa um tipo de música?

P: É, designa um tipo de música porque inclusivamente é um tipo de música que tem um mandador, como os bailes mandados do Algarve. A contradança tem um mandador, não é a mesma coisa que a mazurca. A contradança e a mazurca são ritmos ternários e acho que a contradança é um ternário composto e a mazurca um ternário simples. Alguém que entenda mais de música do que eu, que não entendo, pode explicar melhor. A mazurca não tem um mandador. Vi dançar contradança em Santo Antão.

- E não era um espetáculo, eram pessoas dançando normalmente?

P: Não era um espetáculo, estavam dançando normalmente, mazurca também. Em finais dos anos 1950. E também ouvi as cantigas de casamento. Mas a mazurca eu vi dançar na Boavista quando era criancinha.

- E o *rabolo*?

P: Também é um ritmo ternário. Quando eu andava no liceu e havia encontros espontâneos, em que alguém estava a tocar violão, outro a cantar, sempre aparecia alguém do Fogo que por chacota cantava umas letras malcriadas, obscenas com esse [cantarola a marcar o ritmo na mesa] e no fim dizia sempre “este é que é rabolo di Nha Culelé, este é que é rabolo di Nha não sei quê...”. E eu queria saber o que era aquilo, porque era curiosa. E o meu pai era assinante do *Boletim de Cabo Verde* [*Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação*], como de muitas outras publicações (entre as quais a revista brasileira *Cruzeiro*). Eu li, num desses boletins, uns versos de Mário Macedo Barbosa, do Fogo, que trazia como adenda algumas letras dessa música popular, e quando ele editou isso ele fala da Ana Procópio. Depois da independência, minha tia Marina, que era conservadora da biblioteca [Centro de Documentação para o Desenvolvimento], foi lá com ela que descobri letras populares do *rabolo*; e alguém me deu os versos do Mário Macedo Barbosa outra vez. Então juntei as duas coisas e adaptei, porque não cantei as coisas obscenas, digo com outras palavras, metaforicamente. E o *rabolo* é uma espécie de mazurca, porque é um ternário. E era também uma música com resposta do público, em outros tempos, tal como as cantigas de casamento, que tinha a cantadeira principal e as cantadeiras que respondem, diz-se as que fazem “baxom”. No cante alentejano dizem “baixão”, é a resposta.

APÊNDICE II

Tabelas

Tabela 1: Músicas tocadas em Cabo Verde de 1899 a 1945

Ano	Género	Evento	Título	Autor
1899				
	marcha	espectáculo	O toga	-
	marcha	espectáculo	A caravana	-
	marcha		À Santa Cecília	-
	opera	espectáculo	trecho da Norma	Bellini
	polca		Mercedes	-
	sinfónica		Serenata	Schubert
	valsa	espectáculo	Primo Bacio	-
1913				
	bolero	banda	El Andaluz	A. Gomes
	episódio da guerra da Republica do Paraguay	banda	Fantasia Militar	J. E. da Cunha
	episódio da guerra da Republica do Paraguay	banda	Fantasia Militar	J. E. da Cunha
	fado	banda	Cantos do Fado	A. Guimarães
	fantasia	banda	Flores de abril	A. Couto
	fantasia	banda	Rainha das flores	J. S. Neves
	hino	banda	Hino Nacional	A. Keil
	hino	banda	Hino Nacional	A. Keil
	hino	banda	Hino Nacional	A. Keil
	mazurca	banda	Olímpia	S. Paranhos
	mazurca	banda	Maximiana	M. da Encarnação

Ano	Género	Evento	Título	Autor
	mazurca	banda	Beja	S. Morais
	mazurca	banda	Aldina	J. Reis
	mazurca	banda	O beijo duma virgem	D. Maria da Silva
	ópera	banda	Lucia de Lammermour	Donizetti
	paso doble	banda	Fagulha	S. Cruz
	paso doble	banda	O africano	A. Guimarães
	paso doble	banda	Bum-bum	S. Guimarães
	paso doble	banda	El chaleco blanco	Cabalero
	paso doble	banda	Fernando d'Oliveira	B. Araújo
	paso doble	banda	Viva Leiria	B. Valente
	polca	banda	À luz da lua	J. Oliveira
	polca	banda	À luz da lua	J. Oliveira
	polca	banda	Bijou	-
	polca	banda	Boémia	A. Guimarães
	polca	banda	Rafaéla	A. Benjamim
	polca	banda	A minha vizinha	N. Júnior
	schotisch	banda	Ligeira	-
	sinfonia	banda	Flor do Paraíso	E. Leite
	sinfonia	banda	Democrática	J. Martins
	sinfonia	banda	Fália	E. Leite
	sinfonia	banda	Flor Açoriana	A. Couto

Ano	Género	Evento	Título	Autor
	suite de valsas	banda	Souvenir de Biarritz	E. Waldteufel
	tango	banda	Mocambo	. de Matos Júnior
	valsa	banda	Aurora	S. Paranhos
	valsa	banda	Tricana	N. Júnior
	valsa	banda	Idalina	E. Ciríaco
	valsa	banda	Zulmira	A. Couto
	valsa	banda	Beijos de amor	B. Loureiro
	zarzuela	banda	Chateaux Margaux	-
1933				
	fox-trot	banda	Bem Hur	P. Rodrigues
	fox-trot	banda	Escravas da moda	P. Rodrigues
	gavote	banda	No berço	A. Lança
	hino	banda	Hino da Cidade	[?]
	marcha	banda	Cinco d'Outubro de 1910	C. Assis
	marcha	banda	Amplexo	S. Coutinho
	marcha	banda	Cap. 'Almeida Serra'	S. Coutinho
	marcha	banda	Ano bom	C. Franco
	marcha	banda	Saudade	[?]
	marcha	banda	Sonho de Glória	[?]
	maxixe	banda	Luz da Lua Cheia	[?]
	melodia	banda	Canção da saudade	S. Coutinho

Ano	Género	Evento	Título	Autor
	morna	banda	Suspiros d'Alma	S. Coutinho
	morna	banda	Nunca e Cunca	Francisco Morais
	morna	banda	Segredo co'o mar	Xavier da Cruz
	ode sinfónica	banda	Serra de Sintra	Sauvinet
	sinfónica	banda	Rapsodia eslava	C. Friedman
	tango	banda	Iberia	A. Coelho
	valsas	banda	Adelaide	F. Ceia
	valsas da opereta	banda	Viúva alegre	F. Lehar
1945				
	[?]	banda	[?] ilegível	J. Monteiro
	fox-trot	banda	Sagres	N. Rios
	marcha	banda	Verdade vence	
	marcha	banda	[?]	Ary Monteiro
	morna	banda		L. Maninha
	morna	banda	Dr. Adriano	B.Léza
	P. ord.?	banda	Recruta	Miranda
	samba	banda	Só sei perdoar	A. Alves
	tango	banda	[?]	J. Monteiro

Fonte: GN, com base em *Revista de Cabo Verde* (1899), *O Futuro de Cabo Verde* (1913), *Notícias de Cabo Verde* (1933), Arquivo Nacional de Cabo Verde (documentos avulsos, 1945).

Tabela 2: Gravações realizadas por cabo-verdianos nos EUA entre 1929 e 1935

	Nº Matriz - nº faixa	Título música	Género quando indicado	Editora - Nº edição	Compositor quando indicado
Johnny Perry's Portuguese Criolo Trio Data gravações: 29 de Janeiro 1929					
1	W 110839-1	<i>San Vicente-polka</i>	polca	Co 1069-X	-
2	W 110838-2	<i>Five d'outubro</i>	valsa	Co 1069-X	-
Johnny Perry's Instrumental Trio Data gravações: 29 de Janeiro de 1932					
3	W 113347-1	<i>Flor de amor</i>	morna	Co 1140-X	Manuel Roderick
4	W 113348-1	<i>Horas Perdidas</i>	polca	Co 1140-X	Manuel Roderick
5	W 113349-1	<i>Valsa Bo Boy-Boboy</i>	valsa	Co 1142-X	Manuel Roderick
6	W 113350-1	<i>Sufrimento</i>	morna	Co 1142-X	John Perry
7	W 113351-1	<i>Manazinha</i>	morna	Co 1143-X	John Perry
8	W 113353-1	<i>Saudade</i>	morna	Co 1143-X	John Perry
9	W 113352-1	<i>Romper da aurora</i>	morna	Co 1145-X	Perry-Roderick
10	W 113354-1	<i>Saída da Brava</i>	-	Co 1145-X	Perry-Roderick
Johnny Perry's Capeverdean Serenaders Data gravações: outubro de 1933					
11	W 113800-2	<i>Dio Peto</i>	morna	Co 1147-X	John Perry
12	W 113797-2	<i>Destino d'amôr</i>	morna	Co 1147-X	John Perry

13	W 113798-2	<i>Saudades do Mindêlo</i>	morna	Co 1148-X	John Perry
14	W 113796-2	<i>Amôr é nha desgraça</i>	morna	Co 1148-X	John Perry
15	W 113799-2	<i>Caboverdiana</i>	roladinha(<i>sic</i>)	Co 1149-X	John Perry
16	W 113801-2	<i>Vendedor de cocos</i>	polca	Co 1149-X	John Perry
Abrew's Portuguese Instrumental Trio Data gravações: 16 de fevereiro de 1931					
17	W 112792-2	<i>Marcha do Golfo</i>	marcha	Co 1127-X	-
18	W 112793-2	<i>Valsa continental</i>	valsa	Co 1127-X	-
19	W 112797-2	<i>Tango portuguez</i>	tango	Co 1129-X	-
20	W 112799-2	<i>Cabo verdranos peça nove-polka</i>	polca	Co 1129-X	Augusto Abreu
21	W 112794-2	<i>Masurka do meu pae</i>	mazurca	Co 1131-X	Augusto Abreu
22	W 112795-2	<i>Abrew's portuguese jazz</i>	jazz	Co 1131-X	Augusto Abreu
23	W 112798-2	<i>Polka dos amigos portugueses</i>	polca	Co 1132-X	-
24	W 112796-2	<i>Morna di pobreza</i>	morna	Co 1132-X	Augusto Abreu
Orchestra da Notias Data gravações: outubro de 1930					
25	W 112375-2	<i>Riviera Bote</i>	-	Co 1115-X	-
26	W 112376-2	<i>Souvenir de um Carnival</i>	-	Co 1115-X	-
27	W 112377-1	<i>Mal d' amor</i>	morna	Co 1116-X	C. Almeida
28	W 112378-2	<i>Cidad de Mindello-polka</i>	polca	Co 1116-X	-
Orchestra da Notias					

Data gravações: julho de 1931					
29	W 113072-2	<i>Serafim João</i>	morna	Co 1133-X	E. Pena Morell)
30	W 113073-2	<i>Vapor Riamento</i>	valsa	Co 1133-X	E. Pena Morell
31	W 113074-2	<i>Mar de lua cheia</i>	morna	Co 1134-X	E. Pena Morell
32	W 113075-2	<i>Cidade da Praia</i>	polca	Co 1134-X	E. Pena Morell
33	W 113076-2	<i>Fazenda S. Martinho</i>	polca	Co 1135-X	E. Pena Morell
34	W 113077-1	<i>O Perfume de Brava</i>	-	Co 1135-X	E. Pena Morell
35	W 113078-2	<i>Maria D'Laide</i>	morna	Co 1136-X	E. Pena Morell
36	W 113079-2	<i>A morna</i>	morna	Co 1136-X	E. Pena Morell
Orchestra da Noticias a acompanhar as cantoras Maria Teresa e Otilia Gonsalves ¹					
Data gravações: 1 de julho de 1935					
37	C0 17755-1	<i>Maria Jalanga</i>		Aurora A-30020	
38	C0 17756-1	<i>Nhô Mané Valentin</i>		Aurora A-30019	
39	C0 17757-1	<i>Salto gato</i>		Aurora A-30020	
40	C0 17758-	<i>O Lobo</i>		Aurora A-30019	

Legenda: W = Western Electric (método de gravação); Co = Columbia. Obs.: assinalado em negrito as que aparecem na compilação *Portuguese String Music*.

Fonte: GN, adaptado de Richard Spottswood, *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*, Chicago, University of Illinois Press, 1990: 1990: 2451; 2465-2467; e Gláucia Nogueira, *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens*, Lisboa, Campo da Comunicação, 2016: 23-24, 265-266, 407.

¹ Obs.: No livro de Spottswood aparece a menção: “Cândida Almeida vocal”, incorreção que se deve talvez ao facto de o nome de Noticias ser Cândido Almeida.

Obs.: As tabelas 3 a 6 encontram-se no corpo do texto

Tabela 7: Gravações de mazurcas, polcas, contradanças, galopes e paravante

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Abrew's Portuguese Instrumental Trio	Masurka do meu pae/Abrew's Portuguese Jazz	Nova Iorque	1931	Masurka do meu pae	mazurca
	Tango portuguez/Cabo Verdranos Peça Nove	Nova Iorque	1931	Cabo Verdranos Peça Nove	polca
	Polka dos amigos portugueses/Morna di Pobreza	Nova Iorque	1931	Polka dos amigos portugueses	polca
Agusto Cego	Bobossó	Brockton	2000	Desafor	mazurca
Alcides da Graça	Beleza & morabeza	[EUA]	2008	Mazurca	mazurca
Armindo Pires	Juventude	Lisboa	1981	Contradança	contradança
Bau	Jaílza	Paris	1995	Contradança n.º 2	contradança
				Alina	mazurca
				Cucli	mazurca
				Mazurca n.º 1	mazurca
	Plays Vasco Martins	Paris	2012	Fontainhas	mazurca
	Blimundo	Mindelo	2000	Jombo	mazurca
				Bau	mazurca
				Toy	mazurca
	Ilha Azul	Mindelo	2005	Mazurka	mazurca
	Inspiração	Paris	1998	Morena	mazurca
Top d'Coroa	Paris	1994	Raquel	mazurca	
			Tôp d'Coroa	mazurca	
Cape Verdean Melancholy	Paris	2002	Toy	mazurca	
Betina Lopes	Mensagem	Praia	1988	Mensagem de gratidão	mazurca
Calú d'Arquitecto	Alma e vibrações	[EUA]	2011	Rapsódia de mazurcas	Mazurca
Carlos Matos	Caboverdianismo	Roterdão	2006	Raquel	Mazurca

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Celina Pereira	Estória, Estória... no Arquipélago das Maravilhas	Lisboa	1990	Jumper	Mazurca
	Nos Tradiçon (compilação)	Paris	1994	Mari d'Ascençon	Mazurca
				Rabolo	Mazurca
Harpejos e gorjeios	Lisboa	1999	Tradiçon	Rabolo	
Cordas do Sol	Marijoana	Santo Antão	2002	M'nina Mariza	Mazurca
Dina Medina	Mornamente	Roterdão	2010	Kontradansa	Mazurca
Djedjinho	Homenagem a Djedjinho	[EUA]	1996	Mazurca	Mazurca
				Strela Branca	Polca
Djicai	Lembrança di Djabraba	[EUA]	1996	Mazurca	Mazurca
				Polka (1)	Polca
				Polka (2)	Polca
				Polka (3)	Polca
Djinho Barbosa	Trás di Son	Praia	2006	Topada na Mazurka	Mazurca
Djom De Mané D'Onorfú	Ano 2000	[?]		Mazurca	Mazurca
Djom di Robeca	Adeus Sofrimento	[?]	2001	Manzurka	Mazurca
Djonsa Ramos	Piskador	Praia	2014	Nhu Djon di Tchada Liton	Mazurca
Djosinha	Simpatia	Brockton	1992	Pedro Lino	Mazurca
Djuta Barros	Nôs encontro	Providence	2009	Hora de bá pa traz	Mazurca
Fantcha	Viva Mindelo	Paris	2000	Amdjer cretcheu	Mazurca
Frank Mimita	Hora Já Tchegá	Roterdão	1974	Bingala d'po	Mazurca
	Tudo Cúsa é Djudja	Lisboa	1979	Caldo Tchitcharinho	Mazurca
Grupo Cultural Mantenha	Grupo Cultural Mantenha	Praia	1985	Mar Miller	mazurca
Ivo Pires	Tradição	[EUA]	1996	Mazurca di Passo	Mazurca
				Pernambuco	Polca
				Polka	Polca
João Évora	Oh lá lá	[EUA]	[?]	Mazurka di Passo	Mazurca
Joe Livramento	Bright 'n mellow	[EUA]		Mazurka para Jose Flor	Mazurca

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Johnny Perry´s Portuguese Criolo Trio	Flor de Amor/Horas perdidas	Nova Iorque	1932	Horas perdidas	Polca
	Five D'Outubro/San Vicente	Nova Iorque	1932	San Vicente-polka	Polca
	Saudades Do Mindêlo/Amôr É Nha Desgraça	Nova Iorque	1933	Saudades Do Mindêlo	Polca
	Caboverdiana/Vendedor De Cocos	Nova Iorque	1933	Vendedor De Cocos	Polca
Jorge Humberto	Identidade	Paris	2004	Cêbafâme, Tema Bonê	Mazurca
	Nôv'Astral	Paris	2016	Rumo nôsh liberdade	Mazurca
Josezinho	Robecada Djabraba	[EUA]		Mazurka	Mazurca
Kzik (Nho)	Recordação	Amadora	2000	Mexê	Galope
				Nha comadre	Mazurca
				Recordação	Mazurca
Les Troubadours	Preciosinha	[EUA]		Mazurca	Mazurca
Linkim	Violino de Nos Terra	[EUA]	1990	Mazurca	Mazurca
Lucibela	Laço Umbilical	Paris	2018	Sant Antôn	Mazurca
Lura	M'Bem di Fora	Paris	2006	Mari Ascenson	Mazurca
Mané Pchei	Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde Ilha de São Nicolau	Frankfurt/Mainz	2004	Contradança (2)	Contradança
				Contradança (3)	Contradança
				Mazurka	Mazurca
				Scorregôde	Mazurca
Maninho Almeida	Rei da mazurca	Ilha do Sal	2007	Mazurca popular	Mazurca
				Rasté	Mazurca
				Rei da mazurca	Mazurca
Mariana Ramos	Bibia	Paris	2004	Cumade Mazinha/Caldo Tchitcharrinho	Mazurca
Mariana Ramos	Quinta	Paris	2015	Rumo Nôch Liberdade	Mazurca
Marino Silva	Morna pa mamã	Lisboa	1975	Maré d'Cseicon	Mazurca
	Mazurca Popular de Santo Antão	Lisboa	1976	Mazurca Popular de Santo Antão	Mazurca

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Minó di Mamá	Talaia Baxu	Amadora	1998	Loty Pingo D'Ouro	Mazurca
				Mara bu sancho	Polca
Nando Lopes	Cobra			Bruxa	Mazurca
Nani (Nho)	Nhó Nani	Praia	2009	Mazurca	Mazurca
Neuza	Flor di bila	Praia	2013	Rabolo	Rabolo
				Rabolo di mi cu Maria	Rabolo
Ney Évora	Jardim tropical	Luxemburgo	2006	Contradança	Contradança
				Nha tradiçon	Contradança
	Serenata Tradicional de Cabo Verde	Luxemburgo	[?]	Marca passo	Mazurca
				Raiz de contradança	Mazurca
Nôs Raíz	Mensagem	Lisboa	[2015]	D'pos d'Selada	Mazurca
Orchestra de Noticias	Mal D' Amor/Cidad De Mindello	Nova Iorque	1930	Cidad De Mindello	Polca
	Mar De Lua Cheia/Cidade Da Praia	Nova Iorque	1931	Cidade Da Praia	Polca
	Fazenda S. Martinho/O Perfume De Brava	Nova Iorque	1931	Fazenda S. Martinho	Polca
Pai e fidjus de Montrond	Ratoeiro - pais e fidjus de Montrond	Dornbirn, Áustria	2011	Mazurca de Talaia	Mazurca
				Paravante - pé de camel	Paravante
				Mudjezinha de Tchada Scora	[?]
				Puleiro de pato é no chao	[?]
Pai e Filhos	Tributo	New Bedford	1996	Mazurca	Mazurca
	Mimória	Cacém	2003	Rosa nha flor	Mazurca
Paulino Vieira	Paulino Vieira na sua Aprendizagem - Guitarra Clássica - Música de Cabo Verde	Lisboa	2003	Manzurka	Mazurca
	Nha Primeiro Lar	Paris	1996	Mazurca	Mazurca
	Nha Primeiro Lar	Paris	1996	Viola e bic	[?]
Pedro Magala	Bordão di nha violão	Boavista	2010	Eli	Mazurca
Pedro Rocha	Fazem Feliz	Roterdão	2002	Contradança	Mazurca
Rabasa	Pertu di Bo Cabo Verde	Roterdão	2004	Mazurca crioula	Mazurca

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Raíz di Djarfogo	Cap-Vert Raíz di Djarfogo	Paris	1999	Grandeza di Djarfogo	Contradança
Simentera	Raiz	Paris	1994	Coda (Manche)	Galope
				Manche	Galope
Splash	Contradição	Dorchester	2001	Contradança	Contradança
	Simplicidade	Schiedam	1996	Mazulca	Mazurca
Talulu	Braga Maria	Brockton	2002	Perdão Geral	Mazurca
Tchalezinho	Marcha popular	[EUA]		Mazurka	Mazurca
Tchênta	Sabe d'vera	S. Nicolau	2008	Contradança	Contradança
				Sabe d'vera	Contradança
				Lombo Padja	Galope
				Linda	Mazurca
Tchicau	Dialogá	Roterdão	2012	Suor de mazurca	Mazurca
Tchin	Tchin 93-34 - Aventureiro di distino	Roterdão	1994	Pontchinho dochi	Mazurca
Teresa Lopes da Silva	Promessa	Praia	1993	Mari d' Cenção	Mazurca
Toy Vieira	Gratidão	Praia	2013	Amdjer cretcheu; Simplicidadi S. Nicolau	Mazurca
Travadinha	Travadinha no Atelier-Mar	Inédito	-	Jumper	Mazurca
				Maremila	Mazurca
	Travadinha no Hot Clube	Lisboa	1999	Mazurca	Mazurca
				Polca	Mazurca
Feiticeira de Cor Morena	Lisboa	1986	Toi	Mazurca	
Val Xalino Silva	Bem balançod	[?]	2013	Mazurca de Raul d' Antão	Mazurca
Vários Artistas (Martin Violon e Lela Violão)	Caldo de Rabeca	Praia	2007	Contradança	Contradança
				Mazurca Toi	Mazurca
				Mazurca Antiga	Mazurca
				Viola e bic	Mazurca
Vários Artistas (gravação de Miguel Nibia)	Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau	Frankfurt/Mainz	2000	Contradança	Contradança

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música	Género
Vários Artistas [?]	Cabo Verde Instrumental	Paris	2007	Violino d'um contradança	Contradança
Vários (Brás de Andrade, Júlio Correia, Amadeus Fontes)	Passadinha	Praia	2013	Kamin di Musteru	Mazurca
Vários Artistas	Lembransa 1 Mudansa I	[EUA]	1992	Lenbransa 1 mudansa l	Mazurca
				Lenbransa 1 mudansa l (instrumental)	Mazurca
Vários Artistas (gravação de Mané Pchei)	Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau	Frankfurt/Mainz	2000	Mazurca	Mazurca
Vários Artistas (gravação de Chico Djodje)	Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau	Frankfurt/Mainz	2000	Contradança	Contradança
Vários Artistas (gravação de Nho Kzik)	Dez Granzin di Tera - A Viagem dos Sons	Lisboa	1998	Recordação	Mazurca
Vários Artistas (compilação) (Travadinha)	Cap Vert: Anthologie 1959-1992 (colectânea)	Paris	1993	Toi	Mazurca
Vários Artistas	Diplomadu	Brockton	1995	Kamin di Musteru	Rabolo
Vuca Pinheiro	Terra de Eugénio	Brockton	2009	Ermum di peto	Mazurca
	Novo Horizonte	Brockton	2012	Olgabil	Mazurca
	Fama sem probetu	Brockton	1996	Vila Nova Sintra	Mazurca
Zé Luís	Serenata	Paris	2012	Cebu d'Holanda	Mazurca

Fonte: GN, com base em arquivo pessoal e arquivos da RCV.

Tabela 8: Gravações de valsas

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música
Abrew's Portuguese Instrumental Trio	Marcha do Golfo/Valsa continental	Nova Iorque	1931	Valsa continental
Bau	Jaílza	Paris	1995	Jaílza
				Situações triangulares
	Cape Verdean Melancholy (compilação de Bau)	Paris	2002	
	Douceur du Cap Vert (colectânea com vários artistas)	Paris	1996	Situações triangulares
	A Alma de Cabo Verde (colectânea com vários artistas)	Paris	1996	
Djicai	Lembrança di Djabraba	[EUA]	1996	Valsa (Viúva alegre)
Gardénia Benrós	Gardénia canta Silvestre Faria		2010	Valsa Matilde
Hermínia	Coração leve	Paris	1998	Coração leve
Ivo Pires	Tradição	[EUA]	1996	Valsa
Joe Livramento	Joli Gonsalves & Joe Livramento	EUA	1969	Valsa consolada
Johnny Perry's Portuguese Criolo Trio	Bo Boy-Boboy/Sufrimento	Nova Iorque	1929	Bo Boy-Boboy
	Five D'Outubro/San Vicente	Nova Iorque	1929	Five D'Outubro
Kzik (Nho)	Recordação	Amadora	2000	Mal de amor
				Valsa Mixim
Luís Rendall	Cabo Verde e o seu grande compositor Luís Rendall	Lisboa	1970	Valsa Tony Reis
				Valsa Zinda
Mané Pchei	Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde Ilha de São Nicolau	Frankfurt/Mainz	2004	Valsa
Maninho Almeida	Rei da mazurca		2007	Saiona
Ney Évora	Serenata Tradicional de Cabo Verde	Luxemburgo	2000	Separação infinito
	Jardim tropical	Luxemburgo	2006	Valsa caboverdiana
Orchestra de Notias	Serafim João/Vapor Riamento	Nova Iorque	1931	Vapor Riamento
Pai e Filhos	Tributo	New Bedford	1996	Valsa casamento

Nome artístico	Título obra	Local lançamento	Ano lançamento	Título Música
Tazinho	Tazinho	Roterdão	1970	Leonida
Tchênta	Sabe d'vera	S. Nicolau	2008	Fragata é sabe
Teresa Lopes da Silva	Promessa	Praia	1993	Comadre Quiterinha
Travadinha	Travadinha no Atelier-Mar	Inédito	-	Valsa
Vasco Martins	Dez Granzin di Tera - A Viagem dos Sons (vários artistas)	Lisboa	1998	Situações triangulares
Martin Violon e Lela Violão	Caldo de Rabeca	Praia	2007	Valse de Paris
Vuca Pinheiro	Es quê nha terra Cabo Verde	Brockton	1987	Valsa Matilde
	Fama sem probetu	Brockton	1996	Valsa Dolente
	Novo Horizonte	Brockton	2012	Nuances
			2012	Solo Violão Vadio
2012			Valsando ao luar	

Fonte: GN com base em arquivo pessoal e arquivos da RCV.

Tabela 9: Formas históricas da música cabo-verdiana segundo documento preparatório ao I Encontro da Música Nacional

Designação	Ilha ou concelho	Observação no original	Observação GN
Morna	Todas as ilhas e concelhos		
Coladeira	Todas as ilhas e concelhos		
<i>Batuku</i>	Santiago		
<i>Finason</i>	Santiago		
Funaná	Santiago		
<i>Tabanka</i>	Santiago		
Música religiosa popular	Santiago	Onde predomina. Há notícias de que em São Nicolau canta-se as Divinas	
Cantigas de trabalho	Santiago, Fogo, Santo Antão, São Nicolau		
Valsa	Todas		Interessante notar no documento a ausência de menção a expressões como galope, <i>schosttische</i> , <i>paravante</i> e <i>rabolo</i> , por exemplo.
Mazurca	Santo Antão, São Nicolau, Boa Vista		
Polcas	Boa Vista, São Nicolau, Santo Antão, São Vicente		
Boleros	-	Lúís Rendall	Outros ritmos foram também interpretados por Rendall, como foxtrotes e choros (no sentido brasileiro). Embora apontada como um dos tipos de música praticados em Cabo Verde, a música instrumental não aparece no quadro.
Marcha	Todas		

Samba	Todas		
Cantiga de roda	Todas		
Choros	Santo Antão, São Nicolau, Santiago		Há referência ao choro brasileiro mas também a algo semelhante à guisa com alguns exemplos de músicas cabo-verdianas particularmente plangentes
Lundu	Boa Vista		
Música erudita	São Vicente		Referência ao compositor Vasco Martins, residente na ilha de São Vicente

Fonte: GN, com base em tabela de Cabo Verde/Ministério da Informação, Cultura e Desportos/Direção Geral da Animação Cultural, *I Encontro de Música Nacional*, 1988: 30-31, Quadro 2.

APÊNDICE III

Personagens relacionados com a história das músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde

Figura 20: General Viriato Gomes da Fonseca



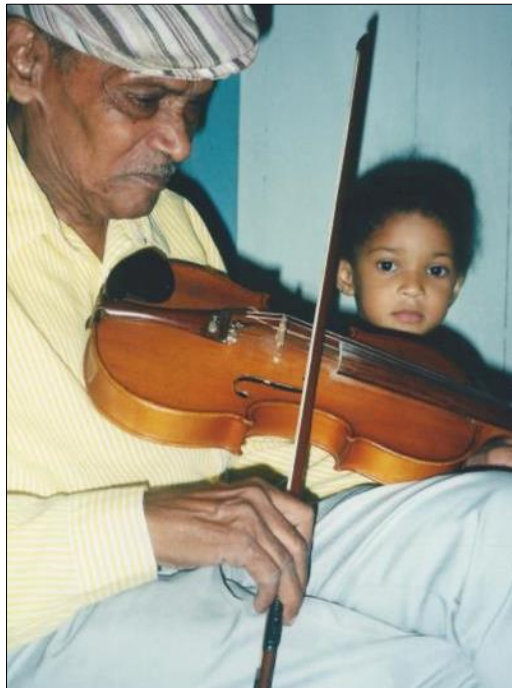
Fonte: Arquivo Histórico Militar - Exército Português.

Figura 21: Malaquias Costa



Fonte: CD *Ilhéu de Contenda* (banda sonora original), Lisboa, Discos Nada/VDC: 1998.

Figura 22: Nho Kzik em Ponta do Sol, Santo Antão, 1998



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 23: Luís Rendall



Fonte: Arquivo Nacional de Cabo Verde.

Figura 24: Nho Djonzinho Montrond, Chã das Caldeiras, ilha do Fogo, 2006



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 25: Nho Raul de Ribeira da Barca, Ribeira da Barca, 2005



Fonte: *Fragata*, Julho-Setembro de 2005. Foto de Jorge Dóres.

Figura 26: Nho Djonzinho Alves e o filho Kim Alves no K-Magic Studio, Praia, 2004



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 27: Mané Pchei, numa foto de 1980 na capa do seu único disco editado



Fonte: Capa do CD *Conjunto Mané Pchei - Cabo Verde, ilha de São Nicolau*, Frankfurt, Popular African Music, 2004. Foto de João Freire.

Figura 28: Da Cruz, Tarrafal de São Nicolau, 2015



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 29: Frank Mimita



Fonte: Capa do LP *Frank Mimita Canta Cabo Verde*, Lisboa, Imavox, [1973].

Figura 30: Travadinha, 1984



Fonte: Arquivo *Voz di Povo*.

Figura 31: Celina Pereira



Fonte: Caboversite (página *web*).

Figura 32: Maninho Almeida, Tarrafal de São Nicolau, 2018



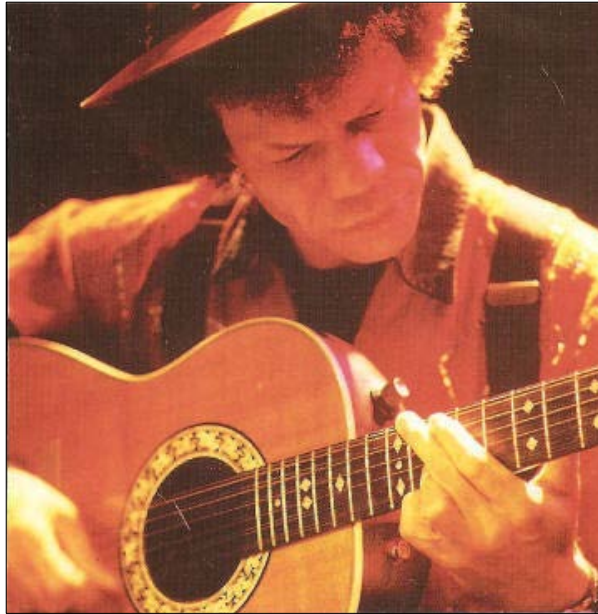
Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 33: Bau, Festijazz, Mindelo, 2003



Fonte: Arquivo pessoal GN. Foto GN.

Figura 34: Paulino Vieira



Fonte 1: Capa do CD *Paulino Vieira na sua Aprendizagem – Volume 1 - Guitarra Clássica*.

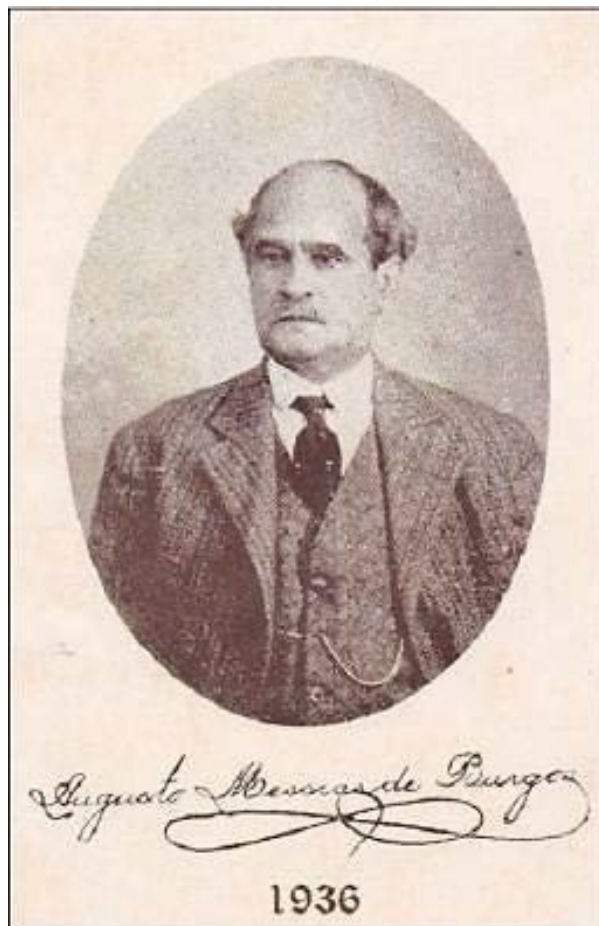
Figura 35: Toy Vieira



Fonte: [Stichting Kafuka](#) (página web).

Obs.: as Figuras 36 a 43 encontram-se no corpo do texto ou no Anexo II

Figura 44: Augusto Messias de Burgo, 1936



Fonte: "Cabo Verde é Vida", blogue.