



**Departamento de Ciências Sociais e Humanas**  
**Mestrado em Património e Desenvolvimento 2008/2010**

**BATUKO, PATRIMÓNIO IMATERIAL DE CABO VERDE.**  
**PERCURSO HISTÓRICO-MUSICAL**

Gláucia Aparecida Nogueira

Dissertação apresentada à Universidade de Cabo Verde para obtenção  
do título de Mestre em Património e Desenvolvimento

Orientadores:

Professor Doutor Luís Mota Figueira

Professora Doutora Juliana Braz Dias

Praia, 2011



ACTA DA REUNIÃO DO JÚRI PARA APRECIÇÃO DA DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM PATRIMÓNIO E DESENVOLVIMENTO, REQUERIDO PELA LICENCIADA GLÁUCIA APARECIDA NOGUEIRA.

No dia dez do mês de Março do ano de dois mil e onze, pelas 15 horas de Cabo Verde, na Sala 002 do Campus de Palmarejo da Universidade de Cabo Verde, compareceram na qualidade de júri das provas de dissertação do curso de Mestrado em Património e Desenvolvimento, o Professor Doutor Filipe Thamudo Barata, da Universidade de Évora, o Professor Doutor César Monteiro, da Universidade de Cabo Verde e no edifício do Instituto Politécnico de Tomar o Professor Doutor Luís Mota Figueira, do Instituto Politécnico de Tomar, para apreciarem e discutirem por vídeo-conferência a tese intitulada "*BATUCO, PATRIMÓNIO IMATERIAL DE CABO VERDE. PERCURSO HISTÓRICO-MUSICAL*". O Professor Doutor Filipe Thamudo Barata presidiu ao júri. Franqueada a sala ao público, o Presidente verificando estarem preenchidos os requisitos legalmente exigidos para se proceder à apresentação e discussão da dissertação, deu início aos trabalhos. A candidata dispôs de um tempo inicial para apresentação oral da dissertação. \_\_\_\_\_

Na discussão da dissertação coube o Professor Doutor César Monteiro o papel de arguente principal, sendo dado a todos os membros do júri a oportunidade de intervir. Foi proporcionado à candidata tempo idêntico de resposta ao utilizado pelo júri. Concluída a prova, o júri reuniu para apreciação e para deliberação sobre a classificação final da candidata, através de votação nominal fundamentada. \_\_\_\_\_

O Professor Doutor Filipe Thamudo Barata, exprimiu o seu sentido de voto nos seguintes termos."

*A candidata fez uma tese de elevada qualidade inicial, acompanhada de uma apresentação de qualidade. A obra feita foi certamente uma referência futura. É post o "trib. Bm 18 vol. 1".*

O Professor Doutor César Monteiro, exprimiu o seu sentido de voto nos seguintes termos “

*Concordo com o parecer do Juri tendo em  
conta a qualidade do trabalho e a defesa  
da dissertação.*”

O Professor Doutor Luís Mota Figueira, exprimiu o seu sentido de voto nos seguintes termos.

”  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.”

Por fim, o Júri deliberou atribuir à candidata a classificação de dissertação de *Bom* ..... valores.

Às .....*16*.....horas e .....*30*..... minutos foi dada por terminada a prova de dissertação, da qual foi lavrada a presente acta, que vai ser assinada pelos membros do Júri.

Campus de Palmarejo da Universidade de Cabo Verde, em 10 de Março de 2011.

*Filipe Thamudo Barata*  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Filipe Thamudo Barata

*César Monteiro*  
\_\_\_\_\_  
Professor Doutor César Monteiro

\_\_\_\_\_  
Professor Doutor Luís Mota Figueira

“Kapasidadi grandi de sobrevivênsa dizafianti di Batuku  
dja sta dimonstradu na si longu kaminhada, sen respeta frontera (...)  
Transformason ki el ta ba tem, sta sértamenti profundamenti  
ligadu ku kel ki Povo i Kultura kauberdianu ta i pode bem ten” \*

**Tomé Varela da Silva**

*Papel di batuku na nrikisimentu di kultura di Kauberdí*

(conferência proferida em Órgãos, em 18.04.2009)

“Batuko e nos aima” \*\*

**Kaoberdiano Dambará**

Poema *Batuko*

\* A grande capacidade de sobrevivência desafiante do Batuko já está demonstrada na sua longa caminhada, sem respeitar fronteiras (...) As transformações que ele terá estão certamente profundamente ligadas àquelas que o Povo e a Cultura cabo-verdianos poderão vir a ter (tradução do crioulo feita pela autora da dissertação).

\*\* O batuque é a nossa alma (tradução do crioulo feita pela autora da dissertação).

## **Agradecimentos**

Aos meus orientadores.

A todos os docentes do mestrado em Património e Desenvolvimento.

A todos os entrevistados e pessoas que, de diferentes maneiras, contribuíram para a concretização deste trabalho, em especial Ângelo Barbosa, Casimiro Tavares, Francisco Fragoso, Gilberto Lopes, Jeff Hessney, Olav Aalberg, Princezito, Robert Sarwark, Tomé Varela da Silva, Susan Hurley-Glowa, Vasco Martins.

## **Resumo**

O que pode o batuko revelar sobre o povo cabo-verdiano, no seu percurso histórico e cultural, se tomarmos diferentes períodos no tempo, cada um correspondendo a uma específica situação político-social, e analisarmos qual a visão que, nesses diferentes momentos, se teve/tem desta manifestação cultural tida como a mais africana de Cabo Verde? Este trabalho propõe mostrar que o percurso do batuko corresponde ao percurso do próprio povo cabo-verdiano, já que, enquanto património imaterial desta nação, reflecte diferentes momentos sócio-político-culturais e questões ideológicas que lhes são inerentes. Assim, procura-se esboçar a trajectória de uma expressão musical-coreográfica que no passado foi considerada “música de cafres” – selvagem, lúbrica e nociva aos bons costumes, reprimida pela Igreja Católica e pela administração colonial – e que a partir da independência de Cabo Verde passou a ser valorizada, como outras tradições populares, na esteira do pensamento nacionalista do novo poder instituído. Hoje, o batuko, tanto na sua vertente tida como tradicional como nas suas versões reelaboradas que se inserem no que se pode considerar a vanguarda musical do país, é uma expressão viva e pujante, exemplo de resistência e adaptação.

### **Palavras-chave**

Cabo Verde, património cultural, música, batuko, inovação

## **Abstract**

What can the batuko reveal about the Cape Verdean people in a historical and cultural context? We can look at different time periods, each one corresponding to a specific socio-political situation, and analyze different viewpoints that were held about what is regarded as the most African element of Cape Verdean culture art specific moments in history. This work proposes to show that the evolution of batuko corresponds to the evolution of the Cape Verdean people itself, for, as one of the aspects of the immaterial heritage of this nation, it reflects different socio-political/cultural moments and ideological issues that are inherent to them. As such, an attempt will be made to outline the trajectory of a musical and choreographic expression that in the past was considered “pagan music” – savage, lubricous and harmful to proper habits, repressed by the Catholic Church and by the colonial administration – and which, beginning with Cape Verde’s independence, began to be valued, similarly to other popular traditions, in the wake of the nationalist ideology of the newly-instituted power. Today, batuko, both in what could be called its traditional variant as well as in its re-elaborated versions, which are a part of what could be considered the country’s musical vanguard, is a living and powerful form of expression, an example of resistance and adaptation.

### **Keywords**

Cape Verde, cultural heritage, music, batuko, innovation

## Lista de imagens

	Pag.
<b>Capítulo 2</b>	
Figura 1 – Esquema de rapica .....	36
Figura 2 – Iconografia de Santiago em livro do período colonial mostra a cimboa .....	39
Figura 3 – Esquema de montagem do terreiro, segundo padrão tradicional .....	44
<b>Capítulo 3</b>	
Figura 4 – Campanha de vacinação, <i>VP</i> 1987 .....	77
Figura 5 – Capa do LP <i>Batuco</i> , do grupo Bulimundo, 1982 .....	81
Figura 6 – Folheto evento <i>Interculturas</i> .....	86
Figura 7 – Nácia Gomi e seu grupo no livreto do CD <i>Music from Cape Verde</i> .....	88

## Lista de siglas e abreviaturas

Adevic – Associação dos Deficientes Visuais de Cabo Verde

AULP – Associação das Universidades de Língua Portuguesa

*BO – Boletim Oficial*

CCP – Centro Cultural Português

CEG-UL – Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa

CIDAC – Centro de Informação e Documentação Amílcar Cabral

CNCDP – Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos

### Portugueses

DGC – Direcção Geral da Cultura (Cabo Verde)

e/a – edição do autor (ou do grupo)

EUA – Estados Unidos da América

IAHN – Instituto do Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde)

IBNL – Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (Cabo Verde)

ICL – Instituto Cabo-Verdiano do Livro

ICLD – Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco

IICT – Instituto de Investigação Científica e Tropical (Portugal)

IIPC – Instituto de Investigação e do Património Culturais (Cabo Verde)

IPC – Instituto de Promoção Cultural (Cabo Verde)

ISE – Instituto Superior de Educação (Cabo Verde)

MR – Manny Rodrigues

NCV – Notícias de Cabo Verde

*NJCV – Novo Jornal de Cabo Verde (1974-1975)*

OMCV – Organização das Mulheres de Cabo Verde

PAICV – Partido Africano para a Independência de Cabo Verde

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

PC – Património Cultural

PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado

PMI/PF – Protecção Materno-Infantil/Planeamento Familiar

RCCV – Rádio Clube de Cabo Verde

s/d – sem data

Sida – Síndrome de Imunodeficiência Adquirida

TVEC – Televisão Experimental de Cabo Verde

UA – Universidade do Algarve (Portugal)

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a  
Cultura

Uni-CV – Universidade de Cabo Verde

*VP - Voz di Povo*

## **Glossário de termos utilizados relacionados com música e batuko**

**Batuko** – Grafia adoptada (para evitar confusões semânticas) para designar a música que é objecto deste estudo, aquela que é considerada como tradicional da ilha de Santiago.

**Batuque** – palavra de etimologia controversa. O *Novo Dicionário Banto do Brasil*, citando várias fontes, aponta hipóteses como o termo “bater”, da língua portuguesa, e a  *fusão deturpada da expressão quimbunda ‘bu-atuka’ (onde se salta ou se pinoteia)*. O dicionário traz ainda “batuque” como um bailado de Angola e do Congo, mas assim chamado pelos portugueses e não pelos africanos. (LOPES, 2003 p. 40-41). No Brasil, designa diferentes manifestações ligadas à cultura afro-brasileira, inclusive uma de carácter religioso.

**Cimboa** – instrumento de uma única corda (feita com fios de rabo de cavalo) fabricado com uma cabaça, madeira e pele de cabra, encontrado em várias regiões da África, Cabo Verde incluído. A grafia cimboa será utilizada como padrão, embora por vezes apareçam em citações “simboa” ou “cimbó”.

**Conbersu sabi** – Ver “djanbu”.

**Djanbu** – modalidade de poesia oral próxima ao finaçon, mas independente da música. Também chamada “conbersu sabi”, conforme a localização, segundo Gil Moreira.

**Faranganha** – dança específica de Boa Entradinha, em que o homem participa, simulando um cortejo sexual à mulher, e neste aspecto assemelhando-se à dança do landu, tradicional da ilha da Boavista.

**Finaçon** – parte de uma sessão de batuko em que se cantam cantigas em geral improvisadas de teor educativo, baseadas em provérbios e máximas populares, e ainda com carácter de louvor ou sátira. Nesta parte não se dança. “Finaçon” será a grafia adoptada ao longo deste trabalho, embora por vezes se encontre “finason”.

**Galion/galeom** – termo com diferentes significados, conforme os autores. Seria um dos três ritmos da xabeta, assim como pam pam e rapicado.

**Pam pam (ou pã-pã, bam bam)** – expressão claramente onomatopeica que refere o bater, ou seja percutir. Em geral vem no início da sessão de batuko, como um sinal para começar.

**Profeta** – expressão controversa, para uns, a solista do batuko, para outros, a cantadeira de finaçon.

**Rabida (ou rapica xabeta)** – é quando o batuko, ou sambuna, chega ao clímax, cada vez mais movimentada e empolgante. Não quer dizer, contudo, que o ritmo mude. *Rabida (a melodia e o canto) é aquela fase explosiva, o texto reduz-se ao mínimo e a força emocional aumenta, a dança frenética, todo o terreiro naquela agitação (...) Quando se diz rapica, o solista é obrigado a entrar em rabida.* (Tomé Varela da Silva, entrevista, 2010)

**Rafodjo** – cantigas improvisadas, tradicionais da ilha do Fogo, cujas letras assumem por vezes carácter irónico e crítico. Entre cantadeiras que ficaram célebres nesta ilha, destaca-se Ana Procópio, que teve algumas das suas cantigas fixadas em texto. Determinados autores apontam semelhanças com o finaçon.

**Romanceiro** – composições tradicionais europeias que começaram a ser recolhidas em meados do século XVIII, quando as orientações estéticas pré-românticas e românticas julgaram ver na poesia do povo um sinal de identidade da nação.

**Sambuna** – termo que praticamente caiu em desuso; de forma geral é aceite o sentido de ser a parte mais lúdica do batuko, com primazia da música e dança. Em textos mais antigos encontramos “zambuna”, que considero ter o mesmo significado.

**Torno** – dança do batuko, centrada no requebrar dos quadris, quase sem tirar os pés do lugar; quando a dançarina entra no círculo ou semicírculo e faz a sua performance, diz-se que ela “dá ku torno”.

**Violão** – designação utilizada em Cabo Verde e no Brasil para o que os portugueses chamam de guitarra de seis cordas.

**Xabeta** – som produzido pela percussão e palmas. Fica convencionada a grafia “xabeta” para este trabalho, embora outras apareçam em textos sobre o batuko, como “tchabeta”, “chabeta”, “chaveta”, “xaveta” ou “cabeta”, “cubeta” (com acento circunflexo no c, os dois últimos).

Obs.: Por uma questão de critério e padronização, optei deliberadamente por não utilizar itálico nos nomes de géneros musicais, seja de Cabo Verde ou de outros países.

## Sumário

Introdução. Porque o batuko? .....	3
Metodologia e suporte teórico.....	7
Estrutura do trabalho .....	9
Capítulo 1. Conceitos importantes para falar de património, música e batuko .....	10
1.1. Conceitos de cultura .....	10
1.2. Folclore.....	14
1.3. Identidade .....	15
1.4. Música .....	17
Música popular.....	18
1.5. Património cultural.....	21
Património tangível e intangível e o seu registo.....	22
1.6. O termo ‘batuque’ .....	25
Capítulo 2. Batuko, batuques .....	29
2.1. Génese do batuko – referências à sua origem e formação .....	30
2.2. Descrições do batuko .....	32
Uma sessão de batuko.....	32
Sambuna .....	33
A xabeta, o ritmo .....	34
Os instrumentos do batuko .....	36
O torno.....	41
Sobre alguns termos e descrições não consensuais .....	42
2.3. Finaçon.....	47
2.4. Diferenças entre o batuko no passado e o actual.....	49
Tipos de grupos .....	51
2.5. Batuko é coisa de mulher? .....	52
Capítulo 3. Diferentes momentos do batuko ao longo do tempo.....	55
3.1. Período colonial.....	55
3.1.1 – Século XVIII - Século XIX .....	55
3.1.2 – Século XX - últimas décadas do regime colonial.....	60

Batuko e os claridosos .....	62
A representação de Cabo Verde nas exposições coloniais .....	65
A repressão do batuko .....	68
3.2 – Batuko durante a luta anticolonial e no período de transição.....	71
3.2.1 – A luta de libertação.....	71
3.2.2 – Período de transição.....	72
3.3. Cabo Verde independente .....	74
3.3.1 – O batuko e a OMCV .....	76
3.3.2 – Contradições de uma política cultural? .....	78
3.3.3 – Anos 90: novas dinâmicas e vozes puristas.....	82
O batuko e a política partidária.....	84
O batuko nas comunidades emigradas.....	85
Batuko como representação de Cabo Verde no estrangeiro .....	86
Gravações de batuko.....	87
Trabalhos musicais ‘sobre’ o batuko .....	89
3.4. O momento actual (após 2000) .....	90
3.4.1 – A reelaboração do batuko .....	91
“Geração Pantera” .....	92
Cantoras .....	93
Fora da “geração Pantera” .....	94
3.4.2 – Batuko “tradicional” nos tempos actuais e a sua actualidade.....	95
Considerações finais .....	99
Referências bibliográficas e outras fontes .....	109
Anexos	
1. Documentos históricos	
2. Personagens do batuko	
3. Documentos da Unesco	
4. Gravações de batuko	

## **Introdução. Porque o batuko?**

Traçar o percurso histórico-musical do batuko – expressão da cultura imaterial de Cabo Verde representativa da ilha de Santiago – é a proposta desta dissertação, em que procuro mostrar, cronologicamente, uma série de mudanças pelas quais o batuko passou ao longo do tempo, ao mesmo tempo que se alteram também as atitudes da sociedade face a ele. Ao abordar determinados aspectos ainda não salientados por outros trabalhos científicos sobre este tema, procuro contribuir para a produção de um melhor conhecimento sobre este género musical.

É pertinente notar que, embora certos pontos de vista sobre a cultura popular e as tradições ainda pretendam ver esses domínios como estáticos e ameaçados pelo desenvolvimento da indústria cultural e dos processos de globalização que atingem todos os países do mundo, outras perspectivas relativizam esse confronto, e defendem até que em certos casos essas manifestações culturais são mesmo beneficiadas pelo *show business* e pelas trocas culturais hoje aceleradas pela globalização. Ultrapassa-se, assim, no meio académico – embora ainda resista em outros meios, inclusive o artístico – a visão dicotómica proveniente do Romantismo de que o “puro” deve ser protegido de “adulterações”. Nesta matéria, a própria UNESCO, nas suas recomendações quanto à forma de os países trabalharem o seu património imaterial, preconiza que ele seja registado das mais diversas formas, mas não que se intervenha de maneira contrária à sua inevitável evolução, já que as manifestações culturais inserem-se numa dinâmica e às populações de onde emanam – e não aos investigadores e autoridades – é que cabe determinar as permanências e as eventuais adaptações. As manifestações da cultura popular, como outros aspectos de qualquer cultura, são necessariamente dinâmicas; logo, é inevitável que passem por transformações, queiram ou não os puristas.

O batuko na sociedade cabo-verdiana tem hoje um estatuto bem diferente do que teve no passado. É valorizado; grupos novos estão sempre a surgir; artistas como Orlando Pantera, Princezito, Mayra Andrade, Tcheka, Lura, Vadú, entre outros, que têm neste género a matéria-prima para a sua obra, são

acarinhadados pelo público. Fica claro que hoje o batuko, nas suas diferentes vertentes, é visto como um património de Cabo Verde. Tornou-se património, porque nem sempre foi assim. Os relatos históricos, os textos de jornais antigos e mesmo a literatura, na prosa e na poesia, mostram com abundantes registos que em outros tempos o batuko era apenas um “divertimento de escravos”, apenas tolerado; mais tarde, um divertimento de camponeses no interior de Santiago. Também aqui, apenas tolerado, e em certos momentos mesmo reprimido.

Assim, penso que estudar o batuko, além de revelar aspectos do próprio batuko e das mudanças que foi sofrendo ao longo do tempo, pode ser uma forma de revelar aspectos da trajectória do povo cabo-verdiano, do ponto de vista histórico e cultural, ou seja, no que se refere à mentalidade vigente em cada momento, se tomarmos determinados períodos no tempo, cada um correspondendo a uma específica situação político-social, e analisarmos qual a visão que, nesses diferentes momentos, se teve/tem desta manifestação cultural. A antropóloga Juliana Braz Dias, que trabalha sobre o par morna/coladeira em *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: Versões Musicais de uma Nação*, lembra que vários outros caminhos poderiam ter sido tomados “para abordar os processos de identificação em Cabo Verde, já que cada forma de expressão cultural que poderia ter sido escolhida (...) abriria todo um novo campo de investigação, alcançando vários outros setores dessa população tão heterogénea” (DIAS, 2004 p. 5).

Diferentemente do que se passa com o batuko, é de notar, no que diz respeito à morna, a existência de “vasta bibliografia já produzida sobre esse gênero musical em evidente contraste com o escasso material publicado sobre as demais manifestações da cultura popular local” (DIAS, 2004 p. 82) – razão suficiente para atrair o investigador para o trabalho sobre qualquer uma dessas manifestações. O batuko é um daqueles caminhos referidos acima, e escolhê-lo como objecto de análise permite conhecer uma ou várias facetas do percurso dos cabo-verdianos no que diz respeito às questões identitárias.

De referir neste contexto, os trabalhos das antropólogas Susan Hurley-Glowa, norte-americana (*Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*), e da cabo-verdiana Carla Semedo (*Mara sulada e dã ku torno: performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São*

*Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. A primeira etnografa as duas manifestações musicais da ilha de Santiago a que faz referência o título do trabalho; a segunda volta-se para o aspecto género e a corporeidade.

Embora do ponto de vista científico na área das Ciências Sociais seja recente o interesse pelo batuko (dos anos 90 para cá), alguns autores se debruçaram no passado sobre este tema. Por exemplo, Pedro Cardoso (vários trechos em *Folclore Caboverdiano*) e Baltasar Lopes da Silva (em *Claridade*), ambos com vários apontamentos e publicação de recolhas de versos do batuko. Há também a referir a importantíssima contribuição de Tomé Varela da Silva, com as recolhas que efectuou nos primeiros anos a seguir à independência de Cabo Verde, publicadas em livro, como veremos adiante, ainda que neste labor só lhe interessassem os versos. No contexto de Portugal, a presença do batuko e o seu papel nas comunidades cabo-verdianas radicadas nesse país foram abordados por três investigadores: Jorge Castro Ribeiro, Rui Cidra e Max Ruben Ramos, os dois primeiros a nível de doutoramento e ainda em preparação e o último uma dissertação de mestrado; contudo, não tive acesso a esses textos, no âmbito deste trabalho.

Abro aqui um parêntese para falar sobre os estudos ligados à música cabo-verdiana de modo geral, que englobam autores de diferentes áreas científicas, jornalistas, músicos e outros. Além das obras referidas acima temos Vasco Martins, com o seu trabalho sobre a morna (*A Música Tradicional Cabo-verdiana (I) - A Morna*, 1989); mais recentemente, o sociólogo César Monteiro (com a tese, não publicada, *Campo Musical Cabo-Verdiano na Área Metropolitana de Lisboa: Protagonistas, Identidades e Música Migrante*); António Germano Lima (autor de *Boavista, ilha da morna e do landú*, 2002); Moacyr Rodrigues/Isabel Lobo (*A Morna na Literatura Tradicional*, 1996); Margarida Brito (*Os instrumentos musicais em Cabo Verde*, 1998); Manuel Brito-Semedo (*A morna-balada. O legado de Renato Cardoso*, 1999); e Manuel de Jesus Tavares (autor de *Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana*, 2005), por exemplo, sem pretender apresentar uma lista exaustiva. Não esquecendo contribuições mais antigas, como a do maestro José Alves dos Reis (“Subsídios para o Estudo da Morna”, texto publicado na revista *Raízes* nº 21, 1984) e ainda as que nos legaram os compositores Eugénio Tavares e B.Léza (Francisco Xavier

da Cruz), que produziram apontamentos sobre a morna (ver sobre estes apontamentos NOGUEIRA, 2005, pp. 77-78).

Voltados para determinadas festas religiosas cabo-verdianas mas com a música a desempenhar papel preponderante, são de referir os livros de José Maria Semedo (*Cabo Verde: o ritual das bandeiras da ilha do Fogo*, 2007, e *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da tabanca*, 1997) e Moacyr Rodrigues (*Cabo Verde. Festas de Romaria. Festas Juninas*, 1997). Ainda no aspecto etnográfico, merece destaque a obra *Cantigas de Trabalho. Tradições orais de Cabo Verde* (s/d), baseada em recolhas feitas por Oswaldo Osório.

Quanto a jornalistas, assinalo as obras de Vladimir Monteiro (*Les Musiques du Cap-Vert*, 1998), Carlos Gonçalves (*Kab Verde Band*, 2006), Alveno Figueiredo e Silva (*Aspectos político-sociais na música de Cabo Verde do século XX*, 2003, e *Quejas, Tchufe e Lobo*, 2009) e, da minha autoria, *O tempo de B.Léza, documentos e memórias* (2005) e *Notícias que fazem a História, a música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX* (2007). São de referir ainda dois livros sobre Cesária Évora (*Cesária Évora, la voix du Cap Vert*, 1997, de Véronique Mortaigne, e *Cesária Évora*, 1997, de José Manuel Simões). Também de carácter biográfico, temos, da autoria de Firmino Cachada, sobre o compositor Ano Nobo, *Cabo Verde terra di meu* (2006); do já citado César Monteiro, *Manuel d'Novas. Música, vida, cabo-verdianidade* (2003); e de Moacyr Rodrigues *Mornas e coladeiras de Frank Cavaquinho* (1992). No que me diz respeito, foi na qualidade de jornalista que iniciei pesquisas sobre a música de Cabo Verde, inicialmente para o trabalho quotidiano em publicações em que colaborei, mais tarde com o objectivo de publicar um dicionário dos seus personagens (projecto por concluir). Nessas pesquisas dei-me conta de que, apesar de relativamente abundante a bibliografia sobre a música cabo-verdiana, como atestam os parágrafos acima, ainda há muito terreno a desbravar, seja quanto a temas ainda intocados, seja quanto às diferentes abordagens que podem ter os trabalhos que venham a ser produzidos. Assim, não foi difícil encontrar um tema dentro do Património Cultural cabo-verdiano – e ligado às expressões imateriais, que são aquelas para as quais naturalmente me inclino – para dedicar-me no âmbito deste mestrado.

Falar sobre o batuko enquanto item do património cultural imaterial de Cabo Verde é também pertinente neste momento em que o processo de globalização introduz mudanças nas sociedades por ele afectadas, o que traz algumas perplexidades no que diz respeito às dinâmicas culturais. Trarão eventualmente riscos essas transformações? Poderão por outro lado gerar benefícios para as formas de cultura popular que sofrem interferências várias pelo contacto com as dinâmicas contemporâneas de produção cultural? Um quadro complexo que estimula reflexões que, partindo deste género musical, podem extrapolá-lo e levar a outras discussões sobre a música e a cultura em Cabo Verde.

### **Metodologia e suporte teórico**

O esquema metodológico adoptado reflecte a procura de uma estrutura que, dotada de uma lógica fundada nos objectivos de estudo (o batuko) pudesse originar a criação de novo conhecimento sobre este fenómeno cultural e, nesse sentido, auxiliar a que possamos ter uma visão actualizada sobre este fenómeno etnomusical. O facto de vir há mais de uma década compilando recortes de jornais de diferentes épocas, coleccionando discos, entrevistando artistas e outros agentes culturais, assistindo a espectáculos e lendo obras da literatura cabo-verdiana ou ligadas aos estudos sobre Cabo Verde fez com que o meu ponto de partida para iniciar este trabalho fosse relativamente avançado, já que possuía arquivos (escritos e em registos áudio) que ao longo de vários anos se foram constituindo. Iniciei as minhas pesquisas em 1997, em Lisboa. Em 1998, tendo obtido uma bolsa do projecto Criar Lusofonia (da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal), pude visitar Cabo Verde durante cerca de um mês (Santiago, S. Vicente, Santo Antão) e ainda deslocar-me a Paris e Roterdão para contactar com pessoas das comunidades cabo-verdianas aí radicadas. Até 2002 (ano em que passo a residir na cidade da Praia), dediquei-me a pesquisar sobre Cabo Verde em bibliotecas e centros de documentação de Lisboa como CIDAC, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Sociedade de Geografia de Lisboa, Fonoteca da Câmara Municipal de Lisboa, entre outros, enquanto ia contactando pessoas (artistas e outros) nas associações cabo-verdianas e locais de

lazer e actividades culturais ligados a Cabo Verde e à sua comunidade na capital portuguesa e arredores. Ao mesmo tempo que ia fazendo entrevistas, conhecendo músicas e aprofundando os meus conhecimentos sobre Cabo Verde pré e pós-colonial, elaborei bases de dados que acumulam, relacionando-as, informações sobre artistas, registos discográficos, músicas, autores e intérpretes e sobre textos que fazem referência a determinados aspectos da cultura cabo-verdiana. Já a residir em Cabo Verde, continuei as pesquisas (IAHN, arquivos da RCV na Praia e em S. Vicente) e entrevistas, actividades que sempre aliei ao meu trabalho como jornalista (*Paralelo 14, A Semana, África 21*).

Assim, a partir da organização dos dados obtidos nas actividades relatadas acima, senti-me em condições de traçar a trajectória do batuko, do ponto de vista da sua presença no contexto sociocultural cabo-verdiano em diferentes momentos históricos, a saber: finais do século XVIII e século XIX; o século XX em diferentes momentos (colonial, independência, pré e pós, e anos 90); e os tempos actuais (a primeira década do século XXI).

Tratou-se antes de mais de organizar todos esses materiais e dados, a partir das novas questões lançadas, e em seguida de procurar preencher lacunas de informação com entrevistas e novas leituras, em particular na busca de referenciais teóricos – aspecto que os meus anteriores escritos sobre música cabo-verdiana não contemplavam, já que se deram fora do contexto académico. Neste aspecto, inclino-me para uma abordagem interdisciplinar, considerando que para a compreensão das questões que proponho abordar, ligadas à produção cultural, a atitudes e comportamentos, a perspectiva antropológica tal como a sociológica são portadoras de contribuições importantes. Por outro lado, procurei também suporte em autores que se debruçam sobre as questões ligadas à cultura popular e as suas características e contradições; sobre os estudos de folclore e os diferentes conceitos deste ao longo do tempo; sobre a música, em diferentes abordagens; e ainda sobre o Património Cultural, como se verá ao longo do texto. O trabalho que se apresenta pretende responder à pergunta de partida e, nesse sentido, penso ter alcançado os objectivos delineados. O resultado final, que se poderá considerar como novo conhecimento disponível para valorizar a ligação entre o Património e o Desenvolvimento, núcleo matriz da nossa formação de mestrado, pode ser aplicado de modo didáctico, pedagógico e social já que, na

sua elaboração, os princípios de procura de resposta concreta para um melhor conhecimento do património cabo-verdiano se colocaram como fio condutor da pesquisa e o batuko como matéria de enfoque.

### **Estrutura do trabalho**

Organizado em três capítulos, acrescidos das considerações finais, o presente trabalho irá, a seguir a esta introdução, apresentar na próxima secção (Capítulo 1) os conceitos utilizados ao longo dos seguintes – cultura, nas suas várias vertentes; património; identidade; etc, concluindo com batuko, de modo a diferenciá-lo de outras manifestações que em África ou no Brasil levam esse nome ou, em português, *batuque*.

No Capítulo 2, apresentam-se diversas descrições do batuko, de modo a traçar as diferentes formas como ele aparece em textos ao longo do tempo e tentando mostrar o que se convencionou chamar de batuko na sua versão dita “tradicional”, já que alterações foram introduzidas e ao mesmo tempo artistas contemporâneos trabalham sobre o seu ritmo mas sem estarem presos aos seus padrões tidos como tradicionais.

O Capítulo 3, peça nuclear desta dissertação, mostra diacronicamente a situação do batuko de finais do século XVIII até os dias de hoje, através de todas as fontes escritas e orais, aqui incluídas as musicais, a que tive acesso. Trata-se de uma sequência de situações – retratadas através de normas legais, documentos da burocracia administrativa, poemas, descrições, artigos de opinião, trechos de romances e folhetins, entre outros textos, a que se juntam depoimentos de artistas e outros agentes da cultura, de diferentes épocas.

Na secção final apresento algumas reflexões sobre certos termos e dicotomias recorrentes quando se fala em música, como tradicional x moderno; a questão da autenticidade ou da sua perda; permanência x transformação; inovação x conservadorismo. São questões pertinentes e que permanecem em aberto para futuras discussões sobre a cultura em Cabo Verde de modo geral, e o batuko serve de forma admirável como pretexto para abordá-las.

## **Capítulo 1. Conceitos importantes para falar de património, música e batuko**

Falar do património cultural pressupõe estabelecer a noção de cultura que iremos adoptar. Sobre este conceito existe tal quantidade de abordagens, derivada da pertença dos autores às diferentes correntes teóricas que desde o século XIX vêm se sucedendo nas Ciências Sociais, que não valerá a pena aprofundar a questão no âmbito deste trabalho. “O conceito de cultura é um pouco como o conceito de vida da biologia; ninguém é capaz de definir exactamente o que é” (BATALHA, 2004, p. 53).

Contudo, será útil abordar algumas especificidades da operacionalização do conceito, tal como as divisões alta e baixa cultura, cultura popular e cultura erudita, a cultura de massas, a cultura folk. Outros termos, como folclore, música e património serão também discutidos.

### **1.1. Conceitos de cultura**

Escrevendo sobre hierarquias entre formas de cultura, o que tem muito a ver com o percurso histórico do batuko e as percepções sobre ele construídas, Denys Cuche traz a questão da noção de *cultura popular*, lembrando a ambivalência da expressão, já que os autores que a utilizam nem sempre definem da mesma forma cada um dos dois termos (CUCHE, 2003, p. 114-115). Este autor aponta dentro das ciências sociais duas tendências opostas: uma minimalista, que reconhece na cultura popular um simples derivado da cultura dominante, sendo esta, a das elites, a “verdadeira” cultura; e a outra, maximalista, segundo a qual a cultura popular nada deve à das classes dominantes e deveria ser considerada igual ou até superior a esta última. Cuche entende que a questão é mais complexa, rejeitando a homogeneidade, mas parte do princípio que uma cultura popular é por definição a de um grupo subalterno e por isso se constrói numa situação de dominação (CUCHE, 2003, p. 117). Contudo, defende, “mesmo os grupos socialmente dominados não se acham desprovidos de recursos culturais próprios, e nomeadamente dessa capacidade de reinterpretar as produções culturais que mais ou menos lhes são impostas” (CUCHE, p. 114).

O autor refere que, embora marcadas pela dependência da cultura dominante em alguns aspectos, em outros elas mostram-se independentes, até porque não estão permanentemente em confrontação com o grupo dominante; afirma ainda que quando essas pessoas se sentem “entre si”, esquecem-se da dominação social e simbólica.

*... é o esquecimento da dominação, e não a resistência à dominação, que torna, para as classes populares, possíveis actividades culturais autónomas. Os lugares e os momentos subtraídos à confrontação desigual são múltiplos e variados: há o parêntese do domingo, há o habitat que se pode arranjar à maneira de cada um, há os locais e os instantes da sociabilidade entre pares (cafés, jogos...), etc. (CUCHE, 2003. p. 21)*

O autor refere que não é exclusivamente de reacção e de contestação a atitude da cultura dominada, mas também de “repouso” (p. 17), salientando que a capacidade de alteridade cultural dos mais fracos é, sem dúvida, “simbolicamente mais produtiva quando estes se encontram ‘a distância’ dos mais fortes, escapando assim ao afrontamento. O isolamento, ainda quando seja marginalização, pode ser fonte de autonomia (relativa) e de criatividade cultural” (p. 121).

Essa visão parece encaixar-se bem numa tentativa de compreender o percurso do batuko no contexto do regime colonial, considerando-se a afirmação recorrente entre os cabo-verdianos da sua repressão naquele período. Em primeiro lugar, tomar o batuko dentro da discussão sobre cultura popular implica assumir (como nos indica o próprio conceito) a heterogeneidade no interior das culturas. Ao adjetivarmos o termo *cultura* com o termo *popular*, revelamos que se trata de uma manifestação cultural que de alguma maneira difere de outras (*não populares*). Da mesma forma, se há algo a que se possa chamar de *cultura cabo-verdiana*, ela só pode ser entendida enquanto uma totalidade que abriga uma diversidade interna, expressa em suas várias manifestações, sendo o batuko apenas uma delas. Claro está que, sendo essas diversas manifestações hierarquizadas no imaginário social, nas várias percepções sobre elas construídas, a discussão empreendida pelo presente trabalho, ainda que reconheça a diversidade, não partilha da mesma visão hierarquizante ao referir-se às múltiplas manifestações da cultura cabo-verdiana. Tal processo sociocultural de hierarquização é, antes, parte do próprio objecto investigado.

Em segundo lugar, podemos recuperar da discussão realizada por Cuche o maior cuidado no tratamento da idéia de resistência. A marginalização social e o afastamento do batuko em relação aos principais centros urbanos terão sido, nessa perspectiva, factores decisivos na sua própria formação e evolução. Ainda que a discussão sobre resistência mereça ser considerada, partimos do princípio de que o batuko não é mera resposta aos grupos dominantes, não é fruto exclusivo da contestação a uma ordem vigente; deve ser considerado em todos os seus aspectos criativos.

Fala-se, por outro lado, de *cultura de massa e sociedade de massa*, expressões que se referem à produção da cultura “como mercadoria, produção em massa para consumidores indiscriminados, objectivando o lucro”, segundo o *Vocabulário de Música Pop* (SHUKER, 1999, p. 83). A obra aponta a relação desse conceito com duas linhas de pensamento que aparentemente nada têm em comum: uma que vem do século XIX, a que já nos referimos, que defende a alta cultura, ou seja a das elites, como a “verdadeira” cultura; e a Escola de Frankfurt, de orientação marxista, de meados do século XX, no âmbito da qual Theodor Adorno cunhou a expressão “indústria cultural”.

Por sua vez, e ainda segundo *Vocabulário de Música Pop*, o conceito de cultura folk (mesmo na edição brasileira manteve-se o termo do original inglês) aplica-se a formas de cultura fortemente associadas a grupos sociais específicos particulares e não sujeitas à distribuição massificada. Apesar de se poder argumentar que toda música popular é uma forma de música folk, o termo, segundo esta obra, “específica e historicamente, denota a música que é transmitida de pessoa a pessoa ou de geração a geração sem ser registrada” (SHUKER, 1999, p. 84). Como exemplos do que se inclui na categoria folk, Shuker indica a música étnica (ligada a aspectos cerimoniais de determinadas etnias africanas ou norte-americanas); os blues e os spirituals; as canções de trabalho; as canções políticas e de protesto; e as canções de amor. “Suas formas e variantes existem em todos os países e possuem frequentemente uma base regional” (SHUKER, 1999, p. 84). O rockabilly<sup>1</sup>, o country<sup>2</sup> e o reggae<sup>3</sup> seriam

---

<sup>1</sup> Fusão entre black music e country music do sul dos EUA, foi um precursor do rock'n roll. Uma espécie de blues com pulsação country. (SHUKER, P. 246)

gêneros/estilos que surgiram a partir de elementos folk. No caso dos dois primeiros, a partir do hillbilly, e no caso do reggae, a partir do ska, sendo que formas ainda anteriores ao ska (que já é uma música urbana) seriam o elemento folk.

Outro aspecto apontado é a associação que se faz do conceito *música folk* ao de *raízes musicais*, expressão para a qual Shuker apresenta três utilizações: 1. Significando a origem social ou geográfica de um artista e a relação entre essa origem e a música que ele produz; 2. O público e o ambiente em que decorre a carreira de um artista; 3. Os artistas considerados como criadores de estilos e gêneros musicais.

Aparecendo frequentemente no contexto da *world music*, o termo *raízes* “é muitas vezes um dos elementos das ideias populistas sobre autenticidade. Musicalmente, (...) baseia-se na noção de que os sons e o estilo da música devem continuar parecidos com sua fonte original”, ideia que pode levar ao questionamento da utilização por parte dos artistas “tradicionais”, de equipamentos de alta tecnologia, distante do contexto das “raízes” (SHUKER, 1999, p. 231).

Relativamente ao batuko, podemos afirmar que, nas suas diferentes formas de apresentação e recriação, transita tanto no âmbito do que se considera cultura de massas, utilizando-se de todos os recursos da indústria cultural, como naquele que normalmente se associa a um certo “universo folk”, ou seja, estar ligado a um local de origem e a determinadas situações que aí se verificam, como festas ou rituais.

É complexo o cenário de situações que abrangem as formas de batuko, tanto aquele tido como tradicional como aquele reelaborado na contemporaneidade. Os exemplos vão, como veremos mais adiante, desde o lazer desinteressado à participação como artista profissional em grandes festivais de música cabo-verdianos, ou mesmo eventos em outros países; passam por discografias que, se remetem para o universo rural, folk ou tradicional, baseiam-

---

<sup>2</sup> Gênero surgido nos anos 20 do século XX, no Sul rural dos EUA.

<sup>3</sup> Termo que designa várias formas de música popular jamaicana, como o ska e o rocksteady e que se tornou mundialmente conhecido a partir da década de 60.

se por outro lado na total adesão ao uso de instrumentos eléctricos, electrónicos e outros recursos técnicos da área audiovisual e recorrem às ferramentas de marketing e outras práticas da indústria cultural.

## 1.2. Folclore

Entre as diferentes formas de arte, a música é uma das que foram abrangidas pelos estudos de folclore, disciplina surgida no século XIX, na esteira das ideias do Romantismo e como reacção à atitude iluminista, que opunha o novo ao velho, o progresso à tradição. Mas por sua vez os românticos, ao valorizar o passado e a tradição, defendendo a “preservação”, a “pureza”, acabam por restringir o chamado folclore a formas rígidas e estáticas, ou seja, aproximam-se da postura iluminista: o folclore é coisa do passado, por oposição ao novo. Quando surgem, na Europa, os estudos de folclore consistiam em descrever e analisar as histórias orais, crenças e outras práticas culturais do campesinato. Sendo este um grupo em situação de subalternidade social, o folclore era visto como uma cultura menor, enquanto a cultura da elite, de matriz clássica, era vista como superior.

A própria Antropologia no âmbito da qual nascem esses estudos, passa a vê-los como “actividade menor e de carácter meramente descritivo”, situação que durou até meados do século XX. Mais recentemente, prefere-se falar em “tradições” e “artes verbais” ao invés de “folclore” (BATALHA, 2005, p. 285-286). A Unesco não utiliza o termo, mas se formos verificar naquilo que esta instituição considera *cultura tradicional*, os itens que compõem esta categoria são precisamente as expressões do chamado folclore: a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitectura e outras artes.

À parte o desuso da expressão *folclore* por muitos dos académicos, na linguagem comum ela continua viva. Em Cabo Verde, por exemplo, é comum ver artistas referirem-se à música popular (de que falaremos num tópico específico), como a morna e a coladeira, por exemplo, como o “folclore de Cabo Verde” e várias capas de discos trazem essa inscrição. Dois trabalhos recentes que consultei sobre manifestações culturais afro-brasileiras (mais

especificamente, as congadas) referem a apropriação do termo *folclore* pelos próprios praticantes: “aquilo que era visto como ‘promessa’ (...), depois como ‘tradição’ pelos congadeiros, passou a ser ‘folclore’ e transformou-se em categoria nativa desses mesmos congadeiros”, escreve Colares (2006, p. 90). Contudo, segundo Munhoz, “se esses congueiros utilizam o ‘termo’ folclore, não utilizam o ‘conceito’ folclore, tal como fora concebido e utilizado pelos folcloristas”, se se considerar que eles “são activos agentes de cultura e não depositários de uma tradição estática” (MUNHOZ, 2006, p. 48). E é neste sentido que a discussão deve ser incorporada na análise do caso cabo-verdiano.

### **1.3. Identidade**

Conceito caro aos estudos sobre o património cultural, identidade é, tal como cultura, e intimamente relacionado com ele, um termo com múltiplas definições e usos. Para Denys Cuche, diferentemente de cultura, que pode se basear em aspectos inconscientes, identidade remete para uma norma de pertença, ou seja algo “necessariamente consciente, porque assente em oposições simbólicas”. Além disso, as estratégias identitárias podem até mesmo manipular uma cultura, e modificá-la (CUCHE, 2003, p. 136).

O autor lembra que a identidade cultural está relacionada a um âmbito mais amplo, ou seja, a identidade social – tanto de indivíduos como de grupos – e esta constrói-se a partir de exclusões/inclusões: reúne num mesmo grupo os que são “idênticos” sob determinado aspecto, distinguindo-os de outros grupos naquele mesmo aspecto, pelo que conclui que a identidade cultural é uma “modalidade de categorização da distinção nós/eles, assente na diferença cultural” (CUCHE, 2003, pp. 136-137).

Entre as várias teorias sobre a identidade cultural, a relacional/situacional veio superar a oposição objectivista/subjectivista. Frederik Barth, que concebe esta ideia, afirma que definir a identidade de um grupo não é tanto inventariar os seus traços culturais distintivos, mas sim identificar entre esses traços quais são utilizados pelos membros do grupo para afirmar e manter uma distinção cultural. Ou seja, a diferença identitária não é decorrência directa da diferença cultural, antes deriva das interacções entre os grupos e das formas de diferenciação que

praticam nas suas relações. Assim, são os próprios actores que atribuem significação à pertença etnocultural, em função da sua situação *relacional*. Daí decorre que “a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no quadro das trocas sociais”, uma visão dinâmica da identidade, que se opõe àquela que a quer permanente e baseada numa essência (BARTH *apud* CUCHE, 2003, p. 140). Não há identidade em si, nem para si. A identidade existe sempre numa relação com o outro. “Por outras palavras, identidade e alteridade articulam-se uma na outra e mantêm uma relação dialéctica”, escreve Cuche preferindo o conceito de *identificação* mais que o de *identidade*, por destacar uma dimensão processual, em construção (GALISSOT *apud* CUCHE, 2003, p. 141).

Considerando que nem todos os grupos têm o mesmo poder de identificação, porque este depende da posição ocupada no sistema de relações entre os grupos, “o poder de classificar leva assim à etnicização dos grupos subalternos, que são identificados a partir de características culturais exteriores, consideradas como se lhes fossem consubstanciais e, por isso, quase imutáveis”. A atribuição de diferenças, escreve o autor, “significa menos o reconhecimento de especificidades culturais que a afirmação da única identidade legítima, a do grupo dominante” (CUCHE, 2003, p. 143). Portanto, a discussão sobre identidade só pode ser devidamente encaminhada quando consideramos a existência de um campo de poder.

Relacionando a questão da identidade com o contexto cabo-verdiano e mais especificamente com o batuko, pode-se afirmar que, em grande medida, a atitude retratada neste trecho descreve a visão que se tinha do batuko no período colonial (que irei apresentar com vários exemplos no Capítulo 3): contraposto à morna, cada uma dessas músicas representando um universo de símbolos em dois pólos (Barlavento/Sotavento ou S. Vicente/Santiago) que remetem no fundo para as relações colonizadores/colonizados, brancos/negros, europeus/africanos. Ou seja, o batuko, assim como a morna, só pode ser abordado numa discussão sobre identidade quando associado a um campo maior, que os inclui e que está permeado por uma diferenciação de forças. Por sua vez, a mudança de estatuto que o batuko sofreu após a independência (como veremos nos capítulos seguintes) reflecte as afinidades do novo grupo dominante. Isso reforça, portanto, a idéia aqui esboçada de que todo e qualquer processo de identificação deve ser

considerado como dinâmico por natureza, sempre sujeito a ganhar novos rumos, conforme se altera o campo de poder.

Ficando o batuko associado a Santiago, ainda que a sua história tenha passado por outras ilhas, é interessante notar o que diz Dias, para o caso da morna. Esta autora destaca que a construção do percurso da morna enquanto símbolo nacional “*representando o arquipélago como um todo – ‘a expressão da alma de um povo’*” mantém na história apenas três localidades, a Boavista, a Brava e São Vicente, eliminando as outras ilhas. A autora aponta o mesmo tipo de associação de uma música a um lugar, no âmbito de processos de construção da unidade nacional, nos casos do samba brasileiro com o Rio de Janeiro, do fado com Lisboa, em Portugal, e do tango com Buenos Aires, no caso da Argentina (DIAS, 2004, p. 73). Pensar a imersão do batuko em processos de identificação é, portanto, estar atendo também às percepções dos lugares, culturalmente elaborados.

#### **1.4. Música**

Se as línguas, os mitos e outras formas de expressão existem em todos os povos, o mesmo se passa com a música, que, além de poder “revelar aspectos importantes sobre a relação entre culturas diferentes, é capaz de em cada cultura, reflectir e revelar uma certa mundividência local”, escreve Batalha (2005, p. 297), lembrando que, para além de em determinadas situações ser uma forma ritual, “é sobretudo um acto artístico individual que dá ao seu executante uma capacidade de comunicar os mais diversos tipos de sentimentos e experiências de vida”.

Para este autor, a música é também uma forma de construção da identidade de cada povo. “As canções de cada cultura exprimem determinados sentimentos e uma certa visão do mundo que formam uma parte importante da sua identidade cultural”, defende, citando o caso do fado, que é encarado como um dos elementos essenciais na definição da identidade portuguesa e isso tanto pelos observadores externos como por aqueles que participam do mundo do fado. Batalha diz que se não fosse o fado possivelmente já ninguém saberia o que é “saudade”. A música - escreve este autor - é uma forma de “organizar

simbolicamente sentimentos e experiências, que, de outra forma, não seriam partilhados em tão larga escala, nem perdurariam tanto tempo”. (BATALHA, 2005, p. 297)

O autor refere ainda que a música está também associada a aspectos mais práticos do dia-a-dia, como transmitir mensagens que têm impacto na vida das pessoas. O batuko e o finaçon são bons exemplos de ambas as situações, seja ao veicular provérbios moralizantes baseados numa sabedoria popular segregada pelos camponeses cabo-verdianos ao longo da sua história, seja, nos tempos mais recentes, ao aconselhar às mães que amamentem os bebés, ou aos jovens que usem preservativos e evitem as drogas. E como as demais manifestações musicais cabo-verdianas, não apenas funcionam como importante canal de comunicação, mas têm também um potencial criativo, sendo elementos fundamentais nos projectos identitários historicamente elaborados por grupos no interior da sociedade cabo-verdiana.

Muitas vezes a difusão de determinada música faz com que, separada do seu criador, ela ganhe um significado social colectivo e percore o repertório de um povo muito para além do contexto que lhe deu origem (BATALHA, 2005, p. 298). Cabo Verde tem no tema *Sodade* um exemplo dessa situação, já que a música, que vem dos anos 50 do século XX e consta que era cantada na despedida de pessoas que partiam para a emigração em S. Tomé e Príncipe, tornou-se nos anos 90 um ícone de Cabo Verde, ao mesmo tempo que Cesária Évora, que a interpretava, conquistava reconhecimento mundial.

Ainda segundo o mesmo autor, a música, como outras expressões socioculturais, sofre um constante “processo de redefinição e reapropriação, sendo imprevisível o seu percurso”(BATALHA, 2005, p. 298). Este é um aspecto importante no contexto deste trabalho, já que o batuko, tal como o conhecemos, sofreu ao longo do tempo algumas alterações. Além disso, mesmo as suas formas mais antigas encontradas em Cabo Verde são provavelmente o resultado de alterações, depois da chegada ao arquipélago, de alguma expressão musical do continente africano.

### **Música popular**

As tentativas de definir o que seja a música popular são inúmeras, controversas e nem sempre convincentes. Embora esta designação tenha sido usada pela primeira vez nos EUA em meados do século XIX, é a partir dos anos 30 e 40 do século XX que passa a ser mais divulgada. Entre as tentativas de definir o que é música popular, há as que enfatizam o aspecto *popular* (como na própria definição de *cultura popular*), outras a sua natureza comercial e outras que privilegiam questões extra-musicais, como a produção e a distribuição (SHUKER, p. 193-194). Para Shuker, uma definição satisfatória de música popular deve levar em conta tanto os factores musicais como os socioeconómicos:

*Essencialmente, toda música popular é uma mistura de tradições, estilos e influências musicais, além de ser um produto económico com significado ideológico. No núcleo da maioria das formas de música popular há uma tensão fundamental entre a criatividade do acto de 'compor música' e a natureza comercial da maior parte de sua produção e difusão (p. 195).*

Neste contexto, é importante diferenciar a noção de *forma musical* da de *género musical*. A forma é a maneira como são ordenados os elementos que compõem a música (ver: <http://www.edukbr.com.br/artemanhas/formasmusicais.asp>), o que cria um padrão pelo qual se pode identificá-la. O termo *forma* pode aparecer em expressões como *forma binária*, *forma ternária* ou *forma-rondó*, referindo-se ao número de partes, e ainda, por exemplo, na expressão *forma-sonata*, indicando o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações. Termos como *minueto* ou *scherzo* são formas, com características rítmicas, métricas e de andamento específicas (SCHOENBERG, 1993, in <http://fkoozu.multiply.com/reviews/item/9>).

Já o género, que muitas vezes se encontra como sinónimo de estilo, é um conceito que envolve aspectos musicais e extra-musicais (como o visual dos artistas e fãs, a iconografia das capas de discos) e ainda questões subjectivas como noções de autenticidade e sinceridade. Para Shuker, os géneros “desafiam as definições estáticas ou académicas, independente daqueles que realmente criam a música” (p. 144). Contudo, é uma questão relevante no contexto da música popular enquanto categoria da indústria cultural. “Um dos pontos

importantes dos estudos de música popular é a descrição e análise dos géneros musicais. Géneros como o heavy metal (...) ou a canzona italiana (...) são manifestações do mundo empírico que são compreendidas pelos nativos como género” (PIEDADE, 2007, [http://www.rem.ufpr.br/\\_rem/remv11/11/11-piedade-retorica.html#piedade](http://www.rem.ufpr.br/_rem/remv11/11/11-piedade-retorica.html#piedade)). Tal como acontece no mundo literário, escreve este autor, na música géneros e estilos “constantemente se formam ou se transformam, sendo que análises sincrónicas tornam a discussão muitas vezes infértil”, daí que considere interessante como ferramenta a perspectiva de Bakhtin (citando *Speech Genres and Other Later Essays*, 1986) de tratar os géneros da fala como discursos.

Por sua vez, e centrando a atenção no caso cabo-verdiano, Dias refere que “na noção de género musical perpassa um processo de apropriação e reelaboração pelos próprios músicos e ouvintes, que contribuem assim para sucessivas recriações desse sistema de classificação”. Nesse processo, constata a autora, “são incluídas até mesmo algumas manifestações da cultura popular cabo-verdiana que ainda não estão plenamente inseridas na indústria cultural, mas que já estão sendo progressivamente construídas como géneros musicais, retirados dos seus contextos originais de produção e consumo” (2004, p. 33-34). Ela enumera, nesta situação, o kolá san jon, o batuko, o finaçon e a tabanka. O funaná, por outro lado, é um exemplo de género que acolhe sob o seu “chapéu” diferentes formas. Para além do funaná lento e funaná sambado, temos por exemplo Codé di Dona a gravar na sua gaita, na versão mais “raiz” que se possa imaginar, morna e valsa.

Relacionando-se com a noção de géneros, temos também a discussão sobre *world music*, uma ampla categoria de marketing que surgiu no final dos anos 80 para abranger toda a música popular que não estivesse dentro do contexto anglo-americano. Assim, parte de uma ideia de identidade nacional, ou étnica, e abrange uma imensa variedade de formas musicais. É a partir de exclusões que se pode defini-la, segundo o *Vocabulário de Música Pop*: não faz parte do pop anglo-americano nem do rock dominante; não pode ser tida como uma forma de recriação local dos mesmos; não é folclore artificialmente preservado; não tem raiz norte-americana, como o blues e o country. (SWEENEY *apud* SHUKER, 1999, p. 292).

Dadas essas exclusões, o batuko, como todas as outras formas musicais cabo-verdianas, recebe sem dificuldade esse abrangente rótulo, que efectivamente vem sendo utilizado para designá-las em sites e lojas de discos (em países europeus, pelo que posso atestar, é uma realidade). No caso do batuko, as próprias letras, vários títulos de discos e nomes de grupos remetem e salientam a sua ligação com um imaginário local, através de expressões do género *pó di terra, nos tradiçon, tradiçon di terra* e outros, havendo também grupos que aludem no próprio nome à sua origem geográfica (ver Anexo 2).

### **1.5. Património cultural**

A noção de património, que em sentido amplo está ligada à ideia de propriedade e etimologicamente traduz a concepção de herança paterna, é anterior à sociedade ocidental moderna, mas o sentido que hoje lhe damos, relacionado com a colectividade e não com o indivíduo, aparece na sequência da Revolução Francesa, quando as autoridades, face a actos de vandalismo que tinham como alvo palácios, castelos e outros bens ligados aos que detinham o poder no período anterior, decidiram assumir a responsabilidade sobre esses bens, protegendo-os da destruição. “Assim, as heranças dos nobres eram apropriadas como heranças do povo de cada Estado-nação” – nasce a noção de património nacional. Contemplando os aspectos histórico e artístico, esta noção era uma forma de construir uma identidade nacional<sup>4</sup>. Ao mesmo tempo, procurava-se proteger o que de melhor a humanidade produzira (ABREU *in* ABREU & CHAGAS, 2009 p. 34).

Ao longo do tempo, várias mudanças vão ocorrer no conceito de património. Um século e meio depois, durante a II Guerra Mundial, a necessidade de atenuar o antagonismo entre as nações traz uma nova atitude e a criação da Unesco, em 1940, aparece como uma tentativa de pôr as nações a

---

<sup>4</sup> A França foi pioneira na defesa do património, tendo em 1830 instituído a Inspectoria dos Monumentos Históricos e em 1913 adoptado uma lei para a classificação dos bens, criando um padrão que veio a ser copiado em todo o mundo e que é o utilizado até hoje (SANT’ANNA, *in* ABREU & CHAGAS, 2009, p. 51).

relacionarem-se entre si. Nessa altura, ganha força o conceito antropológico de cultura, que defende o respeito por todas, sem hierarquizá-las, opondo-se à ideia da superioridade de certas raças, em voga até então e que tinha desencadeado a guerra. Ao mesmo tempo, ganham peso as noções de *diversidade* (mesmo dentro de um contexto nacional) e de cultura representada por *bens materiais e imateriais*. “É nessa época que se fomentou o trabalho de folcloristas e antropólogos, capazes de inventariar as tradições, as narrativas orais, as diversas formas de musicalidade e da inventiva poética popular” (ABREU, 2009, 36-37).

Nos anos 70 do século XX vem o reconhecimento pela Unesco da noção de património imaterial, ou intangível. Esse período corresponde ao fim do que restava do período colonial em todo o planeta e também ao emergir do chamado terceiro sector, com a sociedade civil, em diferentes pontos do globo, a se organizar em ONG e outros tipos de entidades; surgem também reivindicações de identidade por grupos que passam a afirmar-se pelas suas especificidades. A expressão *diversidade cultural* vem a ser quase banal no vocabulário do dia-a-dia. Em Outubro de 2001, sai da 31ª Conferência Geral da Unesco a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. É nesse contexto que se inicia o século XXI, marcado por novas preocupações no domínio do património, sendo a questão do património biológico (e o seu controle por parte dos países) um dos aspectos mais marcantes.

### **Património tangível e intangível e o seu registo**

Se para o Ocidente durante muito tempo o conceito de património referiu-se apenas a coisas materiais, como edificações, obras de arte, enfim elementos caracterizados pela sua materialidade, no Oriente, “os objectos jamais foram vistos como os principais depositários da tradição cultural (...) mas sim o conhecimento necessário para reproduzi-la (...) Mais relevante é preservar e transmitir o saber que o produz, permitindo a vivência da tradição no presente”, o que justifica que na sua primeira legislação sobre esta área, nos anos 50, o Japão privilegiou o apoio a pessoas e grupos que mantêm tradições plásticas, cénicas e ritualísticas e as respectivas técnicas de produção (SANT’ANNA *in* ABREU & CHAGAS, 2009, p. 52).

Segundo Sant'Anna (in ABREU & CHAGAS, 2009, p. 51-53), as questões do património não material começaram pouco a pouco a serem levadas em conta após a II Guerra Mundial, mas o mundo ocidental só começou a dar-lhes real importância quando, “após a aprovação da Convenção do Património Mundial, Cultural e Natural da Unesco, em 1972, países do Terceiro Mundo reivindicaram a realização de estudos para a proposição, em nível internacional, de um instrumento de protecção às manifestações populares de valor cultural”.

Em 1989, a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, saída da 25ª reunião da Conferência Geral da Unesco, define assim a cultura tradicional e popular:

*A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitectura e outras artes (Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, Conferência Geral da Unesco - 25ª Reunião – ver Anexo 3, p. 2).*

Por sua vez, o património cultural imaterial será tema da Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 2003, que assim o define:

*... as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objectos, artefactos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural. Este património cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interacção com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (Convenção para Salvaguarda do Património Cultural Imaterial de 17 de Outubro de 2003, (Anexo IV), artigo 2 – Definições. Ver BO, p. 470, Anexo 3).*

Dada a especificidade do património imaterial no sentido de que as suas manifestações não são estáticas, como afirma o parágrafo acima, mas sim “constantemente recriadas”, podendo ao longo do tempo sofrer transformações, quando se fala em conservação – conceito chave no domínio do Património Cultural –, neste caso, ela se refere

*à documentação relativa às tradições vinculadas à cultura tradicional e popular, e seu objectivo, no caso da não utilização ou de evolução destas tradições, consiste em que os pesquisadores e os detentores da tradição possam dispor de dados que lhes permitam compreender o processo de modificação da tradição (Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, item C. Conferência Geral da Unesco - 25ª Reunião).*

Ou seja, a defesa do património imaterial passa pelo seu registo, seja através de filmes, fotografia, gravações áudio, transcrição de obras da tradição oral, descrições que podem fixar as características que um bem cultural imaterial tinha num determinado momento sócio-histórico. Podemos exemplificar esta prática em Cabo Verde com o trabalho de recolha das tradições orais de Tomé Varela da Silva, que já resultou na edição de vários livros, e na realização em 2006 de um atelier de construção de cimboa, instrumento musical ligado ao universo do batuko e praticamente extinto. Mano Mendi (na altura octogenário, tendo falecido dois anos depois – ver Anexo 2) era o mestre. A iniciativa do historiador Charles Akibodé, do IIPC, incluía o registo audiovisual das sessões, que até hoje (2010) não foi divulgado. Mais recentemente tive notícia da realização, em 2010, de um atelier de construção de cimboas no Centro de Artes e Ofícios de Trás di Monti (Tarrafal), entidade privada que trabalha na promoção de actividade artesanais tradicionais (informação prestada por Pedro da Conceição, um dos dinamizadores do Centro).

Contudo, à parte esses exemplos pela positiva (e poderia citar alguns outros), a situação do património cultural em Cabo Verde é delicada, havendo muitas situações que evidenciam a falta de sensibilidade da população, e também das autoridades, para certas questões ligadas à sua preservação. O património edificado tem sido muitas vezes negligenciado ou destruído por interesses não totalmente esclarecidos, outras vezes por mera ignorância. Por exemplo, na Cidade Velha (sítio ligado aos primórdios da colonização de Cabo Verde, que em 2009 recebeu o título de património mundial), muitos residentes rejeitam a preservação do traçado arquitectónico, preferindo construir casas modernas; na ilha do Fogo, a cidade de S. Filipe vem sendo ao longo dos anos descaracterizada por obras da própria Câmara Municipal; e em S. Vicente, um dos mais antigos casarões da ilha, ligado à memória de uma personagem histórica, o deputado Adriano Duarte Silva, foi demolido em finais de 2010 para dar lugar a um

edifício construído de raiz. A criação pela Universidade de Cabo Verde de um mestrado em Património e Desenvolvimento parece ser um passo no sentido de um melhor tratamento destas questões. A segunda edição desse curso, iniciada em 2010, intitula-se Património, Turismo e Desenvolvimento. A mudança de nome talvez indique uma orientação mais prática a dar a estes estudos, ou uma necessidade de salientar, para um público que ainda não se convenceu disso, que o património cultural tem, sim, implicações económicas positivas para os locais onde é dignificado.

### **1.6. O termo ‘batuque’**

Os fluxos de escravos que, passando ou não por Cabo Verde, levaram para as Américas músicas, danças, palavras, hábitos e outros aspectos culturais de diferentes regiões do continente africano fizeram com que no Brasil, por exemplo, o termo *batuque* tenha vindo a designar coisas diferentes, ainda que de modo geral seja a “designação comum a certas danças afro-brasileiras” (LOPES, 2003 p. 40). No Rio Grande do Sul, é o nome de um culto religioso equivalente ao que na Bahia se chama candomblé.

Entre a enorme variedade de manifestações culturais brasileiras de origem africana, o investigador Paulo Dias identifica “alguns núcleos de sentido principais, enumerando aí os batuques, executados informalmente nos terreiros recônditos e voltados à celebração da memória das próprias comunidades”; as congadas, “conjuntos rituais de dança e música ligados à tradição das irmandades católicas negras”; os candomblés, “ligados ao culto às divindades afro-brasileiras”; e o samba urbano, “que se desenvolveu nas primeiras décadas do século XX a partir de uma confluência de tradições” (DIAS, 1999, p. 42).

De modo geral, pode-se inferir que *batuque* era a palavra empregada pelos portugueses para designar quaisquer músicas/danças dos negros. Uma pesquisa no *website* da Biblioteca Nacional de Portugal com a palavra “batuque” revela mais de uma dezena de títulos, referentes a Angola, Brasil, Moçambique...

Também em Cabo Verde essa designação terá sido usada, em diferentes momentos e por diversos autores, para se referir a expressões de música/dança que não se pode necessariamente identificar com o que hoje é chamado *batuko*.

Por exemplo, quando o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro* (para o ano de 1871) traz um texto sobre a festa de S. João no Porto Novo, Santo Antão, dizendo que ela “consiste em beber e bailar o batuque e as mornas ao som dos tambores, únicos instrumentos de que fazem uso...” (CALLADO, 1870) pode-se pensar que o que hoje se chama cola sanjon, típico dessa festa nessa ilha, está no trecho citado designado como “batuque”, embora tocado com tambores e tendo na sua dança uma umbigada, aspectos que o batuko de Santiago, de que trata este trabalho, não apresenta.

Outra descrição que dificilmente se consegue associar ao batuko que hoje conhecemos é a de Francisco Travassos Valdez no seu relato de viagem *África Ocidental, Notícias e Considerações*, quando descreve um casamento em S. Jorge (ilha de Santiago), a que esteve presente. A certa altura da festa, mulatas e jovens negras, escravas, das famílias dos noivos, entraram na sala para dançar o batuque, diz o autor. “Começaram por formar um meio círculo a cada extremidade da sala, ficando a directora ou marcadora no centro, depois do que juntaram-se todos, e formaram um ‘grand rond’, cantando e dançando em roda da moça, que continuara a ficar no centro”. Segundo Valdez, “compunha-se a música de flautas, violas, rabecas e do tom tom ou batuque, espécie de tambor que dá nome à dança” (VALDEZ, 1864, p. 251. Ver Anexo 1). Também aqui temos uma dança bem diferente do batuko actual e um tambor, e o termo “batuque” como sinónimo do instrumento e ao mesmo tempo a designar a dança. Num outro trecho da mesma obra, Valdez relaciona mais estreitamente o batuque a Santiago, ao associá-lo aos “individuos chamados vadios que vivem de apanhar a urzella e a purgueira, que levam a vender aos portos, e é esta gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e molestias” (VALDEZ, 1864, p. 251). Ora, há aqui dois batuques, um que é dançado na sala principal em festa de casamento de gente rica; outro que é o dos chamados “vadios”, que bebem aguardente e se divertem de forma desbragada.

Enquanto isso, em S. Vicente, numa sessão da Comissão Municipal, o médico e vogal da Comissão, Dr. Sallis, chamou a atenção sobre um divertimento em voga na época, entre a gente de classe baixa, chamado “batuque ou Mórnas”, que por vezes são, segundo ele, incomodativas. “Ao que o mesmo

Sr. Presidente explicou e fez ver ao mesmo Sr. Vogal, de não haver n'esta povoação costumes de haver 'batuques', não obstante passava a providenciar, para que não houvesse sem licença da Administração do Concelho essas danças da terra a que chamão 'Mórnas'" (Actas das Sessões da Comissão Municipal da Ilha de S. Vicente, sessão ordinária do dia 9 de maio de 1866 *apud* DIAS, 2004 p. 103).

Por sua vez, Vasconcelos descreve um "baile" dizendo que é um tipo de festa comum a todas as ilhas e que os casamentos e baptizados são bons "pretextos para folguedos e danças". Informa que a orquestra "é composta de rabeça e viola, acompanhada do bater forte do compasso com o pé no chão". E conclui: "É o que se chama um batuque, nome por que as danças com música indígena são conhecidas na costa da África portuguesa" (VASCONCELOS, 1916, p. 105-016, sublinhado meu).

Para além de este último trecho corroborar a ideia de que a designação "batuque" abrangia diferentes tipos de música e dança dos negros, pode-se inferir, pelos relatos acima, que na segunda metade do século XIX as mornas e os batuques andavam próximos, mas é difícil destringir a que exactamente se referiam os autores que usam esses termos. Dias chama a atenção para a "ênfase dada pelo Presidente da Comissão Municipal na diferença entre a morna e os chamados batuques", apontando essa distinção já como parte do processo de construção da morna, distante das "fortes heranças africanas, entre elas a forma musical do batuku", que caracteriza Santiago (DIAS, 2004, p. 104).

E o que pensar deste trecho de Joaquim Vieira Botelho da Costa: "Os bailes ou dansas propriamente da terra, acompanhadas de cantigas e palmas, passaram já de moda, substituídas por contradansas francezas, com muitas e complicadas marcas, valsas, mazurkas, polkas e schottischs" (COSTA, 1888 *apud* DIAS, 2004, p. 207)? Como refere a autora, "não é possível distinguir as 'danças da terra' às quais se refere o autor" (DIAS, 2004, p. 207).

Segundo o escritor Baltasar Lopes da Silva, que publicava este trecho em 1949, "até ainda há poucos anos se empregava em Barlavento o termo batuque para designar as festas que se celebram na véspera do casamento" (LOPES DA SILVA, 1949, p. 46).

Serve a série de exemplos acima para mostrar a dificuldade de se saber hoje a que se referiam exactamente aqueles autores quando escreviam “batuque”. Talvez a formas de dança e música que ao longo do tempo ganharam outros nomes, ou que já não existem como naquela época. Dito de outro modo, talvez se referissem a formas de música e dança que, mudando com o tempo e adquirindo especificidades nas diferentes ilhas, já que o isolamento não favorecia uma homogeneização, são ancestrais daquilo que hoje chamamos batuko e cola sanjon.

Mas outras descrições, do século XIX e início do século XX, são bastante mais próximas, como se verá adiante, do que hoje se costuma considerar o *batuko tradicional de Santiago*. É sobre este que me debruço no capítulo seguinte, e esclareço que adopto a grafia *batuko* – e não *batuque* – para tornar mais clara a delimitação do tema deste trabalho.

## Capítulo 2. Batuko, batuques

Este capítulo trata do batuko naquela modalidade que, apesar de várias mudanças ao longo do tempo, é considerada actualmente pelo senso comum em Cabo Verde, tanto em Santiago como nas outras ilhas e na emigração, a sua versão tradicional<sup>5</sup>, ou seja, aquela em que um grupo de mulheres (raramente um ou outro homem aparece nesse contexto) canta e toca percussão numa roda ou semicírculo, havendo uma solista e um coro que lhe responde. Esta expressão musical-coreográfica é encontrada em Santiago com características relativamente estáveis desde pelo menos o século XVIII, segundo as fontes documentais que consegui localizar. Contudo, essas mesmas fontes revelam a dinâmica da sua trajectória no tempo, assim como especificidades locais, isto apesar do relativamente reduzido espaço geográfico da ilha de Santiago.

Para além de referir algumas hipóteses sobre a formação do batuko, provenientes de autores de diferentes épocas, apresento uma descrição – ou descrições, quando for o caso – dos diferentes elementos que o compõem: o instrumento, a sequência de fases durante uma sessão, aspectos ligados à música propriamente dita – percussão, ritmo, canto – e à dança. Apresento também algumas características e denominações que nem sempre têm unanimidade nos relatos, variando no tempo e no espaço. Evidenciam, assim, que o batuko dito *tradicional* nada tem de estático.

Admite-se que o batuko possa ter existido em outras ilhas, o que é plausível, considerando que todo o arquipélago foi povoado a partir de Santiago. Deste facto, não tinha qualquer dúvida Baltasar Lopes da Silva (*Claridade*, Dez. 1949, 7, p. 43,46), que se baseia em “*certas sobrevivências nas ilhas de Barlavento*” para afirmar que aí também, como em todo o arquipélago, o batuko existiu em tempos anteriores àquele em que escreve. Por sua vez, o investigador das tradições orais Tomé Varela da Silva chama a atenção para a semelhança entre as cantigas de rafodjo da ilha do Fogo e o finaçon (ver item dedicado especificamente a este tema), além de recolher naquela ilha alusões ao batuko em

---

<sup>5</sup> Ficando excluídas, nesta parte, as suas recriações recentes, que abordo noutra capítulo.

histórias tradicionais – “N sta ba batuko la Monti Preto”<sup>6</sup>, exemplifica. (Silva, entrevista, 2010).

Hoje em dia, o batuko é tido como sendo de Santiago. Mas não se restringe ao interior da ilha, como no passado, pois além do fim das restrições que o confinavam ao interior, o êxodo rural levou ao aparecimento de grupos na capital. Com os fluxos migratórios, apareceram também em comunidades cabo-verdianas em vários países (ver Anexo 2), nomeadamente naquelas em que se verifica a presença de pessoas com origem em Santiago.

Mas já em 1901 um artigo na imprensa cabo-verdiana dava Santiago como a única das ilhas de Cabo Verde onde o batuko existia (ARTEAGA, 1901, p. 188; ver Anexo 1, p. 9). A este respeito, é interessante notar, como já referimos no capítulo anterior, como o presidente da Comissão Municipal de S. Vicente, em 1866, explicou ao vogal Dr. Sallis que naquela ilha não existiam batuques (DIAS, 2004, p. 104). Esta atitude pode ser analisada no sentido de significar não um simples esclarecimento inócuo, mas sim uma forma de afirmação do carácter sanvicentino face à sua alteridade africana, em que Santiago e o batuko aparecem como perfeitos antípodas de S. Vicente e a morna.

## **2.1. Génese do batuko – referências à sua origem e formação**

A noção de que o batuko veio das terras do continente africano, com os escravos que de lá foram transportados para Cabo Verde, é ponto assente em toda a literatura sobre o assunto. Santiago foi a primeira ilha povoada e esse povoamento foi baseado em populações de diversas regiões da costa ocidental africana, do Senegal à Serra Leoa. Mandingas, jalofos e fulas são apontados como os que deixaram maiores vestígios da sua presença (CARREIRA, 2000, p. 312).

O naturalista e etnólogo austríaco Cornelio August Doelter y Cisterich (1850-1930), que passou algum tempo em Cabo Verde no seu caminho para a costa da Guiné em 1880-81, escreve:

---

<sup>6</sup> “Vou ao batuko lá no Monte Preto” (tradução minha).

*No que diz respeito a costumes e tradições, em Santiago e Maio encontramos frequentemente aqueles do continente africano, que contrastam vivamente com as danças das ilhas do Norte, as quais são quase inteiramente europeias. Na ilha de Santiago, por exemplo, a dança mais popular é o batuko, uma dança remanescente das danças africanas encontradas entre os papeis, mandingas, etc. (DOELTER, 1888 apud HURLEY-GLOWA, 1997)<sup>7</sup>*

A etnomusicóloga Susan Hurley-Glowa, na sua tese sobre o batuko e o funaná, nota que Doelter, na qualidade de etnógrafo, tinha particular interesse nas origens das práticas culturais de Cabo Verde, e refere ser um dos raros autores a discutir a relação entre as práticas específicas de Cabo Verde e grupos étnicos específicos na África Ocidental.

Escrevendo sobre o batuko em 1901, António Arteaga corrobora: “Atribue-se a sua origem aos negros da Guiné, que logo depois da sua descoberta, a povoaram [a ilha de Santiago], pois que tanto o canto como a dança do batuque, são perfeitamente gentílicos, com pequenas modificações” (ARTEAGA, 1901 – ver Anexo 1, p. 9).

Lopes da Silva (1949, p. 43-44) por sua vez é taxativo – “O batuque de Santiago é de origem africana” – e menciona a tese de Marcelino Marques de Barros (cónego guineense que no século XIX efectuou trabalhos etnográficos naquela colónia), de que a origem desta música encontrada em Cabo Verde é jalofa, já que segundo ele teria havido em Santiago uma colonização por esta etnia anterior à chegada dos portugueses.

Seja como for, a polirritmia e a estrutura de canto-resposta são aspectos que fazem do batuko a expressão musical mais próxima de padrões africanos dentro do cenário musical cabo-verdiano. Mas à parte a veracidade desta constatação, não é menos evidente, como apresentarei em pormenor no próximo capítulo, que as ideias que enfatizam no batuko a sua afinidade com a África – em contraponto com a predominância da influência portuguesa na morna – reflectem que esta noção foi sendo construída ao longo do tempo, com base num sentimento, também construído e que até hoje dá mostras do seu vigor, de alteridade recíproca entre S. Vicente e Santiago.

---

<sup>7</sup> Tradução do alemão para o inglês por Susan e Josef Glowa. Tradução do inglês para o português feita por mim, com o apoio de Robert Sarwark.

## 2.2. Descrições do batuko

### Uma sessão de batuko

Uma sessão de batuko apresenta-se na forma de um grupo de percussionistas-vocalistas, em geral mulheres, que, sentadas em círculo em situações informais ou em semicírculo, quando se encontram num palco e, portanto, devendo estar de frente para o público, vão cantar e tocar percutindo num instrumento (de pano inicialmente) que têm preso entre as coxas e batendo palmas. Normalmente, há uma solista, ou mais de uma – situação em que elas se alternam – a cujo canto o grupo irá responder com um refrão.

Em geral, o início da sessão é com um ritmo lento e à medida que a cantiga avança uma parte do grupo passa a fazer outro ritmo, de modo que ambos se sobrepõem e esse conjunto sonoro é denominado *xabeta*. A descrição que encontramos no romance *O Escravo*, de José Evaristo de Almeida, publicado pela primeira vez em 1856 e cuja acção é situada em 1835, refere assim o acompanhamento do canto: “Em quanto que uma das mãos caía com regularidade – extraindo do pano sons compassados e secos, a outra fazia ouvir um tremido, uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza do xabeta.” (ALMEIDA, 1989, p. 77-78) Por sua vez, Armando Napoleão Fernandes escreve no seu *Léxico do Dialecto Crioulo* ([1991], p. 30): “(...) bater as palmas sobre uma rodilha que se tem entre as pernas, de sorte a produzir um som cavo tum tum tum, seguido de palmas com mãos ambas no ar, ritmo desordenado mas simétrico no conjunto”.

Charles Darwin, quando passou por Santiago na sua célebre viagem no navio *Beagle*, contactou com o batuko. Descreve-o sem muitos pormenores, mas deixa uma imagem interessante do ambiente de festa em que decorria e dá uma ideia geral do grupo em plena sambuna, e que terá se divertido ao fazer uma mesura aos estrangeiros recém-chegados.

*Aconteceu ser um grande dia de festa, e a aldeia estava cheia de gente. No nosso retorno, passámos por um grupo de cerca de vinte jovens negras, vestidas com excelente gosto, a pele negra e o linho branco como a neve realçados por lenços coloridos e amplos xales. Assim que nos aproximámos, elas subitamente viraram e, cobrindo o caminho com seus xales, cantaram com grande energia uma canção*

*selvagem, marcando o ritmo a bater com as mãos nas pernas. Atirámos-lhes alguns vinténs, o que foi recebido com grandes risadas, e as deixámos redobrando o barulho da sua música* (DARWIN, 2006, p. 19).

No decorrer de uma actuação de batuko, em determinado momento entra em cena uma dançarina para *dá ku torno*, dança centrada no requebrar dos quadris, quase sem sair do lugar. Esta dança baseada quase que unicamente no movimentar das nádegas vai atingir um clímax de rapidez quando a *xabeta* se torna mais intensa – mudança que se denomina *rapica xabeta* ou *rabida*.

A seguir a esta fase é que ocorre – ou ocorria – o *finaçon*, como veremos mais à frente.

### **Sambuna**

Segundo muitas descrições, a primeira parte da sessão de batuko é – ou era, já que a palavra praticamente caiu em desuso – chamada *sambuna* (de carácter mais lúdico e rítmico) e a seguir a ela viria o momento de *finaçon* (baseado em máximas e provérbios de teor educativo, caracterizado também pela improvisação). Contudo, é possível notar que na actualidade muitas apresentações de batuko são apenas o que corresponde à *sambuna*, pois nem sempre há a parte correspondente ao *finaçon*.

Gil Moreira, estudioso do batuko e ele próprio um praticante, corrobora esta observação: “No batuque, enquanto manifestação cultural de palco, já raras vezes se nota a ocorrência de uma das suas partes, a *finaçon*. Só se verifica a presença da sua parte dançante, a *sambuna*.” (MOREIRA, 2007, p. 24)

“A *sambuna* é o canto e a dança. Dentro da *sambuna* vamos tirar dois ramos: *finaçon* e batuque, que podemos classificar como *sambuna*. O genérico é *sambuna*”, explicou-me em entrevista o dinamizador cultural Lalacho.<sup>8</sup> Para outros, o genérico é batuko, como se viu acima e se verá a seguir. Fica claro que há falta de consenso quanto a estes termos.

---

<sup>8</sup> Lalacho (Horário Santos), em entrevista em conjunto com Nácia Gomi, Lisboa, 1999. A sua participação foi solicitada por mim pela dificuldade em compreender as respostas de Nácia Gomi, dada a sua dicção e a minha pouca familiaridade com a língua cabo-verdiana. Refira-se que Lalacho foi o responsável pelo aparecimento de dois grupos de batuko em Portugal: Finca Pé e Netas de Bibinha Cabral.

Sobre a palavra sambuna, é interessante o esclarecimento de Tomé Varela da Silva nas “Considerações prévias” do seu livro com as recolhas das cantigas de Nha Bibinha Cabral: o autor esclarece que a primeira vez que ouviu essa palavra foi da boca da própria Nha Bibinha. Ao perguntar-lhe sobre o seu significado, ela respondeu: “Brincadeiras!” A resposta deixou-o insatisfeito, por ser lacónica e vaga. Pouco depois, a cantadeira pergunta (estavam numa sessão de recolha das cantigas): “Quer que comece por finaçon ou por sambuna?” Silva responde que começavam pelo finaçon e, depois de várias cantigas nesta modalidade, ela propõe que passassem para a sambuna. É então que ele se dá conta que o que ela chamava de sambuna, era o que ele conhecia como batuko (SILVA, 1988a, p. 75).

Nha Gida Mendi, a cuja obra Silva dedicou também um livro de recolhas, esclarece também esta questão, ou melhor, a diferença entre sambuna e batuko. “Batuko é aquele conjunto formado por sambunas e finaçons, durante uma sessão.” E a estabelecer o lugar das sambunas e do finaçons no âmbito do batuko informa: “Sambunas são aquelas cantigas do batuko em que se dá cu torno, e vem antes do finaçon (...) Finaçon vem no fim, não se dança e a xabeta é devagar e baixo, porque deve-se ouvir claramente o que a cantadeira está a dizer. Finaçon é a sobremesa no fim da festa!” (SILVA, 1988a, p. 75, tradução minha).

Na mesma obra, na parte dedicada especificamente à sambuna, ficamos a saber que ela é um descanso para a cantadeira de finaçon, pois este é mais exigente em termos de letra, enquanto na sambuna os aspectos principais são a melodia, a qualidade da voz da cantadeira, o ritmo e a vivacidade na sua acentuação, já que a sambuna deve ir se tornando cada vez mais movimentada e empolgante, até atingir o auge do arrebatamento – rabida –, o que justifica a pobreza das letras e por vezes até alguma incoerência (SILVA, 1988a, pp. 102-103).

### **A xabeta, o ritmo**

A xabeta é a parte instrumental do batuko, o som percussivo que acompanha o canto. Em linhas gerais, pode-se dizer que o batuko caracteriza-se pela polirritmia – combinação rítmica de três batidas diferentes (Casimiro

Tavares<sup>9</sup>, entrevista, 2010) – e a estrutura de canto-resposta. São estes dois aspectos que fazem dele a expressão musical mais próxima de padrões africanos dentro do cenário musical cabo-verdiano.

Outro aspecto característico é que o batuko não tem harmonia (sequência de acordes), só melodia. “Mesmo quando acompanhado por cimboa, não tem harmonia, pois este instrumento com uma única corda só pode fazer a melodia – eventualmente, em contraponto. Nas raras vezes que, no contexto tradicional, aparece com acompanhamento de gaita, pode haver harmonia”, refere Tavares. Contudo, hoje em dia, vários grupos têm gravado com acompanhamento de instrumentos de corda e outros, havendo então nestes casos harmonização.

Ainda segundo este músico, tomando a escala de velocidade utilizada internacionalmente nos estudos de teoria musical para indicar o andamento – que vai do mais lento para o mais rápido, nesta sequência: *Grave; Largo; Larghetto; Adagio; Moderato; Andante; Andantino; Allegretto; Allegro; Vivace; Vivo; Presto; Prestissimo* – o batuko pode apresentar-se entre o *Alegretto* e o *Vivo*.

Da sua observação de cantigas que ouviu, Hurley-Glowa aponta alguns padrões no batuko: as frases iniciais consistem em vocábulos sem sentido lexical (“Oi Oi, Ah-Ah”) (ver referência de Silva à sambuna), aparentemente com o único objectivo de captar a atenção dos ouvintes; a estrutura consistir, em geral, em duas a quatro frases cantadas pela líder e repetidas pelo grupo; as melodias serem no compasso 6/8 ou 2/4; e quase todas as músicas terminarem em *rapica* (breve trecho que se repete como *ostinato*<sup>10</sup> geralmente baseado na alternância de duas notas). Para esta autora, a estrutura melódica parece fortemente ligada aos padrões europeus, em particular a algumas melodias populares portuguesas, enquanto o tratamento rítmico é por vezes bastante complexo e sincopado, provável influência africana.

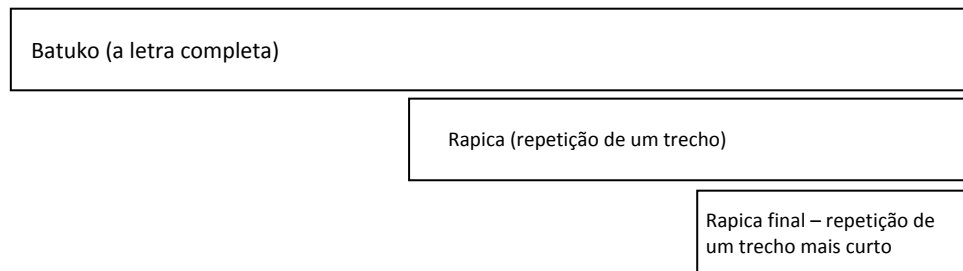
Relativamente ao momento de *rapica*, quando se toca e canta em maior volume e intensidade, embora mantendo o mesmo ritmo, Tavares propõe o seguinte esquema ilustrativo:

---

<sup>9</sup> Casimiro Tavares: maestro, regente da Banda das Forças Armadas de Cabo Verde.

<sup>10</sup> Ostinato: “motivo ou frase musical persistentemente repetido numa mesma altura. Pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa” (KAMIEN, 2003, p.611, in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato>)

**Figura 1 – Esquema de rapica**



Fonte: CasimiroTavares

Sobre o termo “rapicar chabeta”, Fernandes escreve: “retumbar as palmadas” (FERNANDES, [1991], p. 30). Lopes da Silva (1949, p. 47) refere o momento em que a animação chega ao auge, com a música e a dança a contagiarem todo o terreiro, e “o ritmo da chabeta precipita-se, e passa-se ao rapicado”, desaparecendo então o diálogo solista/coro e ficando apenas o refrão (o que corresponde ao último segmento do esquema acima).

## **Os instrumentos do batuko**

### **a) Pano /almofada**

Se o instrumento utilizado pelas percussionistas consistia no passado unicamente num pedaço de tecido enrolado, a partir de certa altura as batukadeiras começaram a introduzi-lo num saco plástico, com o objectivo de obter som mais alto. Tal facto desagrada alguns puristas, como é o caso de Lalacho: “Essa de meter no batuque o tambor, enrolar plástico no pano e chamar de txabeta – que significa bater – ao pano enrolado, sob pretexto de evolução, não lembra ao demo” (MONIZ, 2002, p. 3 – sublinhado meu). Contudo, este mesmo dinamizador de grupos de batuko introduziu a almofada confeccionada em pele sintética (napa), justamente para combater a tendência do uso do saco plástico (Lalacho, entrevista, 1999).

A almofada é de uso generalizado na actualidade. Este objecto por vezes apresenta pormenores que o individualizam, como um suporte de madeira fixado

na parte inferior, como vi no grupo de Espinho Branco, aparentemente para facilitar que fique preso entre as coxas ou entre os joelhos, outras vezes a própria almofada tem uma saliência em forma fálica, também na parte de baixo, com a mesma finalidade. Este modelo é bastante comum em grupos que actuam na cidade da Praia.

Antes das inovações que acabo de apontar e ainda antes de o instrumento ser simplesmente um pano enrolado, terá tido uma forma diferente de utilização: em *O Escravo* a faixa de tecido aparece esticada sobre as coxas, e não enrolada: “(...) bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticara qual pele em afinado tambor”. (ALMEIDA, 1989, p. 77. Ver Anexo 1, p. 7). Curiosamente, na minha pesquisa nunca vi referida em textos sobre o batuko – e que citam este autor – esta descrição, que mostra que outras mudanças já se tinham registado muito antes destas mais recentes, revelando a dinâmica deste processo cultural e atestando que o que se considera tradicional num determinado momento poderá no passado ter sido uma inovação.

De referir ainda que algumas descrições de sessões de batuko no século XIX afirmam que o som é produzido simplesmente pelo bater das mãos nas pernas, ou seja, o pano sequer aparece referenciado como elemento da percussão, seja esticado ou enrolado: “todos acompanham ao tacto batendo com as palmas das mãos nas pernas” (CHELMICKI & VARHAGEN, 1841, p. 334); “batem com as mãos abertas umas nas outras e nas pernas, cantando: olé lé, lé...” (PAULA BRITO, 1887, p. 45).

O nome que se dá a este instrumento é um aspecto controverso. A palavra xabeta é por vezes utilizada para identificá-lo (BRITO, 1998, pp. 19, 34; SEMEDO, 2009, pp. 34, 44, 60, 84, 90, 94, 97). Esta última autora refere que a certa altura do seu trabalho de campo percebeu a dualidade do uso do termo, o que às vezes dificultava saber se as batukadeiras estavam a se referir ao instrumento ou à prática musical (p. 93). Mas há quem rejeite firmemente esse sentido para a palavra, já que o que ela designa – e este é o sentido mais generalizado que encontrei em todos os textos sobre o assunto – é o som produzido pelo conjunto de percussionistas a batucar. Repito a frase de Lalacho, chamando a atenção para este aspecto: “Essa de meter no batuque o tambor,

enrolar plástico no pano e chamar de txabeta – que significa bater – ao pano enrolado, sob pretexto de evolução, não lembra ao demo” (MONIZ, 2002, p. 3, sublinhado meu).

### **b) A Cimboa (cimbó) e violas**

Instrumento praticamente caído em desuso – Hurley-Glowa, por exemplo, afirma não ter visto nenhuma pessoa a tocá-la, durante o seu trabalho de campo – e cujo desaparecimento fora previsto pelo antropólogo João Lopes Filho nos anos 70 (LOPES FILHO, 1976). Aquele que era considerado o seu último tocador e construtor, Mano Mendi, faleceu em 2008 (ver Anexo 2). Alguns anos antes tinha feito ateliers de construção de cimboas<sup>11</sup>, mas não se pode dizer que deixou muitos discípulos, nem que estes se venham dedicando a este trabalho artesanal. Dois dos materiais necessários (cabaça e rabo de cavalo), são escassos em Santiago e além disso a procura provavelmente não será grande. As únicas pessoas que vi utilizar o instrumento foram Mário Lúcio, Gil Moreira e uma pessoa que esteve presente no encerramento do atelier de Mano Mendi em 2006, em Ribeirão Chiqueiro, e que curiosamente não tocava simplesmente a acompanhar o batuco, mas executava músicas bem conhecidas com grande vivacidade e domínio do instrumento. Por outro lado, tenho informação de que, em 2010, um museu norte-americano dedicado a instrumentos musicais interessou-se em adquirir exemplares cabo-verdianos, entre os quais uma cimboa.

As gravações de cimboa que podem ser encontradas em disco são a participação de Mano Mendi no álbum de Ntóni Denti d’Oru *Cap-Vert Batuque e Finaçon* (1998) e um solo de Nho Henrique que se encontra na compilação *Iles du Cap-Vert - Les Racines* (1990), ambos editados em França.

Mas podemos concluir que a cimboa já teve um papel de destaque no contexto do batuko, pelas muitas referências que a este instrumento são feitas, por diversos autores. Por exemplo, o escritor Fausto Duarte (1934, p. 16) –

---

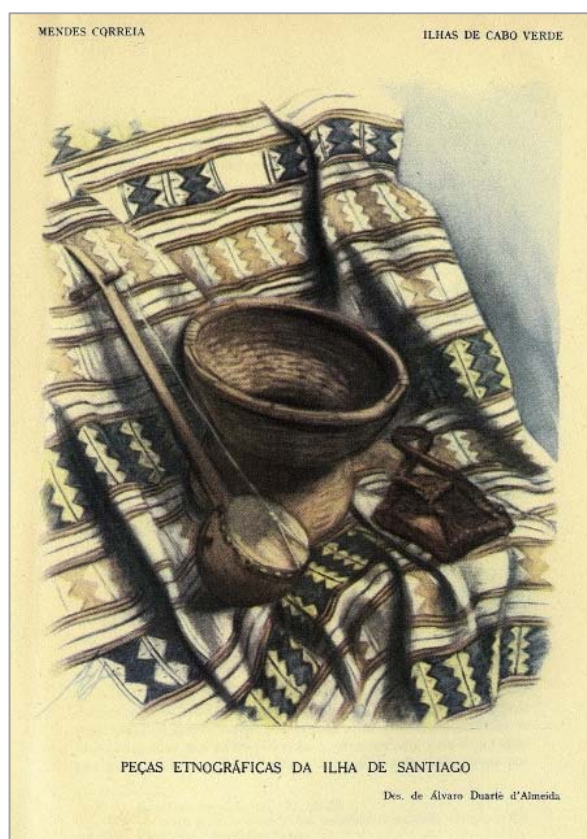
<sup>11</sup> Um promovido pelo IIPC, organizado pelo historiador Charles Akibodé no âmbito do seu projecto Memória da Cimboa, no qual participei; outro algum tempo antes, iniciativa do Centro de Juventude de S. Domingos. Sobre outras actividades ligadas à revalorização da cimboa, ver <http://lantunabio.blogspot.com/2005/04/cimboa-hoje.html>. Mais recentemente tive notícia de um atelier de construção de cimboas por iniciativa do Centro de Artes e Ofícios de Trás di Monti (Tarrafal). Obs.: posteriormente à conclusão deste trabalho, o IIPC apresentou, em Fevereiro de 2011, resultados de outro atelier de construção de cimboas.

“reuniam em círculos espectadores mui cobiçosos da toada lamuriante dos ‘cimbós’”; António Pedro Costa (1936, p. 64) – “às vezes, na simboa, violino de uma corda a ressoar sobre um coco coberto de pele de cabra...”; Baltasar Lopes da Silva (p. 1949, p. 46) – “No batuque de Santiago há a considerar dois aspectos fundamentais: o batuque propriamente dito, com canto, cimbó, chabeta e dança (torno) e a finaçon...”

Quanto a guitarras e violas – que deixaram em determinado momento de fazer parte do batuko na forma que hoje é considerada a *tradicional* mas que reaparecem em gravações recentes, como as do grupo Terreru, que nos seus dois álbuns conta com acompanhamento de instrumentos de corda e outros –, há alusões em autores como António de Arteaga – “a um lado ficam os tocadores, que numa toada monótona e pouco variada, tangem as violas de arame de seis cordas dobradas” (1901, p. 188) e “A viola de arame tangia uns sons agudos...” (1911, p. 4); Evaristo de Almeida – “os sons pouco harmoniosos de três guitarras...” (1989, p. 77); e Paula Brito – “Reúne-se um grupo de homens e mulheres, assentados ou de pé, formando um círculo, cujo centro é ocupado por um tocador de viola” (1887, p. 45).

Estes exemplos evidenciam, uma vez mais, que aquilo que hoje o senso comum considera o batuko *tradicional* não é algo estático mas que ao longo do tempo sofreu mudanças, incorporando, perdendo e reincorporando determinados elementos. Ao mesmo tempo, mostra que a ideia de tradicional é algo construído

**Figura 2 – Iconografia de Santiago em livro português do período colonial mostra a cimboa, entre outras peças do artesanato local: pano-de-terra, cesto de palha e tabaqueiro.**



Fonte: *Ultramar Português, II – Ilhas de Cabo Verde*.

socialmente, assim como o conceito de património, que não será sempre o mesmo consoante as diferentes épocas que vive uma sociedade.

### c) Tambor

António Denti d'Oru utiliza nas suas actuações um tambor, como se pode ver na capa do seu disco que citamos acima (no qual aparece também o djembé), e ressalva que não foi assim que aprendeu, mas justifica que o faz hoje para ajudar as mulheres, que estão “muito fracas, não aguentam o batuko como antigamente” (Denti d'Oru, entrevista, 1998, tradução minha). Nota-se assim que Denti d'Oru, um representante do *tradicional* – embora constituindo ele próprio a excepção de ser um homem neste contexto tido pelo senso comum como exclusivamente feminino –, dá conta dessa mudança, justificando-a, e ele próprio introduz algumas alterações no batuko: o uso de instrumentos de corda também aparece no seu disco. Contudo, não se costuma afirmar que este artista não seja tradicional.

Actualmente, instrumentos de percussão podem ser vistos num ou noutro grupo, mas quando se procura em textos do passado alusões a outros instrumentos deste tipo além do pano, a busca é infrutífera. Contudo, o tambor é um elemento básico na tabanca, grupo de carácter mutualista que comemora os santos católicos com actividades que, além de missa e rezas, têm uma componente profana com dramatização, música, dança, refeições em conjunto, desfiles. Tal como o batuko, esta manifestação cultural, se existiu noutras ilhas, resiste apenas em Santiago (e eventualmente na ilha do Maio). Os festejos da tabanca (nomeadamente no dia da Santa Cruz, 1 de Maio, e nos dias dos santos da devoção popular portuguesa, como S. João e Santo António) incluem sempre o batuko.

Diante da existência do tambor, utilizado numa festa em que o batuko é parte integrante, e da sua excepcionalidade no que diz respeito a tocar a música do batuko, permanece a interrogação sobre a sua não utilização neste contexto – e, de resto, a escassa representação deste tipo de instrumento em toda a música cabo-verdiana. A carência de materiais e a proibição por parte dos senhores de escravos são hipóteses aventadas por alguns autores, mas permanecem sem

aprofundamento. É curioso notar que as situações em que está presente o tambor em Cabo Verde são especificamente as festas religiosas da tradição católica portuguesa – S. João em particular, cuja devoção ocorre em praticamente todo o território.

### **O torno**

Nas descrições do torno aparecem por vezes expressões que dificilmente combinam com o que se pode ver hoje numa sessão de batuko, como “curvas e rodopios” e “contorsões do corpo” (DUARTE, 1934, p. 16), o que faz pensar se eram aspectos em que se diferencia o torno actual daquele do passado ou se é uma questão de retórica a maneira como os movimentos do corpo aparecem nesses relatos. Veja-se por exemplo em António Pedro a descrição do torno:

*De mão a mão, percorrendo os braços e os ombros como uma onda, uma espécie de arrepio ritmado independente do resto. E o resto, que se passa num andamento de velocidade inacreditável é um rebolar ininterrupto e inverosímil das ancas desenhadas pelo aperto exagerado do pano. De espaço a espaço, as pernas, sem função, contagiadas do arrepio dos braços, contraem-se num salto.*  
(COSTA, 1936)

Ainda que se considere a liberdade criativa e a espontaneidade de quem dança, é difícil associar ao batuko actual a imagem de pernas a contraírem-se num salto. Ou a alusão a “curvas e rodopios” (DUARTE, 1934, p. 16). Mais próximas do que se conhece na actualidade são estas imagens: “pernas rijamente enraizadas no solo” (DUARTE, 1934, p. 16) e “consiste em mover a parte entre a cintura e os joelhos, ficando o resto do corpo firme (ARTEAGA, 1901, p. 188).

Fica a ideia de que na visão de conjunto que prevaleceu na memória desses autores, e que eles nos transmitem, o que conta mais é a emoção provocada pelo evento do que o rigor na descrição dos movimentos. O que justifica que o torno apareça como um momento de exaltação, traduzido por expressões como “um crescendo furioso, agitação febril, transportes frenéticos e furor vertiginoso” (ALMEIDA, 1989, p. 78) “cujo crescendo atinge uma velocidade incrível” (PAULA BRITO, 1887, p. 45). Napoleão Fernandes é mais comedido: “Saracoteio de nádegas: dar cô torno, saracotear; Pôr na torno, saracotear (nos batuques) com as saias apanhadas à cinta, afim de produzir melhor efeito, de diferentes modos e jeitos ao som da música do batuque” (FERNANDES, p. 158).

Por sua vez, Chelmicki, observador minucioso, destaca a perícia da dançarina e o seu domínio sobre o corpo:

... A balhadeira ao compasso desta vozearia faz no meio movimentos com o corpo, voluptuosos, lascivos desenvolvendo grande elasticidade e mobilidade dos músculos, p.ex. lentamente abaixando-se sem inclinar o corpo até tocar com os joelhos no chão e tornam a levantar-se do mesmo modo muito devagar, e sempre fazendo jogar todos os músculos.(CHELMICKI, 1841, p. 334)

## **Sobre alguns termos e descrições não consensuais**

### **a) Pam-pam**

Na descrição da sequência de fases de uma sessão de batuko, aparecem por vezes algumas designações que aparentemente não são adoptadas por todos. Por exemplo, *pam-pam* (ou *pã-pã*, *bam bam*), expressão claramente onomatopeica que refere o bater, ou seja percutir. Lopes Filho (1999, p. 76) refere ser no início, um ritmo lento, assim como Loude & Lièvre (1999, p. 3). Possivelmente estas designações seguem a descrição de Lopes da Silva (*Claridade*, 1949, p. 44), que também refere o termo *galion*. Gil Moreira esclarece que *pam-pam* vem em geral no início, como um sinal para começar. “Como por vezes há problemas para arrancar tudo ao mesmo tempo, para não cometer erros, muitas vezes começa-se pelo pam-pam, conta-se até cinco e depois os restantes elementos vão acompanhar...” (Gil Moreira, entrevista, 2010).

### **b) Galion/galião**

*Galion*, ou *galeom*, aparece em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Batuque \(Cabo Verde\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Batuque_(Cabo_Verde)) – “o primeiro movimento é chamado, em crioulo, de galion” – e em Lopes Filho (1999, p. 76) – “Depois vem um ritmo mais rápido que é o galeom”. “Pam pam”, “galion” e “rapicado” são referidos por Lopes da Silva (*Claridade*, 1949, p. 44) como os “três ritmos mais importantes da chabeta”.

Contudo, questionados sobre este termo, Nácia Gomi e Lalacho, na entrevista que me concederam em conjunto, não reconhecem a expressão *galion*: “Nácia Gomi diz que ouviu falar que é um género de canto desaparecido, nem ela

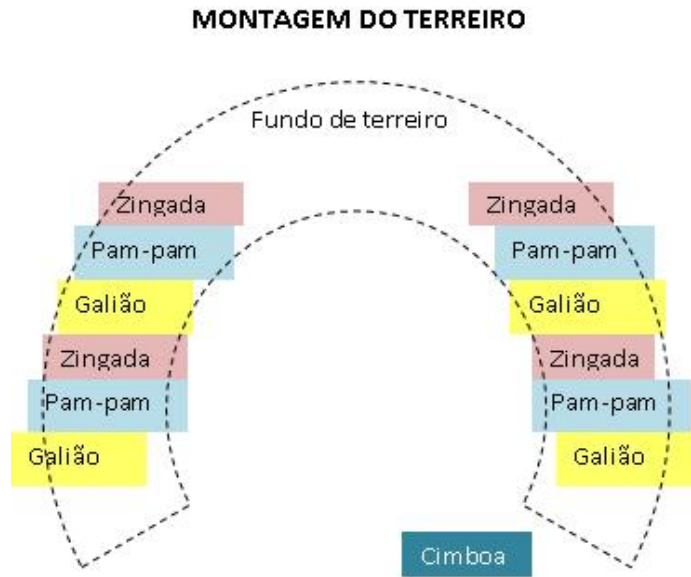
se lembra disso. Não tem nada a ver com palma, etc. Um tipo de cantiga de finaçon perdida no tempo. É como a taca, que ninguém sabe como é.” (Lalacho, entrevista, 1999)

Refira-se que Galion é uma localidade na freguesia de S. Lourenço dos Órgãos. Tomé Varela da Silva (1990) revela que foi aí a primeira actuação pública da cantadeira Nha Gida Mendi. Nesse local residia o tocador de viola Nho Lisandro Moreno e sua mulher Glória Gonçalves, em cuja casa, uma vez por ano, havia uma semana de festa e batuko todos os dias e, segundo o autor, Nha Gida ainda menina acompanhava o pai a essa festa. “Não deve ser por acaso que Nha Gida fala e repete nos seus finaçons que ‘Na cruz de Galion é que é Cabo Verde’” (SILVA, 1990, p. 26). Durante a escravatura, essa localidade, de difícil acesso entre as montanhas, terá sido uma coutada de escravos fugitivos (Silva, entrevista, 2010).

Contudo, ao entrevistar Gil Moreira, ele espontaneamente referiu a palavra “galião” dizendo que em Boa Entradinha, concelho de Santa Catarina, o termo é habitualmente utilizado para identificar um dos ritmos da sambuna, como se vê no diagrama abaixo (figura 3). É interessante notar, numa ilha que embora sendo a maior de Cabo Verde não ultrapassa cerca de 70 quilómetros no seu eixo mais longo, as especificidades linguísticas e diferenças de uma localidade para outra, a ponto de pessoas do Tarrafal ou de Órgãos não terem conhecimento de um termo usado em Boa Entradinha. Segundo esta fonte, “core-cabalo” e “cortada” são outras designações para o ritmo que em certas zonas de Santa Catarina se chama “galião”. Este aspecto é, por si só, elucidativo da dificuldade de se encontrar consenso naquilo que diz respeito às questões socioculturais, já que a realidade pode sempre surpreender seja pelo seu dinamismo ou simplesmente pela distância geográfica de alguns quilómetros.

A imagem que se reproduz abaixo, esboçada a meu pedido por Gil Moreira, mostra como deve ser o terreiro, em meia-lua, para que se obtenha um bom som. Ou seja, conforme a posição em que se encontra a pessoa, é o ritmo que ela irá executar. Mas isso, ressalva ele, é seguido apenas pelas batukadeiras mais tradicionalistas.

Figura 3 – Montagem do terreiro, segundo padrão tradicional



### c) Sequência

Outro aspecto não consensual que encontrei é a sequência das partes durante uma sessão. Se para a maioria dos que se debruçaram sobre o assunto o finaçon vem no fim, aparece começando o batuko no dicionário de Fernandes: “Canto singelo porque começa o batuque trazendo à baila qualquer motivo alegórico, o prelúdio acompanhado à viola ou a cimboa, solo que prossegue no decorrer do batuque acompanhado em surdina pela chabeta.” Aliás, este autor no verbete “batuco” parece misturar este com o finaçon, quando diz que o batuko “é uma brincadeira ao desafio em que uma batucadeira segue a outra e não dança” (FERNANDES, [1991], p. 11), se considerarmos a ideia geralmente aceita de que a ausência de dança e o desafio são característicos do finaçon.

Moreira diz que não há uma norma fixa quanto à sequência. Pode-se decidir começar pelo finaçon, ou pelo djanbu<sup>12</sup>, conforme quem está a actuar.

---

<sup>12</sup> Djanbu: modalidade de poesia oral próxima ao finaçon, mas que independe da música. Também chamada *conbersu sabi*, conforme a localização, informa Gil Moreira.

“Depois de ter andado por todo Santiago, posso dizer que não há uma regra fixa, cada um começa como bem entender, sustenta, mas admite que, regra geral, quando se vai para o terreiro, vai-se com energia, por isso começa com a sambuna, que exige energia, exige muito, para quem canta e para quem acompanha.” Depois, quando vem o cansaço, entra-se num momento de relaxamento, então é a hora do finaçon, “para suavizar”, podendo vir depois novo momento de sambuna. “Entendo batuko como um todo, e lá dentro tem diferentes partes que nós executamos ao brio do corpo. Na prática, como vejo acontecer nos grupos, independente de teoria.” (Gil Moreira, entrevista, 2010)

#### **d) Sambuna**

É interessante notar que nem Fernandes nem Lopes da Silva fazem referência ao termo *sambuna*, que veio a ser abordado em pormenor por Tomé Varela da Silva nas suas obras sobre o assunto. Curioso é o facto que revela de, mesmo tendo sempre vivido em Santiago e contactado com grupos de batuko, nunca ter ouvido essa palavra a não ser durante o trabalho de recolha, como referimos no item 3.2.2. Mas, como vimos para *galião/galion*, as designações podem variar bastante de lugar para lugar, ainda que próximos.

#### **e) Profeta**

A expressão *profeta* aparece também, ora aqui, ora acolá, mas não há unanimidade. Lopes da Silva (*Claridade*, 1949, p. 47) refere que ela (ou ele, já que pode ser um homem, como aquele que ele cita, Punoí Ramo, de Santa Catarina, de quem publica um finaçon) aparece depois do batuko e que esta personagem “merece o nome pela sua capacidade de improvisação, de fazer berso sobre motivos de circunstância”. Ou seja, de fazer finaçon. Tampouco aqui há unanimidade. Varela da Silva, referindo que já quase ninguém usa o termo, associa-o mais à sambuna, em que profeta seria “a solista, líder, a pessoa que faz o refrão”. (Silva, entrevista, 2010).

## f) Ritual

Este é outro aspecto não consensual, não do ponto de vista do termo utilizado mas sim do que diz respeito à função social do batuko. Enquanto alguns autores afirmam que o batuko perdeu a sua função social e utilidade, que era a de ser um ritual (GONÇALVES, 2006, p. 25; SEMEDO & TURANO, 1997, p.87), pessoas que o vivenciam de perto vêem-no como algo do dia-a-dia. É o caso de Moreira, que recorda que desde a sua infância, em Boa Entradinha, o batuko sempre foi simplesmente um momento de convívio:

*Histórias na boca da noite, ladainhas, terços, tabanca, essa vivência toda do interior de Santiago, eu vivi. A história diz que batuko era uma manifestação cultural que aparecia só nas festas de casamento, batizado, e na tabanca. Em Boa Entradinha isso não era assim, era um preenchimento do tempo livre, uma coisa diária, normal, as mulheres na boca da noite, depois do trabalho, se juntavam na vizinhança e se divertiam até certa hora, antes de ir dormir. (Gil Moreira, entrevista, 2010)*

Varela da Silva, tende também a considerá-lo mais como elemento lúdico:

*Aparece nos casamentos e batizados quase para preencher os momentos mortos. À noite, estavam as mulheres à espera de tirarem o milho da água e começar a pilar para o xerém, o cuscuz, não havia lugar para se deitar, era tanta gente, então era necessário fazer alguma coisa para afastar o sono, tal como os homens a jogarem às cartas. (Tomé Varela da Silva, entrevista, 2010)*

Para este investigador, o casamento é que é o ritual, com um conjunto de coisas na preparação para o casamento e pós-casamento mas o batuko é um entre vários elementos, mas como um aspecto lúdico, defende.

Por sua vez, uma das batukadeiras entrevistadas por Semedo (2009, p. 79) recorda que na sua infância o batuko era diversão e que aos poucos enfraqueceu porque as pessoas que o praticavam foram-no limitando aos momentos de festa e casamentos, fazendo com que deixasse de ser algo do quotidiano. Para a autora, “mais do que noutros contextos de diversão, o casamento era um espaço de sociabilidade, por excelência, onde o batuko era performatizado, sendo que este aparecia como elemento central de natureza lúdica, ao mesmo tempo em que foi ganhando um carácter ritualístico”, já que se realizava nos três dias que antecediam as cerimónias, enquanto se desenrolavam vários preparativos.

### 2.3. Finaçon

Apesar de, como referimos atrás, o finaçon ser um segundo momento dentro de uma sessão de batuko, não o incluímos naquela secção como um subitem a seguir a Sambuna devido à sua especificidade e importância enquanto expressão artística dentro deste contexto. Este facto e a significativa quantidade de informações existente sobre ele justifica ser tratado num item à parte.

Para Hurley-Glowa (1997, p. 5), o finaçon é “primariamente um género de poesia oral, mais que um género musical”. Esta poesia oral, composta essencialmente de máximas, ditados e provérbios, é baseada no improviso e nem todas as batukadeiras, mesmo as solistas no canto, o praticam. Segundo Princezito, músico cabo-verdiano que faz finaçon, “cantadeiras de finaçon sempre foram poucas. Batuko poder ter muitas, mas finaçon não tem”. Ao longo de uma sessão de batuko, um momento de finaçon pode acontecer ou não, e cada vez são mais raros os que o fazem. Nha Bibinha Cabral, Nha Nácia Gomi, Nha Gida Mendi são alguns nomes que ficam na história da música cabo-verdiana por se destacarem nesta área.

Especificando o que é finaçon, encontramos em Silva (1988 a, p. 76, tradução minha): “Finaçon vem no fim, não se dança e a xabeta é devagar e baixo, porque deve-se ouvir claramente o que a cantadeira está a dizer. Finaçon é a sobremesa no fim da festa!” (para informações mais detalhadas e nuances sobre este tema, consultar as suas três obras de recolhas de cantigas das personagens citadas acima). Por sua vez, Lalacho (entrevista, 1999) refere: “Finaçon, é aquela cantiga que elas chamam sobremesa, doce, a melhor comida. É mais elaborada, traz mensagens, é improvisada.”

Segundo Princezito, músico e compositor que desde a infância tem contacto com o finaçon e o pratica, a maneira de aprendê-lo é *rabenda* (repetir, imitar) o que cantam as cantadeiras experientes, e pouco a pouco começar a criar as suas próprias letras. Existe um repertório comum de cantigas, existem criações individuais, e ainda músicas já conhecidas em que cada um inclui coisas suas no momento de cantar, explica.

*Finaçon é uma arte dura de aprender. Não é fácil como outro tipo de expressão oral. Exige poder de improviso e capacidade de raciocinar rápido e uma boa dicção, pois é preciso que as pessoas entendam, mesmo falando rápido. E ainda uma certa cultura geral. Aquelas senhoras eram pessoas cultas que sabiam tudo o que se passava na sociedade, e reinterpretavam para os outros. Nha Bibinha era capaz de improvisar no momento 80% do que cantava. Finador é uma espécie de griot, que conta a história, conta o passado mas também traz bons modos, transmite para novas gerações o que é correcto, todas as cantadeiras de finaçon falam muito em Deus, na ética, bons modos, educação. (Princezito, entrevista, 2010)*

Ainda segundo Princezito, o finaçon não existe sem música: “Poesia tem musicalidade; finaçon tem música, e tem variantes, cada uma com a sua própria melodia, de acordo com a métrica.”

Do ponto de vista do conteúdo das letras de finaçon, elas caracterizam-se por serem ditos de carácter moralizante, na forma de máximas e provérbios, mas também podem contar histórias, fazer críticas ou louvores. Há exemplos de improvisações que referem o momento exacto em que acontecem, citando nomes de pessoas presentes e fazendo comentários sobre elas. Como exemplo deste aspecto, veja-se o texto de António Pedro em que o próprio é referido na cantiga.

*Nho Zé Costa é boi  
E su fidjo e boi  
Aé!  
Eh nha mãe!  
Todo o boi é boi<sup>13</sup>*

E ele, citando-a de memória, traduz: “Filho de meu pai, e embora não me conhecessem, melhor ou pior, tinha de ser da sua boa raça.”<sup>14</sup> (COSTA, 1936, p.65, ver Anexo 1, pp. 14-15)

---

<sup>13</sup> O senhor Zé Costa é boi e seu filho é boi. Oh minha mãe! Todo boi é boi. Tradução literal, feita por mim. Contudo, parece mais adequada a tradução do próprio António Pedro, que aparece após a citação.

<sup>14</sup> António Pedro da Costa (1909-1966), poeta, dramaturgo e artista plástico que revolucionou o teatro português no seu tempo, tido como o introdutor do surrealismo em Portugal, nasceu na localidade de Laranjo, arredores da Praia, daí o facto de, ao assistir ao batuko, a cantiga referir essa situação familiar.

## 2.4. Diferenças entre o batuko no passado e o actual

Comparando-se as descrições do batuko em diferentes momentos ao longo do tempo, podemos encontrar, para além de alguns exemplos já citados ao longo deste texto, aspectos que mostram a sua constância no tempo mas também elementos que contrariam determinadas ideias aceites como verdadeiras.

Por exemplo, a indicação de que eram as cimboas ou violas que davam início à uma sessão de batuko aparece em vários autores: Fausto Duarte (1934, p. 16): “... reuniam em círculos espectadores mui cobiçosos da toada lamuriante dos ‘cimbós’”; Almeida (1989, p. 77): “Os sons das guitarras não podiam ouvir-se” (face ao ruído da percussão); Arteaga (1911, p. 2): “A viola de arame tangia uns sons agudos, abafados muitas vezes pelas vozes (...) O ‘batuque’ anima-se; as violas, depois de prolongada afinação, entram num compasso próprio ao acompanhamento do descante...”

Mais recente que esses autores, o depoimento de Nácia Gomi:

*Foi assim que eu conheci. Compasso de viola, de cimboa... viola tem seus quês e cimboa também. [cantarola o som da cimboa] Compasso fino, era descansado, suave... Descansa o peito. Viola compassava-se com a sua tchabeta, com o pano, assim de uma maneira... [cantarola]. Esse batuque era devagar. Era diferente de hoje. (Nácia Gomi, entrevista, 1999)*

Hoje em dia, como já destacado, alguns grupos aparecem com acompanhamento por instrumentos de corda – como é o caso do grupo Terreru – mas é algo recente, sendo apenas percussão e canto o padrão que se costuma considerar *tradicional*.

Ntóni Denti d’Oru, que costuma utilizar um tambor, como já referi, diz que quando aprendeu batuko era apenas com o pano. Esta mesma fonte queixa-se ao jornal *A Nação* (29.01.2009), “da pouca fidelidade das cantadeiras actuais, sobretudo no que respeita ao modo de fazer o batuco de antigamente. Aqui o mestre aponta várias falhas no cantar e no dançar o batuco, e critica mesmo os temas abordados no batuco actualmente”, como o modo de cantar, rápido e frenético, em oposição ao modo antigo, compassado e sem pressa.

Ao comentar a reduzida presença do finaçon actualmente, Denti d’Oru, citado por Moreira, diz que a geração actual dos cultores do batuko não tem a

experiência de vida necessária para criar as cantigas de finaçon, cuja improvisação “implica conhecer e vivenciar muitas e variadas situações” (MOREIRA, 2007, p. 24). Poderá o declínio do finaçon ser visto por aí? As alterações introduzidas por Denti d’Oru, como o tambor e os instrumentos de corda, poderiam ser encaradas como recursos formais a que se recorre deliberadamente face a uma “fraqueza” do conteúdo mais filosófico e pedagógico que sempre se associou ao finaçon?

Em entrevista, Moreira retoma o tema afirmando que Denti d’Oru tem razão quando diz que a nova geração quase não compõe finaçon por não ter vivências capazes de levá-la até lá. Contudo, membro que é da mais recente geração de cultores do batuko, ressalva: “Vivência é como quem diz. Antigamente, batuko tratava aspectos que diziam respeito à época: a escravatura, a fome, a miséria, o colonialismo... Mudou a conjuntura social e política, há outras realidades para cantar.”

Outros sinais dos tempos podem ser observados na performance coreográfica que os grupos actuais apresentam. Tive oportunidade de assistir a um grupo no Quintal da Música em Outubro de 2008, em cuja actuação se podia notar a introdução do apito e da umbigada, elementos do colá sanjon, e de aspectos característicos de danças africanas como o movimento de se abaixar até praticamente tocar o chão com as nádegas e em certos momentos dançar com um único pé. Inovações? Regresso às origens? Efeitos da globalização?

Por sua vez, o autor do blog <http://djaroz.blogspot.com/2007/12/bundalizao-do-batuco.html> comentava, em Dezembro de 2007, sob o título “A bundalização do batuco”: “Há dias, vi uma pequena actuação, ao vivo e a cores, de um famoso grupo jovem de batucadeiras que me lembrou muito o grupo É o Tchan<sup>15</sup> do Brasil. (...) Indo por estes caminhos, chegará o dia em que a txabeta e o canto serão puro adorno.”

Essas mudanças e diferentes maneiras de encará-las, contraditórias por vezes entre si, evidenciam o constante reconstruir-se do batuko, pelos que o praticam, pelos que o assistem, pelos que reflectem sobre ele. Exemplo dos

---

<sup>15</sup> É o Tchan é o nome de um grupo musical da Bahia, cujo sucesso baseou-se tanto na música alegre e dançante que tocava quanto nas coreografias eróticas de suas dançarinas.

múltiplos pontos de vista no que diz respeito às mudanças, mas situando-se numa mesma época, é o confronto entre o que diz uma batukadeira entrevistada por Semedo com o texto de Gonçalves (2006, P. 27), que diz que a partir da independência o batuko é diferente da sua forma original, por ter perdido a sua função social e por ter passado a ser uma manifestação de palco. Já a batukadeira refere que nos anos 80, desde que anoitecia, formava-se a roda de batuko que ia até altas horas da noite, enquanto hoje em dia elas só ensaiam aos domingos (SEMEDO, 2009, p. 60)

### **Tipos de grupos**

Se tradicionalmente os grupos de batuko eram uma forma de convivialidade e relacionamento de vizinhança, e as suas actuações ocorriam em festas como baptizados, casamentos e comemoração de dias santos, com a sua passagem para os palcos, para actuar em espectáculos, comícios e outras actividades muitas vezes nas áreas urbanas, como veremos no próximo capítulo, houve modificações na sua forma de organização.

O que não significa que não existam grupos informais, com a única finalidade de convívio e diversão. Já pude observar no centro da cidade da Praia, quando à tarde um grupo de mulheres concentra-se (talvez à espera de transporte ou num momento de descanso das vendas na rua) à sombra de uma árvore da praça António Lerenó, a certa altura começam a batucar, baixinho. Não há nada de espectacular nesse momento musical, que nem sequer se ouve no outro extremo da praça, é aparentemente apenas uma forma de passar o tempo.

Por outro lado, há grupos que se caracterizam por alguma estruturação, muitas vezes à volta de um(a) líder que tem a responsabilidade de tomar iniciativas, marcar actuações, solicitar patrocínios, interagir com parceiros, estabelecimentos, empresários, entidades de modo geral com quem possam se relacionar. São grupos que têm um nome, uma identificação bem definida, e participam da programação cultural nos locais onde se inserem. Em vários casos pertencem a uma associação de carácter comunitário ou cultural ou então vêm a criar uma associação, numa estratégia de institucionalização com prováveis vantagens ao interagir com entidades que são suas interlocutoras.

## 2.5. Batuko é coisa de mulher?

Um dos aspectos em que a consulta aos documentos antigos não corrobora com a ideia generalizada hoje em dia é relativamente à participação do homem nas sessões de batuko.

Doelter refere, nas suas observações sobre os costumes na ilha de Santiago, que do grande círculo formado pelos participantes, “ao som de fortes gritos, um homem e uma mulher emergem do meio do círculo, a dançar...” (DOELTER, 1888, *apud* HURLEY-GLOWA, 1997, pp. 171-172). Hurley-Glowa salienta o facto de Doelter não associar a prática de batuko com as mulheres, de referir que a música é executada por um círculo de participantes, sem especificar o sexo, e que os dançarinos são um par misto. Tratou-se de um lapso ou seria essa uma das formas como o batuko se apresentava naquela altura? – questiona a autora, que se inclina a acreditar que provavelmente o grupo incluía homens e mulheres. “Se não fosse, creio que ele teria descrito o evento de uma maneira bem diferente” (HURLEY-GLOWA, 1997, p. 172).

Poucos anos depois da viagem de Doelter, Paula Brito (nos seus *Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde*) indica que, para o batuque, “reúne-se um grupo de indivíduos de ambos os sexos, quer de pé, quer sentados, dispostos em círculo, no centro do qual está o tocador de viola e que por vezes o cantador salta para o meio dos circunstantes, o tocador retira-se para o lado e começa a dança do torno” (PAULA BRITO, 1887, p. 45).

Já no século XX, vamos encontrar em Arteaga (1901, p. 188) a informação de que no centro do círculo “ficam as figuras que dançam, homem e mulher. (...) o par que dança tem amarrados panos à cintura”. E em Costa (1936, p. 64) a alusão a “um homem, uma mulher ou quando muito um par na dança de entontecer” (sublinhados meus).

À parte a dança do torno, no que diz respeito a compor e cantar cantigas, temos na actualidade, para além de Denti d’Oru, Naná Batucador, no bairro da Achada Grande Trás (Praia), líder de um grupo daquele bairro, referido por Loude (1999), e Tavares (entrevista). Tomé Varela da Silva refere no seu livro

sobre Bibinha Cabral o nome de Mendinho Moreira, mas já muito antes disso aparece o exemplo de Punoi Ramo, de Santa Catarina, de quem Baltasar Lopes da Silva publica uma cantiga em *Claridade* (LOPES DA SILVA, 1949, p. 34). Na mesma página, “Diálogo de Tchico Pina e Djimi Gomi de Barro no terreiro de Batuque” dá conta de mais esses dois nomes. Ambas as cantigas foram recolhidas por Gabriel Mariano. *Claridade* traz ainda informações e trechos de cantigas do Dr. Honório, e também sobre ele, figura popular em Santiago no seu tempo (terá falecido no início dos anos 40). “Advogado, ele entrava no terreiro de batuque e trocava ‘berso’ com os cantadores”, escreve o escritor claridoso (LOPES DA SILVA, *Claridade*, 1949, p. 47-48). Outros homens que ao longo da pesquisa fui identificando como ligados ao batuko e ao finaçon encontram-se indicados no Anexo 2.

Por sua vez, Moreira refere que na localidade de Boa Entradinha, Santa Catarina, os homens dançam com as mulheres – num momento específico, é verdade, que se denomina “Faranganha na Tereru”, em que aparece a “figura masculina, individualmente ou fazendo par com mulheres” (MOREIRA, 2007, p. 30). “Ao lado do torno significa um género de dança do batuque masculino, escreve”, esclarecendo que o nome designa “um tipo de dança que na língua crioula significa ‘faronpa’. Significado de quem quer e não pode. Promete e não cumpre. Sendo assim na intenção feminina o homem apenas tenta dançar torno, e não consegue, porque não tem jeito para mexer as ancas como a mulher” (MOREIRA, 2007, pp. 32-33).

Sobre essa dança pouco conhecida, o autor refere três anciãos que afirmam que o homem sempre tem acompanhado a mulher no terreiro durante as sessões do batuque e do torno mesmo sem ter jeito para torno e explica que se trata de “uma espécie de cortejo frenético que envolve a mulher e o homem no terreiro, em que mexe todo o corpo no ritmo da txabeta, fazendo percussão com os pés no chão, de braços abertos simulando agarrar a mulher pela cintura, mão na posição ‘toca - não toca’”. Pela sua componente erótica, segundo uma daquelas fontes, “as mulheres casadas ou virgem na fase de noivado não aceitam dançar ‘Faranganha’, evitando assim transtornos no matrimónio ou ‘fla-fla’ (comentários)” (MOREIRA, 2007, pp. 32-33).

Face a essas referências – que mostram que, apesar de a mulher ter tido sempre um papel de destaque no âmbito do batuko e do finaçon, este não é um mundo unicamente seu – é interessante questionar a razão pela qual o batuko é visto hoje em dia como absolutamente restrito ao mundo feminino. Pode-se questionar se este facto não terá tido origem no pós-independência, nomeadamente no trabalho da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), já que a preocupação com as questões do género eram o ponto forte da acção desta entidade que, ao mesmo tempo, actuava na animação comunitária e na revitalização dos aspectos culturais locais, de acordo com a tónica daquele momento histórico. Poderá ter alguma lógica, do ponto de vista da promoção da mulher, atribuir-lhes algo que é valorizado culturalmente e uma forma de mostrar talentos e capacidades.

### **Capítulo 3. Diferentes momentos do batuko ao longo do tempo**

Neste capítulo mostro diferentes situações envolvendo o batuko, avançando cronologicamente desde uma referência no século XVIII até a primeira década do século XXI, através de registos escritos e orais. Entre os primeiros, estão relatos de viagem, notícias e artigos de opinião em jornais, trechos de literatura em prosa e poesia, legislação, entre outros documentos, que a pesquisa bibliográfica revelou serem abundantes. Na vertente oral e para os tempos mais recentes, alguns depoimentos contribuem, por sua vez, para o que se pretende mostrar: os diferentes estatutos que o batuko teve na sociedade cabo-verdiana ao longo do tempo. Recorreu-se também à pesquisa discográfica e filmográfica para ter uma visão da produção musical de batuko, nas diferentes vertentes que veio a desenvolver, e inspirado nele.

O período abrangido encontra-se dividido em várias fases, cada uma com as suas especificidades, a saber:

Período colonial:

- Séculos XVIII e XIX;
- Início do século XX às últimas décadas do regime colonial;

Luta pela independência/transição

Cabo Verde Independente:

- Primeiras décadas de Cabo Verde independente;
- Tempos actuais, após o ano 2000.

#### **3.1. Período colonial**

##### **3.1.1 – Século XVIII - Século XIX**

A mais antiga referência ao batuko que utilizamos neste trabalho data do século XVIII. Trata-se de uma proibição, através de um bando mandado publicar e afixar em 16 de Setembro de 1772, pelo governador Joaquim Salema de Saldanha Lobo, de acordo com o historiador José Maria Almeida. Na reprodução do documento (ver Anexo 1, pp. 2-3), lemos que “zambunas” propiciam desordens à noite “com tanto excesso, que chega a ser por todos os fins escandalozos a Deus, e de perturbação às Leys, e ao sucego público,

principalmente por efeito da intemperança dos que se deichão esquecer delles”. Refere ainda que a essas sessões “costumão concurer pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caza” (ALMEIDA: 2006, p.4), numa alusão àqueles que frequentam as sessões de batuko – ou seja, os badios, no sentido que então se dava ao termo: “Classe de pretos livres e libertos que viviam à margem da economia e sociedade escravocratas” (CORREIA E SILVA, 1995, p. 70-71). O castigo para quem desobedecesse era, da primeira vez, quatro meses de prisão.

*Zambuna*, ou *sambuna*, como já se viu no capítulo “Batuko, batuques” é o nome dado a uma parte da sessão de batuko. Acredito que no que diz respeito ao documento citado acima, pode-se tomar o termo *zambuna* como equivalente a uma sessão de batuko. O texto refere ainda que esta proibição não é a primeira e podemos inferir que a anterior proibição não era cumprida, já que as zambunas aconteciam naquele momento, levando à publicação do bando em questão.

Prosseguindo cronologicamente, temos vários registos sobre o batuko em meados do séc. XIX, época que corresponde ao período final da escravatura (1876) e ao início da imprensa editada em Cabo Verde (1842). Quase um século depois do documento que acabamos de citar, o batuko continua a ser alvo de disposições legais que determinam a sua não realização. Através de um edital datado de 7 de Março de 1866 e publicado no BO nº 13, de 31 de Março, o administrador do Concelho da Praia, José Gabriel Cordeiro, proíbe as sessões de batuko em “toda a área da cidade” e, tal como no documento citado do século anterior, determina a prisão de quem desobedecer. O aspecto moral é também aqui evidenciado: “(...) sendo os denominados batuques um divertimento que se opõe à civilização actual do século, por altamente inconveniente e incómodo, ofensivo da boa moral, ordem e tranquilidade pública”. E os seus participantes são igualmente referenciados como “povo menos civilizado”. (SEMEDO & TURANO, 1997, pp. 127-128, ver Anexo 1, p. 4)

Além dos textos legais, há relatos de viajantes e textos de diferentes tipos em publicações editadas em Cabo Verde, Portugal e outros países em que se pode encontrar referências ao batuko.

Por exemplo, no romance *O Escravo* (considerado a primeira obra de temática cabo-verdiana, escrito em 1856 e cuja acção se passa em 1835), da autoria de José Evaristo de Almeida, lê-se que o batuko era “uma das poucas

distracções concedidas aos escravos” (ALMEIDA, 1989, p. 52). Ao longo desta obra encontraremos várias alusões a estas reuniões musicais. Um dos capítulos intitula-se “Reunião de Escravos – Uma história”, e descreve, na Praia do século XIX, uma casa onde vai se realizar uma sessão de batuko:

*A pequena porção de candeeiros, cuja luz era absorvida em parte pelo escuro das paredes, revestidas somente do preparo para o reboco – preparo a que a areia preta, com que traçam aqui a cal, dá uma cor triste – tornava sombrio este local, e pouco próprio a uma partida de prazer.* (ALMEIDA, 1989, p. 61, ver Anexo 1, pp. 5-8)

Nessa noite, segundo o texto, porque a maior parte dos donos de casa se recolhessem mais tarde, o início do batuko tardava, porque “os escravos encarregados do serviço mais íntimo da casa de seus senhores, e sem os quais não se começa – que são eles os mais considerados – só podem reunir-se a uma hora adiantada da noite” (ALMEIDA, 1989, p. 61-62). Enquanto se esperava que mais convidados chegassem, alguém contava histórias. Uma velha tida como feiticeira perguntou a certa altura aos presentes se queriam que ela contasse uma. Diante da aceitação da sua proposta, ela avisa que, se houver no recinto algum branco, que se retire, “pois o previno de que não gostará de ouvir-me”. Encostado ao umbral da porta, diz o texto, estava de facto um homem branco. “Havia sido visto pela maior parte, mas a ninguém importou a sua presença, porque não era extraordinário ver brancos espectadores dos batuques; e mesmo alguns tomam neles um não pequeno interesse” (ALMEIDA, 1989, p. 68). O capítulo “O Torno” traz a cena de uma sessão de batuko, e começa por descrever “os sons pouco harmoniosos de três guitarras – que estavam em completo desacordo entre si” (ALMEIDA, 1989, pp.77-78, pormenores no Anexo 1, pp. 7-8). O texto prossegue com a descrição do torno, o momento em que uma dançarina solista vai para o meio da roda. Os seus movimentos são referidos como lúbricos, a sua performance é descrita como a “lascívia personificada”.

Outro trecho de ficção, no folhetim “Amores de uma Crioula”, de António Arteaga, cuja acção também se passa no tempo da escravatura, mostra um rico proprietário, Thomé da Veiga, a ver o batuko, na companhia de amigos e da sua filha. O cenário é a Cidade Velha, e nos arredores da casa de Veiga havia um batuko muito animado.

– Alegria, rapazes, alegria, exclamou Thomé! Sinto-me hoje com vinte annos de menos. A visita do meu amigo Gomes e seu filho é para mim de grande satisfação. Divirtam-se.

(...)

– Vamos ate casa, Manuel. Deixemos teu filho com Maria, entretidos a ver o batuque, para que mais livremente possam fallar.

O batuque anima-se cada vez mais. Cantavam então:

*Nha Maria é bonita*

*Nho Thimoteo é rascon*<sup>16</sup> (ARTEAGA,1911, p. 2. Ver Anexo 1, p. 10).

É com minúcia que o batuko aparece descrito pelo já citado naturalista e etnógrafo austríaco Cornelio Doelter y Cisterich.

*Na ilha de Santiago, por exemplo, a dança mais popular é o batuko, uma dança remanescente das danças africanas encontradas entre os papeis, mandingas, etc. O batuko consiste num grande círculo formado pelos participantes. Ao som de fortes gritos, um homem e uma mulher emergem do meio do círculo, a dançar em contorções selvagens, que são acompanhadas por gestos tão extremos que difficilmente poderiam ser descritos com palavras. Ao mesmo tempo, os outros participantes marcam o ritmo com as mãos e os pés, enquanto entoam cantos monótonos. Assim como no continente, tais danças podem durar horas, ao longo de toda a noite. Mesmo em casamentos e rituais fúnebres, muitos costumes africanos prevalecem sem ter tido muita influênciã do Cristianismo. (DOELTER, 1888 apud HURLEY-GLOWA, 1997, pp. 171-172)<sup>17</sup>*

É bastante evidente, mesmo numa rápida leitura dos trechos apresentados neste capítulo e no anterior, além de outros que se encontram no Anexo 1, uma atitude negativa e de reprovação perante o batuko, patente no emprego de termos e expressões como “dezordens”; “excesso”; “escandalozos”; “intemperança”; “que se opõe à civilização actual”; “altamente inconveniente e incómodo”; “ofensivo da boa moral, ordem e tranquilidade pública”; “campo da imoralidade e da embriaguez”; “pouco decente”; e “lascívia personificada”.

Percebe-se também nesses trechos a alusão a quem pratica o batuko, ou seja, a camada mais baixa na escala social: “pessoas estranhas, ou que não

---

<sup>16</sup> A Sra. Maria é bonita, o Sr. Timóteto é elegante/emproado (tradução minha).

<sup>17</sup> Tradução do alemão para o inglês por Susan e Josef Glowa. Tradução do inglês para o português feita por mim com o apoio de Robert Sarwark.

pertencem a família de qualquer caza”; “escravos, libertos e semelhantes”; “divertimento do povo menos civilizado”; “mulatas e jovens negras, escravas”, e todo o trecho de Travassos Valdez, citado no Capítulo 1, que refere os vadios, ou badios, “gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e molestias”.

Os locais de realização das sessões de batuko são também reveladores: “uma casa pouco decente”; “o escuro das paredes, revestidas somente do preparo para o reboco e às quais a areia preta utilizada dá uma cor triste”; “o local é sombrio...”.

Por sua vez, a música é apresentada com expressões como: “sons pouco harmoniosos”; “guitarras em desacordo entre si”; “infernai”; “sem cadência, sem harmonia e sem gosto”; “o mais desarmonioso possível”; “cantos monótonos”. Trata-se, pois, de descrições claramente negativas e marcadas por várias ausências: de harmonia, de acordo, de cadência, de gosto, de diversidade de tons. Com a exceção, é verdade, do texto de Almeida, que refere “um outro acompanhamento mais positivo, mais igual e mais conforme ao canto (...) a fazer esquecer velhos pesares (...) uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza do xabeta” e ainda a referência às vozes, “que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono” (ALMEIDA, 1989, pp. 77-78, Anexo 1, pp. 7-8).

Contudo, mesmo sendo proibidos os encontros para cantar e dançar batuko, como vimos em dois momentos com um intervalo de 94 anos (1772 e 1866) e apesar de toda a carga negativa destas alusões, não era extraordinário que brancos assistissem as sessões de batuko, alguns com “um não pequeno interesse”, como se lê na obra de Almeida. O texto de Arteaga, por sua vez, põe o batuko a decorrer próximo à casa de Thomé da Veiga (um homem de posses) e o próprio, acompanhado por amigos e pela filha, vai assistir e manifesta-se de forma amistosa para com o grupo – “Alegria, rapazes (...) Divirtam-se” –, deixando aí a jovem e o seu pretendente, “entretidos a ver o batuque”.

### 3.1.2 – Século XX - últimas décadas do regime colonial

Ao longo do século XX, várias alusões ao batuko pela imprensa e outros textos contribuem para o que se pretende mostrar neste capítulo: as atitudes face ao batuko ao longo do tempo. Reveladores da mentalidade vigente na época colonial entre a elite letrada, ou seja, formadores de opinião, a maior parte dos casos aqui apresentados estão carregados de ideias e sentimentos negativos, contrários à normalidade, inferiorizantes ou, invocando a proximidade do batuko com a África, não o assumindo como característico de Cabo Verde.

Um trecho da imprensa de 1917, resposta a um artigo anterior (não encontrado na pesquisa), em meio a uma polémica do momento, contesta um comentário do autor desse primeiro texto: “Lembrou-se o batuque com o propósito de desprestigiar (...) Quiz o crítico deprimir com mais [ilegível] os povos de Cabo Verde, afirmando que dançavam o batuque, parecendo-nos que seja o mesmo que chamar-lhes selvagens?” (LAGE, 1917, p. 2)

“Pobres selvagens.” Esta expressão aparece no poema de António Pedro que causou celeuma na altura. Consta que o seu livro *Diário*, publicado em 1929, foi rasgado por um grupo de estudantes liceais e os pedaços remetidos ao autor, criticado pelo seu alheamento à realidade cabo-verdiana. Vivendo em Portugal desde a infância, depois de uma visita a Cabo Verde, aos 20 anos, António Pedro escreveu um poema sobre o batuko com pinceladas de cores vivas, em que destaca o aspecto erótico que dele reteve, com termos como “bacanal!”, “mole e sensual / meneio de ancas e de ombros; cópula carnal; passo da dança dela / que me extasia...”; “a negra nua e macia...”<sup>18</sup> (ver Anexo 1, p. 13)

Pedro Cardoso, por sua vez, aproximadamente na mesma época, dedica ao tema várias páginas do seu livro *Folclore Caboverdeano*. Recordando que quase nada está feito, “nada escrito com método e seriedade” sobre o folclore cabo-verdiano, critica que por vezes as notícias que aparecem em jornais e almanaques prendam-se ao insólito de certos hábitos, reduzindo-os ao anedótico, quase sempre com “o propósito de ridicularizar a ‘selvagidade’ indígena”.

---

<sup>18</sup> Talvez seja interessante referir que o descontentamento que *Diário* causou nos jovens cabo-verdianos não foi, provavelmente, devido especificamente ao poema sobre o batuko, mas ao livro de modo geral. Até porque o poema sobre a morna – *já velha sem ser antiga*, “um semi-civilizado lasso balanço” – possivelmente também não lhes terá agradado.

Prosseguindo: “No Folclore caboverdeano deparam-se, é certo, reminiscências de crenças e ritos gentílicos, notoriamente na ilha de Santiago (batuque, tabanca, etc.), onde predomina ainda o elemento etíope sem mescla” (CARDOSO, 1983; 1933, p. 18)<sup>19</sup>. O autor dedica algumas páginas ao batuko, à cimboa e a algumas cantigas de finaçon, que reproduz e sobre as quais escreve: “Finaçon, versos soltos, muitas vezes sem unidade métrica, improvisados ao sabor da fantasia, podiam chamar-se confusão. Algumas há não de todo destituídas de graça, e outras até envolvendo sentenças” (CARDOSO, 1983; 1933, p. 88). Referindo-se a uma das cantigas cuja letra reproduz, escreve em nota de rodapé: “O santiaguense, sendo como fica dito, o menos evoluído dos seus irmãos, excede-os, no entanto, em dedicação e gratidão para com a mãe. Nunca a esquece. Admirável!” (CARDOSO, 1983; 1933, p. 95).

Pode-se notar aqui que Pedro Cardoso (1883-1942), embora fosse um intelectual com agudo senso crítico, que valorizava as tradições culturais da sua terra, assinava textos com o pseudónimo “Afro” e era “um ardente defensor do continente negro e da dignificação do homem africano” (BRITO-SEMEDO & MORAIS, orgs., 2008, p. 9), não estava imune às ideias eurocêntricas do seu tempo. Critica os que ridicularizam a “selvagidade” indígena mas não a contesta, associando, tal como faz João Lopes, Santiago às reminiscências da África, ambos (Santiago e a África) distantes do mundo a que o jornalista pertence – uma elite ideologicamente “branca”, ainda que os aspectos etnográficos “africanos” o fascinem. É assim que, do finaçon, Cardoso salienta a falta de unidade métrica e o facto de ser improvisado, aspectos que associa à “confusão” (contrário de ordem, organização). Algumas cantigas, refere, não são totalmente destituídas de graça, o que faz pensar que, na sua opinião, a maior parte o seja.

Sobre a cimboa, o autor afirma que está para o batuko como a guitarra está para o fado. “É (...) a alma da função, a que imprime profundamente o cunho gentílico que caracteriza o batuque” (CARDOSO, 1983; 1933, p. 89). Não fica claro no livro se Pedro Cardoso presenciou sessões de batuko, embora tenha vivido em Santiago, pois a recolha apresentada foi realizada, a seu pedido, por

---

<sup>19</sup> Outras referências ao batuko, finaçon e cimboa encontram-se nas páginas 87 a 98 de *Folclore Caboverdeano*.

António Cortez, a quem ele agradece. O objectivo, esclarece, era obter expressões, cantigas e ditos no crioulo de Santiago.

*Apanhados em flagrante nos batuques, directamente dos lábios das cantadeiras, revelam esses improvisos, na sua ingénua rudeza formal, a índole lírico-satírica dessa raça humilde e forte, paciente e heróica que vem sendo, há milénios, espoliada e martirizada, em virtude dessas e outras excelentes qualidades e do seu único e horrível defeito de ser negra. (CARDOSO, 1983; 1933, p. 86)*

Anos mais tarde, refira-se, o poeta e jornalista Pedro Cardoso terá como empregada doméstica Nha Gida Mendi, uma das três cantadeiras que, depois da independência, terão a sua obra fixada em livro por Tomé Varela da Silva, sobre as quais apresento pormenores biográficos no Anexo 2.

### **Batuko e os claridosos**

Em 1936, surge a revista *Claridade*, que desde o primeiro número revela o interesse dos seus responsáveis por aspectos etnográficos de Santiago (de que serão exemplos textos de Félix Monteiro sobre a tabanca e de Baltasar Lopes sobre batuko e finaçon).

Com efeito, já no seu número 1 *Claridade* traz na capa o texto de duas cantigas de finaçon (ver Anexo 1, p. 16). No número 6, Gabriel Mariano publica três poemas (“Galo Bedjo”, “Bida’l Pobre” e “Casamento”) que, como se lê na nota de Baltasar Lopes que se segue, “têm a sua raiz no folclore da ilha de Santiago. Relacionam-se com os batuques, principalmente com uma das suas partes, a finaçon” (LOPES DA SILVA, *Claridade*, Julho 1948, 6, p. 37). Na mesma secção, há a transcrição de obra anónima que aparece sob o título “Finaçon”, que Baltasar Lopes considera interessante “não só pela construção e pela sobriedade descritiva, mas também pela atitude contra-aculturativa que nela se me afigura transparecer”.

*Branco ta morá na sobrado  
Mulato ta morá na loja,  
Négo ta morá na funco,  
Sancho ta mora na rotcha.*

*Ta bem um dia,  
Nhô Trasco Lambasco,  
Rosto frangido,  
Rabo comprido,  
Tá corrê co nego di funco,*

*Nego ta corrê co mulato di loja,  
Mulato co branco di sobrado,  
Branco ta bá rotcha, el ta tomba...20 (Claridade. Julho 1948, 6, p.  
36)*

Na edição seguinte de *Claridade*, o escritor publica um artigo de nove páginas em que, retomando aquele tema, apresenta novas informações que obteve, confessando à partida, numa nota de rodapé, que nunca assistiu ao batuko e que de Santiago conhece apenas a cidade da Praia, numa rápida escala de viagem marítima. Mas esclarece: “Há anos venho recolhendo de informadores seguros, materiais que me permitem a elaboração desta notícia.” (LOPES DA SILVA, *Claridade*, Julho 1949, 7, pp. 43-51)

Se na primeira vez que escreveu sobre o tema Lopes da Silva referiu, como sendo seu traço essencial, a expressão de regras morais, de normas de comportamento e de conceitos elaborados pela experiência, no novo artigo aponta certo carácter de romancista, embora sem regularidade métrica, justificando a sua posição pelo aspecto narrativo e também lírico na evocação de coisas, pessoas, acontecimentos. É curioso, escreve, “como aquela população de rústicos sente imperiosa necessidade de se apoderar da figura que lhe cause impressão, ou da efeméride, e sobre uma e outra exercer a sua censura em termos poéticos (líricos ou satíricos) no terreiro de batuque”. O terreiro, constata, “é o meio que a sua herança cultural africana ainda viva lhe proporciona para definir a atitude do povo perante a vida submetida à sua observação” (LOPES DA SILVA, *Claridade* 1949, 7, pp. 43-51). Apesar do contacto indirecto do autor com as manifestações da cultura santiaguense, o texto é rico em informações, debruçando-se sobre aspectos diversos, como questões fonéticas na reflexão sobre as palavras *batuque* e *chabeta*; a eventual existência do batuko em outras ilhas além de Santiago; a sua origem étnica, tendo em conta os fluxos do comércio negreiro, entre outros. Há no mesmo número de *Claridade* a reprodução das letras de algumas cantigas. Aparece também uma detalhada

---

<sup>20</sup> Branco mora no sobrado (casa abastada) / Mulato mora na loja (habitualmente na parte inferior – rés-do-chão) do sobrado / Negro mora no ‘funco’ (habitação pobre, espécie de cabana; em Cabo Verde, feita de pedra e coberta de palha) / Macaco mora na rocha (barranco/precipício). / Um dia, o Sr. Trasco Lambasco / Rosto franzido / Rabo comprido / Expulsa o negro do ‘funco’ / Negro expulsa o mulato da loja / Mulato expulsa o branco do sobrado / E o branco vai para a rocha, e cai... (tradução minha).

descrição do batuko com seu momento de finaçon, a que faço referência em outro capítulo.

Alguns anos mais tarde, em *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*, Baltasar Lopes da Silva, que defendia a proeminência da componente portuguesa da cultura de Cabo Verde sobre a sua componente africana, ao fazer um comentário sobre as tabancas da ilha de Santiago – únicas manifestações cabo-verdianas, segundo ele, em que “se podem ainda notar ecos esbatidos de cultos africanos...” –, diz ser possível que ela “despindo-se do seu carácter ritual”, viesse a “confundir-se com o batuque; isto é, vir a especializar-se numa forma de expressão dionisíaca da vida”. No mesmo texto, faz referência à população de origem africana das Antilhas e outras regiões das Américas, afirmando: “é animada e conduzida na música, no folclore novelístico, na dança, no aproveitamento de valores africanos para a orquestração típica, por apelos que já não actuam por cá” (sublinhado meu) (LOPES DA SILVA, 1958, pp. 19-20).

A intenção de Lopes da Silva era mostrar a maior proximidade cultural de Cabo Verde com a Europa do que com a África, para o que contribui a associação com a ideia do romanceiro. Contudo, a ilha de Santiago não se encaixa nesse padrão, como reconhece o autor ao referir que o terreiro de batuko é o meio que a herança cultural africana proporciona ao santiaguense para definir a sua atitude perante a vida. Ou como escreve a propósito do processo de aculturação:

*Já a ilha de Santiago, com suas manifestações culturais típicas – o batuque (...) a tabanca, o cimbó, a magia negra, o tamborona, o folclore novelístico, o seu catolicismo especial, a maior ocorrência de vocábulos de origem africana – ainda se encontra em fase de adaptação. (LOPES DA SILVA, Claridade, Janeiro 1947, p. 19)*

A mesma postura encontramos em João Lopes, que considera a ilha de Santiago como “em parte um compartimento estanque em Cabo Verde”, que guarda “maior fidelidade às origens africanas, aos seus ritmos originários”. Ainda Lopes, a respeito desta ilha: “Seus batuques evocando na insistência monocórdica do cimbó o que ficou lá longe, em África” (LOPES, 2007, p. 80, sublinhado meu). Por outro lado, ao escrever sobre a morna, nas suas palavras “a primeira embaixatriz do mundo espiritual de Cabo Verde”, este autor afirma: “A nossa morna como elemento folclórico tem profundas raízes na nossa psicologia

e todo o seu andamento traduz um sentir próprio do nosso povo” (LOPES, 2007, p. 114).

### **A representação de Cabo Verde nas exposições coloniais**

A tendência referida acima – a África com seus batuques, *lá longe*; aqui, a *nossa* morna com a sua melancolia suave – revela-se nas representações de Cabo Verde nas exposições coloniais em Portugal. Elas nunca incluem o batuko cabo-verdiano. As expressões musicais que levam este nome são as que dão a conhecer a Guiné, Angola, Moçambique, e alcançam grande sucesso de público, pelo seu exotismo e exuberância. Estes músicos e dançarinos das colónias portuguesas mereceram, durante a realização da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (Porto, 1934) e da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), grande destaque nas páginas da imprensa de então. Durante todo o Verão de 1940, os jornais trazem anúncios e artigos sobre espectáculos de batuques africanos que se realizam, a partir do início de Julho, semanalmente, para mais tarde entre Agosto e Setembro serem praticamente diários<sup>21</sup>. Veja-se um comentário publicado na imprensa após um desses espectáculos:

*O europeu acolhe, assim, sempre, com delícia, o espectáculo dos costumes e das curiosidades de outros povos que (...) conservam estranhezas e pitorescos.*

*O que é um batuque? O termo, por si só, é uma trepidante evocação da dança exuberante e colérica, em que palpita a própria alma e o mistério doloroso e frenético da selva. Há ali como que uma repercussão temível das arremetidas e dos uivos das feras, precipitadas através da floresta deusa na ânsia vertiginosa e feroz do ‘struggle for life’ (...) e os arrebatamentos do amor, as contorções ciosas e brutais que preludiam o êxtase; a submissão dolente do homem sob os raios ardentes de um sol que fustiga (...) Que fantástica orquestração de ritmos, de brados, de apelos, de espasmos se traduz no batuque! (PAMPULHA, 1940)*

Quem representa Cabo Verde nestes eventos, do ponto de vista musical, é sempre a morna, com a sua melancolia e sentimentalismo. São reveladores os

---

<sup>21</sup> Pesquisados para encontrar referências à participação cabo-verdiana os jornais *Diário de Lisboa* (01.05.1940 a 06.12.1940); *O Século* (04.04.1940 a 06.12.1940) e *República* (01.05.1940 a 06.12.1940).

trechos a seguir, extraídos de uma conferência sobre a morna proferida no âmbito da Exposição Colonial de 1934. Para o seu autor, o escritor Fausto Duarte, o batuko praticamente não existe, tendo sido destronado pela morna, que aparece como uma evolução da barbárie/sensualidade/voluptuosidade africana para a suavidade/melancolia/sentimentalismo romântico que se pretende ser a característica do cabo-verdiano. Uma clara intenção de branqueamento da cultura cabo-verdiana emana deste texto, como se pode inferir de trechos como: “Os seus cantares não têm aquela alegria esfuziante que caracteriza os batuques do continente negro”; “O batuque é toada ruidosa a ritmo desconcertante”; ou “O batuque apaga-se ante a modalidade da nova dança onde não existe qualquer reminiscência da ancestralidade negra.” A conclusão do conferencista é que “a feição típica” de Cabo Verde do ponto de vista musical reside na morna e no violão, pois a primeira destronou o torno e o instrumento introduzido pelos europeus fez esquecer a cimboa e o tambor. (DUARTE, 1934, pp. 11,13,16-17)

Contudo, é difícil pensar que o batuko não estivesse, nos anos 30 ou 40, vivo e pujante em Santiago – como não deixou de estar, até os dias actuais. Só que não fazia parte do retrato que a elite cabo-verdiana da época, ou seja, quem escolhia o que iria representar o arquipélago naqueles eventos na metrópole, queria mostrar da sua terra. Torna-se claro que a Boavista, a Brava e S. Vicente – ilhas em que a morna terá, respectivamente, nascido, se refinado, e se desenvolvido, segundo um enunciado que se repete desde que Eugénio Tavares o produziu (TAVARES, 1932, pp. 7-8) – podiam ser representativas de Cabo Verde, pela sua expressão musical, mas não Santiago.

Vai nesse sentido a análise de Dias sobre a adopção da morna como símbolo nacional, afirmando que ao mesmo tempo em que se toma a morna como expressão do modo de ser “de todo e qualquer cabo-verdiano”, a história desse género musical vai sendo contada tendo como referência apenas três localidades. “As demais ilhas e todas as suas particularidades são simplesmente silenciadas nessa versão da história” (DIAS, 2004, p. 73).

Quanto àqueles que conheciam o batuko de perto, para quem – ao contrário do que diz a conferência de Fausto Duarte – ele certamente não estava a ser destronado ou esquecido, é interessante conhecer alguns depoimentos:

*Não tínhamos cinema, nem espectáculos. Divertíamo-nos quando havia um casamento, que tinha de meter batuque. O funaná veio depois, em 1951/52 (...) quando tudo corria certinho a festa ficava mais abrihantada, a seguir à anterior noitada de batuque, ao toque de cimboa e viola com acompanhamento de comida variada e grogue com abastança... (José Mendes Pereira, “Manaia”, nascido em 1917)*

*Onde hoje está o cinema, havia um casarão com seis a sete portas e ali morava Nha Maria Baptista, do interior e que veio a radicar-se na Praia. Tinha bons grogues, fazia pasteis e bolos de mandioca afamados (...) E essa senhora por ocasião das festas do fim de ano mandava vir batucadeiras do interior e ali se realizava o batuque, no meio da rua. Tinha uns bancos grandes à volta e o pessoal dançava... Ali comparecia mesmo o governador [período 1931-1941] Amadeu Gomes Figueiredo, a quem puseram o nominho de Nha Bonga, porque gostava muito de festas e de andar no meio do povo... (Ludgero Correia, nascido em 1921)*

(VP, 16.11.1991, pp. 2-3)

Os dois trechos mostram que, para os que vivenciavam a prática do batuko, este estava bem vivo nesses meados do século XX. Mostra também que, em ocasiões pontuais, acontecia em pleno centro da cidade, numa casa bem conceituada onde aparecia até mesmo um governador que gostava de andar no meio do povo. Um outro exemplo é o facto de que em 1955, quando o presidente da República portuguesa Craveiro Lopes visitou a colónia de Cabo Verde, Nha Gida Mendi foi levada para cantar nos estúdios da Rádio Clube de Cabo Verde (RCCV) (SILVA, 1990, p. 30). Por sua vez, Francisco Fragoso, referindo-se também aos anos 50 e à vivência cultural na Achada Santo António nessa época, dá outro exemplo da presença do batuko perante a elite, afirmando que, tal como a tabanka e o funaná, o batuko existiu sempre na Achada Santo António (que até os anos 70 do século XX era um subúrbio da Praia, esta sendo considerada apenas o centro, Plateau).

*Na Achada, a despeito do regime colonial assaz repressivo, existiu sempre (em força), bem assim, aliás, a tabanka e o funaná. Jorge Barbosa, sempre que queria assistir a uma sessão de batuko, com os seus amigos e convidados de fora, era na Achada onde ele ia bater, pois sabia muito bem que encontraria o batuko e não só, na sua dinâmica a mais exuberante. (F. Fragoso, depoimento escrito, 2010)*

Outras vozes referem formas de repressão, como veremos a seguir.

## A repressão do batuko

Tentando apurar se a noção vigente em Cabo Verde de o batuko ter sido reprimido durante o período colonial é uma construção ideológica do pós-independência ou se efectivamente houve formas verificáveis de repressão, procurei confrontar informações provenientes de diversas fontes orais, contactadas por mim ou outros autores, e os documentos dos arquivos da Administração do Concelho da Praia existentes no Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

O compositor e intérprete de gaita<sup>22</sup> Codé di Dona (1940-2010), cujo depoimento aqui utilizamos porque nas festas ao som de ferro e gaita o batuko também costumava estar presente, afirma, referindo-se aos anos 60 do século XX, que quando baptizou o seu primeiro filho foi parar ao tribunal.

*Não tinha cama para toda a gente poder se deitar, não tinha carro, então peguei a gaita e toquei. No outro dia mandaram intimação. Fizeram queixa de mim no regedor (...) 300 mil réis de multa, naquele tempo era como 600 contos hoje. Eu não tinha aquele dinheiro. (Codé di Dona, entrevista, 1998)*

Por sua vez, Nácia Gomi diz recordar-se que, à data do seu casamento em 1959, o batuko estava proibido desde 1941 (havia quase 20 anos); que os catequistas eram instruídos a denunciar as festas com batuko; e que os padres se recusavam a casar pessoas em cujas casas havia batuko (entrevista a Orlando Rodrigues, Agência Lusa, 2004, *apud* GONÇALVES, p. 28). Embora iletrada, Nácia Gomi, que desde muito jovem já era uma batukadeira de renome, tem presente – passados 63 anos – o ano de 1941 como um marco. Repare-se que esta data coincide com a implantação de novas regras nas práticas religiosas católicas decorrentes da chegada a Cabo Verde dos padres espiritanos (aqueles que os rabelados rejeitaram, dando origem ao isolamento durante décadas desta comunidade do interior de Santiago). Assim, pode-se especular se a partir dessa época não terá havido um recrudescer da repressão da Igreja, com novas regras e

---

<sup>22</sup> Gaita: acordeão diatónico, instrumento comum na ilha de Santiago e utilizado em particular no funaná, estilo musical associado, tal como o batuko, ao ambiente rural desta ilha. A marcação do ritmo no funaná é feita com um pedaço de ferro, por vezes uma faca, que fricciona outro, daí a designação “ferro e gaita”, havendo mesmo um grupo musical que adoptou esse nome.

rigores, sobre o batuko, tendo-se em conta seja o ambiente festivo de modo geral, noites inteiras com bebidas alcoólicas a circular, seja a sensualidade da dança do torno. Denti d'Oru, por sua vez, refere que era mesmo o governo e não a Igreja que era contra o batuko e recorda ter tido sempre boas relações com esta instituição, onde fazia teatro (Ntóni Denti d'Oru, entrevista, 1998).

Hurley-Glowa refere na sua tese que, ao questionar pessoas em Cabo Verde sobre o batuko já ter sido proibido, a geração mais velha de batukadeiras tendia a responder que a repressão não era do governo, mas da Igreja Católica, e que os sacerdotes se opunham à livre expressão da sexualidade e do tom de desafio encontrado no batuko. Tchim Tabari respondeu-lhe que as autoridades, embora não gostando muito do batuko, nunca impediram o povo de o praticar nos seus próprios bairros. Não podia era subir ao Plateau (HURLEY-GLOWA, 1997, pp. 184-185).

A pesquisa nos arquivos da Administração do Concelho da Praia nos anos 40 e 50 revela alguns aspectos desta questão. Primeiro, a existência de normas que exigiam a solicitação de uma autorização ou licença (ver exemplos no Anexo 1, pp. 18-19) para a realização de bailes, ainda que fossem em casas privadas, e de outras festas, como por exemplo a tabanca, à qual a música do batuko está associada. Até 1944, essas autorizações ou licenças eram gratuitas quando os encargos fossem exclusivos do dono da casa, como se pode constatar por uma carta do administrador do concelho da Praia para o comissário de polícia (AHN, Cx. 26). Nesse mesmo ano, outra correspondência entre autoridades refere que está em projecto um novo diploma legislativo sobre a taxa de bailes (Idem), mas não consegui apurar se passou-se a ter de pagar pela licença mesmo quando essas actividades fossem privadas e sem a cobrança de entrada. Numa autorização de 1947 especifica-se que são proibidos “cânticos e gritos desordenados”. Sabendo-se que a música de baile nessa época era tocada por grupos compostos basicamente por violas e outros instrumentos de corda, sendo o violino quase sempre o instrumento solista, cabe questionar se não era ao batuko que se referia a proibição dos referidos cânticos e gritos. É de considerar também que, ainda que as autorizações fossem gratuitas, por vezes as pessoas fizessem as suas festas sem pedir autorização, sendo depois punidas. Mais do que a questão do pagamento, o que está em jogo nesta situação é a demonstração do governo

colonial do seu poder de controlar as atividades do povo (ou ao menos o seu desejo de controlar), impondo exigências nem sempre acatadas, como mostra o relato de Codé di Dona.

Numa conversa informal com o Sr. Joaquim Furtado, natural de S. Miguel, e que aí viveu até a vida adulta, este corrobora as palavras de Nácia Gomi: “Se na véspera do casamento tinha havido batuko, não casavam os noivos, ou não faziam um baptizado, ou não aceitavam os padrinhos. E mesmo as autoridades oficiais mandavam reprimir, ainda que não houvesse uma lei escrita.” No mesmo sentido vai o depoimento de Pedro Martins, militante da luta pela independência, natural de Santa Catarina: “Se houvesse manifestação de batuko numa casa, no dia seguinte a cerimónia religiosa do baptismo ou mesmo do casamento podia não se realizar. Houve padres que tomaram aquilo muito a peito, chegando a ir a essas festas populares e entornar o caldeirão com a comida – houve um padre em S. Catarina que fez isso.” (Pedro Martins, entrevista, 2010)

Segundo Furtado, em S. Miguel começou a haver mais grupos de batuko depois da independência, “porque antes era proibido, havia grupinhos informais que se formavam às vésperas de um casamento ou baptizado, não mais que isso”.

Sobre a acção da Igreja Católica no combate aos folguedos populares e profanos, vários documentos são reveladores. Referente ao ano de 1956, recolhi exemplos de pedidos de eclesiásticos para que as autoridades administrativas proibissem os bailes por ocasião das festas religiosas, tendo aquelas autoridades agido de acordo com essas solicitações. Para a festa de S. Lourenço, a 10 de Agosto, o pároco de Órgãos pede ao administrador do concelho da Praia para “não dar licença para baile em nenhuma parte dos Órgãos, por ocasião da mesma festa de S. Lourenço, quer dias antes, quer no dia, quer nos dias seguintes”. Como resultado, o administrador do concelho escreve ao regedor da freguesia dos Órgãos incumbindo-o de tomar “as medidas necessárias para evitar a realização de festas e bailes” naqueles dias. O mesmo se passa em Pedra Badejo por ocasião do dia de Santiago Maior, patrono daquela freguesia (IAHN Cx. 58; ver Anexo 1, pp. 18-19).

Esses documentos não fazem referência explícita ao batuko, mas é possível inferir que incidiam sobre ele, entre outros itens dos bailes, já que esta modalidade de música e dança é até hoje uma das formas mais frequentes de

comemoração no interior de Santiago. Quanto mais não seriam então naquela época, em que as influências musicais exógenas eram muito mais limitadas. Martins refere que em todas as cerimónias, “mesmo em casa dos ‘brancos da terra’<sup>23</sup>, batuko era uma coisa que tinha que acontecer em situações festivas”, justificando que as autoridades tinham alguma dificuldade em impedir a sua realização, de tal forma estava arraigado na cultura santiaguense.

No seu depoimento a Michel Laban, o poeta Corsino Fortes, que viveu na Praia na década de 60, afirma que havia em Santiago “muito mais violência” [do que em S. Vicente] “pelo menos de ordem cultural”, e refere:

*Os batuques, a tchabeta, as finaçons e a tabanka eram expressamente proibidas, sendo necessário ir para o interior onde, em ambiente de sigilo e de secretismo, se podia participar ou assistir. Toda a manifestação cultural de cariz africano era pura e simplesmente reprimida. Em São Vicente, que é praticamente uma cidade onde não há uma clara distinção entre os meios rural e urbano, a repressão incidiu quase apenas sobre-as serenatas, o toque de tambores nas festas de São João e Santo António, mas nunca com a violência, como em Santiago. (LABAN, 1990, p. 392)*

### **3.2 – Batuko durante a luta anticolonial e no período de transição**

#### **3.2.1 – A luta de libertação**

Ao longo dos anos 60, década durante a qual o PAIGC leva a cabo a luta armada no território da Guiné Portuguesa, ao mesmo tempo que desenvolve trabalho diplomático em diferentes países europeus, no arquipélago de Cabo Verde a militância clandestina faz a sua parte. Pela Rádio Libertação, emitida a partir da Guiné-Conacri pela direcção do PAIGC, o batuko não foi utilizado para passar mensagens, afirma Amélia Araújo, que foi responsável pela programação da emissora clandestina. “Divulgávamos músicas da Guiné, que gravámos localmente, mas de Cabo Verde só podíamos contar com o que já existia gravado em discos” (Amélia Araújo, esclarecimento prestado em Fevereiro de 2010), ou seja, mornas e coladeiras.

Pedro Martins, cuja participação no trabalho clandestino durante a luta pela independência deu-se em Cabo Verde, em particular no interior de Santiago,

---

<sup>23</sup> Pessoas endinheiradas, ainda que negras, eram chamadas “brancos”.

afirma sobre aquele período: “Incentivávamos os militantes a ir beber naquilo que considerávamos a cultura de resistência cabo-verdiana, como os batuques e bailes de gaita, nos arredores da Praia”, refere, acrescentando que, relativamente às letras, tentavam influenciar sobretudo através do livro *Nôte*, de Kaoberdiano Dambará<sup>24</sup>. “Tentamos passar partes desse livro para as cantadeiras, para mostrar que alguma coisa estava acontecendo. Por exemplo, o trecho ‘Conta-me aquela história de S. Tomé...’, coisas assim, como lançar sementes às pessoas.” (Pedro Martins, entrevista, 2010). Em *Nôte* está o poema *Batuku* (ver Anexo 1, p. 20), que termina com o verso *batuko é a nossa alma*. Uma versão áudio encontra-se no LP *Poesia Cabo-Verdiana Protesto e Luta* (faixa 4)<sup>25</sup>.

### 3.2.2 – Período de transição

Em 1975, um trecho bastante eloquente da mudança de atitude que se apresenta a partir deste momento face ao batuko data de cerca de três semanas antes da proclamação da independência nacional. Então, o batuko aparece integrado num sarau (ver Anexo 1, p. 21) realizado no Salão Paroquial da Praia e que foi, aliás, organizado pelo Ministério da Educação e Cultura do governo de transição.<sup>26</sup>

Diz o autor, após ter assistido ao evento: “O batuko só ganhou o direito de subir a um palco de teatro com a subida ao palco da História do povo que o criou. Neste sentido é novidade” (texto completo no Anexo 1, p. 21). E prossegue, de forma entusiasmada, na efervescência que se vivia a menos de um mês da proclamação da independência: “Apetece perguntar quem foi aplaudido: o ritmo desenfreado e as palavras entre dentes ou o povo que dançou?; O momento de libertação é um momento de orgulho e o orgulho de um povo tem que ser

---

<sup>24</sup> Kaoberdiano Dambará é pseudónimo de Felisberto Vieira Lopes, advogado que em finais dos anos 60 e início dos 70 defendeu militantes da luta de libertação caídos nas mãos da PIDE e que é o poeta que *inventa a Negritude Crioula* (HOPFFER ALMADA. In VEIGA, 1998, p. 143). *Nôte* foi publicado em Paris, pelo PAIGC, em 1964.

<sup>25</sup> Todas as referências a materiais áudio (LP, CD e outros formatos) encontram-se em Discografia.

<sup>26</sup> O governo de transição é criado pelo Acordo de Lisboa, assinado em 19.12.1974 entre representantes do PAIGC e as autoridades portuguesas, e dura até a proclamação da independência, a 05.07.1975.

traduzido em arte: canto, dança ou palavras ou mesmo uma simples estrela negra pintada em qualquer parte.” (DELGADO, 1975, p. 6)

Lembrando que os povos africanos que escaparam à escravatura directa “têm um tambor esculpido, máscaras, todo um cenário que conseguiram resguardar da barbárie colonial”, Cabo Verde, tendo vivenciado em pleno o colonialismo e a escravatura, é desprovido daqueles requintes artísticos que certos povos puderam “resguardar”. Os cabo-verdianos só puderam construir esta sua forma de arte a partir daquilo que possuíam, ou melhor, daquilo de que padeciam: pobreza. Delgado salienta que essa arte feita quase sem material “é uma manifestação de orgulho”. As palavras do autor, então um jovem engajado na luta do PAIGC contra o regime colonial, revelam justamente um momento de viragem na atitude da sociedade (através dos seus formadores de opinião) face a esta – como a outras – manifestação da cultura popular. E dá pistas sobre o desafio do partido-Estado, uma vez conquistada a independência: “Mas na arte como na agricultura, enquanto não tivermos tambores esculpidos, temos que dançar ao som de farrapos como temos que utilizar burros enquanto não tivermos estradas.”

Outro exemplo da situação envolvente ao batuko naquela altura é dado pelo jornalista Carlos Gonçalves, que lembra a influência da chamada música revolucionária, levando à utilização, nas letras das cantigas, não da temática tradicional mas de “temática circunstancial (louvações à independência, a responsáveis e líderes políticos)”. Gonçalves reproduz na sua obra um texto do mesmo NJCV que referimos acima: “Uma nota importante a frisar é o facto de o batuque e a tabanca durante esta manifestação terem reflectido determinado conteúdo político em relação aos problemas e situações vividos actualmente.” (*NJCV apud GONÇALVES, 2006, p.27*).

Pelo trecho citado, percebe-se que, ao mesmo tempo que o batuko começa a ser visto com outros olhos, começa também a ser utilizado segundo os interesses do partido no poder. Mais tarde, o governo do PAIGC (PAICV, a partir de 1980), irá utilizá-lo, como veremos adiante, para passar mensagens no âmbito do trabalho social, de saúde pública, género, etc.

### 3.3. Cabo Verde independente

Outros exemplos são reveladores da nova atitude perante o batuko. Em Setembro de 1975, surge na Praia o grupo de teatro amador Korda Kaoberdi (Acorda Cabo Verde), dirigido pelo médico Francisco Fragoso (Kwame Kondé) e que irá marcar época com as suas peças bastante politizadas, sendo o próprio nome do grupo um exemplo da atitude da época quanto aos valores nacionais/tradicionais: despertar os cabo-verdianos para a sua própria realidade e cultura. Neste grupo, o batuko teve um papel de destaque, assim como aquela que liderava essa parte dos espectáculos: Tchim Tabari (Cipriana Tavares – ver Anexo 2). Segundo Fragoso, o Korda Kaoberdi desempenhou um papel “assaz relevante” na divulgação do batuko, já que trouxe “pela primeira vez, esta nossa forma cultural para o tablado”, numa época em que “pouquíssimos conheciam o batuko. Foi uma descoberta para eles” (Francisco Fragoso, depoimento escrito, 2010). A afirmação refere-se ao grande número de profissionais e militantes do PAIGC que se transferem do estrangeiro ou de outras ilhas para a capital, nesses primeiros anos a seguir à independência, o que mostra que o batuko era praticamente desconhecido fora dos seus contextos de origem.

Pode-se afirmar que havia de modo geral, nessa altura, uma procura deliberada das raízes culturais e da valorização das manifestações populares, que actuava como meio de consciencialização da população para o projecto de construção nacional em curso e buscava a sua adesão. “A independência política de Cabo Verde não teria sido possível nos moldes em que foi se o PAIGC não tivesse tido a *sagesse* de desenterrar e fazer explodir toda a cultura popular cabo-verdiana. A tabanka, o batuque, tiveram um papel catalisador, fundamental no processo de consciencialização em Cabo Verde”, afirma Manuel Delgado em entrevista a Michel Laban (LABAN, s/d, p. 746). O batuko é beneficiado por esse ensejo, como se pode verificar por um artigo de Dulce Almada Duarte, em 1982. A autora inicia o texto a justificar o tema: o facto de o batuko ser desconhecido por grande parte da população cabo-verdiana (sublinhado meu). O artigo traz uma minuciosa explanação histórica sobre o batuko, baseado em grande parte nos escritos de Baltasar Lopes da Silva, e a autora conclui afirmando que, após anos de repressão colonial, “a sua vitalidade de hoje é a

prova de que, como disse Cabral, a luta de libertação nacional foi, antes de mais, ‘um acto de cultura’”. (DUARTE, 1982, 7, pp. 15-16). Anos mais tarde, João Lopes Filho fará a constatação desse momento de “recuperação” dos aspectos culturais locais:

*Tendo presente que a música constitui um dos elementos mais representativos da cultura cabo-verdiana, outro momento alto da recuperação dos nossos costumes consistiu na divulgação de géneros musicais de certo modo recalçados durante o período colonial, nomeadamente o Funaná, o Colá Sam Jom, o Batuque... (LOPES FILHO, 2003, p. 272).*

É assim que podemos ver, em 1984, um concurso de batuko organizado pelo Conselho Deliberativo da Praia, por ocasião do Dia do Município, que contou com “a presença honrosa do Secretário-Geral Adjunto do Partido e Primeiro-Ministro” e do qual participaram cinco grupos, tendo saído vencedor o grupo de base da OMCV da Achada Grande (ver notícia completa no Anexo 1, p. 23). É interessante notar que vários dos artigos em periódicos dessa época parecem procurar divulgar o batuko para aqueles que não o conhecem e convencer os leitores do seu valor e da sua genuinidade: “Uma das mais genuínas manifestações culturais do povo de Santiago”; “a oportunidade de ver em acção autênticos artistas populares, muitos deles praticamente desconhecidos do público da capital e arredores” são enunciados que atestam essa atitude. (Anexo 1, p. 23, sublinhado meu)

Nesse período, verificam-se também deslocações de grupos de batuko para actuarem em diferentes municípios e várias ilhas, organizadas por entidades como a OMCV e outras ligadas ao partido – único – no poder. Ntóni Denti d’Oru, por exemplo, conta que viajou para S. Vicente, Santo Antão e Fogo, e participou da inauguração do Palácio da Assembleia Nacional (Ntóni Denti d’Oru, entrevista, 1998). Com o Korda Kauberdi, o batuko foi levado para o Festival Internacional de Teatro Ibérico, no Porto, em 1981, como parte da peça *Rai de Tabanka* – na qual, segundo Fragoso, o batuko “na sua assunção rítmica, coreográfica e cénica, se evidencia sobremaneira” –, mas antes disso já actuara nas ilhas de S. Vicente e Fogo, e na Guiné-Bissau (Bissau e interior), nas comemorações do aniversário da independência, em 1976.

### 3.3.1 – O batuko e a OMCV

Para além do prémio para o grupo ligado à OMCV, naquele ano de 1984 a revista mensal desta organização, *Mujer*, abre espaço para o batuko em várias edições. Já em Fevereiro tinha publicado um poema de Vera Duarte, intitulado “Mulheres batucadeiras” (Anexo 1, p. 22). Em Junho aparece um perfil (com duas páginas!) de uma menina batukadeira de 13 anos, membro do grupo de batuko de Achada Grande Trás; e em duas edições seguidas publica, na secção “Puzia & Mujer” (coordenada por Oswaldo Osório), um texto sobre Bibinha Cabral e os versos de uma das suas cantigas de finaçon<sup>27</sup>. Já em 1982, recorde-se, Dulce Almada Duarte publicara em *Mujer* um extenso artigo sobre o batuko.

As relações da OMCV com o batuko talvez mereçam uma atenção particular, porque esta organização não só promoveu, divulgou e esclareceu os leitores da sua revista sobre o que era o batuko, aspectos históricos, personagens e o espaço que merecia enquanto manifestação cultural cabo-verdiana, como por outro lado também recorreu a ele para levar as suas mensagens. Por exemplo, o artigo acima referido sobre a batukadeira adolescente termina assim:

*Mujer caboverdiana nu labanta*

*Nu bai sem medo*

*Pa modi é OM qui tchomanu*

*Pamodi nu tem direito*<sup>28</sup>

Outro exemplo que a imprensa da época nos fornece sobre a OMCV a utilizar o batuko para levar a cabo as suas actividades pode ser visto no VP em 1987, no relato de uma acção do Programa Alargado de Vacinação, em S. Domingos. O artigo traz uma foto em que aparecem Mano Mendi e António

---

<sup>27</sup> Edições de *Mujer* (1984, Série II) em que se encontram estes textos: “Mulheres batucadeiras”, Fevereiro, 2, p. 16; “Convívio em S. Jorginho: Menina dança batuque”, Junho, 6, p. 12-13; “Finaçon de Bibiña Kabral, cantadeira de Santiago”, Novembro, 11, p. 20 (recolha de Alsacem ; ver Anexo 1, p. 22); “Ainda Bibiña Kabral, apresentação de divisa “, Dezembro, 12, p. 14.

<sup>28</sup> Mulher cabo-verdiana, levantemo-nos / Vamos sem medo / Porque é a OMCV que nos chama / Porque temos direitos (tradução minha).

Denti d'Oru, junto ao grupo de batukadeiras, com duas delas a darem ku torno. Segundo o relato, a festa abriu com o grupo de batuko de S. Domingos.

*A cimboa, esse fantástico instrumento que alguns de nós já só de nome conhecemos, o tambor que cabriolava como um moço de 20 anos, as palmas e batidas de batukadeiras endiabradas de alegria e vigor, o rapicado das duas jovens no êxtase da dança entusiasmaram os presentes, chamaram os ausentes...* (SEABRA, 1987, p. 10)

**Figura 4 – Campanha de vacinação, VP 1987**



Fonte: Jornal *Voz di Povo*

Nas pausas das actividades artísticas, que envolveram também teatro e um grupo coral infantil, os responsáveis da saúde propagandeavam questões como a necessidade de vacinar as crianças, o PMI/PF, a prevenção de doenças, além de fornecer informações sobre enfermidades diversas. O artigo termina assim: “O leite materno não quis estar ausente, e foi em batuque, nesse atávico batuque ancestral, que ele se exprimiu, porque é velho e vigoroso como o mundo. Batuque feito leite materno. Batuque, leite da cultura popular cabo-verdiana.” A autora do texto refere ainda que aprendeu uma lição em S. Domingos: “Quando soubermos traduzir o Plano da Saúde, qualquer plano, em cultura popular, ele será uma realidade fácil de concretizar” (SEABRA, 1987, p. 10).

Vinte anos depois, uma recolha de cantigas de Denti d'Oru traz uma composição com a defesa do aleitamento materno, o que faz pensar no êxito destas iniciativas levadas a cabo pela OMCV nos anos 80:

*É kami ki fla nau É dotor ki manda*  
*É sinhor dotor ki manda*  
*Pa nhós da mininu mama na petu*  
*Parida da mininu mama na petu*<sup>29</sup> (PINA, 2007, p. 34)

Soubemos ainda através de Zezinha Chantre (informação prestada em Março 2010), que foi presidente da OMCV de 2001 a 2006, que durante a sua gestão e no âmbito de campanhas para a prevenção da Sida, utilizou-se o batuko, estimulando os grupos a cantarem versos sobre essa temática.

Tendo em vista esta relação estreita da OMCV com o batuko, será porventura pertinente questionar se terá nascido daí a imagem construída, e que se tornou convicção geral, de que o batuko é “coisa de mulher”? Como destacado anteriormente, relatos antigos referem a participação de homens (ver Cap. 3 e Anexo 2).

### **3.3.2 – Contradições de uma política cultural?**

Passada uma década da independência, podemos constatar que a luta por uma nova mentalidade do ponto de vista cultural – de que o batuko beneficia, passando a ser valorizado – é uma realidade. A propósito da Semana de Defesa do Património Histórico, que se realizou em Outubro de 1985, lê-se no *VP* que é necessário “criar uma cultura nova, baseada nas tradições, mas, também, respeitando tudo quanto o Mundo de hoje tem de conquista para servir o homem”. A afirmação é de Amílcar Cabral, citado pelo então ministro da Educação, Corsino Tolentino, na sua intervenção durante aquele evento. “Referindo-se à identidade cultural e à luta de libertação, ele acrescentaria que a primeira foi um dos pilares da segunda, como elemento galvanizador das forças de ruptura com o colonialismo” (*VP*, 30.10.1985, p. 4).

Dois anos depois, com David Hopffer Almada como ministro da Cultura, encontramos sinais da preocupação do governo com as questões culturais no quadro do desenvolvimento do país. De um comunicado publicado no *VP* a

---

<sup>29</sup> Não sou eu quem diz, não / É o médico que manda / É o senhor doutor que manda / Que vocês dêem o peito à criança / A mãe deve amamentar o recém-nascido (tradução minha).

31.01.1987, na sequência de uma reunião dos responsáveis e técnicos do sector da cultura com o titular da pasta, consta uma série de determinações para acções prioritárias. No ponto “Animação Cultural”, que é o que para aqui interessa, o batuko não está referenciado explicitamente, mas podemos considerar que se encontra abrangido por estes dois itens: “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” (VP, 31.01.1987, pp. 2-3).

Na mesma época, um artigo de Arcília Barreto questiona:

*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, VP, 07.02.1987, p. 6)*

Praticamente no fim desse mesmo ano, encontramos no VP uma entrevista com o então director geral do Património Cultural, Manuel Veiga, que ao ser indagado sobre o que se tem feito para a preservação do PC cabo-verdiano, enumera os seguintes itens como sendo objectos de atenção por parte daquela estrutura: a língua, a Cidade Velha, a pesquisa subaquática, o levantamento e a recuperação de monumentos com interesse histórico-cultural, a recolha e a divulgação das tradições orais e da música popular, a recolha e a preservação de objectos etnográficos, a organização da documentação histórica e o desenvolvimento de estudos sobre a nossa história. O responsável diz que a recolha de tradições orais está a ser feita a bom ritmo, com centenas de cassetes gravadas e duas obras editadas; refere também a recolha da música popular, informando que naquele momento encontra-se na fase final de preparação uma obra sobre a morna (ABEL & CONSIGLIERI, VP, 1987, p.4). Deste trecho tira-se uma ilação interessante para este estudo: quando o responsável refere-se à música popular, dá como exemplo a morna. Por outro lado, é na sua colecção Tradições Orais que o ICLD, braço editorial da DGC, irá publicar as três obras organizadas por Tomé

Varela da Silva com os dados biográficos e as cantigas de Nha Nácia Gomi, Nha Bibinha Cabral e Nha Gida Mendi. Contudo, nesse mesmo ano, um concurso lançado pelo Departamento de Tradições Oraís da DGC, com o objectivo de levar as pessoas a fazerem recolhas de vários tipos de expressões culturais orais, não inclui o batuko, como se pode depreender deste primeiro item do regulamento:

*1 - O concurso visa a recolha somente e abarca todos os domínios das nossas tradições orais, tais como: adivinhas; estórias ou contos; ditados ou provérbios; “ramédis di terá”; usos e costumes; crenças; “sinal di tenpu” e “sinal d’azagua”; jogos infantis; receitas de pratos tradicionais; lendas; figuras lendárias, etc. (VP, 11.02.1987, p. 4)*<sup>30</sup>

Podemos reflectir as razões desta incongruência. O batuko não era considerado música popular *tout court*, ou seja, um *género musical*, no sentido apresentado no Capítulo 1. Esta aparece exemplificada com a morna, ficando o batuko ligado às tradições orais, e é nessa qualidade que os livros de Varela da Silva são publicados. Contudo, por que não aparece, então, como um dos itens das recolhas que se deseja estimular? Por outro lado, a música popular insere-se também na tradição oral. As opções que se fazem neste tipo de classificação são reveladoras talvez de uma hierarquização, em que a música popular seria um patamar (representado por nomes como Eugénio Tavares, B.Léza, Manuel de Novas, entre outros compositores – ligados à morna) a que o batuko não tinha acesso.

Num texto publicado anos mais tarde, Silva inclui os nomes de Nha Bibinha Cabral, Nha Nácia Gomi, Nha Mita Pereira, Nntóni Denti d’Oru e Nha Gida Mendi entre aqueles que “têm vindo a disseminar, consolidar e transformar as tradições orais nacionais” (SILVA, *in* VEIGA, 1998). Para a elaboração deste trabalho, fui ouvi-lo sobre aquilo que apontei acima como uma possível contradição da política cultural daquela época, e esta é a sua justificativa para o facto de dar atenção apenas ao aspecto texto nas cantigas de batuko:

---

<sup>30</sup> Esse concurso já vinha de outros anos, inicialmente designado Tradisons na Skóla e em 1987 aberto a toda a população. A consulta ao VP permite saber que já existia pelo menos desde 1985, já que em 1986 o jornal refere a edição do ano anterior (ver Anexo 1, p. 24). Entre os itens passíveis de recolha, com ligeiras diferenças entre 1986 e 1987, aqui também não se faz alusão ao batuko.

*Cada um dá o que tem, ou faz o que pode, eu não tenho formação musical. O tratamento dos registos [do ponto de vista musical] não foi feito (...) Não havia um programa de o que fazer, quando, como e por quem, dependia da iniciativa pessoal e da sensibilidade de cada um (...) Quando cheguei, em 1981, havia uma questão tremenda com a sobrevivência, a questão cultural era uma coisa distante. A prioridade era outra. (Tomé Varela da Silva, entrevista, 2010)*

Por outro lado, Silva realça, do ponto de vista musical, o papel de Katchás e o grupo Bulimundo<sup>31</sup>, lembrando que não foi apenas o funaná a ser trabalhado pelo grupo, mas também o batuko. “E é uma forma de promoção, de dizer ao mundo, isso é um valor nosso” (Tomé Varela da Silva, entrevista, 2010). Ou seja, se o batuko não foi tratado como exemplo do património musical cabo-verdiano, para aquelas recolhas que se fixaram no aspecto texto, por outro lado foi objecto do interesse de um grupo musical.

Figura 5 – LP *Batuco*, 1982



Fonte: Arquivo pessoal

A este propósito é interessante notar o que escreve Gonçalves no livreto da colectânea *Cap-Vert: Anthologie 1959-1992* (1993, p. 25) sobre o funaná pós-Bulimundo: “(...) esta Nova Música só consegue impor-se totalmente depois de uma grande luta com os tradicionalistas que julgavam estar-se perante uma deturpação de um género folclórico, que devia ser conservado e interpretado tal qual”. Só nos anos 80, escreve o jornalista, “o almejado terceiro género musical muito procurado (desde 1973) consegue impor-se na sua

plenitude em todas as ilhas como música nacional, em pé de igualdade com a morna e a coladeira”. O autor das linhas acima deixa claro que os géneros musicais cabo-verdianos eram, até então, a morna e a coladeira. O cantor e compositor Fernando Quejas (1922-2005), por exemplo, afirmava, ao recordar a

---

<sup>31</sup> Bulimundo, liderado por Katchás (Carlos Alberto Martins, 1951-1988), revolucionou a música cabo-verdiana no início dos anos 80, ao urbanizar o funaná, transformando-o, de regionalismo de Santiago, num género musical reconhecido nacionalmente.

sua juventude (anos 40, na Praia): “As nossas músicas eram a morna e a música brasileira” (Entrevista, 2004).

Todas as outras formas musicais, mesmo neste momento da sua valorização, sob o argumento de uma suposta pureza que não devia ser tocada, levavam o rótulo de *folclore* (sobre os questionamentos a respeito deste termo, ver Capítulo 1) e, desta forma, não era algo partilhado pelos cabo-verdianos de modo geral, mas apenas dizia respeito aos seus praticantes, o que faz pensar no “compartimento estanque” a que se referia João Lopes, citado no tópico anterior.

Entra aqui a questão de classe social. A quem pertence o batuko? Quem o pratica? Mesmo neste período do pós-independência, em que se exalta a produção cultural local, não se pode dizer que toda a gente assume o batuko como uma forma de diversão e uma prática cultural sua. Quem são as batukadeiras? Não são as formadoras de opinião, que publicam poemas e artigos na revista da OMCV ou as dirigentes desta entidade. E que, ainda que possam demonstrar fascínio, simpatia e interesse etnográfico pelo batuko, parecem por vezes estar tão distantes dele quanto um espectador como António Pedro em 1929. “Eu não conhecia essas mulheres batukadeiras, e não sabia fazer nem batuko nem dar ku torno”, afirma Carla Semedo, santiaguense, referindo-se ao início do seu trabalho de campo (SEMEDO, 2009, p. 11).

Poder-se dizer que não mudou, desde os tempos coloniais, a distinção social entre quem pratica batuko – o “povo” – e uma elite que está mais próxima do universo da morna, da música brasileira (sempre presente em Cabo Verde) e, no período a que vimos nos referindo em particular, à música de intervenção portuguesa (Zeca Afonso e outros nomes em voga na altura).

### **3.3.3 – Anos 90: novas dinâmicas e vozes puristas**

A partir dos anos 90, novas situações irão se apresentar. Por exemplo, começam a existir festivais de batuko ou de batuko e funaná, em concelhos do interior de Santiago, como Santa Cruz e S. Miguel. Neste último, assinala-se em 1998, com um evento deste género, o primeiro aniversário do recém-criado município (FORTES, *A Semana*, 02.10.1998, p. 15). A segunda edição, em 1999, reúne cerca de 30 grupos de todos os concelhos de Santiago (SEMEDO,

*Horizonte*, 30.09.1999). Esta edição abre um espaço que permitirá revelar nomes que começam a aparecer nessa época e que no futuro terão uma palavra a dizer na evolução do batuko e do finaçon. “Assim como já ocorreu com o funaná, esta manifestação vai aos poucos atraindo o interesse de jovens e enveredando pela via da estilização, com Princezito, entre outros, a dar os primeiros passos.” (FORTES, *A Semana*, 26.02.1999). Com o tempo, esses festivais passam a acontecer com frequência, em diferentes pontos da ilha.

Nesse período surgirão também representantes de uma elite (não necessariamente com as características daquela que, no período do partido único, acabava de “descobrir” o batuko, nem com motivações ligadas ao trabalho de cariz social como o da OMCV) que irão interagir com os grupos, com finalidades comerciais ou políticas, como veremos a seguir.

Semedo (2009) refere que a partir de meados dos anos 90 do século XX dá-se um processo de modernização das relações no domínio cultural, o que vem trazer novas dinâmicas, distanciando-se daquelas dos anos 80, dos concursos e animação de acções populares. Surgem então os shows de batuko, bem como a edição de CD e DVD com esse tema, fazendo desta manifestação cultural um género musical propriamente. “E, por conseguinte, uma apropriação do género batuko por outros grupos sociais (classe média alta) sob outros moldes que marcavam uma diferença em relação aos grupos populares.” A partir daí, segundo a investigadora, “por toda a ilha de Santiago, por todos os bairros, grupos de batuko articulados proliferam, para entrar nesse mundo de produção musical que a priori parecia garantir melhorias de condições de vida dessas mulheres”. Surge, então, um outro actor social: o empresário, ou coordenador, que permitiria o trânsito desses grupos no mundo da produção musical (SEMEDO, 2009, p. 82). O empresário, “central nessa mediação política, musical, regra geral é um homem cujo nível de instrução era superior ao das batukadeiras”, salienta a autora. Movido – acrescento eu – certamente pelo interesse comercial, o que o distancia, na sua actuação e propósitos, das entidades que nos anos 80 promoviam acções envolvendo o batuko.

Vinha já do período do pós-independência a espectacularização do batuko, passando a poder ser visto não só nos seus contextos habituais – festas familiares no meio rural ou periferias da Praia – mas também em palcos de festivais e

outros eventos. Por outro lado, possivelmente apercebendo-se da oportunidade que se lhes oferece o momento, com a possibilidade de gravações e repercussão da sua música, como indica o trecho de Carla Semedo, começam a aparecer novos grupos.

Surgem então vozes preocupadas com o facto de este já não ser o batuko na sua forma original. Gonçalves destaca num texto de 1997 a perda de “grande parte da sua função social”, o facto de ter passado a ser “uma manifestação de palco” e uma “simples actividade de lazer”, entre outras afirmações sobre as mudanças ocorridas no batuko ao longo do seu percurso histórico-musical. Afirmando no próprio título que o batuko está “em vias de extinção”, escreve: “Ao longo dos séculos, depois de uma evolução, o batuque estagnou e numa época mais recente começou a perder muitos dos seus primitivos elementos.” O autor diz-se convencido de que o batuko terá sido mais rico em elementos, “que paulatinamente viram esvaziados o seu conteúdo funcional, perderam o significado e deixaram de ter sentido e por isso, a pouco e pouco vão desaparecendo. Desde meados deste século esta forma está moribunda” (GONÇALVES, 1997, p. 16).

O autor coloca aqui a controversa questão da autenticidade, ao pretender que só o batuko anterior à independência (bem anterior, aliás) é verdadeiro.

### **O batuko e a política partidária**

Se no período de transição e nos primeiros tempos do país independente o PAIGC utilizou o batuko para passar as suas mensagens – como partido ou, através de entidades a ele ligadas, na qualidade de governo –, com a abertura ao multipartidarismo surgem novos exemplos das relações batuko-política. Desde a primeira campanha eleitoral, em 1991, esse envolvimento é evidente, como revela a imprensa.

Num caso pelo menos, em 1995, esse envolvimento traz possíveis prejuízos para a parte mais fraca, ou seja, o grupo de batuko. Segundo *A Semana*, um grupo de batukadeiras teria que depor em tribunal sobre a letra de uma das suas

cantigas, pois se teriam inspirado num panfleto que falava sobre desvio de dinheiro por parte de um vereador, o que terá feito com que o mesmo decidisse processá-las. Um outro exemplo é dado pelo mesmo jornal, no mesmo ano (para ambos os casos, ver Anexo 1, p. 25). Referindo-se provavelmente ao assunto, na entrevista que realizei a Ntóni Denti d’Oru em 1998, sem que eu perguntasse sobre esse tema, ele afirma: “Meu batuko não tem política, meu batuko é limpo.” Outro exemplo é dado por Gil Moreira, que transcreve a letra de uma cantiga que recolheu junto ao grupo Mondon, na zona de Praia Baixo:

*Ma mamadoris ma ka ta mama mas  
ma mamadoris ma ka ta mama mas  
es ponu karga  
es danu po  
es ponu rabique rabu dja ka kiria frida  
MPD dja pasa frenti  
ma mamadores ma ka ta mama mas...*<sup>32</sup> (MOREIRA, 2007, p. 24)

### **O batuko nas comunidades emigradas**

Nas comunidades cabo-verdianas em que a componente santiaguense é significativa, lá está o batuko. Em Portugal, aparece em finais dos anos 80, como reflexo do processo de reagrupamento familiar, na sequência do fluxo migratório masculino que teve início nos anos 60, para o trabalho nas obras públicas. Esse grupo inicial, formado “sobretudo por homens isolados das suas famílias, nunca se fez representar publicamente através de qualquer tipo de expressão musical”, escreve o etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro. (RIBEIRO, 2007, pp. 1-2). Na década de 1990, contudo, os cabo-verdianos eram a maior comunidade imigrada em Portugal e é então, nos extensos bairros clandestinos que se foram formando na periferia de Lisboa, “que emergem actividades culturais e musicais dentro de organizações de carácter associativo” (RIBEIRO, 2007, p. 2). O grupo pioneiro, criado ainda no final dos anos 80, foi o Finca Pé, nascido no interior da

---

<sup>32</sup> Os mamadores (aproveitadores) já não mamam / Os mamadores já não mamam / Eles nos puseram carga / Bateram-nos com pau / Já apanhamos demais / MPD já passou à frente / Os mamadores já não mamam... (tradução minha com apoio de Ângelo Barbosa)

Associação Moinho da Juventude, no município da Amadora. Sobre o papel deste grupo, Ribeiro, que tem acompanhado a sua trajetória, escreveu: “A música, o canto e a dança, neste caso concreto configurados no batuque, são importantes recursos de interface na negociação e afirmação identitária e étnica das mulheres pertencentes à comunidade cabo-verdiana imigrada em Portugal e a sociedade de acolhimento.” (RIBEIRO, 2007, p.

1)

Em meados da década de 90, pode-se dizer que existem grupos de batuko em praticamente todos os bairros ou comunidades com grande número de cabo-verdianos. Alguns deles vêm conseguindo apoios junto a entidades oficiais, como câmaras e órgãos ligados às questões da imigração, chegando à possibilidade de gravar e sendo com frequência convidados para actuar em eventos. Por exemplo, o Encontro de Batuque realizado em 1999 pela Câmara Municipal de Cascais (figura 6), reunindo quatro grupos e promovendo ainda um inusitado desfile, coisa inexistente no contexto das actuações desses grupos.

Em outros países, como Espanha, S. Tomé e Príncipe e nos EUA também aparece um ou outro grupo de batuko (ver Anexo 2).

**Figura 6 – Folheto evento Interculturais 99**



Fonte: Arquivo pessoal

### **Batuko como representação de Cabo Verde no estrangeiro**

É também a partir dos anos 90 do século XX que encontramos com frequência o batuko entre as formas de representação artística de Cabo Verde na programação oficial do país em eventos culturais no estrangeiro. Diferentemente dos anos 80, quando, recorde-se, havia uma preocupação com a valorização do batuko, mas apesar disso nenhum grupo viajou para a Holanda, em Julho de 1983, quando uma embaixada cabo-verdiana realizou um espectáculo em

Roterdão e gravou o LP *Mantenha*; ou para o Festival Mundial da Juventude e Estudantes, em Moscovo, 1985, evento para o qual Cabo Verde terá enviado uma delegação de 60 pessoas (VP, 18.07.1985, p. 8-9), entre outros eventos.

É a partir da Expo 92, em Sevilha, Espanha, que a imprensa cabo-verdiana começa a trazer informações sobre apresentações de batuko na Europa. Nácia Gomi e Denti d'Oru actuam nesse evento com o já referido grupo Finca Pé (VP, 25.06.1992, p. 13). Em 1995, no Festival of American Folklife, da Smithsonian Institution, em Washington DC, Cabo Verde participará. O batuko comparecerá através de Nácia Gomi e seu grupo, que se deslocam de Cabo Verde, e há também a participação de batukadeiras cabo-verdianas residentes nos EUA.

Na Expo 98, em Lisboa, é novamente o grupo Finca Pé que estará em destaque, já que abre um dos grandes concertos daquele evento, o que reuniu as cantoras Cesária Évora, Dulce Pontes e Marisa Monte. Além deste, actuaram várias vezes ao longo da Expo 98, e acompanharam Nácia Gomi, assim como integraram, tal como ela, o espectáculo *Camin de Mar* (*Diário da Expo*, 03.03.1998, 4, p. 5; 07.08.1998, 79, pp. 1, 5). Nácia Gomi teve uma interessante participação nesta opereta criada pelo grupo Simentera, contando a história de Cabo Verde em música e a própria história da música de Cabo Verde, ao representar a si mesma nessa história. Esteve também na Expo 98 o grupo de batukadeiras de Praia Baixo, cuja participação foi assim descrita por um dos seus membros: “Foi a concretização de um grande sonho. O que mais queria, tanto eu como as minhas colegas, era representar o nosso país, a nossa cultura, mas num outro país.” (*A Semana*, 03.07.1998, pp. 10-11).

### **Gravações de batuko**

Só muito recentemente – a partir de finais dos anos 90 – Cabo Verde passou a contar com estúdios de gravação de discos. Durante muitos anos, toda a produção discográfica nacional dependeu do estrangeiro, para onde se deslocavam os artistas que desejavam gravar e que dispunham de condições económicas para tal, ou que tinham contrato com algum produtor/editor que neles

investia. Com o batuko isso não tinha acontecido até que, em 1993, gravações que foram realizadas na casa de Nha Nácia Gomi integraram o CD *Music From Cape Verde*, ao lado de outros artistas. São provavelmente as primeiras gravações de batuko editadas em disco. A foto que aparece no livreto do álbum mostra Nácia Gomi no centro de um grupo de mulheres, em plena sessão de batuko. Seis anos depois irá sair, gravado já num estúdio profissional, na cidade da Praia – e incorporando homens na tchabeta e no coro – *Nácia gomi cu ses mocinhos*. Em 2005 sai *Finkadus na Raiz*, que Nácia Gomi e Ntóni Denti d’Oru gravam juntos, também na Praia e com acompanhamento de vários instrumentos.

**Figura 7 – Nácia Gomi e grupo, na sua casa**



Fonte: Livreto do CD *Music from Cape Verde*

que, num primeiro momento, as iniciativas de gravar batuko partiam sempre do exterior, resultantes na sua maior parte de um interesse de recolha etnográfica. Mais tarde, já na primeira década do século XXI, nota-se que os próprios grupos estão empenhados numa eventual carreira artística, não são passivos à espera que apareça um etnólogo a se interessar por eles: “O fazer batuko no presente (diferente do que foi anos atrás) era construído no imaginário social desses grupos como possibilidade de entrada no mundo artístico, de circular nos espaços (nacionais e/ou internacionais) imediatos de shows musicais” (SEMEDO, 2009, p. 40).

Nácia Gomi teve também uma participação no CD *Rei di Tabanka*, do grupo Ferro Gaita. Outros trabalhos discográficos dedicados especificamente ao batuko ou em que ele aparece encontram-se no Anexo 4.

Dos exemplos acima e dos que se encontram no Anexo 4 pode-se verificar

## Trabalhos musicais ‘sobre’ o batuko

Depois de Norberto Tavares – tido como um precursor do funaná rejuvenescido por Bulimundo nos anos 80 – com *Vôlta pa Fônti* (1979), em que grava *Largan di Nha Sulada*; o próprio Bulimundo, com *Batuko* (1982), o seu terceiro trabalho discográfico, em que o tema com esse título tem efectivamente o ritmo do batuko; e João Cirilo com o tema *Carga Pesado* no LP *Pó di Terra* (1982), passa-se cerca de década e meia sem que alguma experiência do género se repita com algum impacto e repercussão que a mantivesse viva na memória do público cabo-verdiano. Considerando que foi esse o período de efervescência do funaná tocado com instrumentos eléctricos, é difícil imaginar que outra “revolução” pudesse acontecer em simultâneo.

É ao longo dos anos 90 que irão aparecer alguns trabalhos de artistas provenientes de diferentes estilos musicais que se baseiam no batuko, nele se inspiram ou dele se aproximam, de alguma forma. Para não tornar cansativa para o leitor a enumeração dessas gravações, elas encontram-se reunidas no Anexo 4.

## O batuko desperta interesses

Até ao momento em que se realiza este trabalho, temos notícia de quatro filmes<sup>33</sup> que têm o batuko – tradicional ou na sua versão contemporânea – como tema. Duas documentaristas portuguesas, Catarina Rodrigues e Catarina Alves Costa, realizam filmes sobre o batuko. A primeira, sobre o batuko tradicional, recriado na periferia de Lisboa pelo grupo Finca Pé, nascido no interior da Associação Moinho da Juventude. Intitula-se *Mulheres do batuque* e é de 1997.

Por sua vez, a antropóloga Catarina Alves Costa realiza *Mais alma*, sobre o compositor Orlando Pantera, embora inicialmente o filme fosse sobre o processo de criação de espectáculos que seriam apresentados no festival de teatro Mindelact, em S. Vicente (<http://www.caboindex.com/mais-alma/>).

Batuque, Alma de um Povo, do realizador cabo-verdiano Júlio Silvão Tavares, conta a história de um motorista de camião, uma empregada de limpeza e algumas vendedeiras de peixe que partilham a sua paixão pelo batuko fazendo

---

<sup>33</sup> Para todas as obras citadas nesta secção ver Filmografia.

o espectador descobrir Cabo Verde de ontem e de hoje (<http://praiafm.sapo.cv/?sec=6&sub=6&art=22529>). O filme é rodado na Cidade da Praia e nele aparecem os grupos Raíz di Tambarina e Achada Grande Trás, bem como Nácia Gomi e Ntóni Denti d’Oru.

Antes desses trabalhos, quanto a mostrar o batuko, apenas se tem notícia de um documentário realizado no início dos anos 80 em Santiago pelo antropólogo norte-americano Gei Zantzinger (1936-2007), intitulado *Songs of Badius*. Dado que na altura a TVEC (Televisão Experimental de Cabo Verde) estava a dar os seus primeiros passos, será provavelmente nesse documento que se encontram as únicas imagens fílmicas de Nha Bibinha Cabral, que morreu pouco tempo depois e a cuja memória é dedicada a obra.

O interesse pelo batuko revela-se também através de estudos realizados pela terapeuta Greet Wielemans, da Bélgica, que defende que a percussão da tchabeta é alternada e esse efeito de alternância é “terapêutico” (não especifica em que sentido). Além disso, refere a partilha de questões do quotidiano e a coesão do grupo, que se dão através dos cantos, e a liberdade do corpo ao dançar, que surge como elemento que dá animo e alento (ROSA, 2006).

### **3.4. O momento actual (após 2000)**

O jornalista Carlos Gonçalves termina o seu artigo de 1997 a afirmar que, com a sua transformação em manifestação de palco “e com cada vez menos cultores, o batuque corre o risco de vir a desaparecer”. E que no caso de ser recriado “com novos instrumentos e nova tecnologia, como aconteceu com o Funaná, talvez o Batuque venha a constituir um novo género musical cabo-verdiano. Quem será o Carlos Alberto (Catchass) do Batuque?”, questiona, referindo-se ao facto, já citado anteriormente, de que depois do trabalho do grupo Bulimundo sobre o funaná tradicional, recriando-o e modernizando-o, passou-se a ter um novo género musical em Cabo Verde, em pé de igualdade com a morna e a coladeira.

### 3.4.1 – A reelaboração do batuko

Nesses finais da década de 90, encontrava-se a trabalhar na Praia o produtor cultural português Miguel Gomes da Costa, que sentiu que “estava qualquer coisa a acontecer”:

*Reparei que existia um movimento formado por uma nova geração de artistas a fazer grande música que nunca tinha sido gravada, com uma raiz popular muito forte baseada nas tradições da ilha de Santiago, mas com novos instrumentos e com outras influências [parte dos músicos presentes na compilação estudou em Cuba e no Brasil]. Apostámos em quatro e gravámos o Ayan (PEDRO, Sodade online.com. 20.01.2003).*

*Ayan!*, como se verá adiante, é um álbum que reúne gravações de Princezito, Vadú, Tcheka e o grupo Djingo, gravado em 2001 e editado no ano seguinte. É a rampa de lançamento desses artistas.

Isso foi “uma revolução musical”, afirma Princezito.

*A partir daí, as coisas mudaram. Ayan significa um “sim!” com grande convicção, que não volta atrás. O mercado cabo-verdiano estava saturado, há muitos anos que não surgia nada de novo, nem zouk love tinha aparecido ainda... Foi uma das poucas vezes na história que jovens resolvem voltar-se para a raiz ao invés de ir para música mais moderna. (Princezito, entrevista, 2010).*

Entretanto, Orlando Pantera (Orlando Barreto, 1967-2001; ver informações mais detalhadas sobre o artista no Anexo 2) estava a colaborar nesses finais de anos 90, tal como outros músicos e vários bailarinos cabo-verdianos, com a coreógrafa portuguesa Clara Andermat (1998-1999). A seguir, passa a integrar o grupo de dança cabo-verdiano Raiz di Polon. As suas letras versam sobre aspectos do quotidiano do interior de Santiago, hábitos, formas de relacionamento, etc., padrão que também outros artistas ligados a esse “movimento”, se assim se pode chamar essa fase da música cabo-verdiana, irão apresentar nos seus trabalhos. São habituais – embora não exclusivas a esses temas – letras a falar de *nha rubera* (minha ribeira); a chuva esperada e a água a correr na levada ou, pelo contrário, a seca; a criação de gado; alusões à tabanca; oposição Praia (capital) x interior; *poial* (mureta de pedra no exterior das casas rurais); a *sulada* (faixa de tecido com várias finalidades usada pelas mulheres); a *stera* (altar montado em honra de um defunto, na casa deste); a sementeira...

Há também no novo batuko referências ao próprio batuko e a batukadeiras. Por exemplo, em letras de Pantera: “Abo ê tchabeta e ami ê rapikadu,” no tema *Resposta*; “Batuko stá na moda”, em *Batuko*. Quando Princezito alude à cantadeira Nha Mita Pereira, em *Nha Pureza*. Quando o tema é uma ida a Santa Catarina para conhecer a tradição de Santiago, em particular o batuko, como refere a letra de Gardénia Benrós, no tema *Badia Branca*, em que reivindica a sua condição de badia (santiaguense), ao cantar: “Ami kê badia di Praia”.<sup>34</sup>

### “Geração Pantera”

É em parte a partir dos temas que criou para os espectáculos de dança das duas companhias com que colaborou, no pouco tempo de vida que lhe restava, que Orlando Pantera ganhou a notoriedade que fez com que se passasse a falar numa “geração Pantera” para designar os novos artistas que estavam aparecendo com trabalhos ligados ao ritmo do batuko. Em plena efervescência de um momento musical a brotar, Pantera morre. “Como ele fazia parte desse movimento, passam a dizer ‘geração pós-Pantera’. Esclareci que ele também fazia parte disso, não é porque morreu que passa para outra geração. Então ficou ‘geração Pantera’ para se referirem a nós”, diz Princezito.

A designação foi rejeitada por alguns desses artistas, que, tal como ele, iniciavam carreira naquela época, e defenderam que também eles vinham trabalhando sobre o batuko e não eram simplesmente seguidores de Pantera. Tcheka, por exemplo:

*É com grande firmeza que Tcheka refuta qualquer influência de Pantera, precisando – com razão – que ele não se limita apenas ao batuko, ritmo de Santiago que Pantera renovou (...) Podemos, contudo, avançar sem risco de ofender a ninguém que o compositor-intérprete desaparecido em 2001 terá aberto um caminho do qual hoje Tcheka beneficia e que ele também desempenha, com talento, um trabalho pioneiro. (MIC DAX, 2009)*

Para Princezito, esse rótulo

---

<sup>34</sup> Traduções, feitas por mim, dos títulos de músicas citados neste parágrafo: *Abo ê tchabeta e ami ê rapikadu* (Você é a xabeta – o ritmo/o som; eu sou o auge dessa música); *Batuko stá na moda* (O batuko está na moda); *Nha Pureza* (Minha Pureza); *Ami kê badia di Praia* (Eu sou santiaguense da cidade da Praia).

*surge em decorrência da falta de cultura musical de jornalistas (...) Mas os músicos têm um pouco de culpa, esses que começamos juntos, não tiveram coragem de dizer, “não, fulano começou antes de Pantera ou começaram juntos” (...) No início eu achava isso injusto, porque era como se fossemos imitadores, ou seguidores de Pantera, ou influenciados por ele, mas hoje em dia aceito como uma homenagem. (Princezito, entrevista, 2010)*

A partir dos primeiros anos da década de 2000, começam a surgir trabalhos discográficos baseados nessa proposta: transpor para as cordas do violão ou, de modo mais geral, para uma linguagem de música popular contemporânea, com os seus instrumentos habituais (teclados, baixo, bateria, formas diversas de percussão), o ritmo do batuko. No Anexo 4 encontra-se uma lista, não exaustiva, de álbuns e figuras representativos desse momento. É de se referir, contudo, que os temas de batuko, regra geral, não compõem 100% do alinhamento desses discos, alternando-se com outros ritmos.

### **Cantoras**

Alguns nomes surgem nesta sequência a cantar temas de batuko, mas em cujos discos este não é predominante. Mayra Andrade é uma dessas cantoras. No seu primeiro CD, *Navega* (2006), apresenta no contexto do batuko os temas de Pantera *Lapidu na Bo* e *Dispidida* e, de Princezito, *Lua*. O segundo, *Stória*, *Stória* (2009), traz o tema que dá título ao disco, da própria Mayra, e ainda *Konsiénsa* (Mayra) e *Badiu si* (Kim Alves).

Outras cantoras que iniciam também nessa altura a sua produção discográfica trazem batuko nos seus discos: Gabriela Mendes em *Tradição* (2007) grava dois temas de Tcheka, *Ness Tempu di nha bidjissa* e *Sabu*; Isa Pereira, em *Kriola Enkantu* (2009), grava *Konkista Rabeladu* (Princezito/Isa Pereira); e Gutty Duarte grava em *Resposta* (2008) o tema *Fronta Maria*.

Lura, por sua vez, a partir de certa altura assume-se como representante da “geração Pantera”, apesar de ter iniciado a sua carreira no início dos anos 90, com um álbum de baladas. Esta cantora, nascida em Portugal e filha de caboverdianos que representam tanto Sotavento (Santiago) como Barlavento (Santo Antão), tornou-se uma espécie de “musa” da chamada “geração Pantera”, dado o sucesso dos seus discos a partir de *Di Korpo ku Alma* (2004), que tem temas de Pantera e Tcheka, e no qual regrava alguns temas de batuko que já tinham

aparecido no álbum anterior, *In Love* (o primeiro da sua carreira produzido pela Lusafrica e o primeiro em que se nota o interesse pelo batuko<sup>35</sup>).

### **Fora da “geração Pantera”**

Além do grupo de artistas citados cujas obras têm claramente um denominador comum – trabalharem ritmicamente a partir do batuko e incorporarem no universo temático das letras o imaginário rural de Santiago – aparecem também trabalhos discográficos de artistas com obra anterior (como compositores, intérpretes ou ambas as coisas) ao aparecimento da “geração Pantera” e que acabam por encaixar o batuko no seu repertório, entre temas de outros géneros que já eram habituais no seu trabalho, tais como a morna, a coladeira, o funaná e a mazurca, entre outros.

Por exemplo:

Nancy Vieira, CD *Lus* (2007), com os temas *Lus* (Vadú); *Mundo rabés* e *Nha kumadri* (Rolando Semedo);

Ildo Lobo, *Raboita Mundo*, da autoria de Bera, em *Incondicional* (2004), numa gravação que tem a participação vocal de Lura;

Na área instrumental, Voginha gravou à guitarra *Batuko* de Orlando Pantera (*Felicidade*, 2002).

Zeca di Nha Reinalda, com o tema *Batuko*, em *Camponês* (s/d) e *S. Domingos*, em *Na Caminho* (2007).

Refira-se que, assim como esses intérpretes passaram a inserir batuko nos seus repertórios, compositores cujos nomes não se associavam habitualmente a esta área passam por sua vez a compor temas de batuko, caso de Toy Vieira e Tibau Tavares, por exemplo.

Pode-se perceber nesse período que o batuko vai atraindo artistas, ou, no sentido inverso, vai se espraiando para territórios onde antes não chegava. Ou seja, passa a interessar compositores e intérpretes que antes provavelmente se dedicavam sobretudo ou unicamente a mornas e coladeiras. Ao mesmo tempo,

---

<sup>35</sup> Lusafrica, empresa do produtor Djô da Silva, manager de vários artistas cabo-verdianos e responsável pela carreira internacional da cantora Cesária Évora. Tcheka e Princezito, outros nomes do batuko, vieram também a fazer parte da lista de artistas produzidos pela Lusafrica.

esse batuko reelaborado vai ganhando terreno em termos de público, como uma música contemporânea, urbana, e não como um exemplo de “folclore” (ver discussão no Capítulo 2) do interior da ilha de Santiago, por mais referências que as suas letras façam a esse imaginário camponês. É no Auditório Nacional ou no auditório da Assembleia Nacional (as duas principais salas de Cabo Verde) que actuam esses novos cultores do batuko, para plateias que vão assistir a concertos cujas entradas, pagas, esgotam com facilidade. Não se trata apenas de sessões de animação musical, como muitas vezes é o caso das actuações dos grupos “tradicionais” de batuko.

### **3.4.2 – Batuko “tradicional” nos tempos actuais e a sua actualidade**

Ao mesmo tempo que a reelaboração do batuko segue o seu caminho, o tipo de grupo de batuko que podemos, grosso modo, identificar com o padrão “tradicional” – ou seja, um semicírculo de mulheres a entoar cantigas ao som da xabeta, vestidas de forma padronizada, em geral saia escura e blusa clara ou, numa versão mais contemporânea, T-shirt, branca ou colorida – continua a reproduzir-se, com cada vez mais grupos a surgirem e a terem acesso aos espaços de actuação (Quintal da Música, na Praia; festivais organizados por câmaras municipais e outros eventos) e à possibilidade de gravar e editar os seus CD e DVD.

É inviável fazer uma lista de grupos de batuko existentes em Santiago. Por exemplo, no município de S. Miguel, numa conversa informal com uma residente, coloquei essa questão, e a resposta foi que só naquele município deveria haver mais de 30 grupos, já que cada localidade (entendendo-se aqui por este termo pequenos aglomerados de casas) provavelmente tem o seu.

Por outro lado, há os grupos mais organizados, que gravam álbuns de música e DVD, o seu nome aparece na programação cultural de eventos municipais e chegam a ter significativo espaço nos meios de comunicação (ver Anexo 1, pp. 26-27). Nesta vertente, procuramos estabelecer uma lista – meramente indicativa, já que não se pretende abarcar todo o conjunto – de grupos, a partir de dados publicados na imprensa e na Internet, de discos e DVD

disponíveis no mercado, de vídeos disponíveis no site <http://www.youtube.com> e de informações sobre actuações em espaços culturais (ver Anexo 2).

Fica patente neste contexto a *demarche* para entrada na vida artística e o interesse comercial revelado pela edição de obras como o DVD *Batuko & Funaná* (Sons d'África) – com quatro temas representando o batuko, com Keita e Mulheres de Salina – ou o DVD *Olívio d'Alice - Funaná & Batuko 5* (Iefe Discos Unipessoal Lda), com dois temas interpretados por Fidjus Rabelado. Provavelmente por razões económicas, partilham o mesmo suporte, nesses DVD, dois géneros de forte impacto comercial: o dançante funaná e o batuko com toda a sua exuberância rítmica e performática.

Distanciando-se da espontaneidade de fazer batuko apenas pelo aspecto lúdico, os ensaios são levados a sério, como forma de aperfeiçoar performances, já que há outros grupos em competição. Assim, é necessário que o grupo seja bom para se destacar e garantir aos seus membros um futuro enquanto “artistas profissionais do batuko e não meras batucadeiras” (SEMEDO, 2009, p. 101). Confirma essa atitude o depoimento de Celina Moreira, do grupo Vindos de S. Miguel, que garante ensaiarem muito, com vista a estarem integradas em actividades tanto religiosas como políticas e culturais, já que “para nós, o importante é ter merecido a confiança de todos, porque o mais importante é trabalhar para que o batuko esteja bem representado na nossa zona” (RODRIGUES, Horizonte, 27.01.2000, p. 10).

Já quanto às gravações, pode-se verificar que não são assim tão abundantes. Em Março-Abril de 2010, uma pesquisa pelas lojas de discos na Praia detectou cerca de uma dezena de títulos entre CD e DVD em que aparece o batuko (unicamente ou partilhando o disco com o funaná). Alguns dos títulos que encontramos nessa pesquisa e outros já conhecidos anteriormente encontram-se no Anexo 4.

Como exemplo de um momento em que surgiram num curto intervalo vários discos nesta área, ver artigo “É hora de batuque” (NOGUEIRA, *Expresso*, 2001, Anexo 1, p. 26).

Assim, passada uma década do surgimento do movimento de renovação do batuko, sendo hoje em dia o batuko *tradicional* um produto musical vendável na forma de discos e concertos, pode-se notar um contraponto entre ambos. Por um

lado, o batuko *contemporâneo e urbano* refere com frequência as temáticas da ruralidade, das raízes, de certa forma o imaginário de um Santiago mítico ligado à pureza da tradição. Por outro lado, os grupos ditos do batuko *tradicional* têm nas suas letras questões bem contemporâneas, urbanas e em sintonia com a sua realidade e contexto social – algo que, aliás, já pudemos ver quanto a passar mensagens sobre a saúde da mulher ou a política partidária.

No meu trabalho como jornalista, ao entrevistar Mayra Andrade por ocasião do lançamento do seu primeiro álbum, perguntei-lhe porque uma jovem com vivência urbana e cosmopolita escrevia letras a falar da jovem que sai do seu cutelo para vir para a Praia, e outros temas ligados ao mundo rural. A cantora e compositora respondeu:

*Por enquanto, não apareceu um tema urbano que me inspirasse uma música. Inspirou-me mais falar da mulher do pescador (Navega), da superstição, daqueles rumores dos meios pequenos, que aparecem em Nha Sibitchi. Em Cabo Verde, mesmo quem vive na cidade tem acesso ao rural quase quotidianamente, pois os dois meios acabam por se misturar. O rural é muito próximo da cidade. Apesar de ter vivido fora do país, também vivi em Cabo Verde; na minha infância, ia passear em Rui Vaz, cresci a ver batucadeiras... (Mayra Andrade, entrevista, 2006)*

Num outro contexto, o grupo Finca Pé, numa das suas primeiras actuações, canta uma letra que fala da polícia que persegue as vendedeiras de peixe nas ruas de Lisboa (já que várias batucadeiras dedicam-se a este comércio, ilegalmente) (MAIO, 1998). O uso da camisinha na prevenção da sida, o consumo de drogas pelos jovens, o filho que não é reconhecido pelo pai, a vulnerabilidade da mulher do ponto de vista socioeconómico são outros temas que exemplificam o carácter realista e actual das letras das cantigas de batuko.

Assim, sintonizado com o presente, proliferando em grupos que buscam um lugar no mercado cultural, é difícil pensar que o batuko esteja em vias de extinção. Ao contrário, apresenta o padrão de toda música popular: transforma-se para continuar existindo. Pelo que penso poder afirmar: batuko não é folclore, naquele sentido em que o folclore é tido como algo estático.

O batuko aparece, neste início do século XXI, como uma forma de arte como várias outras em Cabo Verde. Mas como afirmei no início deste trabalho, nem sempre foi assim. A propósito, considero oportuna neste momento, como balanço de todo esse percurso do batuko que vim apresentando até aqui, a visão

de Franco Crespi ao comentar o quão problemático é o termo *arte*. Aplica-se, diz este autor,

*segundo diferentes contextos sócio-culturais, particularmente os relacionados com as estruturas sociais (estratificação de classes e de camadas, formação das elites, distribuição do poder, situações de centralidade e marginalidade, modos de produção, formas de consumo, nível da técnica, etc.) e com características do sistema cultural dominante, nas suas formas e nos seus conteúdos (valores estéticos, morais, sociais, estilos de vida, homogeneidade e heterogeneidade, etc.)* (CRESPI, 1997, p. 171).

Seguindo esta linha de ideias, o termo *arte* é problemático porque não existem critérios absolutos para definir o que é arte e o que o não é, e os critérios em que se baseia a atribuição do adjectivo *artístico* a determinada forma expressiva se alteram com o tempo – algo que a história do batuko nos últimos cinquenta anos mostra com exemplos abundantes.

## Considerações finais

Tal como se tem verificado em outros países quando se fala em cultura popular, música tradicional ou temas afins, praticam-se em Cabo Verde discursos marcados por dicotomias do tipo tradicional/moderno. Como na visão do Romantismo a que fiz referência no Capítulo 1, “tradicional” aparece como algo puro, que deve ser preservado intacto, e “moderno” (no sentido corrente de actual, contemporâneo) como um domínio onde acontece livremente a criação e a inovação, recorrendo-se aos meios tecnológicos sem preocupações com a preservação do que quer que seja.

Esta é uma questão com grandes implicações na área do património cultural e que, portanto, irei relacionar com o tema central deste trabalho. Contudo, antes de associar ao batuko estas reflexões, pretendo questionar estas oposições que acabo de enunciar.

Sobrepõe-se ao discurso tradicional/moderno, ou existe em paralelo com ele, nos discursos jornalísticos e no senso comum em Cabo Verde, a ideia de que – agora tratando especificamente da música – o que é moderno é comercial. Um exemplo evidente dessa visão dicotómica aparece no programa musical *Top Crioulo* da RTP África, em que se pôde assistir ao seguinte diálogo:

*Entrevistadora: Trata-se de um disco tradicional?*

*Entrevistado: Não exactamente...*

*Entrevistadora: [Então] É comercial...*

(RTP África, 27.11.2010, 18h45)

Ainda que a palavra “então” não tenha sido pronunciada pela apresentadora do programa, é perfeitamente possível inferir que se encontrava implícita na sua frase, pois normalmente nessa visão do senso comum bastante difundida em Cabo Verde aquilo que não é considerado tradicional é comercial, com uma conotação negativa que associa o êxito nas vendas à baixa qualidade do produto. O zouk<sup>36</sup> é em geral o grande alvo dessa apreciação.

---

<sup>36</sup> Música com origem nas Antilhas francesas que nos anos 80 penetrou em Cabo Verde. Grande número de discos e artistas dedicam-se a esse género musical, produzindo composições com letra em cabo-verdiano. Embora seja um sucesso comercial, existe um discurso negativo sobre os que produzem esta música, por não ser “cabo-verdiana”.

Pela oposição habitualmente praticada, o tradicional aparece, assim, com os atributos da “qualidade”, da “autenticidade”, da “verdadeira” música cabo-verdiana. Ao mesmo tempo, não seria de se esperar dele o êxito comercial. Mas é verdade que há produtos musicais que são tidos como de qualidade, baseiam-se na obra de compositores considerados os mais importantes na música tradicional cabo-verdiana e que, para lá da pequenez de Cabo Verde, vêm conquistando aplauso do público e da crítica em vários países, sendo verdadeiros êxitos comerciais. O caso de Cesária Évora é paradigmático. Em menor dimensão, o grupo Cordas do Sol, que faz a sua leitura do tradicional de Santo Antão, é outro exemplo de êxito comercial (o seu primeiro disco foi rapidamente reeditado, pois esgotou pouco tempo após o lançamento), assim como os 20 mil exemplares que o disco de 1998 de Codé di Dona terá vendido em apenas quatro meses. Refira-se que em todos os casos citados, não se pode dizer que se trate de um *tradicional* intocado, mas sim de reelaborações bem actuais de músicas ligadas ou inspiradas no imaginário do meio rural, nos dois últimos exemplos, e à vivência mindelense da morna, no caso de Cesária.

Na contramão do exemplo acima, é de questionar se a música considerada comercial resulta verdadeiramente em vendas significativas, quando sabemos que as tiragens que se costumam fazer são adaptadas ao mercado cabo-verdiano ou, no máximo, ao dos PALOP e das comunidades emigradas – mil cópias para uma tiragem de CD é uma quantidade que me foi referida várias vezes. Tendo conhecido minimamente o dia-a-dia de alguns desses artistas em França, Portugal e Holanda, não pude constatar que a sua vida fosse significativamente influenciada pelo sucesso económico proveniente da música. Na sua esmagadora maioria não vivem de música, exercem profissões como operários, motoristas, empregados comerciais ou de serviços, ou então em actividades ligadas ao associativismo imigrante, e as deslocações a Cabo Verde para os habituais festivais e festas de municípios são organizadas em função de férias ou dias de folga negociados. É de questionar se a etiqueta *comercial* colada a essa produção corresponde verdadeiramente a uma boa conta bancária.

Outra atitude negativa nesses discursos dicotómicos do senso comum face a esta música moderna é o facto de pretender-se excluí-la do contexto da música cabo-verdiana. Tenho uma experiência pessoal a relatar sobre isso: quando em

1997 comecei a pesquisar sobre artistas e grupos de Cabo Verde e a sua produção musical e discográfica, a certa altura viajei para a Holanda, onde reside um significativo grupo de músicos, intérpretes e compositores, boa parte deles ligados ao zouk. Movia-me o facto de serem cabo-verdianos, viverem inseridos numa comunidade de imigrantes cabo-verdianos, cantarem em crioulo, venderem discos e fazerem concertos regularmente em Cabo Verde e a sua música ser a que mais tocava nas rádios em Cabo Verde. Logo, considerava que deveriam ser contemplados pela minha pesquisa<sup>37</sup>. Ao comentar que ia fazer essa viagem com o objectivo de entrevistá-los, um membro da comunidade cabo-verdiana em Lisboa que conhecia o meu projecto respondeu-me: “Mas lá não há ninguém de interesse para o seu trabalho”. Para o meu interlocutor, um trabalho de investigação sobre a música cabo-verdiana só poderia contemplar a música dita *tradicional*. A outra, supostamente comercial, sem qualidade e voltada para os jovens, não seria representativa da música de Cabo Verde, categoria vista como uma espécie de Olimpo a que só têm acesso os *autênticos, tradicionais*. Entendo que tal posição – bastante difundida em Cabo Verde – é insustentável quando pensamos que em muitos países a cultura de massas é uma realidade, produzindo música nitidamente comercial, baseada em modismos e que, por mais criticada que seja pelos estratos mais intelectualizados, não costuma ser banida do que se considera *nacional*.

Há ainda uma terceira ideia relativa à música moderna, e ao zouk especialmente: a de que é uma música dos/para os jovens, enquanto a música tradicional é para os “velhos”. Assinalo que aqui há uma conotação do jovem com uma suposta falta de capacidade de apreciação do que tem qualidade, enquanto aqueles que não se encaixam nessa categoria teriam opinião abalizada para poder julgar. Contudo, a realidade mostra que o sucesso do zouk não é apenas entre os jovens – qualquer casa nocturna cabo-verdiana no país ou na diáspora permite constatar que quem dança o zouk não é apenas a juventude e que esta música é preferida a outros géneros por praticamente todo o público que se dirige a esses locais de diversão. Ao mesmo tempo, o funaná – que embora

---

<sup>37</sup> Trata-se de um projecto ainda em curso de produzir um *Dicionário de Personagens da Música de Cabo Verde*.

reelaborado e interpretado com instrumentos eléctricos/electrónicos não deixa de ser considerado uma música tradicional – é igualmente apreciado pelos jovens.

A dicotomia entre o tradicional e o moderno – e os valores atribuídos a estes dois termos – é o cerne de um debate antigo na experiência dos cabo-verdianos com a música. A pesquisa em periódicos ao longo do século XX permitiu-me encontrar momentos em que, num extremo conservadorismo, formadores de opinião das suas épocas combateram ferozmente as inovações. São situações reveladoras de um receio: o novo. Tomo como exemplo o caso de Jacinto Estrela (1883-1965). Figura de destaque no seu tempo, além de administrador do concelho da Ribeira Grande (Santo Antão) foi violinista, professor de canto e organizador de grupos musicais. No início do século XX, foi pioneiro na publicação de fotografias na imprensa cabo-verdiana e um entusiasta da nova tecnologia que era o cinema na altura (NOGUEIRA, 2007, p. 49). Num artigo publicado em 1950, Estrela acusa os compositores e intérpretes da morna, especialmente os de S. Vicente (e aqui certamente inclui o lendário B.Léza, um ícone da hoje denominada música tradicional mas um inovador no seu tempo), de arrastá-la “impiedosamente” para a corrupção, através de “variações e floreios condenáveis e harpejos impróprios”. E chega a defender uma “censura rigorosa” para as mornas que se afastem da “verdadeira construção”. (ESTRELA, NCV, 1950). O cantor Fernando Quejas (1922-2005) foi também no seu tempo considerado um deturpador da tradição, no que foi defendido por Jaime de Figueiredo, que afirmou na antena da RCCV que a morna já se distanciava (em 1958, quando escreve o seu programa de rádio) “da velha toada lamentosa que durante muito tempo se cristalizara” (FIGUEIREDO *apud* NOGUEIRA, 2007, p. 29). Mais recentemente, há cerca de duas décadas, Vasco Martins insurgia-se nas páginas de *A Semana* (“A deriva cultural”, 28.06.1993) contra a “cristalização” do tradicional, atitude conservadora que, segundo ele, mina a tentativa de músicos que procuram se libertar dos padrões repetitivos da música popular. Como se vê, sempre houve vozes para os dois lados desse debate: os defensores da tradição que deve ser na sua opinião imutável e os artistas que não se inibiram jamais de criar introduzindo inovações.

## Os rumos do batuko

Essas ideias que defendem a “preservação do tradicional” face ao receio de uma alegada “ameaça de extinção” e de “deturpações” de um padrão original aparecem com frequência quando se fala do batuko, em sintonia com a noção de folclore que queria as manifestações culturais populares estáticas. Se essa atitude foi há muito abandonada pelos antropólogos e mesmo as acções da Unesco tendentes a proteger o património cultural imaterial encaram com naturalidade as mudanças, em Cabo Verde essas posturas conservadoras subsistem em certa medida, como se pode observar em pessoas com alguma visibilidade do ponto de vista cultural e que são formadores de opinião.

Mas, no terreno, o batuko avança, com permanências e mudanças. Sobre o já citado CD *Ayan*, escreveu-se:

*Quando se fala de música em Cabo Verde fala-se quase sempre de tradição, como se uma não vivesse sem a outra e nada mais existisse para além delas. Mas a compilação que dá a volta ao texto revela que é na vontade de inovar e renovar que pode estar o futuro da música do arquipélago. (PEDRO, Sodade online.com. 20.01.2003)*

Assim, a partir de finais dos anos 90, ao mesmo tempo que o batuko envereda, na sua versão reelaborada por compositores e intérpretes urbanos, pela via de ser um género musical contemporâneo, com elementos pop, *jazzy* e permitindo-se inovações, por outro lado multiplica-se numa profusão de grupos que praticam o que aparentemente e dentro de certos moldes corresponde ao padrão tradicional.

Neste segundo caso, esses grupos procuram reproduzir aquilo que no imaginário cabo-verdiano corresponde à cultura tradicional/rural santiaguense: o grupo de mulheres a batucar em panos, vestidas como se vestiam no passado as camponesas – “saia preta, blusão claro, lenço na cabeça e xale de pano de terra, amarrado em torno das ancas” (AMARAL, 2007, p. 316).

Mas não deixa de ser um tradicional adaptado aos tempos actuais, como revelam os aspectos seguintes.

O pano foi na maioria dos grupos substituído por uma almofada.

No figurino, há vários aspectos a considerar: a saia mantém-se, mas não necessariamente escura e por vezes bastante curta para as que vão dar *ku torno*; no lugar da blusa branca, por vezes vestem T-shirts que podem ser de cor viva, eventualmente com inscrições de patrocinadores ou do evento em questão, ou blusas ornamentadas com pedaços de pano-de-terra<sup>38</sup>, reflexo da moda surgida na década de 2000 que utiliza esse material.

Ainda, as suas cantigas, como referimos no capítulo anterior, versam sobre temas actuais e circunstanciais. De facto, aqui reside um elemento fundamental do batuko que não mudou, ou seja, se estiverem em Lisboa a vender peixe, falam da polícia que as persegue; se estiverem em Santiago, face ao aumento da criminalidade e a problemas sociais, cantam contra a droga e o álcool, assim como cantavam personagens e situações do seu tempo as batukadeiras vistas por António Pedro ou citadas por Pedro Cardoso e Baltasar Lopes e ainda aquelas que viveram o fim do regime colonial e cantaram o PAIGC em 1975. Ao contrário do que afirma Gonçalves (2006, p.27), defendendo que o que é “tradicional” ao batuko, seguindo o caminho apresentado pelas próprias fontes aqui analisadas, é justamente ser circunstancial, não constituindo a atenção dada a assuntos do momento um exemplo de deturpação mas sim de manutenção de uma característica.

A Tomé Varela da Silva, que no início dos anos 90 admitia que o batuko até viesse a desaparecer, “como todas as tradições orais (...) por vários motivos, entre os quais a alfabetização que se pretende total”, não repugnava admitir que viesse a sofrer mudanças, adaptando-se ao novo ambiente, às novas circunstâncias e situações socioculturais (LABAN, s/d, p. 776). Esta visão aproxima-se do que defende a Unesco quanto à defesa do património cultural imaterial. “Para permanecer vivo, o património cultural imaterial deve ser pertinente para a sua comunidade, recriado em permanência e transmitido de uma geração a outra.” Apesar de existir um risco de alguns elementos desaparecerem, defende a instituição, “salvaguardar não significa fixar ou congelar o património cultural imaterial sob qualquer forma ‘pura’ ou ‘original’” (“Salvaguardar sem

---

38 Bandas de tecido com desenhos geométricos produzidas em tear manual, de longa tradição e importância histórica em Cabo Verde. Ver sobre o assunto Carreira, 1983.

congelar”, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00257> – tradução minha, do francês).

Considero que no trecho “ser pertinente para a sua comunidade” deve-se encarar antes de tudo a comunidade mais próxima do batuko, aquela que o produz e que é responsável pela sua existência, com alterações e com permanências, e respeitar as suas opções, ainda que estas repugnem aos puristas. Se hoje o batuko é encarado pelas batukadeiras como uma forma de se profissionalizar como artista (ver SEMEDO, 2009) e ganhar dinheiro com ele, quem poderá condená-las? Em particular quando Cabo Verde aposta forte no turismo e o turismo cultural é um dos elementos que se pretende privilegiar, esta iniciativa afigura-se oportuna, sinal de capacidade empreendedora e de adaptação à nova situação económica, aspectos que merecem aplauso.

Nesta altura, parece-me oportuno introduzir a visão de Nestor Canclini, cuja análise da realidade do *tradicional/popular* na América Latina encaixa bem no caso de Cabo Verde. Para este autor, uma vez ultrapassadas pelos actuais investigadores aquelas posturas que pretendiam um folclore estático, é possível encarar de outro modo o lugar do tradicional-popular no mundo contemporâneo, levando em conta as suas interacções com a cultura de elite e com a indústria cultural. Canclini refuta a visão clássica dos folcloristas em seis itens, dos quais tomarei três como exemplos pertinentes para o caso aqui em questão: 1. O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; 2. As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; 3. O popular não é monopólio dos sectores populares (CANCLINI, 2008, p. 214-215).

No primeiro item, o autor refere que, não tendo sido suprimidas, as culturas populares tradicionais nas últimas décadas “se desenvolveram transformando-se”. Esse crescimento deve-se, segundo ele, a quatro tipos de causa:

*a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) à continuidade na produção cultural dos sectores populares.* (CANCLINI, 2008, p 215)

Ainda que pareçam discutíveis certos usos comerciais, escreve Canclini, “é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e, é claro, à sua divulgação pelos meios massivos”. E prossegue lembrando que na América Latina “o rádio e a TV ampliaram em escala nacional e internacional músicas locais como o valse criollo e a chicha peruanos, o chamamé e os cuartetos na Argentina, a música nordestina e as canções gaúchas no Brasil (...) incluídos no repertório dos que divulgam a nova música nos meios eletrônicos” (CANCLINI, 2008, p. 217). Num paralelo com a África Ocidental, é notório que, em Cabo Verde, acontece o mesmo com o batuko.

Canclini recorda que se muitos ramos do folclore crescem é porque os Estados os apoiam, com objetivos que vão da criação de empregos ao fomento do turismo, entre outros. “Mas todos esses usos da cultura tradicional seriam impossíveis sem um fenómeno básico: a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e em renová-la”, movidos, entre outras coisas, por seus interesses económicos, já que tentam, com essa produção cultural, sobreviver ou aumentar a sua renda. Já não é possível afirmar que a tendência da modernização é “simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais”, defende o autor, afirmando que o problema não se reduz a conservar/resgatar tradições supostamente inalteradas mas sim de “perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade” (CANCLINI, 2008, p. 218).

Quanto ao segundo item, e embora referindo-se ao universo latino-americano, o autor refere que mesmo nas zonas rurais o folclore já não tem o carácter “fechado e estável do universo arcaico”, mas se relaciona “com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos” (CANCLINI, 2008, p. 218). Mais uma vez, parece-me que este panorama não é distante da realidade observada em Cabo Verde. Não é necessário extrapolar o universo musical para encontrar exemplos: o batuko e o funaná, que são as duas manifestações musicais mais nitidamente rurais de Cabo Verde, hoje não existem à margem do diálogo com o

mundo urbano nacional e além-fronteiras. Ao contrário, constituem-se exactamente a partir da interação com esses contextos.

O terceiro ponto que destaco da análise de Canclini é sobre o popular não ser monopólio dos sectores populares. Concebido como “práticas sociais e processos comunicativos, mais que como amontoados de objetos, quebra-se o vínculo fatalista, naturalizante, que associava certos produtos culturais a grupos fixos”. Verifica-se que nas sociedades modernas “uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e urbanas, suburbanas e industriais, microsociais e dos mass media” (CANCLINI, p. 220). Neste aspecto, em particular, os vários âmbitos de actuação do entrevistado Gil Moreira (que é professor liceal, artista com obras gravadas e apresentador de programas de TV) é exemplar.

Por sua vez, refere João Lopes Filho, os conceitos de cultura e património são indissociáveis e tal como acontece com a cultura “também o património é dinâmico, para a abrangência deste, cujo conceito evolui em conformidade com o progresso das Ciências Sociais (acompanhando o seu alargamento)”. Por isso, prossegue,

*(...) o seu âmbito abre-se permanentemente às novas criações e mudanças, o que permite ao património ser observado como um suporte fundamentado na diversidade dos valores culturais e naturais, e entendido como uma problemática actual, na medida em que está integrado na vivência quotidiana das populações. (LOPES FILHO, 2003, pp. 28-29)*

Assim, retomo as palavras emanadas da Unesco, na sua Resolução de 1989, que preconiza medidas que garantam o apoio às manifestações da cultura tradicional e popular, “tanto no interior das comunidades que as produzem quanto fora delas”. Neste sentido, a Unesco recomenda aos Estados-membros medidas para conservação, salvaguarda, difusão e protecção da cultura tradicional e popular, através de uma detalhada lista de itens que se encontra no Anexo 3.

Entre essas medidas, algumas já são realidade em Cabo Verde, no que concerne ao batuko, como a existência de festivais e eventos através dos quais essa expressão ganha visibilidade e valorização. Destaco também as acções de

recolha realizadas quer nos anos 80 quer nos anos 90. Contudo, há algumas medidas que considero importante destacar e que se encontram por realizar. Uma delas tem a ver com a introdução nos programas de ensino, “tanto curriculares como extra-curriculares” do estudo da cultura tradicional e popular, pois ainda que haja em alguma medida esse ensino, não se pode dizer que os cabo-verdianos em geral estejam sensibilizados para as questões do património cultural, em particular o imaterial. Acredito que o conteúdo deste trabalho possa vir a ser adaptado à produção de materiais de uso pedagógico que contribuam nesse sentido. “Apoio moral e financeiro aos indivíduos e instituições que estudem, tornem público, fomentem ou possuam elementos da cultura tradicional e popular e fomento à investigação científica” nesta matéria (UNESCO, 1989, p.2-5) são outros aspectos relevantes das recomendações da Unesco.

\*

Tendo em conta o que se expôs até aqui, considero não estar próxima à verdade a afirmação de que o batuko esteja em vias de extinção ou sofrendo algum tipo de ameaça. Tal como outras expressões musicais que são ícones da cultura dos seus países – como o samba, o fado, o tango – o batuko tem passado por processos de renovação, tem atraído artistas das gerações mais novas, vem incorporando novas linguagens e sons, prosseguindo o seu percurso como expressão cultural vigorosa e marca identitária – uma delas – do país. Com todas as mudanças que sofreu até hoje, não deixou de ser, como diz o poeta, a alma de Cabo Verde. Uma faceta dela, um dos caminhos para a compreensão da(s) identidade(s) dos cabo-verdianos, como prefere esta investigadora.

## Referências bibliográficas e outras fontes

ABREU, Regina. “A emergência do património genético e a nova configuração do campo do património”. Comunicação apresentada na mesa redonda “Patrimónios Emergentes e novos desafios: do genético ao intangível”. In ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (2009). *Memória e Património. Ensaios Contemporâneos*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Lamparina.

ALMEIDA, José Evaristo de (1989). *O Escravo*, col. Para a História das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, , 2.<sup>a</sup> ed., Linda-a-Velha: ALAC.

AMARAL, Ilídio (2007). *Santiago de Cabo Verde – A Terra e os Homens*. Ed. fac-simile. Lisboa: AULP/CEG-UL/IICT/UA/Uni-CV.

BATALHA, Luís (2005). *Antropologia, uma Perspectiva Holística*. Lisboa: ISCSP.

BRITO, Margarida (1998). *Os instrumentos musicais em Cabo Verde*. Praia, Mindelo: CCP.

BRITO-SEMEDO, Manuel & MORAIS, Joaquim (orgs.) (2008) *Pedro Cardoso. Textos jornalísticos e literários – parte I*. Praia: IBNL.

BRITO-SEMEDO, Manuel (1999). *A morna-balada. O legado de Renato Cardoso*. Praia: IPC.

CACHADA, Firmino (2006). *Cabo Verde terra di meu*. S. Domingos: Fundação Ano Nobo.

CANCLINI, Nestor Garcia (2008). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.

CARDOSO, Pedro (1983). *Folclore Caboverdeano*. Paris: Solidariedade Caboverdeana. (reprodução integral da primeira edição, Porto: Edições Maranus, 1933).

CARREIRA, António (1983). *Panaria Cabo-Verdeano-Guineense*. Praia: ICL.

\_\_\_\_\_ (2000). *Cabo Verde. Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*. Praia, IIPC.

COLARES, Mona Lisa. *A tradição no Mundo Contemporâneo: Análise dos Caboclinhos Montesclarenses – Terno do Congado das Festas de Agosto*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Montes Claros, 2006.

CONNOR, Steven. “A Sociologia da Cultura e as Ciências da Cultura”. In TURNER, Bryan. (2002) *Teoria Social*. Trad. Inês Brasão, Miguel Jerónimo. Lisboa: Difel.

CORREIA E SILVA, António (1995). *Histórias de um Sahel Insular*. Praia: Spleen Edições.

CORREIA, A. Mendes (1954). *Ultramar Português, II – Ilhas de Cabo Verde*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar/Div. Publicações e Biblioteca.

COSTA, António Pedro, “V”. In FERREIRA, Manuel, *No Reino de Caliban* (1997). Lisboa: Plátano.

COSTA, Joaquim Vieira Botelho da. “A Ilha de S. Vicente de Cabo Verde: Comunicação à Sociedade de Geographia de Lisboa” *apud* DIAS, J., *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*.

CRESPI, Franco (1997). *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.

CUCHE, Denys (2003). *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século, 2.<sup>a</sup> edição.

DARWIN, Charles (2006). *The Voyage of the Beagle*. Vercelli: White Star S.p.a.

DELGADO, Manuel (2009). *De Rabidantibus*, Praia: A.P. C. Delgado.

DIAS, Juliana B., *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese de Doutoramento, Universidade de Brasília, 2004.

DOELTER, Dr. C. (1888). *Über die Capverden nach dem Rio Grande und Futah-Djallon: Reiseskizzen aus Nord-West-Afrika. Zweite Ausgabe. Apud HURLEY-GLOWA, Susan (1997). Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde.*

DUARTE, Fausto (1934). *Da literatura colonial e da morna de Cabo Verde*, (conferência). Porto: Edições da 1.<sup>a</sup> Exposição Colonial Portuguesa.

FERNANDES, Armando N. [1991]. *Léxico do Dialecto Crioulo*. Mindelo: Ivone Ramos.

GONÇALVES, Carlos (2006). *Kab Verd Band*, Praia: IAHN.

HOPFFER ALMADA, J. L. “A poética cabo-verdiana pós-Claridade. Alguns traços essenciais da sua arquitectura”. In VEIGA, Manuel (org.) (1998) *Cabo Verde Literatura e Insularidade*. Paris: Karthala.

HURLEY-GLOWA, Susan, *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Tese de doutoramento, Brown University, 1997.

LABAN, Michel (s/d). *Cabo Verde – Encontro com Escritores*. Vol. II. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.

LIMA, António Germano (2002). *Boavista, ilha da morna e do landú*. Praia: ISE.

LOPES DA SILVA, Baltasar (1958). *Cabo Verde visto por Gilberto Freire. Apontamentos lidos ao microfone da Rádio Barlavento*. Praia: Imprensa Nacional/Divisão de Propaganda.

LOPES FILHO, João (1976). “Berimbau e cimbó: dois instrumentos musicais em vias de desaparecimento no arquipélago de Cabo Verde”. In *Cabo Verde: apontamentos etnográficos*. Lisboa: e/a.

\_\_\_\_\_ (1998). *Vamos conhecer Cabo Verde*. Lisboa: Secretariado Coordenador dos Programas de Acção Multicultural.

\_\_\_\_\_ (2003). *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: ISE.

LOPES, João (2007). In *Memoriam*, coord. João Lopes Filho, Praia: IBNL.

LOPES, Nei (2003). *Novo Dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.

MARTINS, Vasco (1989). *A Música Tradicional Cabo-verdiana (I) - A Morna*. Praia: ICLD.

MONTEIRO, César (2003). *Manuel d’Novas. Música, vida, cabo-verdianidade*. Praia: e/a.

MONTEIRO, Vladimir (1998). *Les Musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne.

MOREIRA, Gil. *O batuque e a nova geração do ‘finason & konbersu sabi’*. Uma abordagem cultural e literária. Trabalho para obtenção do grau de licenciado em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses, ISE, Praia, 2007.

MORTAIGNE, Véronique (1997). *Cesária Évora, la voix du Cap Vert*. Paris: Actes Sud.

MUNHOZ, Vanessa. “*Nóis como irmão congueiro*”. *Estudo sobre congadas no século XXI em S. Paulo*. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica, S. Paulo, 2006.

NOGUEIRA, Gláucia (2005). *O tempo de B.Léza. Documentos e memórias*. Praia: IBNL.

\_\_\_\_\_ (2007). *Notícias que Fazem a História. A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX*. Praia: e/a.

\_\_\_\_\_ *Dicionário de personagens da música de Cabo Verde*, no prelo.

OSÓRIO, Oswaldo, org. (s/d). *Cantigas de Trabalho. Tradições orais de Cabo Verde*. Praia: Comissão Nacional para as Comemorações do 5º Aniversário da Independência de Cabo Verde/Subcomissão para a Cultura.

PINA, Domingas C. *Ntóni Denti d’Oru, o rei do batuque*. Trabalho para obtenção do grau de Licenciatura em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses, ISE, Praia, 2007.

QUINT-ABRIAL, Nicolas (1998). *Dicionário Caboverdiano Português. Variante de Santiago*. Lisboa: Verbalis.

RIBEIRO, Jorge Castro. *Nós somos Finka-Pé!: A performance do batuque como reivindicação, evasão e resistência. Estudo de caso de mulheres caboverdianas do Bairro da Cova da Moura, Amadora*. Comunicação no Performa 2007 - Encontros de Investigação em Performance, Universidade de Aveiro, Maio 2007.

RODRIGUES, Moacyr & LOBO, Isabel (1996). *A Morna na Literatura Tradicional*. Praia: ICLD.

RODRIGUES, Moacyr (1992). *Mornas e coladeiras de Frank Cavaquinho*. Mindelo: e/a.

\_\_\_\_\_ (1997). *Cabo Verde. Festas de romaria. Festas juninas*. Mindelo: e/a.

SANT’ANNA, Márcia. “A face imaterial do património cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização”. In ABREU, Regina & CHAGAS, Mário (2009). *Memória e Património. Ensaios Contemporâneos*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Lamparina.

SEMEDO, Carla (2009). *'Mara sulada e dã ku torno': performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. Dissertação de mestrado, UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/16227>. Consultado em 26.08.2009.

SEMEDO, José Maria & TURANO, Maria. R. (1997). *Cabo Verde – O ciclo ritual das festividades da tabanca*. Praia: Spleen Edições.

SEMEDO, José Maria (2007). *Cabo Verde: o ritual das bandeiras da ilha do Fogo*. Praia: IIPC.

SHUKER, Roy (1999). *Vocabulário de Música Pop*. S. Paulo: Hedra.

SILVA, Alveno Figueiredo e (2003). *Aspectos político-sociais na música de Cabo Verde do século XX*. Praia, Mindelo: CCP.

\_\_\_\_\_ (2009). *Quejas, Tchufe e Lobo*. Praia, IBNL.

SILVA, Tomé Varela da (1988 a). *Ña Bibiña Kabral – Bida y Obra*, col. Tradições Oraís de Cabo Verde, Praia: ICL.

\_\_\_\_\_ (1988 b). *Finasons di Ña Nasia Gomi*, col. Tradições Oraís de Cabo Verde, Praia: ICL.

\_\_\_\_\_ (1990 c). *Ña Gida Mendi – Simenti di Onti na con di mañan*, col. Tradições Oraís de Cabo Verde, Praia: ICL.

\_\_\_\_\_, “Tradições Oraís: antes e depois da independência”. In VEIGA, Manuel (org.) (1998). *Cabo Verde Literatura e Insularidade*. Paris: Karthala.

SIMÕES, J. Manuel (1997). *Cesária Évora, 1997*. Lisboa: Publicações Europa-América.

TAVARES, Eugénio (1932). *Mornas, Cantigas Crioulas*, Lisboa: J. Rodrigues & C<sup>a</sup> Editores.

TAVARES, Manuel de Jesus (2005) *Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana*. Praia, Mindelo: CCP.

UNESCO (1989). *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. 25<sup>a</sup> reunião da Conferência Geral da Unesco, Paris.

VALDEZ, Francisco T. (1864). *Africa Occidental – Notícias e Considerações*, Lisboa: Imprensa Nacional.

VASCONCELOS, J.L. (1916). *Colonias Portuguezas I – Arquipélago de Cabo Verde. Estudo Elementar de Geographia Física, Económica e Política*. Lisboa: Centro Tipographico Colonial.

VEIGA, Manuel (org.) (1998) *Cabo Verde Literatura e Insularidade*. Paris: Karthala.

## **Periódicos**

PORTUGAL:

### **Bol. da Sociedade de Geografia de Lisboa**

PAULA BRITO, A. “Apontamentos para a Gramática do Crioulo que se falla na ilha de S. Thiago de Cabo Verde”, 7.<sup>a</sup> série, 1, 1887, p. 45.

### **Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro**

Para o ano de 1871 - 1870, 21, 3.<sup>a</sup> série: CALLADO, F. J., “A festa do Baptista na ilha de Santo Antão de Cabo Verde”, p. 299

### **Ultramar - Órgão Oficial da Exposição Colonial**

SALDANHA, Machado. “Cabo Verde na exposição”, 01.10.1934, p. 1

### **O Mundo Português**

COSTA, António Pedro. “Batuque”, vol. 3, 26, Fev. 1936, pp. 64-65.

### **República**

PAMPULHA, Fernando. “Magia do Homem e da Terra – Um Batuque em Belém”, 28.07.1940.

### **Diário de Lisboa**

N.L. “No teatro da Exposição Colonial - A Estreia da ‘Viagem Maravilhosa’ foi um admirável espectáculo em que se destacou a variada colaboração dos negros”, 17.07.1934, p. 6

1940: pesquisado de 01.05.1940 a 06.12.1940.

### **O Século**

1940: pesquisado de 04.04.1940 a 06.12.1940.

### **Diário da Expo'98**

Informações ao longo da programação: 03.03.1998, 4, p. 5; 07.08.1998, 79, pp. 1, 5.

### **Público**

Maio, Luís, “O Atlântico entre mulheres”, 09.08.1998, p. 30.

### **CABO VERDE:**

### **A Esperança**

ARTEAGA, A. “O Batuque”. Dez 1901, 12, p. 188.

### **A Voz de Cabo Verde**

ARTEAGA, A. “Amores de Uma crioula” (folhetim), 22.02.1911, 4.

LAGE, José da Fonseca. “Liceu, batuques, eleições”, 19.11.1917, 319.

### **Claridade**

LOPES DA SILVA, Baltazar. “Uma experiência românica nos trópicos”, Janeiro 1947, 4.

LOPES DA SILVA, Baltazar. “Nota”, Julho 1948, 6.

LOPES DA SILVA, Baltazar. “O folclore poético da ilha de Santiago”, Dezembro 1949, 7.

“Finaçon”, Julho 1948, 6.

“Lantuna & 2 motivos de finaçon (batuques da ilha de Sant'Iago)”, Março 1936, 1.

### **Notícias de Cabo Verde**

ESTRELA, Jacinto. “A música de todos os tempos e a morna ultrajada”, 15.06.1950, 266, p. 6; continua na ed. 15.07.1950, 267, p. 5.

### **Novo Jornal de Cabo Verde – 1975**

DELGADO, Manuel (sob o pseudónimo Wanga). “Apontamento – Batuco”, 12.06.1975, 43.

### **Korda Kauberdi**

“Digressão do Korda Kauberdi à ilha de S. Vicente Julho/77 – festas da Independência de Cabo Verde”, 1, p. 26.

Kondé, Kwame [sem título]. Nov. 1980, 2, s/ n.º p (sobre Tchim Tabari)

## **Mujer**

DUARTE, Dulce Almada, “Torno finkadu, cabeta rapicadu e batuku”, Julho 1982, 7.

“Mulheres batucadeiras”, Fevereiro 1984, 2, p. 16.

“Convívio em S. Jorginho: Menina dança batuque”, Junho 1984, 6, p. 12-13.

“Finação de Bibiña Kabral, cantadeira de Santiago”, Novembro 1984, 11, p. 20.

“Ainda Bibiña Kabral, apresentação de divisa”, Dezembro 1984, 12, p. 14.

## **Raíces**

REIS, José Alves dos. “Subsídios para o Estudo da Morna”, nº 21, 1984.

## **Voz di Povo**

“Concurso de batuque na Cidade Velha: grupo da Achada Grande foi o vencedor”. 19.05.1984, 386.

“XII Festival Mundial da Juventude e Estudantes em Moscovo”. 18.07.1985, 475.

“‘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”. 30.10.1985, 499.

“Concurso Tradiçon na skóla/86”. 08.02.1986.

ALSASEM, “Bibinha Cabral: mulher, mãe e artista”, 09.08.1986, p. 6

MINISTÉRIO da Educação Cultura e Desportos, “Cultura. Aprovadas importantes medidas para o desenvolvimento do sector – Comunicado ”. 31.01.1987, 612.

BARRETO, Arcília. “Simpósio sobre a cultura e literatura cabo-verdiana. Seu impacto no património cultural nacional”. 02.02.1987.

“Concurso Tradisons/87”. 11.02.1987, 615.

SEABRA, Clara (Gab. de Coordenação de Saúde Pública). “Saúde: traduzir o plano em cultura popular”. 21.02.1987.

ABEL, Marília & CONSIGLIERI, Carlos. “Defesa e valorização do património cultural em Cabo Verde – Entrevista com Manuel Veiga, responsável pela Direcção Geral do Património Cultural”. 18.11.1987.

GOMES, José Tavares, “Cimboa de Nho Henrique”, 02.09.1989, 849.

RAIMUNDO, Gabriel, “Velhos verticais não pedem asilo”. 16.11.1991, 1167.

EXPO’92 SEVILHA/CABO VERDE COMISSARIADO NACIONAL, “Expo/92 – Dia de Cabo Verde comemorado a 7 de Julho”. 25.06.1992, 1255.

### **A Semana**

[sem título], 08.05.1995, 205. (batuko e política)

[sem título], 13.11.1995. (batuko e política)

GONÇALVES, Carlos. “Batuque. Uma manifestação em vias de extinção”, *Magazine*, 02.05.1997, 298.

“A vez das batucadeiras”. 03.07.1998, pp. 10-11.

FORTES, Teresa Sofia, “1.º Festival de funaná e batuque, 02.10.1998, 371.

FORTES, Teresa Sofia, “Princesito estreia-se no Centro Cultural Francês”, 26.02.1999, 392.

FORTES, Teresa Sofia, “Batucadeiras já têm associação”, 16.04.1999, 398, p. 19.

[sem título], 04.07.2008, p. 7 (batucadeiras Flor Sperança lançam disco).

FORTES, Teresa Sofia, “Batucadeiras Delta Cultura lançam primeiro disco da carreira”, 20.02.2009, *Kriolidadi*, p. 2.

### **Horizonte**

SEMEDO, Alexandre. “São Miguel puxa pela música tradicional”, 30.09.1999, 38, *Suplemento Regiões*.

SEMEDO, Alexandre. “Recordando Mana Bibinha”, 03.02.2000, 56.

RODRIGUES, Simão, “Celina Moreira, a ‘tchabeta’ da Veneza, 27.01.2000, 55, p. 10.

ALMEIDA, José Maria. “Anterioridade de Zambunas, Choros e Reynados da Ilha de Santiago: uma prova arquivística”, 19.09.2006, 425, p. 4.

MONIZ, Rosa. “Lalacho é contra a globalização da cultura cabo-verdiana”. *Horizonte/Caderno Cultura*, 11.10.2002, 220, p. 3.

VARELA, J.M., “Kim Tavares - Morreu uma doutora da tabanca e do batuque”, 07.11.2003, 276, p. 5.

ALMEIDA, José Maria. “Anterioridade de Zambunas, Choros e Reynados da Ilha de Santiago: uma prova arquivística”, 19.09.2006, p. 4. O original, segundo este artigo, encontra-se no IAHN (Cabo Verde): livro manuscrito n.º

0013, intitulado Bandos e Editais publicados na Ilha de Santiago (30 de Dezembro de 1769 a 9 de Outubro de 1778), pertencente ao Fundo Arquivístico da Secretaria-Geral do Governo (1674-1954).

EUA:

**Cimboa - Revista Cabo-Verdiana de Letras, Artes e Estudos**

NOGUEIRA, Gláucia. “Os novos velhos talentos de Cabo Verde”. Primavera 1999, 7, p. 21.

**Webgrafia**

ARTISTAS INDIVIDUAIS:

- Gilyto: <http://shop.caboverdeonline.com/product.php?productid=4250;>  
[http://www.mindelo.info/disco\\_princezito.php5](http://www.mindelo.info/disco_princezito.php5) Consultado em 11.04.2010.

- Gutty Duarte: <http://www.youtube.com/watch?v=4MJ11a8qsPo>  
Consultado em 11.04.2010.

- Orlando Pantera: <http://www.clara-anderstatt.com/>. Consultado em 24.02.2010.

<http://www.attambur.com/Danca/petu.htm>;  
<http://www.attambur.com/Danca/cvmatrix25.htm>. Consultado em 24.02.2010.

- Nha Balila: S.R., “Retrato: Nha Balila é uma figura do povo”, Inforpress, 10.01.2010. <http://noticias.sapo.cv/inforpress/artigo/2712.html>. Consultado em 09.03.2010.

- Ntóni Denti d’Oru: “O Rei do Finason”, *A Nação*, 29.01.2009.  
[http://www.alfa.cv/index.php?option=com\\_content&task=view&id=5266&Itemid=257](http://www.alfa.cv/index.php?option=com_content&task=view&id=5266&Itemid=257) Consultado em 20.04.2009.

ARTIGOS:

- AMADO, DJOY, “A ‘Bundalização’ do Batuco”, Djaroz, 16.12.2007,  
<http://djaroz.blogspot.com/2007/12/bundalizao-do-batuco.html>. Consultado em 20.04.2009.

- DIAS, Matilde. “A cimboa hoje”. Lantuna, 06.04.2005. <http://lantunabio.blogspot.com/2005/04/cimboa-hoje.html>. Consultado em 20.09.2009.

- MIC DAX, “Musique du cap-vert: Tcheka”, 01.09.2009. [http://www.mindelo.info/disco\\_tcheka.php5](http://www.mindelo.info/disco_tcheka.php5). Consultado em 24.02.2010.

- PEDRO, Tiago Luz. “Descobrir a Nova Música de Cabo Verde”. *Sodade online.com*. 20.01.2003.

<http://www.sodadeonline.com/articles/a/music.aspx?articleid=9&zoneid=1>  
Consultado em 13.04.2010.

- PIEDADE, Acácio T. “Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol. XI, Set./2007, <http://www.rem.ufpr.br/rem/remv11/11/11-piedade-retorica.html#piedade>.

Consultado em 01.06.2010.

- ROSA, Gisela Ramos “As Mulheres do Batuque”, [http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio\\_cultural/Tocando\\_com\\_as\\_mulheres.pdf](http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/Tocando_com_as_mulheres.pdf) Consultado em 09.02.2010.

#### CONCEITOS:

- Ostinato: KAMIEN, Roger (2003). *Music: An Appreciation*, p.611. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ostinato> Consultado em 07.02.2010.

- Romanceiro: [http://www.infopedia.pt/\\$romanceiro.2](http://www.infopedia.pt/$romanceiro.2) Consultado em 07.02.2010.

- Forma musical: SCHOENBERG, Arnold (1993). *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp. <http://fkoozu.multiply.com/reviews/item/9>. Consultado em 05.07.2010.

DAMBARÁ, Kaoberdiano. *Batuko*,

<http://www.umassd.edu/SpecialPrograms/caboverde/cvkriolp.htm>

Consultado em 07.02.2010.

#### FILMES:

- *Mulheres do batuque* <http://fonoteca.cm-lisboa.pt/arquivo/2005/11imagens/11imagens.htm> Consultado em 09.03.2010;

- *Mais Alma*, <http://www.caboindex.com/mais-alma/> Consultado em 24.02.2010.

- *Batuque Alma de Um Povo*  
<http://praiafm.sapo.cv/?sec=6&sub=6&art=22529> Consultado em 24.08.2009.

GOVERNADORES de Cabo Verde:  
[http://www.worldstatesmen.org/Cape\\_Verde.html](http://www.worldstatesmen.org/Cape_Verde.html) Consultado em 23.01.2010.

#### GRUPOS DE BATUKO:

- Delta cultura: [http://praiacity.ning.com/forum/topic/show?id=1056747%3ATopic%3A\\_15485](http://praiacity.ning.com/forum/topic/show?id=1056747%3ATopic%3A_15485). Consultado em 20.04.2009. (festival batuko);  
<http://www.deltacultura.org/projectos/cultura.html>. Consultado em 20.04.2009.

- Terreru: “Grupo de batuque ‘Terrero’ confirmado no cartaz do Festival Mundial de Tilburg na Holanda”, Inforpress, 07.05.2009.  
[http://www.inforpress.publ.cv/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=14326](http://www.inforpress.publ.cv/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=14326) Consultado em 08.05.2009.

- Ami ku Nhos: <http://www.youtube.com/watch?v=dH9dEVaD-Sk&feature=related> Consultado em 21.04.2010.

- Batuko Tabanka: LOURES, Carlos. “A Máquina no tempo: Batuko Tabanka – ponte entre Cabo Verde e a Galiza”,  
<http://www.aventar.eu/2009/12/27/a-maquina-do-tempo-batuko-tabanka-%e2%80%93-ponte-entre-cabo-verde-e-a-galiza/>. Consultado em 21.04.2010.

- Bawtuquinhas: “Bawtuquinhas da Cidade Velha premiadas na República Checa”, 09.09.2009. <http://noticias.sapo.cv/info/artigo/1016733.html>. Consultado em 09.09.2009.

SMITSHONIAN INSTITUTE/ Festival of American Folklife, 1995:  
<http://www.archive.org/details/1995festivalofam00fest> Consultado em 05.07.2010.

UNESCO: “Salvaguardar sem congelar”,  
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00257> Consultado em 09.07.2010.

## Discografia<sup>39</sup> e outros documentos audio

Aires Silva, *Recado pá Terra*, CD, Lisboa, e/a, s/d.

Batucadeiras de Rincon, *Cap-Vert – Batuco de l'île de Santiago*, CD, W 260114, Paris, Maison des Cultures du Monde, 2003.

Batucadeiras Raiz di Tarrafi, *Batucadeiras Raiz di Tarrafi*, CD, e/a, s/d.

Bulimundo, *Batuco*, LP, 2233, Roterdão, Black Power Records [1980]. Lado 2, faixa 2.

Celina Pereira, *Harpejos e Gorjeios*, CD, 11.410-2, Lisboa, Sonovox, 1998. Faixa 13.

Djinho Barbosa, *Trás di Son*, CD, Praia, e/a, 2006.

Eutrópio Lima da Cruz, *Ami N ta Monda*, cassette, e/a, 1991.

\_\_\_\_\_, *Ilhas Barrocas*, 2 CD, Mindelo, Afrika, 2000.  
(Inclui a reedição de *Ami N ta Monda*)

Ferro Gaita, *Rei di Tabanka*, CD, Praia, e/a, 1999.

Gabriela Mendes, *Tradição*, CD, Paris, Nocturne, 2007. Faixas 2, 5.

Gardénia Benrós, *Bo Kin Krê*, CD, 11.807771, Lisboa, Vidisco, 1999. Faixa 6.

Gil Semedo, *Verdadi*, CD, Roterdão, Giva, 1996. Faixa 5.

Ildo Lobo, *Incondicional*, CD, Mindelo, Harmonia, 2004. Faixa 4.

Isa Pereira, *Kriola Enkantu*, CD, 560030529015, Praia, e/a, 2009. Faixa 7

João Cerilo, *Pó di Terra*, LP, 001-XL, Lisboa, Táki-Tálá, 1982. Lado 1 faixa 2, lado 2 faixa 4.

Keita, *Djobi na Mi*, CD, Praia e/a [2003]. Faixas 3, 6, 9

Lura, *In love*, CD, 362442, Lusafrika, 2004. Faixas 11,12.

\_\_\_\_\_, *Di korpu ku alma*, CD, 362912, Lusafrika, 2004. Faixas 1, 6, 7, 10, 12.

\_\_\_\_\_, *Eclipse*, CD, 562225, Lusafrika, 2009. Faixas 3, 6, 11.

---

<sup>39</sup> Como grande parte dos LP, CD e DVD de artistas e grupos cabo-verdianos não traz qualquer código ou numeração, fica convencionado que aqueles indicados sem essa identificação encontram-se assim porque efectivamente não a possuem.

- \_\_\_\_\_, *M' Bem di Fora*, CD, Lusafrika, 2006. Faixa 1, 2, 6, 9, 12.
- Maruka, *Testamentu*, CD, 600352390207, Tarrafal, e/a, [2008].
- Mayra Andrade, *Navega*, CD, 8697526792, Paris, Sony/BMG, 2006. Faixas 2, 7 10.
- \_\_\_\_\_, *Stória Stória*, CD, 886975267927, Paris, Sony Music, 2009. Faixas 1, 5, 9.
- Nácia Gomi e Ntóni Denti d'Oru, *Finkadus na Raiz*, CD, Praia, AV Produções, 2005.
- Nácia Gomi, *Nacia gomi cu ses mocinhos*, CD, 285, Praia, Sons d'África, [2000].
- Nancy Vieira, *Lus*, CD, Lisboa, HM Música, 2007. Faixa 1,5.
- Nha Mita Pereira, *Cap-Vert Batuque e Finaçon*, CD, C 560151, Paris, Ocora Radio France, 2001.
- Norberto Tavares, *Maria*, CD, New Bedford, Apolo's Import, 1998. Faixa 5, 11.
- \_\_\_\_\_, *Vôlta pa Fônti*, LP, 790431, Lisboa, La Do Si Discos, 1979. Lado 2, faixa 1.
- \_\_\_\_\_, *Best Of*, CD, e/a, 2005. Faixa 14.
- Ntóni Denti d'Oru, *Cap-Vert Batuque e Finaçon*, CD, C 650132, Paris, Ocora Radio France, 1998.
- Orlando Pantera, depoimento em crioulo e músicas em gravação de origem desconhecida, s/d.
- Princezito, *Spiga*, CD, 023952, Mindelo, Harmonia, 2008.
- Tcheka, *Arguil!*, CD, 02313-2, Mindelo, Harmonia, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Lonji*, CD, 023932, Mindelo, Harmonia, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Nu monda* CD+DVD, 023352, Mindelo, Harmonia, 2005.
- Terrero, *Xubenga*, CD, HAR 2003-2, Mindelo, Harmonia, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Nu matuta*, CD, 02372-2 Mindelo, Harmonia, 2003.
- Vadú, *Dixi Rubera*, CD, Praia, AV Produções, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Nha Raiz*, CD, Praia, Praia Records, 2004.
- Vários artistas, *Ayan*, CD, PRAIA 001CD, Praia, Praia Records, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Cabo Verde canta a CPLP*, CD, 402/02, Amadora, Sons d'África, s/d. Grupo de Batuque da Cidade Velha, faixa 11,

- \_\_\_\_\_, *Cap Vers l'Enfant II*, CD, Praia, Roger Brattin, 2001. Faixa 7.
- \_\_\_\_\_, *Cap Vers les autres*, CD, Praia, Associação Cap Vers Les Autres, 2002. Faixa 2.
- \_\_\_\_\_, *Cap-Vert, un archipel de musiques*, 2 CD, C 56014647, Paris, Ocora Radio France, 1999. CD 1, faixa 3.
- \_\_\_\_\_, *Dan Dau (banda sonora)*, CD, 56001, Lisboa, ACCA, 2001. Faixas 1 e 5.
- \_\_\_\_\_, *Dez Granzim de Terra – A Viagem dos Sons*, CD, VS 11, Lisboa, CNCDP/Pavilhão de Portugal na Expo 98/Tradisom, 1998. Faixas 11 e 14.
- \_\_\_\_\_, *Iles du Cap-Vert Les Racines*, CD, 65061, Paris, Sunset/Playasound, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Mantenha*, LP, Praia, IAPE, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Music From Cape Verde*, CD, CAP 21 451, Estocolmo, Caprice Records, 1994. Faixas 4, 10.
- \_\_\_\_\_, *Poesia Cabo-Verdiana Protesto e Luta*, LP, 6802 580 Y, Roterdão: PAIGC, [1970]. Lado 1, faixa 4.
- \_\_\_\_\_, *Praia-Dakar Conexões*, CD, Mindelo, Harmonia, 2005.
- Vasco Martins, *Danças de Câncer*, CD, 66981-2, Paris, Mélodie, 1996. Faixas 2, 12.
- \_\_\_\_\_, *Quatro Sinfonias*, CD, Mindelo, Harmonia, 2007. Faixa 1
- Voginha, *Felicidade*, CD, Mindelo, e/a, 2002. Faixa 8.
- Voz de África, *Batuque*, CD, Cascais, e/a, s/d.
- Zeca di Nha Reinalda, *Camponês*, CD, Praia, Zé di Sucupira, [2001]. Faixa 6
- \_\_\_\_\_, *Na Caminho*, CD, 02394-2, Mindelo, Harmonia, 2007. Faixa 8

### **Documentos audiovisuais**

Catarina Rodrigues (argumento e realização). *Mulheres do batuque*, documentário, 50 min., produção e distribuição: Cinequanon, 1997.

<http://fonoteca.cm-lisboa.pt/arquivo/2005/11imagens/11imagens.htm>

Consultado em 09.03.2010.

Catarina Alves Costa (realização e câmara), *Mais alma*, documentário, 56 min., 2001, produção Catarina Mourão/Laranja Azul /RTP . <http://www.laranja-azul.com/filmes-pt/maisalma.html> Consultado em 15.04.2010.

Gei Zantzinger (produção e realização). *Songs of badius*, documentário, 35 min., produção: Constant Spring Productions, [1986].

Júlio Silvão (argumento e realização), *Batuque, alma de um povo*, documentário, 52 min., produção e distribuição: Júlio Silvão, 2005.

Leão Lopes (argumento e realização), *S. Tomé, os últimos contratados*, documentário, 82 min., 2009.

Pedro da Conceição (argumento e realização), *Nhô Simplício*, documentário, produção Oficinas do Convento, 2009.

Programa *Top Crioulo* (ACI), transmitido pela RTP África em 27.11.2010, às 18h45.

### **Outros documentos**

DIAS, Paulo, “Comunidades do Tambor”. Texto de apresentação da exposição multimídia “Comunidades do Tambor” (SESC Vila Mariana, São Paulo, durante o evento Percussões do Brasil, 1999).

CLARA ANDERMAT (companhia de dança), *Uma história da dúvida*, desdobrável, s/d.

Fundo Arquivístico da Administração do Concelho da Praia - Instituto do Arquivo Histórico Nacional: Caixas n.º 23, 26, 58, 90.

GONÇALVES, Carlos, “Músicas de Cabo Verde”. Livreto do CD *Cap-Vert: Anthologie 1959-1992* (92614-2/duplo) Paris, Buda, 1993 .

LOUDE, Jean Yves & LIÈVRE, Viviane, “Batuque et finaçon, une expression feminine”. Livreto do CD *Cap-Vert – Un Archipel de Musiques*, Paris, Ocora, 1999.

LOUDE, Jean Yves & LIÈVRE, Viviane, “Nha Mita Pereira – Batuque e Finaçon”. Livreto do CD *Cap-Vert – Nha Mita Pereira – Batuque e Finaçon*, Paris, Ocora, 2001.

## **Entrevistas e esclarecimentos**

Amélia Araújo, Praia, Março 2010.

Casimiro Tavares, Praia, Maio 2010.

Codé di Dona (Gregório Vaz), S. Francisco, Junho 1998.

Dulce Almada Duarte (via e-mail), Abril 2010.

Fernando Quejas, Lisboa, Março 2004.

Francisco Fragoso (via e-mail), Março 2010.

Gil Moreira, Praia, Junho 2010.

Jeff Hessney (via e-mail), Março de 2010.

Joaquim Furtado, Praia, Março 2010.

Lalacho (Horácio Santos), Lisboa, Agosto 1999.

Mayra Andrade, Praia, Janeiro 2003, Julho 2006.

Ntónio Denti D'Oru (António Vaz Cabral), S. Domingos, Junho 1998.

Pedro da Conceição, Praia, Dezembro 2010.

Pedro Martins, Praia, Maio 2010.

Princezito (Carlos Sousa), Praia, Março 2010, Abril, 2010.

Tomé Varela da Silva, Praia, Junho 2010.

Vasco Martins (via e-mail), Maio de 2010.

Zezinha (Josefina) Chantre, Praia, Março 2010.