

**“LABANTA BRAÇO”: MÚSICA E AS PAISAGENS
DA MEMÓRIA POLIFÓNICA DA INDEPENDÊNCIA
NO CABO VERDE PÓS-COLONIAL**

Martin Ringsmut
Musikwissenschaftliches Institut
Universidade de Viena, Áustria
martin.ringsmut@univie.ac.at

“Labanta braço”: Música e as paisagens da memória polifônica da Independência no Cabo Verde pós-colonial¹

Este artigo examina as comemorações do 50º aniversário da Independência no Mindelo, Cabo Verde, e explora as intersecções entre música, paisagens da memória e política pós-colonial. Com foco nas atuações das bandas mindelenses Serenata e Kings, destaca tensões e fricções entre gerações, identidades regionais e contextos políticos. O estudo mostra como gêneros musicais, repertórios e práticas corporais medeiam e constroem a memória coletiva através de narrativas nacionais frequentemente contestadas. Tradições centradas no masculino, recordações nostálgicas e a negociação entre celebrações estatais e privadas revelam como a memória da independência é continuamente reinterpretada. Ao analisar essas performances como formas mnemônicas e atos sociais, o artigo ilumina a dinâmica e a performance das paisagens da memória cabo-verdianas.

Palavras-chave: Cabo Verde, independência, música e memória, paisagens da memória, nação, etnomusicologia

“Labanta Braço”: Music and the polyphonic memoryscape of Independence in postcolonial Cabo Verde

This article examines the 50th anniversary Independence celebrations in Mindelo, Cabo Verde, and explores the intersections of music, memoryscapes, and postcolonial politics. Focusing on performances by the Mindelense bands Serenata and Kings, it highlights tensions and frictions across generations, regional identities, and political contexts. The study shows how musical genres, repertoires, and embodied practices mediate and construct collective memory through often contested national narratives. Male-centered traditions, nostalgic recollections, and the negotiation between state-led and private celebrations reveal how the memory of independence is continuously reinterpreted. By analyzing these performances as both mnemonic forms and social acts, the article illuminates the dynamics and performance of Cabo Verdean memoryscapes.

Keywords: Cabo Verde, independence, music and memory, memoryscapes, nation, ethnomusicology

¹ Traduzido do original em inglês por Carolina Costa, Licenciada em Ciência Política e Relações Internacionais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

Na noite de 4 de julho, cinquenta anos após Cabo Verde ter declarado a sua independência, a Praça Dom Luís, no Mindelo, fervilhava de expectativa. Um grande palco, emoldurado por luzes brilhantes e cintilantes, erguia-se na extremidade norte da praça. Atrás dela erguia-se a imagem agora icônica de Cesária Évora, gravada – maior do que a vida – na parede caiada de branco de um edifício da cidade. À esquerda, a Avenida Marginal acompanhava a curva do oceano. À direita, o centro da cidade abria-se com as suas casas de estilo colonial, cafés antigos e ruas estreitas que ainda ostentavam as marcas da arquitetura colonial.

À medida que a noite avançava, a praça ficava cada vez mais cheia. Barracas de comida rodeavam a praça: mulheres e homens atrás de mesas com doces e bebidas, outros a grelhar frango em chamas abertas. O aroma a fumo e açúcar flutuava no ar quente. Muitos tinham vindo vestidos a rigor para a ocasião – mulheres com vestidos estampados com a bandeira cabo-verdiana, homens com t-shirts com o rosto de Amílcar Cabral. Um homem estava no fundo da praça, a agitar a antiga bandeira cabo-verdiana de estilo pan-africano, em vermelho, amarelo e verde. Havia alguma dança nas ruas em redor da praça, mas a maioria das pessoas ficava a observar o palco, a ouvir música ou a conversar e a beber com os amigos.

Antes, a lendária banda *Kings* tinha tocado durante uma hora inteira mornas, koladeras e canções de protesto da década de 1970. Depois, cinco minutos antes da meia-noite, tocaram os primeiros acordes de “Labanta Braço”, o icônico hino da libertação, escrito por Alcides Spencer Brito e popularizado pelos *Os Tubarões*. O público, que estava sentado, levantou-se. As pessoas ergueram os braços e começaram a cantar. Ao bater da meia-noite, fogos de artifício iluminaram o céu. Ainda a tocar o hino que comemorava a libertação de Cabo Verde do domínio colonial e que capturava a emoção de um povo livre, a banda continuou enquanto a multidão explodiu em aplausos, ecoando a letra: “*Labanta braço bu grita bo liberdadi*” – levanta o braço e grita a tua liberdade.

Este momento – na véspera do 50.^o aniversário da independência de Cabo Verde de Portugal – encarnou o que Émile Durkheim designou por “efervescência coletiva” (1995 [1912]): uma intensidade emocional elevada que produz um forte sentido de comunidade. Por um breve momento, cabo-verdianos de todas as gerações uniram-se numa atenção, memória e pertença partilhadas. Este artigo toma esse momento como ponto de partida para examinar como a música – através de canções e atuações específicas – molda a memória cultural da independência, e como o repertório evocou tanto os ideais dos primeiros tempos pós-independência como as tensões políticas e regionais atuais.

As atuações daquela noite na Praça Dom Luís – e noutros locais do arquipélago – fizeram parte do que Kelly Askew denomina “representar a nação”. Ao escrever sobre o nacionalismo tanzaniano, Askew defende que as práticas artísticas refletem a forma como os agentes do Estado e os produtores culturais reúnem elementos da história, da representação e da experiência partilhada para criar uma identidade nacional (Askew, 2002, p. 25). Nesse sentido, a noite encenou visões específicas da cultura e da nacionalidade cabo-verdianas.

Estas atuações representavam a identidade nacional pós-colonial, ao mesmo tempo que se inspiravam numa longa história de envolvimento musical com os ideais de libertação. Como observa Rui Cidra (2018), os músicos cabo-verdianos ajudaram a mediar e a transformar o apelo de Amílcar Cabral a um “regresso às origens” cultural numa expressão musical.

Seguindo Ann Rigney (2005), abordo a memória cultural não como um repositório estático, mas como um processo que se desenrola através da performance, da mediação e da seleção. A memória é sustentada não apenas pela preservação e pela institucionalização, mas também por atos sociais e estéticos. Esta perspetiva está em consonância com a ênfase dada por Astrid Erll à natureza performativa e mediada da memória cultural, que ela considera ser moldada pelos meios visuais, pelos rituais públicos e por outros meios de memória (Erll, 2011).

A música opera na intersecção entre a memória e a política, servindo como um espaço para a rearticulação do passado. Tal como demonstraram estudiosos como Shelemay (1998), Bithell (2006) e Schoop (2023), as práticas musicais proporcionam espaços onde as lutas do passado ressoam no presente e moldam os imaginários sociais. Canções emblemáticas transmitem a memória coletiva, ao mesmo tempo que permitem a reinterpretação à luz das preocupações atuais (por exemplo, Cidra, 2015, 2018; Hurley-Glowa, 2021). As atuações na celebração do 50.º aniversário no Mindelo – canções, discursos e coreografias – ativaram e remodelaram a memória cultural através da experiência coletiva, em vez de transmitirem uma narrativa singular.

Este artigo baseia-se num trabalho etnográfico de longa duração em Cabo Verde, que remonta a 2015 (ver Ringsmut, 2025), complementado por um trabalho de campo intensivo realizado durante as comemorações do 50.º aniversário da independência no Mindelo, São Vicente. Este último decorreu ao longo de um período de duas semanas e foi realizado no contexto de um curso de formação em trabalho de campo supervisionado com o meu colega Julio Mendívil

e estudantes da Universidade de Viena.² O *corpus* é constituído pelas atuações musicais encenadas durante a cerimónia oficial da independência, tratadas como um conjunto historicamente específico. O artigo analisa como estas atuações mobilizaram a memória cultural e as narrativas da independência. Examina como determinadas canções evocaram a identidade pós-colonial, relembrando a construção inicial da nação, ao mesmo tempo que refletiam as dinâmicas políticas e regionais contemporâneas.

Enquadro este caso no âmbito dos estudos etnomusicológicos sobre música, memória cultural e identidade nacional no Cabo Verde pós-colonial (por exemplo, Cidra, 2018; Hurley-Glowa, 2021; Rodrigues, 2017) e em contextos africanos mais amplos (por exemplo, Dave, 2019; Moorman, 2008; Turino, 2000). Após uma breve contextualização das paisagens de memória da luta de libertação (Cardina & Rodrigues, 2023), apresento um relato etnográfico das celebrações do 50.º aniversário no Mindelo, São Vicente, e analiso as canções interpretadas como emblemas da nação pós-colonial. Defendo que estas atuações constituem um local-chave onde a memória nacional é negociada, moldada por fricções geracionais, de género e políticas.

Música e paisagens da memória cabo-verdianas da libertação

Cabo Verde conquistou a independência em 1975, no contexto mais alargado da descolonização dos territórios africanos. Juntamente com Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, foi uma das últimas colónias portuguesas a alcançar a independência, estando intimamente ligada às lutas revolucionárias na África lusófona. O processo foi liderado pelo PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), fundado em 1956 sob a liderança de Amílcar Cabral. Embora não tenha ocorrido qualquer confronto militar no arquipélago, a independência foi assegurada através da guerra de libertação na Guiné-Bissau. Após o assassinato de Cabral em janeiro de 1973, a Guiné-Bissau declarou a independência ainda nesse ano. A Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, derrubou o Estado Novo de Portugal e acelerou a descolonização: Portugal reconheceu formalmente a independência da Guiné-Bissau em 24 de

² Durante este período, realizei e supervisionei entrevistas semiestruturadas com músicos, organizadores e outros intervenientes, recorrendo tanto a relações de investigação de longa data como a contactos estabelecidos no local. A análise aqui apresentada baseia-se principalmente em dados por mim recolhidos, incluindo observação participante, notas de campo e gravações audiovisuais. As fontes complementares incluem gravações audiovisuais de concertos produzidas por estudantes, que também contribuíram para o guia de entrevista e prestaram assistência nas gravações; a análise e a interpretação continuam a ser da minha responsabilidade.

setembro de 1974, e Cabo Verde declarou a sua própria independência em 5 de julho de 1975 (cf. Davidson, 2017; Lobban, 1995; Lopes, 1996).

A ordem política do arquipélago após a independência refletiu esta trajetória comum. No âmbito de um sistema de partido único, o PAIGC governou conjuntamente a Guiné-Bissau e Cabo Verde até que o golpe militar de 1980 na Guiné-Bissau levou a uma separação formal. A filial de Cabo Verde reconstituiu-se como PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde) em 1981 e assumiu a autoridade exclusiva. O regime de partido único continuou até 1990, quando o PAICV introduziu a democracia multipartidária. Nas eleições de 1991, o poder passou para o MpD (Movimento para a Democracia), marcando uma viragem do socialismo para a reforma neoliberal (cf. Cardina & Rodrigues, 2021; Furtado, 2016; Keese, 2017).

Embora a luta pela independência tenha sido amplamente documentada (por exemplo, Davidson, 2017; Fonseca, 2025; Furtado, 2016; Keese, 2017; Lobban, 1995; Lopes, 1996; Lopes & Barros, 2020), o seu impacto na memória cultural e na identidade nacional tem recebido menos atenção. Miguel Cardina e Inês Nascimento Rodrigues (2021, 2022, 2023) argumentam que as transformações políticas em Cabo Verde foram acompanhadas por mudanças no panorama mnemónico. Durante a Primeira República, a memória oficial apresentou a luta de libertação como a fundação da nação, estruturada em torno de três elementos: a condenação do colonialismo e da fome; a proximidade com África; e uma gramática heróica do sacrifício que elevou os antigos combatentes – agora líderes políticos – ao estatuto de “supercidadãos” (Cardina & Rodrigues, 2023, p. 96; Furtado, 2016).

A transição política da década de 1990 trouxe o que se designa por “transição mnemónica” (Cardina & Rodrigues, 2021), uma vez que a narrativa anticolonial e centrada em África deu lugar a um panorama memórico que destaca figuras e acontecimentos do passado pré-independência de Cabo Verde.

Cardina e Rodrigues observam que, embora o PAICV tenha inicialmente nacionalizado Cabral através dos meios de comunicação social, do discurso político, da música e de cerimónias públicas, a mudança de memória ocorrida na década de 1990 desencadeou um processo de “des-cabralização” (Cardina & Rodrigues, 2023, p. 100). A sua imagem desapareceu da moeda, o seu aniversário perdeu o estatuto de feriado nacional e o hino baseado nas suas palavras foi substituído. Os símbolos da luta armada foram deslocados à medida que uma “paisagem de memória anti-anticolonial” (Cardina & Rodrigues, 2023, p. 103) se tornou hegemónica.

Ao longo das últimas duas décadas, elementos do panorama memórico imediatamente pós-independência voltaram a surgir, dando origem ao que Cardina e Rodrigues designam por “pluralização mnemónica” (2023, p. 104): a recombinação de narrativas pós-independência e anticoloniais numa formação composta.

Este panorama da memória reúne o passado colonial, a luta de libertação e o Estado pós-colonial. A sua coerência depende tanto dos silêncios como das evocações, gerando uma narrativa em que “tudo tem o seu lugar” (Cardina & Rodrigues, 2023, p. 105), mesmo que essa ordem permaneça frágil.

Embora, inicialmente, conceituem as “paisagens da memória” em relação a locais materiais, Cardina e Rodrigues alargam o termo para abranger a materialidade, a política e os imaginários que moldam a memória (Cardina & Rodrigues, 2021, p. 381). Centram-se na produção, por parte do Estado, de complexos memoriais – monumentos, símbolos e discursos – e na sua interação com a sociedade civil. Esta abordagem está em sintonia com a noção de *memory media* de Erll, destacando como a materialidade dos meios de comunicação molda as memórias itinerantes (Erll, 2011, p. 12).

Abordam também o papel da música na política revolucionária e no panorama da memória pós-independência. Cabral (1978) concebeu a cultura como elemento central da libertação, e o PAIGC mobilizou-a em conformidade: criando a *Rádio Libertação*, divulgando literatura de protesto e poesia oral (Cardina & Rodrigues, 2022, p. 29) e encomendando canções revolucionárias – particularmente na diáspora – que circularam amplamente em Cabo Verde e além (Hurley-Glowa, 2021, p. 93). A expressão cultural tornou-se, assim, um meio de recuperar a africanidade marginalizada sob o domínio colonial.

No apelo de Cabral a um “regresso às origens”, a música desempenhou um papel fundamental. A par dos esforços para valorizar as formas de africanidade associadas a Santiago, o PAIGC/PAICV promoveu a reformulação e modernização da música popular. Estas iniciativas procuravam desenvolver géneros locais com força política e cultural, um processo ainda mais moldado pela diáspora, que reforçou a música como um espaço-chave onde os ideais de libertação e a memória cultural convergiam (Cardina & Rodrigues, 2022, p. 31).

Escrevendo antes de Cardina e Rodrigues, Rui Cidra (2018) analisou a música cabo-verdiana como um ato contínuo de emancipação cultural enraizado na visão de Cabral. Centrando-se na cultura badiu³ e na modernização de géneros

³ “Badiu” é um termo com múltiplas conotações históricas em Cabo Verde. A partir do século XIX, passou a ser associado à população predominantemente rural de Santiago, carregando conotações racializadas ligadas à escravatura e aos regimes de trabalho pós-escravatura. O termo complementar “sampadjudu” é comumente utilizado para designar os cabo-verdianos das outras ilhas, particularmente das ilhas do norte (ver Cidra, 2018, p. 436).

santiaguenses como o batuku e o funaná,⁴ ambos associados à herança africana e em contraste com as orientações da elite europeia (Cidra, 2018, p. 445) – ele contrasta os estilos eletrônicos dos anos imediatamente após a independência, celebrados como um “regresso à fonte” cabraliano, com uma viragem posterior para as qualidades acústicas das práticas expressivas de Santiago (ver também Hurley-Glowa, 2021). Através da mimese de texturas instrumentais, especialmente estruturas rítmicas, e do uso criativo do crioulo de Santiago, os músicos criaram uma estética distinta que articula uma poética da nação pós-colonial centrada no “camponês badiu” como emblema de um “passado diaspórico africano primordial” e de valores como “autenticidade, resiliência, generosidade e simplicidade” (Cidra, 2018, p. 446). Enquanto formas estilizadas e fundidas dos gêneros badiu ressoam junto das elites e das classes médias em todo o arquipélago, o batuku e o funaná permanecem enraizados nas sociabilidades participativas de Santiago e expressam uma condição racializada no seio da sociedade pós-colonial (Cidra, 2018, p. 446). Ao enquadrar estas práticas como uma expressão cultural e política contínua, Cidra alarga a noção de uma paisagem de memória composta, mostrando como a música contribui para moldar a memória da independência de Cabo Verde.

Neste contexto, volto a minha atenção para as comemorações do 50.º aniversário no Mindelo, São Vicente. Enquanto Cidra destaca os gêneros santiaguenses para afirmar a africanidade de Cabo Verde, eu centro a minha atenção nas particularidades regionais de São Vicente. Mostro como o evento encenou uma configuração específica da paisagem mnemónica nacional, na qual a memória da libertação foi recordada, contestada e reelaborada no presente.

Encenar a independência: representar a nação

Três dias antes do Dia da Independência, a Câmara Municipal do Mindelo declarou que sexta-feira, 4 de julho, seria feriado para os trabalhadores não essenciais, “para participarem nas festividades”. Quais festividades, exatamente, continuava por esclarecer. Não havia sido divulgado qualquer programa oficial e o município não deu mais explicações. Nas redes sociais, circularam especulações – alguns questionavam-se se iria acontecer alguma coisa. Nem mesmo os taxistas, que costumam ser os primeiros a saber o que se passa no Mindelo, tinham informações para partilhar. Conversas com pessoas do setor cultural confirmaram o

⁴ O batuku é uma tradição musical e de dança percussiva, historicamente praticada por mulheres, caracterizada por cantos de chamada e resposta e padrões polirrítmicos. O funaná é um gênero de música de dança centrado nas melodias da gaita (acordeão) e nos ritmos do ferrinho (barra de ferro raspada).

que muitos já supunham: os eventos centrais estavam previstos para a Praia, não aqui. De facto, 2025 tinha sido declarado um ano de comemoração nacional, com eventos agendados por todo o arquipélago. A inauguração oficial tinha ocorrido a 25 de abril no Centro de Artesanato e Design, no Mindelo, assinalando o aniversário da Revolução dos Cravos de Portugal e apresentando publicamente os planos do governo: a principal celebração do Dia da Independência realizar-se-ia a 5 de julho na capital, com uma cerimónia de encerramento marcada para dezembro na ilha do Sal. As redes sociais, a televisão estatal e a rádio pública estavam repletas de retrospectivas sobre a era da independência – mesmo que a própria cidade não desse qualquer indício de que a ocasião se aproximava.

Historicamente, o município tem sido um interveniente central na organização de eventos públicos, embora as organizações e associações privadas tenham desempenhado, desde há muito, um papel importante na realização de festivais de grande escala, como o *Baía das Gatas*, o *Kavala Fresk* ou o *Mindel Summer Jazz Festival*. Nesse sentido, o envolvimento de atores privados na organização de celebrações públicas não é, por si só, invulgar em Cabo Verde. No entanto, nos dias que antecederam as celebrações da independência, muitas pessoas no Mindelo pareciam estar à espera de um sinal visível por parte do município. Como afirmou um ativista cultural do Quintal das Artes, um coletivo de artistas e artesãos localizado no centro da cidade: “Estamos basicamente à espera que a Câmara diga alguma coisa – estamos prontos” (comunicação pessoal, 2 de julho de 2025). E, no entanto, as pessoas tinham a certeza de que algo iria acontecer. E algo aconteceu.

Na manhã de 3 de julho – apenas dois dias antes do aniversário – a Câmara Municipal anunciou finalmente uma celebração pública a realizar-se na véspera do Dia da Independência, na Praça Dom Luís. De acordo com o programa (fig. 1), estariam previstas atuações musicais de sete cantores acompanhados pela banda *Serenata*, um espetáculo da lendária banda mindelense *Kings*, bem como atuações de crianças em idade escolar e uma exibição desportiva, com início às 19h00.

O programa oficial teve início no dia 4 de julho, por volta das 19h30, quando um moderador deu as boas-vindas ao público que se ia reunindo gradualmente. Muitos só chegaram quando as bandas começaram a tocar e provavelmente perderam o anúncio de que o evento tinha sido organizado pelo portal desportivo online *Sports Mídia* em parceria com a Câmara Municipal – um acordo que poucas pessoas com quem falei pareciam ter reparado.

A nossa equipa documentou o evento em turnos. Enquanto eu permaneci na Praça durante todo o evento, os estudantes revezaram-se e exploraram o centro da cidade, onde cafés, restaurantes e bares ofereciam os seus próprios programas

musicais, não necessariamente ligados à independência. O evento na Praça Dom Luís destacou-se, no entanto, como a principal celebração pública da ilha.



Figura 1: Anúncio do programa da celebração no Mindelo

Uma área de lugares reservada, isolada perto do técnico de som e vigiada por seguranças, estava destinada aos convidados e às famílias das crianças que atuavam. A maioria dos presentes reuniu-se nas laterais e na parte de trás da praça. As tentativas de entrar na área reservada – por pessoas e, ocasionalmente, por cães vadios – foram prontamente impedidas, o que provocou uma frustração visível, especialmente no final da noite. A divisão espacial clara entre convidados e público não produziu uma sensação de unidade, mas sim reforçou as fronteiras.

O primeiro número contou com um coro do ensino básico a interpretar o hino nacional. Vestidos com camisas brancas e calças de ganga escuras – uma variação contemporânea do traje branco e preto típico de espetáculos rurais como o Kolá San Jon e o Batuku – os alunos cantaram com a mão direita sobre o coração, acompanhados pelo teclado e pelo cavaquinho. Seguiram-se mais duas canções, apresentadas como homenagens a Cabo Verde, que foram recebidas com aplausos educados.

Em seguida, uma escola de dança de adolescentes subiu ao palco, apresentando coreografias modernas acompanhadas principalmente por remixes de músicas de K-pop e MPB (música popular brasileira). Vestiam trajes prateados cintilantes que refletiam a luz à medida que se moviam, mudando as suas formações com fluidez, enquanto os ritmos de dança pulsantes que saíam dos altifalantes ressoavam por todo o centro da cidade. Depois disso, uma segunda escola de

dança apresentou números mais tradicionais. Quatro artistas adolescentes – rapazes e raparigas – vestiam roupas brancas, com as raparigas a realçarem os seus trajes com um *pano di terra*⁵ atado à cintura. A sua atuação foi acompanhada por duas canções bem conhecidas: “Cinco de Julho” e “Labanta Braço”, peças que se repetiriam ao longo da noite, reforçando o seu estatuto emblemático.

Depois das escolas de dança terem concluído as suas atuações e de muitas das crianças se terem juntado às suas famílias, a primeira das principais atuações musicais, a banda *Serenata*, subiu ao palco. Fundada no Mindelo em 1995, a *Serenata* tem contado com uma formação rotativa de músicos experientes de São Vicente. A banda é conhecida por atuar em importantes eventos locais e tem sido frequentemente convidada pela autarquia para representar Cabo Verde no estrangeiro (Nogueira, 2016, p. 473). A formação desta noite incluiu teclado, baixo, bateria, percussão, guitarra e cavaquinho, proporcionando um som enraizado nas tradições musicais locais, ao mesmo tempo que cativava um público diversificado.

Depois de abrir o seu concerto com uma versão instrumental da famosa morna de Jorge Monteiro (Jotamonte), “Cabo Verde Terra Estimada”, a banda acompanhou vários cantores, que interpretaram duas canções cada um antes de saírem do palco para dar lugar ao artista seguinte. Os músicos, todos do sexo masculino, usavam trajes individuais que refletiam o caráter heterogêneo do grupo. Mantiveram uma postura contida ao longo de toda a atuação; mesmo durante os ocasionais solos de guitarra, o foco permaneceu inteiramente nos cantores, que ocupavam sempre o centro do palco. Durante a atuação da banda, foram chegando cada vez mais pessoas à Praça. Entre as canções, o murmúrio das conversas aumentava, as pessoas entravam e saíam da área de lugares sentados para comprar petiscos e bebidas, embora a maioria permanecesse atenta à música. No final do seu set, os *Serenata* tinham acompanhado um total de sete cantores antes de cederem o palco ao último ato da noite: os *Kings*.

Até este ponto, a noite tinha decorrido mais ou menos como esperado, centrada em música ao vivo e comida de rua típica. O que nos surpreendeu, no entanto, foram as exibições desportivas intermitentes que se seguiram a cada segundo cantor. Um grupo de ginastas apresentou uma rotina de cinco minutos que incluiu acrobacias sincronizadas e formações de grupo impressionantes. Seguiu-se uma escola de boxe local, que realizou uma sessão de *sparring* coreografada e apresentou outras modalidades de artes marciais. Depois, pouco antes de ser anunciado o último número da noite, um representante da *Sports Mídia* subiu ao palco. Ele apresentou um ginasta em cadeira de rodas como um dos três melhores

⁵ Tecido tradicional frequentemente usado nas apresentações de batuku, simbolizando uma ligação ao património cultural.

do mundo na sua categoria. Ao som do sucesso mundial “Gangnam Style”, ele fez o pino e outras acrobacias que suscitaram aplausos entusiásticos da plateia.

A banda *Kings* foi formada no início da década de 1970 e rapidamente se tornou um dos grupos mais influentes do Mindelo. Juntamente com a *Voz de Cabo Verde* e *Os Alegres*, atuavam frequentemente nas maiores festas da cidade, como o Carnaval e a Passagem de Ano (Nogueira, 2016, p. 301). Começaram a sua carreira a tocar música inspirada em bandas como os *Beatles* e *Otis Redding*, incorporando também estilos como o *reggae* e o disco. Como escreve Gonçalves, a banda assumiu um papel musical ativo durante o período de mobilização anticolonial em 1974/75 (Gonçalves, 2022, p. 363). Ao longo dos seus doze anos de atividade, os *Kings* tornaram-se uma fábrica de talentos, com muitos músicos de renome a passar pelo grupo. Após 1982, foram ocasionalmente reunidos para atuar em grandes eventos, com formações variadas. Nesta noite, tocaram uma mistura de canções originais e versões de *covers*, incluindo “Labanta Braço”, que discutirei com mais detalhe na secção seguinte.

Antes de os *Kings* subirem ao palco, por volta das 22h45, o moderador voltou para anunciar que todo o evento estava a ser transmitido em direto em vários canais, permitindo que o público da diáspora – especialmente nos Estados Unidos e na Europa – pudesse acompanhar o evento. Este momento sublinhou o estatuto frequentemente discutido de Cabo Verde como uma “transnação” (por exemplo, Batalha & Carling, 2008; Cidra, 2008; Sieber, 2005) e ilustrou como tais atuações servem de pontes simbólicas para a diáspora.

A formação era composta por bateria, duas percussões, baixo, dois teclados, guitarra, saxofone e um vocalista. Vestiam roupas a condizer: calças escuras e camisas brancas com padrões “pano di terra” estampados no peito. Embora a sua presença em palco fosse também descontraída e centrada na interpretação musical, em vez de animar o público, desempenharam na perfeição o papel de cabeça de cartaz. Os *Kings* tocaram sem interrupção até à meia-noite, quando os fogos de artifício começaram e a cena descrita na introdução se desenrolou. Por um breve momento, a estrutura da noite deu lugar a algo mais espontâneo, à medida que a celebração cuidadosamente encenada se descontraía e a barreira entre a área sentada e a área em pé deixava de ser mantida pelo pessoal de segurança.

Após os fogos de artifício, a banda tocou mais três músicas e encerrou a sua atuação com “Parabéns a Você” para toda a nação. Por volta da meia-noite e meia, a celebração oficial tinha terminado e a multidão dispersou-se rapidamente, com muitos a dirigirem-se para outros locais para continuar a noite.

Em especial, os momentos finais do concerto dos *Kings* podem ser entendidos como uma efervescência coletiva entre músicos e público, bem como da própria

nação através da música. Nesse sentido, a atuação de encerramento encenou a própria nação como uma comunidade audível e encarnada, ecoando as formas como a música há muito serve como um meio para a efervescência coletiva (ver Dave, 2019, pp. 20-26) e a “experiência de simultaneidade” em comunidades imaginadas (Turino, 2000, pp. 173-177). Desenvolvendo a publicação seminal de Benedict Anderson (1991), Kelly Askew argumenta que, em vez de nos concentrarmos nas nações como “comunidades imaginadas” fixas, é mais útil pensar em termos de “imaginários nacionais”: os conjuntos de ideias e ideologias mutáveis, em camadas e frequentemente contraditórios através dos quais as pessoas concebem a nação em diferentes momentos (Askew, 2002, p. 273). Para além das atuações musicais, os variados espetáculos desportivos e de dança, juntamente com a idade relativamente jovem da maioria dos artistas e cantores, sublinharam as formas como a celebração destacou as gerações mais jovens de Cabo Verde.

Na secção seguinte, defendo que a interação destes “imaginários nacionais” com a “paisagem de memórias composta” cabo-verdiana se articula e é negociada através da música. É precisamente através deste repertório musical que se concretizam os processos contínuos de recordar, contestar e representar a nação.

O repertório mnemónico: cantando a nação pós-colonial

Como afirma o etnomusicólogo Philip Bohlman: “A música é um meio particularmente maleável para moldar as múltiplas imagens de uma nação” (Bohlman, 2004, p. 81). O repertório musical apresentado na véspera do 50.º aniversário da independência de Cabo Verde moldou a experiência do público em relação ao evento e serviu como expressão de uma identidade nacional pós-colonial. Os etnomusicólogos há muito que investigam o papel da música na promoção e mediação, mas também no desafio e resistência a tais identidades (por exemplo, Dave, 2019; Rodrigues, 2017; Stokes, 2003; Turino, 2000). Especialmente ao abordar a relação multifacetada entre a música e o Estado (ver, por exemplo, Askew, 2002, pp. 271-285), vemos que as pós-colónias, enquanto “um sistema específico de signos” (Mbembe, 1992, p. 3), têm feito uso da música no seu processo de construção nacional. No entanto, como Turino e outros salientam, a concretização da identidade nacional não é imposta exclusivamente a partir de cima; é realizada e negociada ao nível das bases (Bohlman, 2004, p. 81; Moorman, 2008, pp. 140-164; Turino, 2000, pp. 215-219).

Partindo desta perspetiva, analiso as canções interpretadas na Praça Dom Luís como expressões dos imaginários nacionais e da memória cultural. Através de uma leitura atenta tanto das letras como da interpretação musical, demons-

tro como o repertório reflete a “pluralização mnemónica” da nação e destaca a importância contínua da luta de libertação na memória nacional, tal como delineado na discussão anterior sobre o trabalho de Cardina e Rodrigues. Começo a minha análise centrando-me no repertório apresentado pela banda *Serenata*. A Figura 2 fornece uma visão geral das canções interpretadas por cada cantor ao longo da noite. As quinze peças podem ser classificadas em três categorias temáticas, determinadas pelo seu conteúdo lírico.

	Canção	Cantor/a
1	Cabo Verde Terra Estimada	Instrumental
2	Cabral Ca Morri	Derrick
3	Nos Raça	Derrick
4	Neto	Zizi Vaz
5	Titina Silá	Zizi Vaz
6	Voz d’Amor	Naná
7	Terra Escalabrode	Naná
8	Fomi 47	Duda Teixeira
9	Manú	Duda Teixeira
10	Distino d’um Crioula	Constantino Cardoso
11	Nha Terra Aonte E Aoje	Constantino Cardoso
12	Patrice Lumumba	Edson Oliveira
13	Terra Bo Sabe	Edson Oliveira
14	5 de Julho	Carla Lima
15	Apocalypse	Carla Lima

Figura 2: Lista de músicas da banda *Serenata*

A primeira categoria inclui canções que fazem referência direta à Luta pela Independência. Dentro desta categoria, é possível distinguir ainda entre peças que homenageiam figuras específicas – com destaque para Amílcar Cabral, mas também outros ícones anticolonialistas como Titina Silá, Patrice Lumumba, Kwame Nkrumah, Agostinho Neto, bem como Che Guevara (canções 2, 4, 12) – e aquelas que comemoram eventos cruciais associados à libertação, como a própria declaração de independência (canção 14).

Para ilustrar esta categoria, consideremos o exemplo de “Cabral Ka Mori”⁶ (faixa 2), que evoca explicitamente o legado de Cabral e situa o ouvinte no contexto histórico e simbólico da luta.

Exemplo 1: *Cabral Ca Mori*

Oi, Kabuverdi, bu óra dja txiga
Sima bus irmons d’Áfrika grita
Indipendência, fidjus, dja no ten
Pa no ser livri, livri di tudu algen (2x)

Coro:

Cabral ka mori, Cabral é gritu ki duiguigi mundu
Cabral ka mori, Cabral é gritu na nha peitu
Cabral ka mori, Cabral é liberdadi
Onra memória di erói di povu (2x)

Di PAIGC, partidu di luta
Na finason no ka pode skese-l
Di tudu irmon, erói ki da se sangi
Pa liberdadi, justisa di nos povu (2x)

Coro (4x)

Este exemplo ilustra a construção de Cabral como um ídolo, equiparando a sua figura diretamente à noção de liberdade (ver também Barros & Lima, 2012). No entanto, esta forma de memorialização musical foi também vista de forma crítica por alguns dos nossos entrevistados. Um músico que já estava em atividade durante a era pré-independência disse-nos:

Ora, o que se passa é o seguinte: não devemos criar um culto da personalidade. Um culto à personalidade não é uma coisa boa. Precisamos de estudar a história. Não podemos apagar a história. Temos de dizer a verdade sobre a história. Não se trata de dizer que respeitamos Cabral e depois fazer isto ou aquilo. Na verdade, não estamos a fazer o que ele disse que devia ser feito – ou aquilo que ele defendia. (Anónimo I, Mindelo, 2 de julho de 2025)

Na mesma linha, “Patrice Lumumba” (faixa 12) insere Cabral numa linhagem mais ampla de líderes revolucionários africanos, incluindo Patrice Lumumba e Kwame Nkrumah, que lideraram os movimentos de independência na República

⁶ O título original, retirado do LP “Sema Lopi” d’Os *Tubarões*, escreve-se “Cabral Ca Mori”. O título foi aqui adaptado para garantir a coerência com as convenções da ALUPEC relativas ao crioulo cabo-verdiano. Todas as letras foram retiradas de <https://www.letras.com/>

do Congo e no Gana, respetivamente. A letra faz ainda referência ao PAIGC como o partido da luta e estende a solidariedade a outras nações africanas, situando assim a luta de Cabo Verde no quadro mais vasto da descolonização africana. Esta orientação pan-africana é também evidente nas canções em homenagem a Titina Silá e Agostinho Neto, que expressam tanto solidariedade como gratidão para com as lutas de libertação na Guiné-Bissau e em Angola. No entanto, coletivamente, estas composições estabelecem uma ligação direta entre Cabral, o PAIGC e os ideais da solidariedade pan-africana. É também digno de nota que estas canções tenham origem na era imediatamente posterior à independência e tenham sido amplamente popularizadas pela banda *Os Tubarões* durante meados da década de 1970 e início da década de 1980, servindo tanto como repositório cultural como de veículos para a negociação da memória coletiva.

Uma segunda categoria de canções faz referência às experiências cabo-verdianas sob o colonialismo e o neocolonialismo, por vezes de forma explícita, outras vezes metaforicamente (n.º 3, 8, 9, 10, 11, 13, 15). Os temas dominantes destas canções incluem a perda e a emigração, como nas mornas “Manú” (n.º 9) e “Distino d’um Crioula” (n.º 10). “Fomi 47” (n.º 8) é particularmente marcante pelo seu tratamento explícito das severas secas que afligiram as ilhas durante a década de 1940, causando fomes e emigração em massa.⁷ Outro exemplo notável nesta categoria é “Nos Raça” (n.º 3), que se destaca pela sua crítica direta ao colonialismo e à opressão racial.

Exemplo 2: *Nos Raça*

*Papa bêm flam qui raça qui nós é o pai
Nós raça ê prêto ma branco burnido na tempo
Burnido na temporal d’escravatura ô fidjo
Un geração di tuga cu africano*

*Es bêm di Europa fareja riqueza
Es vendê fidjo di Africa na escravatura
Carregod na fund d’porão di sês galera
D’box d’chicote ma juga colonial*

*Alguns que fca prâ li gatchod na rotcha ô fidjo
Trança ma tuga ês cria ess povo caboverdiano
Ess povo que sofrê quinhentos anos de tortura
Ess povo qu’ês revultia tabanca intere*

⁷ Para uma análise mais aprofundada desta canção em particular, consulte Cidra (2015, pp. 314-317) e Martin (2016, pp. 55-56).

*Pa tma sês liberdade que ta compatês na mundo
 Pa caba cu exploraçon duns gente racista e mau
 Que pa tma sês terra que pas governa
 Pa cria progresso dess povo africano*

*Agora ja sês reinod tchga na fim nha fidjo
 Nôs Africa intere t'fca livre de sês maldade
 Pa mostra mundo intere sês dignidade di povo
 Cu sês direito humano universal*

*Pa nós bem participa na construção dum mundo
 Um mundo novo di paz pâ tudo gente vive
 Historia que ja passa nós pôl num cont a parte
 Nôs tra vingança e odia d'nos coraçõn*

“Nos Raça” destaca-se, entre outras coisas, pela forma como situa Cabo Verde como uma mistura cultural e histórica de influências portuguesas e africanas, refletindo uma criouldade vivida que surgiu como consequência de séculos de colonialismo.⁸ A canção aborda a história da escravidão, da exploração e de cinco séculos de sofrimento sob o domínio colonial de uma forma invulgarmente direta para o género. As suas últimas linhas, que falam de carregar vingança e ódio no coração, marcam um afastamento atípico do tom melancólico, mas geralmente conciliador, da morna, sublinhando tanto a intensidade emocional da memória histórica como os vestígios persistentes da injustiça no Cabo Verde pós-colonial.

A terceira categoria inclui canções da tradição da morna que funcionam como homenagens a Cabo Verde (canções 1, 6, 7). Estas peças destacam a beleza natural do arquipélago e o seu rico património cultural, fazendo frequentemente referência a géneros musicais como a morna, a koladera, o funaná e o batuku (canção 7). Também aqui, temas como a emigração, a saudade e a perda são recorrentes ao longo destas canções, refletindo motivos estabelecidos na expressão musical cabo-verdiana (ver Dias, 2004, pp. 35-48; Rodrigues & Lobo, 1996, pp. 31-45). Embora estas composições não façam referência explícita à luta de libertação ou à ideologia nacionalista, participam no processo contínuo de construção da nação ao articularem uma experiência cultural e histórica partilhada. Na nossa entrevista com Antero Santos, um renomado músico do Mindelo, ele explicou o significado do género durante o colonialismo da seguinte forma:

⁸ Abordo o conceito e a realidade cabo-verdiana da criouldade com mais pormenor em Ringsmut, 2025.

Por exemplo, há uma morna de Jorge Monteiro, Jotamonte, chamada “Fidjo Maguado”. Mas essa morna não podia ser tocada naquela época. Se a tocassem naquela altura, haveria problemas. Era uma crítica à situação. Havia controlo sobre muitas letras de canções. [...] Não posso dizer que houvesse censura propriamente dita, mas havia controlo sobre o que se fazia. Ainda assim, a morna conseguiu intervir na sociedade. Transmitiu a sua mensagem. A morna é uma forma de lamentar, mas também de, como hei-de dizer, sustentar a alma. (Antero Santos, Mindelo, 3 de julho de 2025)

A morna ocupa uma posição complexa no imaginário musical e nacional cabo-verdiano. Na literatura, tem sido frequentemente descrita como música de salões, alinhada com a estética europeia e associada à cultura da elite, em contraste com os géneros mais “africanos”, como o funaná e o batuku (ver Cidra, 2018; Palmberg, 2002). No entanto, outros estudiosos têm salientado que a morna, apesar das suas associações com a elite, tem sido também, desde há muito, uma expressão do “povo” e tem funcionado como um símbolo nacional unificador entre as diferentes camadas sociais (ver Dias, 2004; Rodrigues, 2017). Além disso, Rodrigues destaca o potencial subversivo da morna durante o período colonial: através de metáforas elaboradas e convenções poéticas, as letras aparentemente inócuas da morna podiam codificar a crítica social e articular uma consciência nacional distintamente cabo-verdiana (Rodrigues, 2017, pp. 260-275).

Em contrapartida, o repertório apresentado pelos *Kings* começou com uma sequência de canções que não se enquadravam nas três categorias acima descritas (ver fig. 3; canções 1-9). Estas canções de abertura consistiam, na sua maioria, em canções populares de festa que animavam o público a dançar e a celebrar. Koladeras e funanás como “Rambóia” (1), “Minino na Tchora” (4), “Sangue de Berona” (5), “Dança ma mi Crioula” (6) e “Ana Mata Tchuck” (8) eram clássicos bem conhecidos da música cabo-verdiana no Mindelo, imediatamente reconhecíveis pelo público local. *Kings* ampliou ainda mais o ambiente festivo ao incluir sucessos de kizomba/cabo-zouk amplamente populares, como “Gata Morena” (2) e “Mulata Coca Cola” (3).

A primeira parte do concerto foi pontuada por duas canções mais lentas e sentimentais – “Ambiente” (7) e “Recordações d’Infância” (9) – que conferiram um tom nostálgico contrastante ao repertório, de resto animado e voltado para a dança. Outra canção de caráter mais reflexivo, embora ainda enquadrada por metáforas, foi “Poema do Serviçal” (10), um clássico do segundo álbum dos *Kings*, *Na Estrada D’Europa* (1980), que criticava as experiências vividas pelos trabalhadores forçados cabo-verdianos em São Tomé. Uma vocalista adicional, que infelizmente não tinha sido apresentada pelo moderador, juntou-se aos *Kings* durante al-

gumas canções (5, 6, 12), cuja presença solene em palco contrastava com o canto animado e enérgico do vocalista dos *Kings*.

1	Rambóia
2	Gata Morena
3	Mulata Coca Cola
4	Minino na Tchora
5	Sangue de Berona
6	Dança ma mi Kriola
7	Ambiente
8	Anna Mata Tchuck / Catarina
9	Recordações D'Infância
10	Poema do Serviçal
11	Labanta Braço
12	Cinco di Julho
13	Jona Poss
14	Sô Foia De Traboi
15	Felicidades

Figura 3: Lista de músicas da banda *Kings*

Após este interlúdio mais ambivalente, a banda passou a tocar duas canções diretamente ligadas ao período da Independência: “Labanta Braço” (11) e “Cinco di Julho” (12). Ambas as peças faziam parte do mesmo repertório invocado anteriormente pelos cantores da *Banda Serenata* e foram originalmente popularizadas pelos *Os Tubarões* nos anos imediatamente a seguir à independência. Ao interpretar estas canções, os *Kings* relacionaram explicitamente o seu repertório, de resto festivo, com a luta de libertação e a memória coletiva da Independência. O Exemplo 3, “Labanta Braço”, ilustra esta ligação.

Exemplo 3: *Labanta Braço*

Labanta brasu bu grita bo liberdadei (4x)

Grita povu indipendenti, grita povu libertadu (2x)

Sinku di Julhu é sinónimu di liberdadei

Sinku di Julhu kaminhu abértu pa flisidadi (2x)

Grita: Viva Cabral

Onra konbatenti di nos térra (2x)

(repetir)

“Labanta Braço” destaca-se pela simplicidade e insistência da sua letra. A canção reafirma repetidamente os elementos centrais da Independência: o povo cabo-verdiano a celebrar a sua liberdade, o significado do dia 5 de julho como dia da Independência e o papel de Amílcar Cabral na luta por ela. Este uso direto das palavras funciona como um excelente exemplo do que Astrid Erll descreveu como “formas mnemónicas” (Erll, 2011, p. 13), tais como símbolos ou ícones que condensam conteúdos da memória cultural. Ao reduzir a complexidade, estas formas facilitam a repetição e garantem a circulação de conteúdos mnemónicos essenciais. Ao mesmo tempo, a canção associa a condensação mnemónica à incorporação, convidando os ouvintes a levantar os braços e a gritar “liberdade”. Testemunhando este momento, mesmo como forasteiros, sentimos uma energia palpável no ar, uma sensação quase física de alegria partilhada.

Antes de encerrarem o concerto com uma versão de “Parabéns a Você” dedicada à nação, os *Kings* interpretaram mais duas canções do início da sua carreira: “Jona Poss” (13) e “Sô Foia De Traboí” (14). Estas peças estabeleceram um equilíbrio entre música festiva e dançante (“Jona Poss”) e temas de crítica social (“Sô Foia De Traboí”), fechando assim o ciclo da atuação de forma eficaz. É de salientar que os *Kings* recorreram a várias canções do seu período formativo e mais produtivo, durante o qual lançaram três álbuns e um single duplo adicional. Por exemplo, “Ana Mata Tchuk” (6) e “Minino na Tchora” (4) já tinham aparecido no seu primeiro LP, *Faroeste*, em 1979.

O repertório musical da noite pode, assim, ser classificado de acordo com o seu conteúdo lírico e simbólico. A maioria das canções interpretadas pelos *Serenata* e pelos cantores convidados enfatizava ligações explícitas à luta de libertação, destacando figuras-chave do movimento de independência africano, entre as quais se destacava Amílcar Cabral. Um segundo grupo de canções centrou-se nas experiências específicas de Cabo Verde com o colonialismo e os seus legados duradouros. Em ambos os grupos, a morna emergiu como o género predom-

minante através do qual estes temas foram articulados. Uma terceira categoria, que compreendia uma parte substancial do alinhamento de *Kings*, consistia em canções sem referências mnemónicas evidentes à luta de libertação ou à história colonial. Tratava-se principalmente de peças orientadas para a dança e sucessos populares concebidos para celebração e diversão. No entanto, como observado por vários etnomusicólogos, tais expressões de prazer são, em si mesmas, políticas, particularmente em contextos pós-coloniais (por exemplo, Alisch, 2017, pp. 187-195; Dave, 2019, pp. 25-33).

Em vez de descartar estas canções como prova de um esquecimento social, especialmente no que diz respeito a géneros modernos orientados para a dança, como a kizomba e o cabo-zouk, é importante reconhecer a sua contribuição para aquilo a que Marissa Moorman chamou experiências de “soberania cultural” (Moorman, 2008, p. 7). Ao escrever sobre a música popular em Angola durante o período imediatamente anterior e posterior à independência, Moorman observou que grande parte da música tocada nos centros culturais urbanos e na rádio nacional não transmitia mensagens políticas explícitas, tanto devido à vigilância e censura constantes por parte da PIDE, como porque a música produzida e divulgada nos clubes urbanos prenunciava e expressava uma nação independente nos seus próprios termos (Moorman, 2008, pp. 140-164). Da mesma forma, como observa JoAnne Hoffman, o cabo-zouk – um género que surgiu na diáspora cabo-verdiana na Europa – pode ser entendido como uma expressão musical de uma geração de jovens cabo-verdianos com pouca ou nenhuma memória pessoal do domínio colonial: Hoffman salienta que o cabo-zouk foi criado pela primeira geração a ter pouca ou nenhuma memória de um Cabo Verde que não estivesse livre do colonialismo português. Isto não significa que o país tenha superado totalmente os efeitos de cinco séculos de domínio colonial, mas sim que a música assume um papel diferente numa nação independente do que sob ocupação (Hoffman, 2008, p. 211). A inclusão de sucessos de kizomba e outras canções orientadas para a dança nas celebrações do 50.^o aniversário desempenhou, portanto, uma função crucial: envolveu as gerações mais jovens e permitiu que as suas experiências fossem representadas na comemoração nacional.⁹

Esta função intergeracional e integradora pode também ser alargada às atuações desportivas e de dança que frequentemente interrompiam o repertório mais sério, solene e abertamente revolucionário interpretado pela *Serenata*. Na secção final, examino estes momentos de atrito e fragmentação mais de perto, explo-

⁹ Por outro lado, um conjunto significativo e crescente de música *rap* cabo-verdiana produzida na diáspora aborda especificamente os ideais do cabralismo e o seu legado para tratar de questões contemporâneas e das experiências da diáspora (ver Barros & Lima, 2012).

rando como articulam tensões na representação da nação e na configuração da paisagem da memória.

Atritos e fragmentos: música, memória e política pós-colonial

Nesta secção final, volto às tensões que vieram à tona durante as comemorações do 50.^o aniversário no Mindelo, analisando como a música, a memória e a política pós-colonial se cruzam na prática. Uma tensão central diz respeito ao género na representação do panorama da memória nacional. Sylvia Palatschek e Sylvia Schraut (2008) argumentam que as perspetivas das mulheres são frequentemente marginalizadas na memória nacional e apelam à atenção para as implicações de género de tais narrativas (Palatschek & Schraut, 2008, pp. 267-287). Preocupações semelhantes têm sido levantadas relativamente à produção cultural cabo-verdiana e aos legados de resistência e revolução (Lima-Neves & Pilgrim, 2021).

A música reflete esta divisão estrutural. As mulheres são frequentemente confinadas a papéis de cantoras ou bailarinas, enquanto a execução instrumental é dominada pelos homens (Doubleday, 2008; Koskoff, 1995). Em Cabo Verde, com poucas exceções, as mulheres atuam como vocalistas, enquanto os homens predominam como instrumentistas e compositores (cf. Gonçalves, 2022; Nogueira, 2016). As celebrações do aniversário tornaram este desequilíbrio visível: entre os sete cantores acompanhados pela banda *Serenata*, composta exclusivamente por homens, apenas três eram mulheres; com os *Kings*, uma única vocalista convidada apareceu para três canções. Isto contrastou com o público, que apresentava um maior equilíbrio de género.

Esta divisão também se manifesta no plano da representação, nomeadamente na construção de um cânone nacional (Grever & Ribbens, 2008). As canções que abordam a luta de libertação centram-se, na sua esmagadora maioria, em figuras masculinas, ocupando Amílcar Cabral uma posição central (2, 3, 4, 8, 9, 12, 14). Neste contexto, destaca-se “Titina Silá” (5), interpretada por Zizi Vaz. A canção comemora as contribuições das mulheres para a luta e apela à solidariedade pan-africana com a Guiné-Bissau. A sua inclusão sublinha o reconhecimento tardio e ainda marginal das mulheres na narrativa da independência de Cabo Verde.

Este reconhecimento tardio reflete dinâmicas políticas mais amplas. Cardina e Rodrigues (2022) demonstram que o reconhecimento oficial da participação das mulheres na luta pela independência surgiu de forma desigual, muitas vezes visível apenas em momentos políticos específicos. Sob a presidência de Pedro

Pires, por exemplo, o Estado deu ênfase aos símbolos e narrativas da libertação, atribuindo distinções a mulheres cujas contribuições não tinham sido anteriormente reconhecidas. Em 2004, no 29.º aniversário da independência, Pires concedeu a oito mulheres a Ordem de Amílcar Cabral, corrigindo explicitamente a cerimónia de 1990, que tinha homenageado combatentes sem incluir uma única mulher (Cardina & Rodrigues, 2022, p. 100). Apesar do reconhecimento subsequente nos meios de comunicação nacionais (Cardina & Rodrigues, 2022, pp. 99-105), a atuação na Praça Dom Luís permaneceu limitada, deixando as mulheres à margem do panorama da memória musical.



Figura 4: Celebração na Praça Dom Luis, Mindelo, 2025

A única outra figura feminina representada – embora não estivesse diretamente ligada à luta de libertação – foi o ícone cultural Cesária Évora, cuja imagem estava em destaque na fachada do palco (Fig. 4). O cantor Naná destacou a sua presença ao interpretar “Voz d’amor” (6), fazendo referência ao sucesso de Évora e ao seu álbum homónimo, vencedor de um Grammy.¹⁰

¹⁰ Muito se tem escrito sobre o papel central de Cesária Évora na cultura cabo-verdiana. Para mais informações, ver, por exemplo, Arenas, 2011; Cambanco, 2015; Kavoori, 2009; Lang, 2007; Martin, 2010; Teixeira, 2012.

Por último, vale a pena destacar a dimensão de género dos estilos musicais mais proeminentemente interpretados pela banda *Serenata*: a morna e a kola-dera. Como Juliana Braz Dias demonstrou de forma convincente, a morna, em particular, articula perspetivas distintamente masculinas, com uma estética performativa intimamente ligada aos valores masculinos (Dias, 2004, pp. 183-187). Por sua vez, as mulheres, como demonstra Lindinalva Lima, são tipicamente representadas em papéis restritos – como a amada (*kretxeu*), a mãe ou a sedutora perigosa (Lima, 2011). O domínio destes géneros não só projetou uma perspetiva são-vicentina da nação (Rodrigues, 2017), como também reforçou uma paisagem de memória centrada no homem da independência de Cabo Verde.

Uma segunda tensão evidente durante as celebrações envolveu atritos geracionais sobre a forma como o passado de Cabo Verde deve ser recordado e revivido no presente. Especialmente nas nossas entrevistas com músicos que estiveram em atividade durante a luta pela independência, um sentimento predominante de nostalgia caracterizou as suas memórias pessoais da época da Independência. Considerem estas recordações do músico mindelense José Luís “Pinúria” Ramos, que tocou com a banda *Kuelah Tabanka* no Dia da Independência, no Mindelo:

Tivemos a oportunidade, no dia 5 de julho de 1975, de tocar na Praça Nova, no coreto. Toquei lá, tinha 20 ou 19 anos, ou algo assim, e era o Dia da Independência. Tocámos lá; estava cheio. Toda a gente estava feliz porque nos tínhamos tornado independentes [...] Como já te disse, tínhamos ideais. Éramos muito idealistas. E, naquela altura, tínhamos sonhos. E, quando olho para trás, posso dizer que todos esses sonhos se tornaram realidade [...] Por isso, foi, naquela altura, um momento de felicidade. Toda a gente estava feliz. Foi um momento de alegria, certo? Fico com pele de galinha só de falar nisso. Foi um momento de alegria. Foi um momento de felicidade. Tínhamos o mundo à nossa frente e o mundo era bom. (José Luís Ramos, comunicação pessoal, Mindelo, 3 de julho de 2025, original em inglês)

Estas memórias estão impregnadas de nostalgia e de sentimento visceral de independência que as pessoas sentiam naquela época. Alguns músicos daquela época viram nisso um sinal de relativa perda de memória e de urgência política, especialmente entre os jovens, retratando-os frequentemente como menos politizados e mais preocupados com o entretenimento. Como afirmou Jovino dos Santos, cantor e compositor do Mindelo em atividade desde a década de 1970:

O problema aqui em Cabo Verde é o seguinte: a liberdade foi conquistada nos anos 70, mas continuamos dependentes dos portugueses. O banco é português, a empresa de telecomunicações é portuguesa. No entanto, o governo cabo-verdiano tem a possibilidade de avançar e abandonar tudo isto. Porque esta nova geração, que é

o futuro do país, penso que deveria ter uma melhor compreensão disto [...] Quem foi Amílcar? O que fez Amílcar? Mas ninguém está interessado nisso. Não querem saber. Cantam “Labanta Braço, grita bo libertadi”, uma canção que criaram para a libertação de Cabo Verde. “Labanta Braço” é a única canção que se ouve no dia 5 de julho. [...] Têm pouco interesse. (Jovino dos Santos, comunicação pessoal, Mindelo, 4 de julho de 2025)

Este ponto de vista, evidentemente, não é exclusivo de Cabo Verde nem do contexto da independência, mas ressoa com as críticas geracionais observadas em muitas sociedades em todo o mundo (por exemplo, Mendívil, 2016) e faz eco à abordagem da “escassez” da memória cultural, tal como enquadrada por Ann Rigney (2005).

Em comparação com as suas memórias vívidas da Independência, contadas por diferentes músicos da época, o evento a que assistimos pareceu-nos, de facto, mais contido, formal e cuidadosamente encenado. No entanto, como argumentam Cardina e Rodrigues (2022), esta mudança é melhor compreendida não como um declínio cultural, mas como parte de transições mnemónicas e da deliberada descabralização da memória nacional. Reflete também a proliferação de múltiplas memórias, em vez da escassez de uma narrativa única e monolítica (Rigney, 2005, p. 26).

Uma terceira tensão, historicamente ligada às divisões geracionais, diz respeito ao atrito entre as orientações pós-socialistas e neoliberais, evidente na organização da celebração. Conforme referido na introdução, a administração local não emitiu qualquer comunicado público, o que frustrou os residentes que esperavam que a Câmara assumisse o seu papel habitual. Em vez disso, o evento foi em grande parte organizado por uma plataforma privada de comunicação social dedicada ao desporto. Enquanto a Câmara há muito coordenava concertos públicos – refletindo a orientação centrada no Estado do período pós-independência – nos últimos anos tem-se assistido a mais festivais organizados e financiados por atores privados. Vários interlocutores interpretaram esta mudança através de diferenças políticas mais amplas entre o PAICV e o MpD (Movimento para a Democracia). Um músico descreveu o contraste nos seguintes termos: “Era um partido de esquerda. As pessoas diziam que era comunista, mas não era. Era um partido de esquerda. Era mais social, mais cultural, mais tradicional, mais orientado para o lar, muito mais ligado às suas raízes. O outro é mais aberto, mais liberal” (Anónimo I, comunicação pessoal, Mindelo, 2 de julho de 2025). Ele continuou, recordando que, em anos anteriores, os profissionais da cultura recebiam apoio formal do Estado: “Quando precisava de viajar para a Guiné para atuar, era oficialmente dispensado do trabalho – era como se continuasse em serviço.

Gostava de trabalhar em nome do país. Agora isso já não é possível. Se pedires licença, ou te descontam o salário, ou usas o teu próprio tempo” (Anónimo I, comunicação pessoal, Mindelo, 2 de julho de 2025). Na mesma linha, outro interlocutor sugeriu que o tom comparativamente contido do 50.^o aniversário refletia prioridades políticas, argumentando: “O atual governo não tem nada a ver com a independência. A data importante para eles é 13 de janeiro de 2012.¹¹ a democracia. Não a independência” (Anónimo II, Mindelo, 8 de julho de 2025).

Estas conclusões reforçam as análises de Cardina e Rodrigues sobre as mudanças mnemónicas em Cabo Verde e estão em sintonia com padrões mais amplos observados noutros contextos pós-coloniais africanos, onde a transição do socialismo para o neoliberalismo remodelou a memória cultural e a performance pública. Nesta perspetiva, as celebrações da Independência no Mindelo não se apresentam como acontecimentos isolados, mas sim como parte de uma trajetória mais ampla de reconfiguração pós-socialista (cf. Askew & Pitcher, 2006).

Conclusão: paisagens de memória polifónicas

As comemorações do 50.^o aniversário da Independência no Mindelo mostram como a música, a memória e a política pós-colonial se cruzam de formas complexas e, muitas vezes, contraditórias. Em vez de apresentarem uma narrativa nacional única, as atuações revelam as tensões que moldam o panorama da memória cabo-verdiana. Os artistas masculinos e os géneros de código masculino dominaram o palco, enquanto as mulheres ficaram largamente sub-representadas. Surgiram diferenças geracionais: os músicos mais velhos lamentaram uma percebida perda de tradição, enquanto os artistas mais jovens demonstraram um envolvimento com o património musical cabo-verdiano. As dinâmicas regionais também influenciaram as festividades, uma vez que os legados coloniais históricos e a centralização na Praia destacaram as desigualdades entre as ilhas. O papel crescente dos atores privados a par da Câmara levanta questões sobre quem molda os imaginários nacionais e como a memória da luta pela libertação é enquadrada em diferentes visões políticas.

O repertório na Praça Dom Luís refletiu múltiplas formas de memorialização. Algumas canções evocavam explicitamente narrativas históricas e políticas, fazendo referência à independência, à luta de libertação e a figuras como Amílcar Cabral, funcionando como veículos de uma memória itinerante (Erll, 2011). Outras expressavam a emigração, a perda e a saudade, muitas vezes através da

¹¹ O dia 13 de janeiro marca as primeiras eleições democráticas multipartidárias em Cabo Verde (1991), vencidas pelo Movimento para a Democracia (MpD).

morna e da koladera, enquanto as peças dançantes promoviam a ligação intergeracional. Os músicos representaram assim a memória de formas sobrepostas e em camadas, revelando o caráter polifônico da memória da libertação cabo-verdiana.

As comemorações do 50.^o aniversário no Mindelo ilustram, assim, paisagens de memória polifônicas, onde o passado, o presente e os futuros imaginados da nação são ativamente negociados, revelando a complexidade duradoura da identidade nacional pós-colonial.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha equipa de investigação de Viena, especialmente ao Prof. Julio Mendívil e aos estudantes Petzi Benes, Henning Burghoff, Claudia Felgitsch, Eva Gesierich, Ella Kovacs, Theresa Kronsteiner e Finn Spreng, cujas contribuições foram inestimáveis para esta investigação. Estou também profundamente grato a todos os músicos que partilharam connosco os seus conhecimentos e experiências. Agradeço ainda a Julio Mendívil e a Olavo B. Cardoso pelos seus comentários perspicazes sobre versões anteriores deste artigo. Por fim, estou em dívida com Nelson Pereira e Markus Leukel pelo seu generoso apoio e por facilitarem ligações importantes.

Referências

- Alisch, S. (2017). *Angolan Kuduro: Carga, aesthetic duelling, and pleasure politics performed through music and dance*. Tese de doutoramento, Bayreuth International Graduate School of African Studies, Universität Bayreuth, Alemanha.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.
- Arenas, F. (2011). *Lusophone Africa: Beyond independence*. University of Minnesota Press.
- Askew, K. M. (2002). *Performing the nation: Swahili music and cultural politics in Tanzania*. University of Chicago Press.
- Barros, M. de, & Lima, R. W. (2012). Rap Krioul(u): O pan-africanismo de Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde. *Realis – Revista de Estudos Utilitaristas e Pós-Coloniais*, 2(2), 89-117.
- Batalha, L., & Carling, J. (Eds.) (2008). *Transnational archipelago: Perspectives on Cape Verdean migration and diaspora*. Amsterdam University Press.
- Bithell, C. (Ed.) (2006). The past in music. Special issue, *Ethnomusicology Forum*, 15(1).
- Bohlman, P. V. (2004). *The music of European nationalism: Cultural identity and modern history*. ABC-CLIO.
- Cabral, A. (1978). O papel da cultura na luta pela independência. In *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria – Unidade e luta* (pp. 234-247). Seara Nova.
- Cambanco, B. D. (2015). *Uma nota sobre o papel social de Cesária Évora no reconhecimento internacional de Cabo Verde*.
- Cardina, M., & Rodrigues, I. N. (2021). The mnemonic transition: The rise of an anti-colonial memoryscape in Cape Verde. *Memory Studies*, 14(2), 380-394.
- Cardina, M., & Rodrigues, I. N. (2022). *Remembering the liberation struggles in Cape Verde: A mnemohistory*. Routledge.
- Cardina, M., & Rodrigues, I. N. (2023). Memoryscapes of the liberation struggle in Cape Verde. In M. Cardina (Ed.), *The Portuguese colonial war and the African liberation struggles: Memory, politics and uses of the past* (pp. 94-112). Routledge.
- Cidra, R. (2008). Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: Redes transnacionais, world music e múltiplas formações crioulas. In P. Góis (Ed.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana* (pp. 105-26). Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Cidra, R. (2015). Politics of memory, ethics of survival: The songs and narratives of the Cape Verdean diaspora in São Tomé. *Ethnomusicology Forum*, 24(3), 304-328.
- Cidra, R. (2018). Cabral, popular music and the debate on Cape Verdean creoleness. *Postcolonial Studies*, 21(4), 433-51.
- Dave, N. (2019). *The revolution's echoes: Music, politics, and pleasure in Guinea*. University of Chicago Press.
- Davidson, B. (2017). *No fist is big enough to hide the sky: The liberation of Guinea-Bissau and Cape Verde, 1963-74*. Bloomsbury. (Obra original publicada em 1981)
- Dias, J. B. (2004). *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: Versões musicais de uma nação*. Tese de doutoramento, Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasil.
- Doubleday, V. (2008). Sounds of power: An overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3-39.

- Durkheim, É. (1995). *The elementary forms of religious life* (K. E. Fields, Trad.) Free Press. (Obra original publicada em 1912)
- Erll, A. (2011). Travelling memory. *Parallax*, 17(4), 4-18.
- Fonseca, D. (2025). Underground revolutionaries: The PAIGC, Leninism, and the decolonization of Cabo Verde. *African Studies Review*, 68(3), 1-22.
- Furtado, C. (2016). Cape Verde e as quatro décadas da independência: Dissonâncias, múltiplos discursos, reverberações e lutas por imposição de sentido à sua história recente. *Estudos Ibero-Americanos*, 42(3), 879-882.
- Gonçalves, C. F. (2022). *Kab Verd Band AZ. Música e tradições*. Autor.
- Grever, M., & Ribbens, K. (2008). The dynamics of memories and the process of canonization. In S. Paletschek, & S. Schraut (Eds.), *The gender of memory: Cultures of remembrance in nineteenth- and twentieth-century Europe* (pp. 253-66). Campus.
- Hoffman, J. (2008). Diasporic networks, political change, and the growth of Cabo-Zouk music. In L. Batalha, & J. Carling (Eds.), *Transnational archipelago: Perspectives on Cape Verdean migration and diaspora* (pp. 205-220). Amsterdam University Press.
- Hurley-Glowa, S. (2021). *Songs for Cabo Verde: Norberto Tavares's musical visions for a new republic*. University of Rochester Press.
- Kavoori, A. (2009). World music, authenticity and Africa: Reading Cesaria Evora and Ali Farka Toure. *Global Media Journal—African Edition*, 3(1), 80-96.
- Keese, A. (2017). Decolonisation, improvised: A social history of the transfer of power in Cabo Verde, 1974-1976. *Portuguese Studies Review*, 25(1), 291-312.
- Koskoff, E. (1995). When women play: The relationship between musical instruments and gender style. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 16(1), 114-127. <https://doi.org/10.7202/1014419ar>
- Lang, G. (2007). Tem morna, tem coladera: As raízes cabo-verdianas da música universal de Cesária Évora. *Scripta*, 11(20), 155-165.
- Lima, L. (2011). A representação da mulher na morna e na coladeira: Experiências e perspectivas. In C. Silva, & C. Fortes (Org.), *As mulheres em Cabo Verde: Experiências e perspectivas* (pp. 277-306). Edições UniCV.
- Lima-Neves, T. A. S., & Pilgrim, A. N. F. (Eds.) (2021). *Cabo Verdean women writing remembrance, resistance, and revolution: Kriolas poderosas*. Lexington Books.
- Lobban, R. (1995). *Cape Verde: Crioulo colony to independent nation*. Westview.
- Lopes, R., & Barros, V. (2020). Amílcar Cabral and the liberation of Guinea-Bissau and Cabo Verde: International, transnational, and global dimensions. *International History Review*, 42(6), 1230-1237.
- Lopes, J. V. (1996). *Cabo Verde: Os bastidores da independência*. Instituto Camões & Centro Cultural Português.
- Martin, C. (2010). Cesária Évora: "The Barefoot Diva" and other stories. *Transition*, 103, pp. 82-97.
- Martin, C. (2016). Music: An exception to Creole exceptionalism? Cape Verdean national identity and creativity post-independence. *Social Dynamics*, 42(1), 46-68.
- Mbembe, A. (1992). Provisional notes on the postcolony. *Africa*, 62(1), 3-37.
- Mendivil, J. (2016). The battle of evermore: Music as a never-ending struggle for the construction of meaning. In R. Allgayer-Kaufmann (Ed.), *World Music Studies* (pp. 67-91). Logos Verlag.

- Moorman, M. J. (2008). *Intonations: A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Ohio University Press.
- Nogueira, G. (2016). *Cabo Verde e a música: Dicionário de personagens*. Campo da Comunicação.
- Paletschek, S., & Schraut, S. (2008). Remembrance and gender: Making gender visible and inscribing women into memory culture. In S. Paletschek, & S. Schraut (Eds.), *The gender of memory: Cultures of remembrance in nineteenth- and twentieth-century Europe* (pp. 267-287). Campus.
- 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.
- Pitcher, M. A., & Askew, K. M. (2006). African socialisms and postsocialisms. *Africa*, 76(1), 1-14.
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies*, 35(1), 11-28.
- Ringsmut, M. (2025). *Cabo Verdean rhythms: Kolá San Jon, spatialization, and the performance of creolidade*. Routledge.
- Rodrigues, M. (2017). *A morna: O papel da morna na construção da identidade nacional de Cabo Verde*. Autor.
- Rodrigues, M., & Lobo, I. (1996). *A morna na literatura tradicional: Fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- Schoop, M. E. (2023). Back in the new 1970s? How a song counters historical revisionism and authoritarian nostalgia for the Philippine dictatorship. *Popular Music History*, 16(1-2), 160-183.
- Shelemay, K. K. (1998). *Let jasmine rain down: Song and remembrance among Syrian Jews*. University of Chicago Press.
- Sieber, T. (2005). Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora. *Etnográfica*, 9(1), 123-148.
- Stokes, M. (2003). Musical nationalism and transnationalism in the “New Global Order”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13, pp. 163-180.
- Teixido, S. (2012). Cesaria Evora: Des biographies aux autobiographies, un art vocal encore impensé. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 25, pp. 25-39.
- Turino, T. (2000). *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe*. University of Chicago Press.