

**AS EXPRESSÕES MUSICAIS EM CABO VERDE,
SEU PAPEL E ESTATUTO NA LUTA DE LIBERTAÇÃO
E NO PÓS-INDEPENDÊNCIA**

Gláucia Nogueira

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo, Brasil
glaucia.nog@gmail.com

As expressões musicais em Cabo Verde, seu papel e estatuto na luta de libertação e no pós-independência

As expressões musicais cabo-verdianas relacionaram-se, de diferentes maneiras, com o fim do colonialismo. A algumas delas, como a morna e a koladera, os compositores militantes recorreram deliberadamente para transmitir as suas mensagens. Outras, como o batuku e o funaná, não estiveram de forma evidente associadas à luta. Este artigo procura apresentar a complexidade das relações destas expressões musicais com a trajetória política de Cabo Verde. Com base em metodologia interdisciplinar, com destaque para fontes como imprensa e discografia, além de entrevistas, questiono a tendência, encontrada na linguagem corrente e por vezes em textos académicos, de associar a morna exclusivamente ao campo semântico do amor/sentimentalismo e procuro relativizar a atitude militante/rebelde com frequência atribuída ao batuku e ao funaná.

Palavras-chave: Cabo Verde, música cabo-verdiana, música de intervenção, música de protesto, luta de libertação na Guiné e Cabo Verde, pós-independência

Cabo-Verdean musical expressions, their role and importance in the struggle for independence and after

Cape-Verdean musical expressions are related in different ways with the end of colonialism. The morna and the koladera were employed deliberately by activists to transmit their messages. Others, such as the batuku and the funaná were not evidently linked to the struggle. The present work shows the complexity of the relations that these musical expressions had with the political trajectory of Cape Verde. Based on interdisciplinary methodology, with emphasis on sources such as press and discography, I question the tendency, found both in current language and sometimes in academic texts, to associate the morna exclusively with the semantic field of love. I seek, at the same time, to relativize the militant attitude associated with the batuku and the funaná.

Keywords: Cape Verde, Cape-Verdean music, activist music, protest music, Guinean and Cape-Verdean independence struggles, post-independence

A música tem sido utilizada politicamente, em diferentes sociedades, tanto por parte dos setores em posição hegemónica como por parte dos que estão no campo oposto. Ikeda, tomando como referência a ideia de "sociologia do conflito" na aceção de Balandier em *As Dinâmicas Sociais: Sentido e Poder*, lembra que a música tanto pode ser um "elemento ideológico de manutenção e legitimação das hegemonias", como aparecer na "forma de contestação destas e/ou como motivação para as ações transformadoras, como resistência, ou apenas desvelamento da realidade" (Ikeda, 1995, p. 155). Este artigo aborda o segundo caso, a música de intervenção — ou "canção de intervenção", "canção de protesto", "canção de resistência", entre outras designações coligidas pela *Enciclopédia da Música Portuguesa* —, aquela que "pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando a ação", segundo Fernando Lopes Graça, ele próprio um dos pioneiros neste segmento em Portugal (Lopes Graça, como citado em Corte-Real, 2010, pp. 220-221).

As músicas de conteúdo manifesto, refere Ikeda, tratam sempre das desigualdades, em que a atitude pode ser:

denunciadora/questionadora; reformista; conscientizadora; desalienizadora; revolucionária; fomentadora de ações de beligerância; solidarista; lamuriante; apologética de figuras ou processos revolucionários; propositivas de mudanças; ou mesmo catártica (nos modos carnavalescos de negação e desestruturação do cotidiano); de ironia/provocação. (Ikeda, 1995, p. 168)

Este autor lembra que há também as "lírico-amorosas [que] podem identificar momentos revolucionários de um grupo, passando a ter significação política" (Ikeda, 1995, p. 163), ainda que à partida, ou numa primeira leitura, não apresentem um conteúdo político evidente. Ainda segundo este autor, "o que marca efetivamente o estatuto ontológico da música política é a sua construção no social, muitas vezes independente do próprio objeto sonoro" (Ikeda, 1995, pp. 221-222), o que fica patente em discos instrumentais que serão apresentados adiante. Assim, "elementos agregados como a forma de interpretação, a gestualidade, o espaço ou época onde se a executa, ou a própria identidade política do intérprete podem lhe conferir sentido político" (Ikeda, 1995, pp. 221-222).

Este artigo procura revelar aspectos da música de intervenção produzida pelos cabo-verdianos engajados na luta anticolonial, sejam as composições anteriores à proclamação da independência em 1975, sejam aquelas criadas nos primeiros anos a seguir à independência. Procura mostrar como as diferentes expressões musicais locais se relacionaram com esses dois processos — o da luta anticolonial e o da construção da República de Cabo Verde. Faz referência também a compo-

sições que, criadas em tempos bem anteriores ao período da luta de libertação, caracterizam-se por temas politizados, em pleno Estado Novo.

Quando se trata de traçar o percurso de expressões musicais cabo-verdianas ao longo do período que antecede e dos anos que sucedem o marco que é a independência de Cabo Verde, algumas questões se colocam: os camponeses, grupo subalternizado, cuja situação de marginalidade é tanto geográfica como económica e social, criaram músicas de intervenção? As suas músicas foram utilizadas como arma de combate pelas lideranças da luta política que se travou a partir da fundação do Partido Africano para a Independência de Cabo Verde (PAIGC), em 1956? No caso da *morna*, que foi instrumentalizada no interesse do colonizador, como exemplificado adiante, ficou conotada com o poder colonial português? Ou participou na luta anticolonial? O ponto de partida deste artigo é questionar o papel destes géneros musicais, que são os mais conhecidos em Cabo Verde – a *morna*, a *koladera*, o *batuku* e o *funaná* – no contexto da luta de libertação.

Considerando os vínculos das classes privilegiadas com o poder colonial, a assimilação da mentalidade do colonizador pela pequena burguesia leva a que esta passe a considerar-se superior às massas populares, refere Cabral (1980, pp. 60-61). Nesta linha de ideias, poderíamos, por oposição, inferir que os desfavorecidos, os que sofrem a violência simbólica, no conceito estabelecido por Bourdieu (1989), estariam mais inclinados a protestar e a lutar por mudanças do que aqueles sem tantas desvantagens quanto ao capital social, político e cultural (Bourdieu, 2011)?

Na linguagem corrente mas também em trabalhos académicos encontram-se com frequência referências ao *funaná* e ao *batuku* – músicas com origem no mundo rural da ilha de Santiago – como estando ligadas a atitudes de resistência ou tendo carácter militante. Edward Akintola Hubbard refere uma declaração da cantora Mayra Andrade em 2006, quando ela acabava de lançar o seu primeiro álbum: “Ela me deu um breve histórico da trajetória do *funaná* antes da independência, como uma música que constantemente criticava a autoridade colonial e, portanto, atraiu a ira dos portugueses” (Hubbard, 2011, p. 109). Numa plataforma *online* de distribuição de música, lê-se a afirmação do artista Scúru Fitchádo: “O *funaná* é música de libertação. Música feroz. Música anticolonial” (Welsh, 2025).¹ Mai Palmber afirma que tanto o *batuku* como a *tabanka*,² “com seus textos obliquamente militantes, frequentemente continham insultos e rancor contra as autoridades. O *funaná* era visto como um símbolo de resistência à au-

¹ V. <https://daily.bandcamp.com/lists/funana-cape-verde-album-guide>

² A *tabanka* é um tipo de associação mutualista que, entre outras atividades, festeja — com um cortejo ao som de tambores, cornetas, búzios e cantos — as datas dos santos católicos. Não se trata de um género musical, embora com frequência, como é aqui o caso, seja apresentada como tal (Palmber, 2002, p. 122).

toridade colonial em Santiago” (Palmber, 2002, p. 125, tradução minha). Nota-se uma tendência, nos enunciados acima, a associar o *funaná* a um campo semântico de clara atitude anticolonial, militante, o que por vezes ocorre sem uma efetiva constatação de atitudes politizadas. Como será apresentado adiante, os textos do *funaná* no seu conjunto não são tão evidentemente militantes, ainda que alguns deles possam ter uma leitura de viés político.

O *batuku*, baseado em percussão e canto, com performances coletivas maioritariamente por grupos de mulheres, na sua versão tradicional, só por volta do ano 2000 passou a ser assumido em pé de igualdade com os outros géneros musicais cabo-verdianos, ao ser recriado por músicos urbanos em composições autorais (Nogueira, 2015, pp. 101-109). O *funaná*, tradicionalmente tocado em acordeão diatónico, passou a ser gravado nos anos 1980 por músicos urbanos, com instrumentos eléctricos e electrónicos, e a partir daí ganhou ampla adesão do público, sendo então assumido como um género musical em pé de igualdade com a *morna* e a *koladera* (Gonçalves, 1994, p. 26).

A *morna*, de andamento lento e letras na maior parte das vezes sentimentais, é um ícone cultural cabo-verdiano que ganhou divulgação internacional nos anos 1990, pela voz da cantora Cesária Évora, nas suas *tournées* pelo mundo. Desde 2019 integra a lista da UNESCO de “Património Imaterial da Humanidade”. Na visão de Palmberg, as *mornas*, “com suas letras de amor e *sodade*, não agitavam as massas. Raramente as *mornas* continham uma mensagem política” (Palmberg, 2002, p. 125). Tal facto não impediu, contudo, que a *morna* tomasse parte na luta de libertação, como demonstrarei a seguir.

A *koladera*, de andamento mais acelerado, partilha com a *morna* os mesmos espaços de fruição, sendo apreciada para a dança de pares. Começou a difundir-se na mesma época em que se dava a luta de libertação. Por sua vez, as músicas com origem na Europa do século XIX, com destaque para a mazurca, são um nicho de menor destaque nas práticas musicais cabo-verdianas (Nogueira, 2020) mas também, de algum modo, relacionaram-se com o fim do colonialismo e o início de uma nova era para Cabo Verde.

Para mostrar o percurso de cada uma dessas expressões nesse processo, recorri a metodologia interdisciplinar, conjugando contribuições provenientes da sociologia, da etnomusicologia, da história e dos estudos do património, na sua vertente imaterial. A principal fonte de pesquisa foi o acervo discográfico que construí ao longo de anos de investigação sobre as práticas musicais de/em Cabo Verde, a partir do qual tive acesso a fonogramas e letras de composições (v. Nogueira 2016a, pp. 645-656). Do ponto de vista bibliográfico, o destaque vai para o jornal *Voz di Povo* e a revista *Mujer* (anos 1980), para Cabo Verde indepen-

dente; para o período colonial, publicações como *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais; As ilhas Portuguesas de Cabo Verde; e Exposição Colonial Portuguesa*. Trabalhos mais recentes sobre a música cabo-verdiana (Cidra, 2011; Gonçalves, 2006; Hurley-Glowa, 1997; Rodrigues, 2017) também contribuíram para esta reflexão. Entrevistas com pessoas diretamente ligadas à luta de libertação, no âmbito de diferentes trabalhos que produzi, foram também importantes na obtenção de informações (v. Nogueira, 2015; 2016a; 2016b; 2020).

Dois segmentos relacionam-se com este tema. Por um lado, a chamada música de intervenção, ou música de protesto, que é intencionalmente criada para denunciar e protestar contra uma situação que se pretende mudar, exortando o ouvinte a intervir, atuando politicamente, engajando-se numa luta. Por outro lado, independentemente de um combate concreto, há músicas que contribuem para a criação de uma consciência crítica face à realidade vivida. Como refere Ikeda, “pela ótica das ações anti-hegemônicas podemos visualizar a relação música e política em duas vertentes básicas”: aquelas que estão associadas a movimentos políticos organizados e aquelas que são um “resultado perceptivo realista do social”, utilizando linguagens dissimuladas (Ikeda, 1995, p. 156).

O domínio imperialista, segundo Amílcar Cabral, necessita, para a sua própria segurança, da “opressão cultural e a tentativa de liquidação, direta ou indireta, dos dados essenciais da cultura do povo dominado”. Contudo, prossegue o autor e líder independentista, o movimento de libertação só nasce e se desenvolve por o povo dominado “guardar bem viva a sua cultura, apesar da repressão permanente e organizada da sua vida cultural; por, anulada a sua resistência político-militar, continuar a resistir culturalmente” (Cabral, 1980, p. 75). Seguindo Cabral, será importante perguntar se as expressões musicais cabo-verdianas mais reprimidas (*batuku* e *funaná*) estiveram particularmente relacionadas com a luta anticolonial e se foram utilizadas para a consciencialização dos cabo-verdianos.

Batuku: da linguagem em código à persuasão das massas

O *batuku* atual é provavelmente a expressão musical mais antiga em Cabo Verde, já que herdeiro de formas de batuque³ praticadas pelos grupos de africanos escravizados que iniciaram o povoamento das ilhas. São abundantes as referências a formas de menosprezo e repressão à sua prática por parte da Igreja

³ Palavra com que na língua portuguesa ao longo do período colonial eram identificadas todas as práticas de música e dança de negros. Para especificar o género musical associado à ilha de Santiago, Cabo Verde, adoto a grafia na língua cabo-verdiana, *batuku*.

Católica e das autoridades administrativas e policiais (Nogueira, 2015, pp. 73-77). Foi a partir da independência que o seu estatuto começou a mudar. Semanas antes da proclamação da independência, o *batuku* aparece integrado num sarau cultural organizado pelo Ministério da Educação e Cultura do governo de transição,⁴ o que mereceu uma crónica do jornalista Manuel Delgado (sob o pseudónimo Wanga), então um jovem engajado na luta do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) contra o regime colonial: “O batuco 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”, escreve Wanga, que prossegue:

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

Estas palavras revelam um momento de viragem no estatuto desta expressão da cultura popular de Santiago na sociedade cabo-verdiana, através de vários formadores de opinião alinhados com a política cultural levada a cabo pelo PAIGC, valorizando tradições até então reprimidas (Nogueira, 2015, pp. 80-82 e 86). A partir daí, serão frequentes as atuações de grupos de *batuku* em eventos na cidade da Praia, onde anteriormente eram praticamente banidos. Participam em atividades das estruturas governamentais, como campanhas de vacinação e de incentivo ao aleitamento materno, numa instrumentalização pelo governo como veículo de comunicação (Nogueira, 2015, pp. 84-85). Artigos sobre esta tradição e seus personagens são publicados na revista *Mujer*, da Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), ligada ao partido no poder. Livros com transcrições de cantigas de *batuku* e *finason*,⁵ com as biografias de *batukaderas* célebres, são publicados pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, entre outros exemplos de um processo de patrimonialização, em que o *batuku* passa a ser assumido como uma tradição a ser valorizada (Nogueira, 2015, pp. 87-88 e 118-124). Até então, apenas algumas recolhas de cantigas de *finason* tinham sido pontualmente publicadas na revista *Claridade* e em *Folclore Caboverdiano*, de Pedro Cardoso

⁴ O governo de transição, criado pelo Acordo de Lisboa, assinado a 19 de dezembro de 1974 entre o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC) e as autoridades portuguesas, dura até a proclamação da independência, a 5 de julho de 1975.

⁵ *Finason*: cantigas em parte improvisadas, em parte já conhecidas, que, a dado momento da performance do *batuku*, são entoadas por uma solista, com mensagens edificantes, conselhos e provérbios, diferindo da parte mais animada e lúdica (denominada *sambuna*). Praticamente inexistente nos grupos atuais (Nogueira, 2015, pp. 37-38).

(1983), cuja primeira edição é de 1933, mas o destaque dado às suas criadoras como produtoras de cultura faz a diferença destas edições do pós-independência.

Tendo em conta o passado de repressão e menosprezo, seria legítimo supor-se que grupos de *batuku* poderão ter tido algum papel no âmbito da luta de libertação. Essa atuação, contudo, não se verificou, pelo menos nas transmissões da Rádio Libertação, que emitia a partir da Guiné-Conacri, procurando mobilizar cabo-verdianos e guineenses para a luta e também consciencializar os militares portugueses. Segundo Amélia Araújo, responsável pela programação da emissora clandestina, à parte músicas da Guiné, que gravavam localmente, o que dispunham para transmitir, relativamente a Cabo Verde, eram discos que continham quase exclusivamente *mornas* e *koladeras* (comunicação pessoal, fevereiro de 2010),⁶ já que não havia gravações de cantigas de *batuku*, que só começaram a ser recolhidas depois da independência. Pedro Martins, que atuou clandestinamente no interior da ilha de Santiago, relatou que os militantes tentavam influenciar *batukaderas* passando-lhes trechos do livro *Nôti* (1964), de Kaoberdiano Dambará⁷ (P. Martins, comunicação pessoal, maio de 2020), “para mostrar que alguma coisa estava acontecendo (...) como lançar sementes às pessoas”.⁸ Neste livro encontra-se o poema “Batuku” – com versos como “batuko e nos aima” (...) “Nu nase nu atxa-l / Nu ta more nu ta dexe-l”⁹ – em que o poeta dá a dimensão do que esta música/dança representa para o povo de Santiago. Segundo Vieira Lopes (F. Vieira Lopes, comunicação pessoal, julho de 2014),¹⁰ o poema circulava em folhas manuscritas na Praia entre 1961 e 1962, antes de aparecer no livro editado em França, pelo PAIGC, que também o incluiu no LP *Poesia Caboverdiana Protesto e Luta*.¹¹

Dado o aparato repressivo de que eram alvo – com denúncias, detenções e multas, num contexto em que a Igreja Católica e a administração colonial atuavam em sintonia (Nogueira, 2015, pp. 73-77) – e a distância a que os criadores do *batuku* se encontravam de recursos tecnológicos que permitissem a sua gravação e difusão, estas cantigas ficaram muito escassamente registadas, mesmo apenas em texto. Mas pode-se inferir que versos críticos certamente existiram, sendo um

⁶ Entrevista realizada no âmbito do mestrado em Património e Desenvolvimento, com tema sobre o *batuku* (v. Nogueira, 2015, p. 79).

⁷ Pseudónimo de Felisberto Vieira Lopes, advogado que em finais dos anos 1960 e início da década de 1970 defendeu militantes caídos nas mãos da PIDE. Para o ensaísta José Luís Hopffer Almada, é o poeta que “inventa a Negritude Crioula” (Almada, in Veiga, 1998, p. 143).

⁸ Entrevista realizada no âmbito do mestrado em Património e Desenvolvimento (v. Nogueira, 2015, pp. 79-80).

⁹ O batuku é a nossa alma (...) / Nascemos e aqui o encontramos / Morremos e aqui o deixamos (tradução minha).

¹⁰ Entrevista realizada no âmbito da edição do livro *Batuku de Cabo Verde. Percorso histórico-musical* (v. Nogueira, 2015, pp. 79-80).

¹¹ Poema “Batuko”: https://youtu.be/RyAS2jTHzOQ?si=dAax0__h6EQmlnp

exemplo bastante evidente estes reproduzidos na revista *Claridade* bem antes do início da luta anticolonial, que fala de um dia, no futuro, em que a situação estabelecida irá mudar:

*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... (Claridade, 6, julho 1948, p. 36)¹²*

A propósito de recolhas musicais em Angola no período colonial, Valentim afirma: “a complexidade dos sentidos inscritos nas canções deve-se ao uso da metáfora e de uma linguagem poética e simbólica”. Esta autora refere ainda que determinados significados das palavras “podem ser estrategicamente preservados e dirigidos apenas a um público que disponha das ferramentas sociolinguísticas necessárias para os decifrar” (Valentim, 2018, p. 230). Estas ideias aplicam-se às cantigas de *batuku* e *finason*, ricas em expressões de difícil compreensão para quem é exterior ao mundo rural de Santiago e às quais os seus criadores recorriam, produzindo uma linguagem dissimulada.

Funaná: da resistência no campo à conquista nacional, ultrapassando complexos

Tal como o *batuku*, o *funaná* comparece em eventos organizados no âmbito da política cultural da recém-criada República de Cabo Verde, depois de no período colonial ter sido menosprezado pela população urbana da ilha e, nas outras ilhas, considerando-se as dificuldades de transportes nesse território insular, sendo mesmo desconhecido até, aproximadamente, a década de 1970. Segundo o músico Sema Lopi, antes da independência, o único momento em que apresen-

¹² 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).

tações públicas de *funaná* eram permitidas na sua comunidade era durante um festival agrário anual patrocinado pela igreja (Hurley-Glowa, 1997, p. 303). Uma entrevista do cantor Bana à revista *Farol* ilustra bem o limite da abrangência do *funaná*. Natural de São Vicente e com um percurso que o levou primeiro a Dacar e depois a Roterdão, com uma passagem por Paris antes de se fixar em Lisboa, Bana afirma que só ouviu falar do *funaná* depois da independência.

Desconhecia a existência do funaná, e uma das coisas que me fez não acreditar muito no funaná, foi que assisti a alguns ensaios do Katchás na França, quando ele procurava dar forma a esse estilo musical, e depois levá-lo para Cabo Verde. Portanto, fiquei com as minhas dúvidas se o funaná era folclore¹³ de Cabo Verde. (Pinheiro, 1990, p. 13)

Por sua vez, Adélia Pires, dirigente, nos anos 1980, da Organização dos Pioneiros Abel Djassi de Cabo Verde (OPAD-CV), revela em entrevista: “Naquela época as pessoas não conheciam a cultura das outras ilhas [...] descobri por exemplo a mazurca, como é que se dançava; o *batuku*, o *funaná* [...] eu nem sabia que existia. No nosso tempo, era só morna e *koladera*” (A. Pires, comunicação pessoal, janeiro 2018),¹⁴ o que confirma a ausência do *funaná* nos repertórios conhecidos pelo público cabo-verdiano em geral antes da independência.

Diante da subalternização dos habitantes do meio rural, é de se questionar se o *funaná* não transmitia, subterraneamente, mensagens de revolta. No seu trabalho de campo em Santiago, embora levada a crer por escritos de outros investigadores que o *funaná* “era uma música de protesto, expressando as frustrações dos *badios*¹⁵ pela opressão cultural sofrida, ao longo dos anos”, Susan Hurley-Glowa (1997, p. 360; tradução minha) não encontrou os textos militantes que imaginara poder encontrar. Observa estarem “notavelmente ausentes”, nas composições de *funaná* acústico (a versão mais tradicional) “músicas que tratassem explicitamente da política cabo-verdiana, dos anos de luta pela independência, da discriminação racial ou da unidade pan-africana” (Hurley-Glowa, 1997, p. 359). A autora considera que, embora possam ter existido canções com críticas ao colonialismo de forma mais aberta, “o papel do *funaná* na luta pela independência foi exage-

¹³ A utilização da palavra “folclore” na linguagem corrente em Cabo Verde tem frequentemente o sentido de “música tradicional” ou “música popular” (v. sobre esta questão Nogueira, 2020, pp. 13-14) mas sem necessariamente estar associada a contextos rurais, como caracterizado por Castelo-Branco no verbete “música tradicional” da *Enciclopédia da Música Portuguesa no século XX* (2010).

¹⁴ Entrevista realizada no âmbito do doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, sobre as músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde (v. Nogueira, 2020, p. 256).

¹⁵ *Badio/badiu*, em língua cabo-verdiana, são as pessoas da ilha de Santiago. Oriunda do termo “vadio” (v. Silva, 1995, pp. 70-71), esta palavra é um caso de estigma ressignificado, sendo atualmente assumida como uma reivindicação identitária.

rado por estudiosos americanos”, incluindo ela própria, admite (Hurley-Glowa, 1997, p. 361). O que efetivamente encontrou no terreno, refere, foram letras com “memórias nostálgicas da vida em Santiago, com pessoas e eventos em comunidades locais, com relações entre os sexos e com as dificuldades da vida caboverdiana devido a circunstâncias fora do controle individual, como a seca e a fome” (Hurley-Glowa, 1997, p. 360). Dessa descrição, a composição “Fomi 47” (Codé di Dona) é um exemplo paradigmático.

Memórias do período colonial e expressão de questões sociais em duas composições

Codé di Dona conta na letra de “Fomi 47” um episódio autobiográfico, da sua quase ida para as roças de São Tomé e Príncipe. Não há uma crítica explícita, mas a simples narração da situação de fome, a inscrição para o embarque, a visão da chegada do navio vêm impregnadas de enormes significados simbólicos.

Éra na 59

Txuba skoregadu

Dizanimadu d' nha bida

N djobe Santa pa N ben Santomé

É na praia Santa Maria

Na skritóriu Fernandi Soza

N da nómi, es poi na papel

Es da-m nunbru 37

(...)

N da rinkada N bai pilorinhu

N txiga na Bibi di Rikéta

N pô-l nha prubuléma

El djuda-m mata fómi

(...)

Kuatu dia ku katu noti

Na kuat' óra di madrugada

N odja barku Ana Mafalda

N odja lus toma baía

Fladu Ana Mafalda ki dja ben

Pa leba algen pa Santomé di Prispi

Poi kabésa na txon

N xinta N kuda bida (“Fomi 47”, de Codé di Dona)¹⁶

Outra composição que embora não sendo um protesto explícito toca em assuntos que seriam comprometedores no período colonial é “Djonzinho Cabral” (autoria controversa) gravada pel’Os Tubarões no LP do mesmo título, editado em 1979, com o refrão a afirmar que o camponês vai vender o seu gado e pagar o que deve ao morgado, significando que já não perderá a sua terra para aquele.

Nsímia nha midju nsímia nha fijon

Npo bongolon npo sapatinha

Txuba ca bem nada ca da

Nada ca tem nem pa limárias cumi

Pa nhu morgado ca tomano txom

Nfla mamai nta bendi boi nta paga

Pa nhu morgado ca tomano txom

*Nfla mamai nta bendi boi nta paga*¹⁷

O sistema fundiário do morgadio, caracterizado por uma relação hierarquizada entre ricos proprietários e agricultores sem terra, foi formalmente extinto em 1863 em Portugal e seus territórios. É interessante notar como uma letra referindo o morgado evidencia a sua presença na memória coletiva mais de 100 anos depois. Tal como “Fomi 47”, só depois da independência esta composição foi gravada e, pelo próprio Codé di Dona, só na década de 1990.¹⁸ Ou seja, mesmo que enunciados com teor crítico tenham sido produzidos no contexto do *funaná* rural, dificilmente se pode inferir o seu engajamento na luta de libertação.

¹⁶ Foi em 59 / Com a escassez de chuva / Sem nenhuma alternativa / Tentei registrar-me para S. Tomé / Fui à cidade da Praia / No escritório de Fernando Souza / Dei o meu nome, escreveram / Deram-me o número 37 / Saí em direção ao mercado / Cheguei ao pé da Bibi de Riketa / Partilhei com ela a minha situação / E ela me ajudou a matar a fome (...) / Quatro dias e quatro noites / Às quatro horas da madrugada / Vi o barco Ana Mafalda / E as luzes que encheram a baía / Disseram que Ana Mafalda acabou de chegar / Para levar gente para S. Tomé e Príncipe / Baixei a cabeça / Mergulhado nos desafios da vida (tradução: Calu di Guida, a quem agradeço a colaboração). Obs.: o título “Fomi 47” alude à seca de 1947, quando morreram de fome milhares de pessoas. Contudo, Codé di Dona não deu esse título à composição (a letra, aliás, menciona o ano de 1959). O título foi dado posteriormente, por ocasião da gravação deste tema pelo grupo Finaçon (LP *Rabecindadi*, 1987, v. <https://youtu.be/bQP05EFz9g0?si=s5-4otxSv5lHFclH>)

¹⁷ Semeei milho, semeei feijão / Semeei bongolon e sapatinha [tipos de feijão] / A chuva não veio, nada brotou / Não deu nada, nem para os animais comerem / Para o Sr. morgado não tomar a nossa terra / Disse ‘Mãe, Vou vender um boi e pago a dívida’ (agradeço a Calu di Guida pelo apoio na tradução). V. https://youtu.be/ydEPYy9oo5I?si=IhbuHW_ag-nwzwlR

¹⁸ Cap-Vert - Kode di Dona: https://youtu.be/JBq35mo1WKg?si=dN_ds81mZWY59J2 (“Fomi 47”: a partir de 09:04). O conjunto do repertório do álbum corrobora a afirmação de Hurley-Glowa sobre as letras do *funaná* tradicional não apresentarem caráter militante.

Desalienação, reafricanização e a contribuição da elite

Quanto ao conteúdo das composições, “esta história de conflitos sociais veio a ser discursivamente trabalhada a partir da década de 60 por uma emergente classe nacionalista, e na sua continuidade, pelas políticas culturais dos regimes políticos de partido único”¹⁹ e também “por jovens músicos santiagoenses, vivendo nas ilhas e na diáspora” (Cidra, 2011, p. 26). Esta perspectiva aponta para músicas de intervenção criadas por uma elite (estudantes universitários, emigrantes, dirigentes do movimento de libertação), o que remete para o depoimento do militante Pedro Martins sobre a consciencialização através dos poemas de Kaoberdiano Dambará.

Amílcar Cabral, ele próprio um membro dessa elite local, não minimiza a contribuição que pessoas oriundas de grupos sociais privilegiados possam dar à luta (Cabral, 1980, p. 63). Mário Pinto de Andrade lembra que Cabral:

não praticava nenhum automatismo entre a extração popular e o grau ou a qualidade da militância política. Entendia que um homem de origem camponesa não é necessariamente um revolucionário, que um indivíduo de origem pequeno-burguesa pode ser mais revolucionário que outro provindo de camadas populares. (Andrade, *No Pintcha*, 1976, p. 9)

Essa contribuição dos indivíduos com origem na elite, para Cabral, deve partir da sua disponibilidade para uma reconversão cultural, para combater a alienação promovida pelo poder colonial, o que o líder político e teórico chamou de “reafricanização” (Cabral, 1980, p. 61)²⁰, atitude indispensável, na sua visão, para a verdadeira integração desses militantes oriundos das camadas privilegiadas no movimento de libertação.

Como ficará evidente à frente, relativamente às composições gravadas nos discos editados pelo PAIGC e pela editora Morabeza Records, com repertórios baseados na *morna* e na *koladera*, quem produzirá a música claramente de intervenção serão militantes provenientes da elite (seja pela formação universitária, seja pela posição socioeconómica firmada na emigração), vários deles com funções de direção na luta e depois no governo nos primeiros anos da República de Cabo Verde. Observa-se assim que os segmentos que tiveram um papel na construção identitária do novo país — como o *batuku* e o *funaná* — não foram aqueles de onde saiu a música de intervenção no período anterior.

¹⁹ Regimes do PAIGC, da independência até 1980, e do PAICV de 1981 a 1991.

²⁰ A ideia de reafricanização surge em debates na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, nos anos 1940, entre o grupo de jovens no qual se incluem vários dos futuros líderes da luta anticolonial nas colónias portuguesas. Será depois um dos slogans da luta, e utilizada por Cabral em várias das suas intervenções.

Na recém-criada República de Cabo Verde a valorização das tradições e artes populares cria o terreno propício para o surgimento do grupo Bulimundo, em 1978, reunindo jovens músicos interessados em trabalhar o ritmo do *funaná* com os instrumentos elétricos de um grupo urbano, sintonizado com a música pop da época e o rock. Será a partir de 1980, com a ascensão deste grupo no cenário musical cabo-verdiano, que o *funaná* passará a ser assumido de forma plena como gênero musical nacional. “O Novo Funaná é sem dúvida a maior conquista da música cabo-verdiana no seu processo de evolução”, escreveu um jornalista, músico e observador atento desse processo, Carlos Gonçalves (1994, p. 26).

Essa conquista de um novo público não foi algo imediato ou fácil, segundo Katchás, o fundador e líder do Bulimundo na sua primeira fase. Primeiro foi necessário consciencializar os músicos, “porque havia todo um complexo (...) dado que sempre nos ensinaram que [o *funaná*] era um gênero inferior, tocado por pessoas também inferiores, sem nenhuma cultura, sem acesso à música, etc.” (Bulimundo, *Voz di Povo*, 15 março 1980, p. 8). Foi necessário inicialmente, revela Katchás,

levar os integrantes do grupo a gostar da música, depois levá-la às pessoas mais receptivas a esse gênero, que é a nossa população do campo e terceiro, atingir as pessoas do platô [centro histórico da capital cabo-verdiana, que era onde na época se concentrava a população urbana] que era o mais difícil. (*Voz di Povo*, 15 março 1980, p. 8)

E a partir daí o *funaná* acabou por atingir públicos urbanos, expandindo-se para as outras ilhas e para as comunidades cabo-verdianas emigradas, começando a ser fruído por pessoas de estratos sociais mais elevados que as do seu meio original. Como resultado desta atitude contra-hegemônica de contrariar ideias preconceituosas, o *funaná* passou a ser encarado como um gênero musical cabo-verdiano no mesmo patamar em que até então só eram admitidas a *morna* e a *koladera*.

Da instrumentalização da *morna* às *mornas* de protesto e luta

Em meados do século xx, diversos autores publicaram textos sobre a *morna* reforçando a ideia de que a cultura cabo-verdiana pendia mais para a Europa do que para a África. Alguns exemplos: “a música do povo cabo-verdiano ganhou bastante com as influências dos brancos, insulares e metropolitanos, e perdeu quase todos os vestígios da música notadamente africana” (Correia, 1939, p. 302) ou “O batuque apaga-se ante a modalidade da nova dança [a *morna*] onde não

existe qualquer reminiscência da ancestralidade negra” (Duarte, 1934, p. 13), ou ainda: “A dança típica de Cabo Verde não é nenhuma forma de batuque, mas a ‘morna’ — dança de pares, tão civilizada como as antigas dos nossos salões [europeus]” (Oliveira, 1956, p. 34). Nas exposições coloniais, como a de 1934 no Porto, ou a de 1940 em Lisboa, a *morna* foi sempre apresentada como a expressão musical típica e representativa de Cabo Verde, omitindo-se as outras (Nogueira, 2007, pp. 163-173; 2015, p. 71). Mais tarde, já nos anos 1960, digressões para promover a *morna* como a do Conjunto de Cabo Verde, em 1962, percorrendo Portugal e gravando discos, com o apoio da Agência Geral do Ultramar, ou a do grupo Ritmos Cabo-Verdianos a Dacar em 1963 (Nogueira, 2016a, pp. 132 e 461) foram parte de uma estratégia para cativar a simpatia dos cabo-verdianos, quando já se desenrolava a guerra colonial.

Sendo evidente a sua instrumentalização, poder-se-ia supor que tivesse ocorrido com a *morna* algo análogo ao que se verificou com o fado, que o regime salazarista utilizou “para a criação de uma consciência coletiva de portugalidade” (Sardo, 2014, p. 65). É bastante claro, contudo, que a *morna* não ficou associada ao colonialismo e tomou parte no processo que levou à independência. Demonstra-o um número considerável de compositores que foram combatentes da luta de libertação ou estiveram claramente ao lado dos ideais da independência, quando recém-conquistada. Manuel d’Novas e Kaká Barbosa estão entre estes últimos. Manuel d’Novas compôs o tema “5 de Julho” (LP *Tchon di Morgado*, 1978, do grupo Os Tubarões),²¹ que tem a data da proclamação da República de Cabo Verde como título. Por sua vez, Barbosa, na letra de “Nha terra aonte e aoje” (LP *Tabanca*, 1980, também d’Os Tubarões)²² compara a vida dos cabo-verdianos antes e após a independência.²³ Por outro lado, há *mornas* criadas e gravadas durante a luta. Abílio Duarte, Luís Fonseca e Waldemar Lopes da Silva,²⁴ combatentes da luta anticolonial, produziram *mornas* como veículos para mensagens de teor político, algumas delas claramente de exortação. Refira-se que o LP *Música Cabo-Verdiana — Protesto e Luta*, editado pelo PAIGC em 1973, é composto por 12 temas, dos quais sete são *mornas*.²⁵ Juliana Braz Dias, na sua tese sobre a *morna* como ícone da identidade cabo-verdiana, afirma que no processo de independência a

²¹ “5 de Julho”, gravação d’Os Tubarões. <https://youtu.be/1BuC4B-HZQM?si=xPNvFXMnT71RC5gT>

²² “Nha terra aonte e aoje”, gravação d’Os Tubarões. <https://youtu.be/D2Dgcs0qELY?si=4KHeP3V8no-wIZFg>

²³ Para as letras das composições referidas nesta secção, v. <https://www.caboverdeamusica.online/letras-musica-intervencao/>

²⁴ Para os perfis biográficos de todos os compositores citados neste texto, v. Nogueira, 2016a.

²⁵ LP *Música Cabo Verdiana Protesto e Luta*: “Morna nobo”, “Emigrante”, “Céu de São Tomé”, “Nova aurora”, “Seis one na Tarrafal”, “Guerrilheiro”, “Mãe” (*mornas*); “Posse bronk”, “Tropa”, “É pa mar”, “Nho Queiton” (*koladeras*); P.A.I. (samba). Os áudios das faixas desse álbum podem ser encontrados em: <https://www.caboverdeamusica.online/musica-de-intervencao-em-cabo-verde/>

morna, que anteriormente era uma “expressão da lusitanidade”, passa a ser um “índice de africanidade”. Embora mantendo-se como “símbolo da originalidade cabo-verdiana”, é ao mesmo tempo “um instrumento para a recriação do vínculo com o continente africano” (Dias, 2004, p. 90).

Para Luís Fonseca, autor de “Morna Nobo”, que criou parcialmente durante a sua prisão no campo de concentração do Tarrafal, há duas épocas a distinguir: uma provavelmente até os fins dos anos 1960, em que a *morna* terá servido de maneira subtil para passar as mensagens, ainda que as letras possivelmente não tivessem sido feitas com essa intenção deliberada; outra já com uma clara intenção panfletária, como é o caso de “Morna Nobo”, cujo objetivo “era mesmo apoiar a mobilização das pessoas” (L. Fonseca, comunicação pessoal, abril de 2016).²⁶ As composições do primeiro grupo, refere Fonseca, coincidindo com Ikeda (1995, p. 163), ainda que não intencionalmente, ou pelo menos não explicitamente, “refletiam já alguma resistência do compositor, da sociedade, relativamente ao colonialismo”. Entre composições que se encaixam neste padrão encontram-se “Fidjo de Ninguém” e “Stóra di Nha Vida”, de Djunga de Biluca (fundador das editoras Casa Silva e Morabeza Records, na Holanda e personagem crucial no núcleo holandês da luta de libertação); “Carta de contratado” (José Araújo, dirigente do PAIGC durante a luta e mais tarde ministro em Cabo Verde); e “Fidjo Maguado”, de Jotamonte. Exemplos de *mornas* com linguagem mais militante são “Emigrante” (Abílio Duarte), que recorda aos cabo-verdianos que não necessitariam emigrar em massa se não fosse “tanto choro e miséria” – referência às crises cíclicas de seca e fome; e “Mãe” (Waldemar Lopes da Silva), que fala claramente da incorporação na guerrilha, afirmando que cada gota de sangue derramado pelos combatentes é em busca da felicidade futura.²⁷

Recuando à década de 1940, portanto bem antes do início da luta de libertação, podem ser identificadas várias composições que se destacam pelo teor político das letras, num momento em que o Estado Novo estava em pleno auge. “São Vicente de Longe” (60 anos depois, um dos sucessos de Cesária Évora no álbum homónimo, de 2001), é uma *morna* de Lela de Maninha, compositor apontado pelo poeta e ensaísta Gabriel Mariano como o fundador da “morna neorrealista” ou, em outras palavras, da música de intervenção em Cabo Verde (Nogueira, 2016a, pp. 308-309). Destacam-se também pelo teor político e contestatário “Hitler ca ta ganha guerra” (Hitler não ganhará a guerra) (B.Léza) e “Abissínia” (Anton Tchitché), esta a propósito da invasão da Eritreia em 1935 pelo exército de

²⁶ Entrevista realizada para elaboração de comunicação que apresentei ao VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia de 2016 (v. Nogueira, 2016b).

²⁷ Áudios destas composições encontram-se em <https://www.caboverdeamusica.online/musica-de-intervencao-em-cabo-verde/>. As letras em www.caboverdeamusica.online/letras-musica-intervencao

Mussolini. Exemplos de *mornas* com letras que apontam para dramas sociais são também “Fedagosa” e “Rotcha scribida” (ambas de autoria desconhecida), sobre pobreza e fome; “Pinote na vapor” (Manuel d’Novas) e “Fidjo de Ninguém” (Djunga de Biluca e Luís Morais), sobre a necessidade de emigrar, entre outras de um levantamento realizado por Rodrigues (2017, pp. 216-250).

Os exemplos apresentados corroboram que a *morna* não é só dor, como afirma o título de um LP do guitarrista Humbertona. *Morna Ca So Dor* (1969), um álbum instrumental com solos de *mornas* e *koladeras*, traz na contracapa um texto contundente e contradiz a ideia presente em vários textos, em particular aqueles que buscam evidenciar a proximidade com a cultura portuguesa (Correia, 1939; Duarte, 1934), de que a *morna* canta apenas amor e saudades.

Morna é o instrumento de que o povo de Cabo Verde se serve para exprimir o seu sofrimento e a sua esperança no futuro. Morna é o povo de Cabo Verde no caminho de São Tomé, no porão dos vapores como uma carga de carvão (...) São as mensagens que herdamos dos nossos pais, e as mensagens que teremos de deixar aos nossos filhos. Morna é o nosso protesto para a construção do Cabo Verde de amanhã – um Cabo Verde com trapiche; um Cabo Verde com vapor na baía, com máquinas de refinaria e de fábricas; um aeroporto cheio de aviões e uma terra de turistas... Um Cabo Verde sem diferenças de classe, sem brancos nem pretos, onde cada camponês tenha o seu pedaço de terra, e cada menino vá à escola. Um Cabo Verde que não veja mais os seus filhos irem para a terra longe... E vamos continuar a fazer morna... Não!!... Morna não é só dor!!! (Humbertona, contracapa do LP *Morna Ca So Dor*, 1969).²⁸

Outro exemplo nesta linha é o LP *Caboverdianos na Holanda* (1965), instrumental e composto maioritariamente por *mornas* e temas tradicionais. A ilustração da capa, ao mostrar uma mão a segurar maracas, faz alusão a um punho fechado em sinal de combate. O texto da contracapa, embora fale do habitual sentimentalismo da *morna*, não deixa dúvidas sobre a razão por que o disco foi editado:

A música cabo-verdiana tem um sentimento doloroso. Porquê? Porque é nas nossas músicas que exprimimos o que a boca não diz, o que a mão não escreve. A ira muda, o asco mudo, o desespero mudo, as palavras de fé que nunca foram ditas, e as confissões que morrem na garganta... (Biluca, 1965)

²⁸ Este texto aparece em língua cabo-verdiana na capa do LP, mas optei por apresentar diretamente a tradução, feita por mim, com a colaboração de Fátima Bettencourt, a quem agradeço.

Estes dois LP mostram como a música instrumental – portanto, sem veicular qualquer conteúdo na forma de texto – pode também ser um elemento do combate político.

***Koladera*: arma de um povo que atingiu a maioria**

Ao longo da década de 1960, enquanto se dava a luta de libertação, a *koladera* firmava-se como um dos gêneros musicais mais gravados e apreciados pelos cabo-verdianos, no país e na diáspora. Entre os que mais se destacavam, então, estavam discos do grupo Voz de Cabo Verde (primeira formação) e de Bana, sempre com *koladeras* no repertório. É a partir de princípios dos anos 1970 que aparecem as composições engajadas, neste gênero. No LP *Música Cabo Verdiana – Protesto e Luta* (PAIGC, 1974), *koladeras* aparecem como veículos de mensagens políticas explícitas: as quatro *koladeras* deste disco surgem rejeitando a bandeira portuguesa e exaltando a estrela negra, símbolo do PAIGC (“É pa mar”); exortando o povo colonizado a defender o que é seu, reafirmando a esperança na partida dos brancos (“Posse bronk”); e mandando embora “Nho Queiton” (o governante português Marcelo Caetano); “Tropa” é, por sua vez, incisiva e não deixa dúvidas dos propósitos do LP, gravado no âmbito do trabalho de mobilização para a luta, quando o narrador recusa a incorporação militar e exorta outros a desertarem do exército português.

No período pós-independência, *koladeras* engajadas continuaram a ser criadas. No primeiro LP d’Os Tubarões, *Pépé Lopi*, a faixa que abre o disco é a *koladera* “Labanta Braço” (Alcides Spencer Brito), cujo título original seria “5 de Julho” (Gonçalves, 2006, p. 11).²⁹ “A música que reproduz fielmente os momentos de euforia vividos no dia 5 de julho de 1975, quando foi tocada em público pela primeira vez”, segundo Carlos Gonçalves (2006, p. 198), recordando aquele momento que presenciou: “(...) o primeiro verso do poema ditou para o povo o título” pelo qual ficaria conhecida esta composição relembrada todos os anos, quando se trata de comemorar a independência. *Tchon di Morgado* (1978), o segundo d’Os Tubarões, tem repertório composto maioritariamente por *koladeras*, uma das quais “Patrice Lumumba” (melodia de Humberto Évora sobre poema de Ovídio Martins), cujos versos explícitos sobre a luta pelo fim do colonialismo em África menciona líderes como Lumumba, Kwame Nkrumah, Che Guevara e Amílcar Cabral.

²⁹ “Labanta braço”, <https://youtu.be/RfJPqm9ytiY?si=Rt2PX84fQvyGv2u4>

Na década de 1970, a *koladera* aparece como o culminar de um processo em que o povo, “amadurecendo e libertando-se de determinadas peias”, assume a sua “maioridade”. Nas palavras do escritor cabo-verdiano Teobaldo Virgínio,

Emergida como descompressor de recalcamientos de séculos – suportados na cadência resignada da *morna* em lancinâncias (*sic*) mansas em que anseios pessoais se confundiam instintivamente com a tragédia geral –, a coladeira (*koladera*) se destaca como grito de desafronta e força de querer, dando-nos um cabo-verdiano alegre, folgazão, desinibido... não o homem a chorar mágoas mas o ambiente alegre e feliz da sua vocação. (*Terra Nova*, março 1979, p. 2)

Tinham-se passado quatro anos da independência quando este texto foi publicado, e o seu tom reflete o momento de euforia nacionalista que se vivia: “A coladeira, liberta hoje das limitações policiais que todo florescimento cultural cabo-verdiano sofreu, se documenta com uma variada gama de intervenção. Não só cantar, «danças pertód/falás n’uvid»,³⁰ é também instrumento de compromisso social”, escreve Teobaldo Virgínio, concluindo que a *koladera* “é hoje a alma cabo-verdiana na festa da nacionalidade” (*Terra Nova*, março 1979, p. 8), o que deixa claro o papel de destaque da *koladera* no contexto da luta de libertação e também na construção do país. Refira-se, ainda, que a característica de humor e crítica social que a caracterizava nos anos 1960, com foco frequentemente em comportamentos femininos e revelando atitudes machistas e conservadoras nas relações de género, diluiu-se com o passar dos anos (Nogueira & Amado, 2024). As letras deixaram de focar nessa temática, diversificando-se, e além disso algumas mulheres surgiram como compositoras, algo bastante raro no passado, o que mostra o efeito do próprio processo sociopolítico no cenário musical.

A diversidade assumida, sem rejeição da influência europeia

Um conjunto de músicas/danças de origem europeia (valsa, polca, mazurca, a coreografia da contradança) foram introduzidas em Cabo Verde no século XIX, na sua difusão pelo mundo seguindo as rotas coloniais. Foram apropriadas e cabo-verdianizadas, mas desde os anos 1940 estavam em grande medida esquecidas. No período a seguir à independência foram redescobertas e valorizadas (Nogueira, 2020, pp. 240-247). O simples facto de estas músicas e danças reme-

³⁰ “Dançar apertado, falar-lhes ao ouvido”, alusão à dança da *koladera*, momento propício para galanteios e sedução da parceira, e que é uma citação da letra da *koladera* “Serpentinha” (Manuel d’Novas), https://youtu.be/BC7K_1VD0Yw?si=8n2pMYPQXXlZkZYw

terem para o período colonial, e mais remotamente para as elites de cerca de um século antes, poderia fazer supor que no pós-independência fossem rejeitadas, como se verificou nas Antilhas francesas. No contexto dos conflitos com o governo francês a partir de finais da década de 1960 até a de 1980, intelectuais e militantes nacionalistas encaravam a quadrilha e o *beguine* como instrumentos de subjugação da Guadalupe pela França (Cyrille, 2009, pp. 204-206).

Em Cabo Verde, diferentemente, as músicas e danças de origem europeia, que se encontravam obscurecidas desde a década de 1940, foram resgatadas do esquecimento, precisamente num momento em que estava na ordem do dia a valorização do que fosse mais próximo de expressões culturais africanas. Questionada sobre se em nenhum momento a sua origem jogou contra aquelas expressões no âmbito das atividades da OPAD-CV e da JAAC-CV, que as incentivavam com concursos e apresentações públicas e introduzindo-as nas escolas, Adélia Pires respondeu: “Não, antes pelo contrário, para mim foi descobrir uma riqueza, ver que cada um tem a sua especificidade, uma coisa diferente”.³¹ O mesmo se pode concluir pela abordagem destas músicas e danças pela revista *Mujer*, que mostra já no seu segundo número a ação da OMCV na preservação destas tradições (*Mujer*, abril de 1982, p. 5). Pode-se constatar, assim, que estas expressões musicais beneficiaram da nova política cultural implantada pelo governo cabo-verdiano para que não fossem completamente esquecidas e fossem assumidas como “tradição cabo-verdiana”. Por outro lado, é interessante observar que a primeira gravação de uma mazurca após décadas de obscurecimento foi em plena luta de libertação, no LP *Hora Já Tchejá* (1974), de Frank Mimita.³² Neste álbum, entre vários temas claramente contestatários, como o que dá título ao LP e “Capina Padja” (sobre o trabalho em São Tomé e Príncipe) encontram-se temas tradicionais, entre os quais a mazurca “Bingala d’Po”. A capa traz a foto de uma multidão a carregar um cartaz com a imagem de Amílcar Cabral.

Considerações finais

Pode, à primeira vista, parecer paradoxal que a *morna*, em grande medida conotada com as classes privilegiadas, sem qualquer estigma que a desabonasse — antes pelo contrário, valorizada e instrumentalizada pelo regime colonial — tenha sido um importante veículo de mensagens políticas no âmbito da luta de libertação que levou à independência da Guiné e de Cabo Verde, ao mesmo

³¹ Entrevista a Adélia Pires, que realizei no âmbito do doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, sobre as músicas e danças de origem europeia em Cabo Verde (v. Nogueira, 2020, p. 257).

³² “Bingala d’Pó”, <https://youtu.be/y4zjz2foEXo?si=ygBKREXeaTtPcSV5>

tempo que o *batuku* e o *funaná*, expressões de uma parcela da população subalternizada e sem privilégios, não tenham tido papel equivalente. Supor uma atuação militante nestas músicas da ilha de Santiago, assim como na *tabanka*, que nem sequer é um género musical, é uma tendência que se encontra por vezes, quer na linguagem corrente quer em textos académicos, associando-as a um campo semântico que engloba ideias de anticolonialismo, resistência, rebeldia. Por vezes, sem dados verificáveis de atitudes politizadas e de letras que se possam considerar de intervenção.

É compreensível que as músicas com origem no mundo camponês não tenham tido o protagonismo que por vezes se lhes atribui. O capital social, político e cultural dos camponeses era baixo, dado o seu percurso histórico de descendentes de escravizados; a sua situação socioeconómica sempre desfavorável, resultado da agricultura de subsistência no clima árido de Cabo Verde; o facto de estarem afastados dos centros urbanos; e a falta de acesso aos meios tecnológicos de gravação e comunicação. Passarem a beneficiar de ações da política cultural dos primeiros tempos da construção nacional foi para as expressões musicais dos *badius* um degrau para que viessem a ser assumidas como elementos relevantes da cultura cabo-verdiana. No caso do *funaná*, catapultou-o para um estatuto que antes da independência seria impensável. O mesmo se pode afirmar quanto ao *batuku*, a partir da virada do milénio um dos géneros musicais de mais destaque em Cabo Verde.

Por sua vez, a *morna*, bem aceite e instrumentalizada pelo poder colonial português, acabou por revelar-se um elemento de subversão da ordem que a consagra, foi uma arma que os compositores ligados à causa da independência utilizaram nos seus propósitos de consciencialização e exortação à luta. Ainda assim, por vezes encontramos olhares que, aproximando-se de alguma forma dos enunciados que procuravam no período colonial aproximá-la da cultura portuguesa, reproduzem aquela imagem de música romântica e sentimental, retirando-lhe nessa narrativa a capacidade de participação em ações de consciencialização. *Morna e koladera*, músicas urbanas e veiculadas em discos desde os anos 1950, estabelecidas como o que a mentalidade colonial propunha como “música de Cabo Verde”, foram efetivamente colocadas ao serviço da luta.

Com este olhar sobre como os cabo-verdianos engajados na luta anticolonial recorreram à música popular para passar as suas mensagens e ao analisar o estatuto das várias expressões musicais nos primeiros anos do pós-independência, procurei mostrar a complexidade da sua trajetória ao longo do tempo — dos anos 1940, época dos primeiros exemplos de *mornas* com temas políticos aqui apresentadas, até os anos 1980, quando *batuku* e *funaná*, entre outras expressões

tradicionais, ganharam espaço no cenário cultural cabo-verdiano. Considero que evidenciar essa complexidade contribui para o conhecimento sobre práticas culturais desse período histórico, sobre as políticas culturais do recém-criado Estado cabo-verdiano e sobre mudanças de mentalidade decorrentes do processo de saída do colonialismo e início da construção nacional.

A partir dos dados analisados, fica claro que as diferentes expressões musicais cabo-verdianas relacionaram-se com as questões sociopolíticas ao longo do tempo cada uma a seu modo, sempre revelando — ainda que nem sempre de maneira óbvia ou panfletária — olhares críticos face às situações vividas, mesmo no período em que o Estado Novo mantinha estruturas de censura e todo um aparato repressor sobre as tradições populares. Por outro lado, procurei evidenciar como estratégias da luta de libertação tiveram na área cultural e em particular na produção discográfica um canal importante de veiculação das suas mensagens, seja de crítica à situação colonial, seja de exortação à luta, e mais tarde na reconstrução nacional, correspondendo ao pensamento de Amílcar Cabral quanto ao papel da cultura como uma arma para a libertação.

Referências

- Almada, J. L. H. (1998). A poética cabo-verdiana pós-*Claridade*. Alguns traços essenciais da sua arquitectura. In M. Veiga (Org.), *Cabo Verde — Insularidade e literatura* (pp. 143-174). Karthala.
- Andrade, M. P. (1976, 12 setembro). Amílcar Cabral e a reafricanização dos espíritos: Um depoimento de Mário Pinto de Andrade. *Nô Pintcha*, pp. 8-9.
- Biluca, D. (1965). Mais uma conquista do campo musical. In *Caboverdianos na Holanda* [LP]. 110.557L. Casa Silva.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Difel. (Obra original publicada em 1982)
- Bourdieu, P. (2011). *A distinção: Crítica social do julgamento* (2ª ed.). Edusp & Zouk. (Obra original publicada em 1979)
- Bulimundo e a música tradicional cabo-verdiana – Katchás numa entrevista exclusiva para o ‘Voz di Povo’ (1980, 15 de março). *Voz di Povo*, p. 8.
- Caboverdianos na Holanda. (1965). *Caboverdianos na Holanda* [LP]. 110.557L. Casa Silva.
- Cabral, A. (1980). *A arma da teoria*. Coordenação: Carlos Comitini. Codecri.
- Cardoso, P. (1983). *Folclore caboverdiano*. Solidariedade Caboverdiana. (Obra original publicada em 1933)
- Castelo-Branco, S. (2010). Música tradicional. In S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX - vol. L-P* (pp. 887-895). Círculo de Leitores.
- Cidra, R. (2011). *Música, poder e diáspora: Uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal*. Tese de doutoramento não publicada, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. <http://hdl.handle.net/10362/13861>
- Correia, A. (1939). A música africana - Como a vê a sensibilidade dum europeu. *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais* 6(68), 301-304. Agência Geral das Colónias.
- Corte-Real, M. S. J. (2010). Canção de intervenção. In S. Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX - vol. A-C* (pp. 220-228). Círculo de Leitores.
- Cyrille, D. O. (2009). Creole quadrilles of Guadeloupe, Dominica, Martinique, and St. Lucia. P. Manuel (dir.), *Creolizing contradance in the Caribbean* (pp. 188-208). Temple University Press.
- Dambará, K. (1964). *Nôti*. PAIGC.
- Dias, J. B. (2004). *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: Versões musicais de uma nação*. Tese de doutoramento não publicada, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Dona, Codé di. (1995). *Cap-Vert - Kodé di Dona* [CD]. C 560100. Ocora.
- Dona, Codé di. (1997). *Kodé di Dona* [CD]. 81.80.6785. Globe Productions.
- Duarte, D. A. (1982, abril). Danças e contradanças. *Mujer*, p. 5.
- Duarte, F. (1934). Da literatura colonial e da morna de Cabo Verde (conferência). *Exposição Colonial Portuguesa*. Edições da 1.ª Exposição Colonial Portuguesa.
- Évora, C. (2001). *São Vicente de longe* [CD]. 74321 836682. Lusafrica.
- Finaçon. (1948, julho). *Claridade*, 6, p. 36.
- Finaçon (1987). *Rabecindadi* [LP]. Sem código. Autor.

- Gonçalves, C. (1994). Músicas de Cabo Verde. Livrete do CD *Cap Vert: Anthologie 1959-1992* (p. 26). Buda.
- Gonçalves, C. (2006). *Kab Verde Band*. Arquivo Histórico Nacional.
- Hubbard, E. A. (2011). *Creolization and contemporary pop iconicity in Cape Verde*. Tese de doutoramento não publicada, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos da América.
- Humbertona. (1969). Tem uns morna que ta fazê-ne dôr. In *Morna Ca So Dor* [LP]. 113 110 Y. Morabeza Records.
- Humbertona (1969). *Morna câ sô dor* [LP]. 113.110Y. Morabeza Records.
- Hurley-Glowa, S. (1997). *Batuko and funana: Musical traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Tese de doutoramento não publicada, Brown University, Providence, Estados Unidos da América.
- Ikeda, A. T. (1995): Música política: Imanência do social. Tese de doutoramento não publicada, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil.
- Mimita, F. (1974). *Hora já tchegá* [LP]. 6810 745. Morabeza Records.
- Nogueira, G. (2007). *Notícias que fazem a História. A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX*. Autora.
- Nogueira, G. (2015). *Batuku de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Pedro Cardoso Livraria.
- Nogueira, G. (2016a). *Dicionário de personagens da música de Cabo Verde*. Campo da Comunicação.
- Nogueira, G. (2016b). *A morna em dois tempos: A ofuscar a africanidade de Cabo Verde e como veículo de mensagens anticoloniais*. Comunicação ao VI Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia, Coimbra, Portugal.
- Nogueira, G. (2020). *Músicas e danças europeias do século XIX em Cabo Verde: Percurso de uma apropriação*. Tese de doutoramento não publicada, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- Nogueira, G., & Amado, J. (2024). A koladera: Hipóteses para uma genealogia. *GIS – Gesto Imagem e Som – Revista de Antropologia*, 9. Universidade de São Paulo. <https://revistas.usp.br/gis/article/view/216749/217256>
- Oliveira, J. O. (1956). *As ilhas portuguesas de Cabo Verde*, Série E, 3. Lisboa, Campanha Nacional de Educação de Adultos.
- Palmberg, M. (2002). Expressing Cape Verde morna, funaná and national identity. In M. Palmberg, & A. Kirkegaard (Eds.), *Playing with identities in contemporary music in Africa* (pp. 117-133). Nordiska Afrikainstitutet.
- Pinheiro, V. (1990, agosto). Bana, campeão das multidões - Entrevista por Vuca Pinheiro. *Farol*, p. 13.
- Rodrigues, M. (2017). *A morna – O papel da morna na construção da identidade nacional em Cabo Verde*. Autor.
- Sardo, S. (2014, junho). Fado, folclore e canção de protesto em Portugal: Repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *Debates*, 12, pp. 63-77.
- Silva, A. C. (1995). *Histórias de um Sahel insular*. Spleen.
- Tubarões, Os. (1976). *Pepe Lopi* [LP]. T 001. Autor.

- Tubarões, Os. (1978). *Tchon di morgado* [LP]. T002. Autor.
- Tubarões, Os. (1979). *Djonsinho Cabral* [LP]. T003. Autor & Direção Geral da Cultura.
- Tubarões, Os. (1980). *Tabanca*. T005 [LP]. Autor.
- Valentim, C. S. (2018). *Sons do império, vozes do Cipale. Canções tucokwe, poder e trabalho durante o colonialismo tardio na Lunda, Angola*. Tese de doutoramento não publicada, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.
- VVAA. (1974). *Música cabo-verdiana – Protesto e luta* [LP]. VJS1 PAI 274. PAIGC.
- VVAA. (1970). *Poesia caboverdiana – Protesto e luta* [LP]. 6802580Y. PAIGC.
- Wanga (1975, 12 de junho). Apontamento – Batuco. *Novo Jornal de Cabo Verde*, p. 6.
- Welsh, A. C. (2025). The radical rhythms of funaná. *Bandcamp*. <https://daily.bandcamp.com/lists/funana-cape-verde-album-guide>

Web

- 5 de Julho. Acedido em 20 outubro, 2025, de <https://youtu.be/1BuC4B-HZQM?si=xPNvFXMnt71RC5gT>
- Batuco. Acedido em 20 outubro, 2025, de https://youtu.be/RyAS2jTHzOQ?si=dAax0__h6EQmlnp-
- Bingala d’Pó. Acedido em 21 novembro, 2025, de <https://youtu.be/y4zjz2foEXo?si=ygBKREXeaTtPcSV5>
- Cap-Vert – Kode di Dona. Acedido em 20 outubro, 2025, de https://youtu.be/JBq35mo1WKg?si=dN_ds81lmZWY59J2
- Djonsinho Cabral. Acedido em 20 outubro, 2025, de https://youtu.be/ydEPYy9oo5I?si=IhbuHW_ag-nwzw1R
- Fomi 47. Acedido em 20 outubro, 2025, de <https://youtu.be/bQP05EFz9g0?si=s5-4otxSv5IHFclH>
- Labanta braço. Acedido em 28 outubro, 2025, de <https://youtu.be/RfJPqm9ytiY?si=Rt2PX84fQvyGv2u4>
- Letras da música de intervenção. Cabo Verde & a Música – Museu Virtual (website). Acedido em 28 setembro, 2025, de <https://www.caboverdeamusica.online/letras-musica-intervencao/>
- Música de intervenção em Cabo Verde. Cabo Verde & a Música – Museu Virtual (website). Acedido em 20 outubro, 2025, de <https://www.caboverdeamusica.online/musica-de-intervencao-em-cabo-verde/>
- Nha terra aonte e aoje. Acedido em 26 setembro, 2025, de <https://youtu.be/D2Dgcs0qELY?si=4KHeP3V8no-wIZFg>
- Serpentinha. Acedido em 21 dezembro, 2025, de https://youtu.be/BC7K_1VD0Yw?si=8n2pMYPQXXIZkZYw