



**Dissertation By
Carmem Liliana
Teixeira Barros
Furtado**

**UNIVERSIDADE DE CABO VERDE
PROGRAMA DE PÔS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE
MÚSICA:**

**Espaços, Sociabilidades e
trajectórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano**

**ANNEE ACADEMIQUE :
Praia, Fevereiro de
2009**

01 MAR. 2010



UNIVERSIDADE DE CABO VERDE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

**BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE MÚSICA:
Espaços, Sociabilidades e trajetórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano**

Praia, Fevereiro de 2009

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS



**BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE MÚSICA:
Espaços, Sociabilidades e trajetórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano**

Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da UNI-CV, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientação: Professora Doutora Maria Elizabeth Lucas

Praia, Fevereiro de 2009

**BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE MÚSICA:
Espaços, Sociabilidades e trajetórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano**

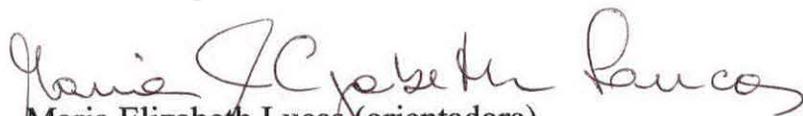
Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da UNI-CV, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

António Germano Lima
(Prof. Dr./ UNICV)

José Carlos Gomes dos Anjos
(Prof. Dr./ UFRGS)


Maria Elizabeth Lucas (orientadora)
(Prof. Dra/ UFRGS)

Praia, Fevereiro de 2009

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Ao Meu Grande Amigo

Aos meus pais:

Maria Teresa e Agnelo Barros

Exemplos de humildade e generosidade;

Às minhas “presenças” sempre presentes:

Dário e Lucas

Porque sem vocês, eu não seria capaz...

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não seria possível sem a ajuda e colaboração inestimável de um conjunto de pessoas amigas. O risco de nomeá-las é o de expor esquecimentos que poderão ser condenáveis, pelo que peço, antecipadamente, as minhas desculpas.

À minha orientadora, Professora Elizabeth Lucas, desde as aulas e ensinamentos de Antropologia, a escolha do objecto de estudo, ao projecto de pesquisa, as orientações para o trabalho de campo, até a redacção final. Agradeço pelas nossas conversas profficuas, pela sua generosidade em aceitar os meus limites. Agradeço a confiança e a sua (inacreditável) disponibilidade.

Aos meus irmãos Benedito, David, Ulisses, e Miriam, agradeço a protecção e o apoio, a solidariedade, e as demonstrações de carinho nos momentos de dúvida e incerteza.

A todos os Professores do Mestrado em Ciências Sociais, um agradecimento especial à coordenação do curso – Professor Cláudio, ao Professor José Carlos, pelas suas preciosas sugestões (possibilitou-me conhecimentos que não adquiriria de outra forma).

Aos meus colegas de turma, com os quais tive o prazer de conviver. Especialmente, à Eufémia, Madalena, Flávia, e Ermelinda.

Ao CODESRIA agradeço o suporte financeiro para a redacção da tese, e a descoberta de novos horizontes sobre a pesquisa em Ciências Sociais em África. Em especial, ao Carlos Cardoso, que me facultou as referências bibliográficas da produção científica em África sobre o meu tema. Agradeço também a companhia agradável, a boa disposição constante, e a sua generosidade.

À minha amiga de sempre, Clementina, a minha afilhada Janneth, as vossas demonstrações de amizade foram fundamentais neste período. Desculpem a minha ausência.

À Clarita, amiga de infância, agradeço o apoio e colaboração, e, principalmente a tua (invejável) capacidade de compreensão. O tempo tem sido curto para as nossas conversas.

Às minhas colegas de trabalho, Filomena, Hírdina, Dina, que me permitiram arranjar o tempo que não tinha para fazer pesquisa, obrigado. Um especial agradecimento à Carine, pela tua boa vontade em colaborar.

A todos os meus entrevistados, aos moradores e músicos do Bairro Craveiro Lopes, que colaboraram neste trabalho, sempre simpáticos, e disponíveis. Um muito obrigado pela vossa colaboração. Um agradecimento especial aos músicos cujas trajetórias apresento neste trabalho: Zezé e Zeca di Nha Reinalda, Xindo, e Éder, sem vocês este trabalho não seria possível, um igual especial obrigado ao Santos, Aurélio, Bizzy.

A todos vocês,

Com amizade, e sincera gratidão

Carmem

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Resumo da Dissertação De Mestrado:
BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE MÚSICA:
Espaços, Sociabilidades e Trajectórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano

Autora: Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas

A dissertação de Mestrado explora a relação entre espaço social e territorial e trajectória musical em Cabo Verde, a partir do Bairro Craveiro Lopes. Localizado na Cidade da Praia, Bairro Craveiro Lopes constitui o primeiro bairro social e *económico* inaugurado, em 1954, em um momento em que o sistema colonial dava sinais de desgaste e fraqueza face aos movimentos de emancipação das colónias. O objectivo da criação do Bairro Craveiro Lopes era o de resolver os problemas sócio-habitacionais que afectavam a capital na altura, sendo, concebido para segmentos pobres e desalojados. Contudo, a política colonial acaba por privilegiar como primeiros moradores *funcionários do Estado*, que ao residirem em um primeiro projecto de um bairro urbano moderno em Cabo Verde, incorporam um sentimento de distinção social em relação a outros bairros da capital. Neste contexto, um número considerável de moradores que se dedica(va)m à prática musical ajudou a construir uma identidade artístico-intelectual para esse espaço social.

Assim, a partir da análise local, do trabalho etnográfico, considerando as (re)configuração socioculturais e políticas de Cabo Verde, após o colonialismo, e através reconstrução das trajectórias dos músicos deste bairro (sua margem de manobra, seus *projectos* individuais, e o seu *campo de possibilidades*), o trabalho mostra uma relação de associação entre as orientações ou posições tomadas por cada *agente* social na tríade: *Arte (Música), Sociabilidades e Território*. Esta relação de associação é tomada, interpretada e operacionalizada de diferentes formas. Neste caso, a questão central ao longo de todo o trabalho, e a principal conclusão, foi a que concerne à criação musical no Bairro, e a existência de um *mundo artístico* em que os moradores/elementos procuram implementar uma forma identitária, que combina, não só as técnicas musicais das quais dispõem (tocar um instrumento, compor uma canção) com uma *visão de mundo* orientada por um desejo de crítica, intervenção e afirmação social do seu espaço de pertença e dos seus moradores no contexto sócio cultural caboverdiano.

**BAIRRO DE PERTENÇA, BAIRRO DE MÚSICA:
Espaços, Sociabilidades e Trajectórias de músicos n(d)o
meio urbano caboverdiano**

Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

Orientadora: Maria Elizabeth Lucas

Resumo da Dissertação De Mestrado

A presente dissertação de Mestrado propõe, a partir da realização do trabalho de campo, o estudo da relação entre espaço social e territorial e trajectória musical no Bairro Craveiro Lopes. Localizado na Cidade da Praia, Bairro Craveiro Lopes constitui o primeiro bairro social e *económico* inaugurado, em 1954, em um momento em que o sistema colonial dava sinais de desgaste e fraqueza face aos movimentos de emancipação das colónias. O objectivo da criação do Bairro Craveiro Lopes era o de resolver os problemas sócio-habitacionais que afectavam a capital na altura, sendo, concebido para segmentos pobres e desalojados. Contudo, a política colonial acaba por privilegiar como primeiros moradores *funcionários do Estado*, que ao residirem em um primeiro projecto de um bairro urbano moderno em Cabo Verde, incorporam um sentimento de distinção social em relação a outros bairros da capital. Neste contexto, um número considerável de moradores que se dedica(va)m à prática musical ajudou a construir uma identidade artístico-intelectual para esse espaço social.

Assim, considerando as (re)configuração socioculturais e políticas do país, após o colonialismo, e através da reconstrução de trajectórias dos músicos, quer-se explicitar esse “universo” de músicos, com ênfase na sua margem de manobra, seus *projectos* individuais, e o seu *campo de possibilidades*, enquanto inseridos num determinado espaço social.

PALAVRAS – CHAVE: Bairro Craveiro Lopes; Espaço (social e territorial); Sociabilidades; Pós-colonialismo; Identidade; Músicos; Trajectórias

QUARTIER D'APPARTENANCE, QUARTIER DE MUSIQUE:

Espaces, Sociabilités et trajectoires de musiciens dans le milieu urbain capverdien

Carmem Liliana Teixeira Barros Furtado

Responsable: Maria Elizabeth Lucas

Resume de la Dissertation de Master 2 :

La présente dissertation de Master 2 propose, à partir de la réalisation du travail de champ, l'étude du rapport entre l'espace social et territorial et trajectoire musicale à Bairro Craveiro Lopes. Situé dans la Ville de Praia, Bairro Craveiro Lopes constitue le premier quartier social et *économique* inauguré en 1954, lorsque Cap Vert était encore une colonie portugaise, une période dans laquelle le système colonial donnait des signes d'affaiblissement face aux mouvements d'émancipation des colonies. L'objectif de la construction de Bairro Craveiro Lopes était de résoudre les problèmes socio.habitationnels qui affectaient la capitale dans cette période, étant conçu pour des pauvres et délogées couches sociales. Pourtant, la politique coloniale finit par privilégier les premiers habitants tels que des *fonctionnaires d'Etat*, qui résidant dans un premier projet d'un quartier urbain moderne au Cap Vert, incorporent un sentiment de distinction sociale par rapport aux autres quartiers de la capitale. Dans ce contexte, un nombre considérable d'habitants qui se dévouent (se dévouaient) à la pratique musical a aidé à forger une identité artistique et intellectuelle pour cet espace social. Ainsi, considérant les (re)configurations socio-culturelles et politiques du pays, à partir de l'indépendance nationale en 1975, et à travers la reconstruction de trajectoires des musiciens, on veut expliciter cet univers de musiciens, emphatiquement dans sa marge de manœuvre, ses *projets* individuels, et son *champ de possibilité*, en tant qu'introduits dans un espace social déterminé.

MOTS – CLÉS: Bairro Craveiro Lopes; Espace (social et territorial); Sociabilités; Post-Colonialisme; Identité; Musiciens; Trajectoires

SUMÁRIO

	Páginas
Lista de Ilustrações e esquemas	11
Considerações Iniciais	13
Espaço, sociabilidades e músicos como unidades de estudo	18
Capítulo 1 – Bairro Craveiro Lopes: do Cenário de Pertença à	
Possibilidade de Estudo	27
1.1 – Das circunstâncias do surgimento: o assistencialismo colonial	29
1.1.1 – Bairro de Santa Filomena	30
1.1.2 – Bairro Craveiro Lopes	35
1.2 – Vizinhos, Amigos e Rivais: Espaço, Sociabilidades	
e relações intra bairro	40
1.2.1 – Os “espaços” do Espaço e a pertença: dúvidas, incertezas,	
e a descoberta de um “novo Bairro”	42
Capítulo 2 – Bairro de Músicos e Músicos do Bairro: A diferença que o	
Bairro faz, ou a diferença que a Música faz?	52
2.1 – Em busca de um lugar no mapa: A Praia do “aqui não tem nada”	
a integrante da Cultura Nacional	52
2.1.1 – Praia: “A cultura não reside aqui”	56
2.1.2 – Praia dos Festivais, e de modernização da música	
Tradicional	59
2.2 – O bairro que se quer <i>diferente, dinâmico e... musical</i>	67
2.2.1 – Bairro de Funaná	68
2.2.2 – Hip Hop, crítica e afirmação no Bairro	73

Capítulo 3 – Música e Família: Os irmãos Reinalda	79
3.1 – À procura de Músicos: Zezé e a Música como dom	81
3.1.1 – O que é o Músico? Quem é o músico?	81
3.1.2 – Ser e estar na música	85
3.1.3 – Os <i>passos</i> do Músico: Aprender para melhorar... sempre	92
3.2 – Zeca di nha Reinalda e o Funaná	94
3.2.1 – Herança Musical?	95
3.2.2 – Espaços e Momentos	97
3.2.3 – Cantar e... Produzir	101
Capítulo 4 – Música e Sociabilidade: Xindo e Éder	104
4.1 – Xindo: <i>Ação</i> e Animação no Bairro	104
4.1.1 – Família, Amigos e o Bairro	106
4.1.2 – Dos “Tubarões” e da Linda Secretária	109
4.1.3 – Regresso e Metamorfose n(d)a Música	112
4.2 – Éder e a Indefinição Musical	114
4.2.1 – Os passos iniciais: a família e o Bairro	116
4.2.2 – A (re)descoberta, tentativas, e indefinição	117
4.2.3 – Azayas, hip hop, e a televisão	121
Considerações Finais	126
Bibliografia	131

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E ESQUEMAS

Página

Ilustração 1 – Primeiras casas construídas no Bairro	30
Ilustração 2 – Praça do Bairro de Santa Filomena	31
Ilustração 3 – Posto sanitário Bairro Santa Filomena	32
Ilustração 4 – Bairro Craveiro Lopes	36
Ilustração 5 – Monumento comemorativo da inauguração do Bairro Craveiro Lopes, e o Posto Escolar	36
Ilustração 6 – Prédio Cor-de-rosa	38
Ilustração 7 – Prédio Azul	38
Ilustração 8 – Lugar do Monumento do Bairro	38
Ilustração 9 - Lugar do Monumento do Bairro/Comité do PAICV	38
Ilustração 10 – Cinema do Bairro	39
Ilustração 11 – Polidesportivo do Bairro	39
Ilustração 12 – Praça do Bairro Craveiro Lopes	40
Ilustração 13 – Mapa do Bairro, feito por um morador	41
Ilustração 14 – Mapa do Bairro, disponível na Câmara Municipal da Praia	43
Ilustração 15 – Logótipo do festival Praia 80	60
Esquema 1 – Agrupamentos Musicais do Bairro 70-80	69
Esquema 2 – Músicos do Bairro	72
Esquema 3 – Agrupamentos Musicais até 2008	75
Esquema 4 – Formas de transmissão de conhecimentos musicais	77

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Minis di bairru, minis d' odju abertu

Fasi dretu konta kuas, si bu ka fazi

bu ka ta kumpras

(Zezé di Nha Reinalda; Iternamenti;

LP *Lugar pa nós tudu*; 1999)

Meninos do bairro, meninos de olho aberto

Faz bem, conta com eles, se não, não os

Compra

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presente dissertação de Mestrado propõe, a partir da realização do trabalho de campo, o estudo da relação entre espaço social e territorial e trajetória musical no Bairro Craveiro Lopes. Localizado na Cidade da Praia, Bairro Craveiro Lopes constitui o primeiro bairro social e *económico* inaugurado, em 1954, em um momento em que o sistema colonial dava sinais de desgaste e fraqueza face aos movimentos de emancipação das colónias. O objectivo da criação do Bairro Craveiro Lopes era o de resolver os problemas sócio-habitacionais que afectavam a capital na altura, sendo, concebido para segmentos pobres e desalojados. Contudo, a política colonial acaba por privilegiar como primeiros moradores *funcionários do Estado*, que ao residirem em um primeiro projecto de um bairro urbano moderno em Cabo Verde, incorporam um sentimento de distinção social em relação a outros bairros da capital. Neste contexto, um número considerável de moradores que se dedica(va)m à prática musical ajuda/ajudou a construir uma identidade artístico-intelectual para esse espaço social.

Assim, considerando as (re)configuração socioculturais e políticas do país, após o colonialismo, e através da reconstrução de trajetórias dos músicos, quer-se explicitar esse “universo” de músicos, com ênfase na sua margem de manobra, seus *projectos* individuais, e o seu *campo de possibilidades*, enquanto inseridos num determinado espaço social.

Em inícios de 2005, concluía o Seminário de Políticas e Práticas Culturais na Universidade do Porto, em Portugal. O que me chamou atenção nesta área é a relação dialéctica entre a produção e a recepção de obras culturais e artísticas. Se, por um lado, uma análise apenas preocupada com a produção e oferta de bens e serviços culturais ignoraria todo o processo de recepção e consumo (e recriação) destes bens e serviços feito pelo público, do mesmo modo, uma abordagem unicamente centrada no âmbito da recepção cultural tenderia a ignorar toda a (possível) influência exercida pela estrutura de produção e oferta de bens e serviços culturais na atracção de públicos e na construção dos seus gostos.

A *fórmula* então encontrada era de que podia ser possível num único esforço analítico, tentar (re)descobrir modelos capazes de captar, não só, o que os públicos fazem aos produtos/bens culturais, como também os públicos que estes fazem.

Estava, assim, completamente envolvida com o campo da recepção das obras culturais – os públicos, e também bastante decidida a fazer um trabalho que buscasse compreender a construção dos *gostos* dos públicos, e a forma como a recepção de bens culturais era feita na Cidade da Praia, bem como as figuras envolvidas. Uma decisão que se tornou confusão, para mim, dado a indefinição de um “perfeito” objecto de estudo e a justificação da escolha desse objecto.

A partir de então o campo da produção de obras culturais pareceu revelar-se como sendo mais restrito e de mais fácil delimitação. Num ápice já estava elegendo a música como sector de onde eu iria me centrar.

A música é o sector cultural mais, digamos, praticado, nas suas diversas vertentes, pelo menos nesta zona física e social do mundo na qual me vejo envolvida. Nas vilas, no campo, nas cidades, na *Internet*, na televisão, na rádio e nos escaparates das grandes superfícies, faz-se, vende-se, oferece-se, ouve-se e comenta-se música. Em África são consideráveis os estudos feitos sobre músicos, especialmente relacionando a música com a identidade. São exemplos os estudos de David B. Coplan, na década de 90, «*In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*», de 1992, e «*In the Time of Cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*», de 1994. Anteriores aos estudos de Coplan, mas na mesma década, apontamos os trabalhos de Christopher Alan Waterman «*Juju music: a social history and ethnography of an african popular music*», publicado em 1990, e do Veit Erlmann, o «*African Stars: Studies in Black South African Performance*», de 1991. Salientamos também o trabalho de Thomas Turino «*Nationalists, Cosmopolitans and Popular music in Zimbabwe*», publicado em 2000, que, numa perspectiva pós-colonial, o autor mostra os efeitos do colonialismo, cosmopolitismo na música do Zimbabué, salientando também algumas figuras da música deste país.

Em Cabo Verde, já foram feitos alguns estudos sobre a música, enfatizada como dos principais sinais da identidade nacional, e símbolo da Cultura Crioula, e considerando também os músicos.

Entre os estudos mais recentes, podemos apontar «*Les musiques du Cap Vert*» de Vladimir Monteiro, de 1998, «*Os aspectos evolutivos da música caboverdiana*», do Manuel Tavares, e «*Kab Verd Band*» de Carlos Gonçalves, ambos publicados em 2006. Sobre músicos caboverdianos tem se escrito algumas livros em que se fala da carreira

dos mesmos, e das suas obras. É exemplo disso alguns estudos feitos por Tomé Varela da Silva, na década de 80, sobre as “cantadeiras” do *Finason*, «*Nha Bibinha Cabral – Bida y obra*», e «*Nha Gida Mendi – Simenti di onti na tchon di mañan*». Em 1997, com a projecção a nível internacional da Cesária Évora, é publicado o livro «*Cesária Évora: la voix du Cap Vert*», de Véronique Montaigne. Temos também a apontar o livro, publicado mais recentemente, em 2008, «*Bana: Uma vida a cantar Cabo Verde*» de Raquel Ochoa.

No campo da produção cultural, de quem faz a música – me referindo simplesmente a quem compunha ou interpretava – o que me intrigava era o facto de que, estando inseridos num contexto em que é praticamente nulo a existência de escolas formais de ensino e aprendizagem da música, e sendo uma actividade amadora em Cabo Verde, a opção pela música parecia ser *natural* ao caboverdiano, ou pelo menos se afirmava Cabo Verde como sendo terra de músicos. Do mesmo modo, a ideia era de que músicos são agentes sociais bastante desconhecidos. A carreira (Goffman; 2001)¹ de músico parece-nos quase sempre como sendo bastante ambígua – e sua valoração – se positiva ou negativa se faz de maneira muito relacional e contextual. Um músico pode ser tanto o herói (quando vende discos, é reconhecido internacionalmente), ou simplesmente o vagabundo, ou o *polidor de calçada* – como se usa muitas vezes em Cabo Verde – (pessoa sem uma ocupação definida, que passa os dias sem ter o que fazer, ou também músico que não consegue se projectar e ser reconhecido nacional ou internacionalmente).

A própria realidade caboverdiana nos dá alguns exemplos de histórias de vida de músicos que enfrentaram grandes dificuldades (económicas e de vários níveis) até conseguirem ser reconhecidos como cantores, compositores, guitarristas, de grande valor². Mas isto não é uma situação característica de Cabo Verde em que o músico tem uma actividade amadora. Leticia Vianna, em “*Bezerra da Silva: Produto do Morro*”³,

¹ Goffman não faz uma definição exaustiva do conceito de carreira, mas mostra-o como sendo ambivalente, ou seja pode tanto abarcar os aspectos íntimos do indivíduo, como também se reportar à posição oficial que esse indivíduo apresenta ao público. «Portanto o conceito de carreira permite-nos que andemos do público para o íntimo, e vice-versa, entre o eu e a sociedade significativa, [...]» (Goffman; 2001: 9). Salienta-se que a sociedade significativa, é usada pelo autor como toda a área de acção com a qual o “eu” de cada indivíduo interage.

² Veja-se por exemplo o livro sobre o cantor Bana «Uma vida a cantar Cabo Verde», Raquel Ochoa mostra que “Bana passou de carregador a cantor”.

³ Vianna afirma que Bezerra da Silva «foi migrante nordestino no Rio de Janeiro, peão de obra, mendigo, instrumentista “pedalando atrás da estante”, [até chegar a] artista de destaque no cenário da música popular brasileira» (Vianna; 1999: 147)

mostra através da trajetória de vida do sambista brasileiro Bezerra da Silva, como este artista passou por grandes dificuldades até conseguir se realizar.

Assim, estava decidida a tentar compreender o que leva o músico a ser músico em Cabo Verde, me centrando no espaço onde me encontrava – Cidade da Praia – dado as limitações do tempo e recursos.

Já interrogava Pierre Bourdieu, na *Produção da Crença: «quem cria o criador?»* Dada a especificidade do contexto em que me encontro, eu adaptaria a questão: O que cria o criador? ou Como se cria o criador?, e com mais exactidão questiono: Como se constrói a trajetória de músico em Cabo Verde? Quais os constrangimentos do desenvolvimento da trajetória de músico no espaço urbano em Cabo Verde?

Estava certa que o objecto empírico para basear meu estudo estava na tentativa de resposta a esta questão. O raciocínio me conduziu a afirmar a trajetória do músico em Cabo Verde não como resultante da aprendizagem formal (o que me parecia óbvio), mas sim de um outro tipo de aprendizagem em contexto que se designa de informal.

Para práticas musicais, Arroyo (2000: 79) ao discutir o termo “informal”, esclarece que o mesmo pode ser visto como “não-formal”, sendo por vezes considerado como educação musical não oficial e outras não escolar, utilizado para adjectivar o ensino e a aprendizagem de música que podem ocorrer nas situações quotidianas e entre as culturas populares.

Assim, considera que «a educação musical contemporânea demanda a construção de novas práticas que dêem conta da diversidade de experiências musicais que as pessoas estão vivenciando na sociedade actual. Assim, transitar entre o escolar e o extra-escolar, o “formal” e o “informal”, o quotidiano e o institucional, torna-se exercício de ruptura com modelos arraigados que teimam em manter separadas esferas que na experiência vivida dialogam» (Arroyo; 2000: 89).

Na mesma linha, Mark (1996) faz distinção entre dois termos: o “o formal” e o “informal”. Neste sentido apresenta a aprendizagem informal (*informal learning*) e a educação informal como sendo aquela aprendizagem que começa na família e que se estende posteriormente para a comunidade étnica ou cultural. Nesta aprendizagem estariam a visão, o cheiro, as crenças, os sons, e os valores. E, mostra a importância de se saber mais sobre estes ambientes, sobre como as pessoas ensinam as suas culturas e músicas informalmente.

Considerando estes autores, a aprendizagem e ensino informal de música é entendida como toda a transmissão de conhecimentos musicais fora de um contexto institucional, ou de um estabelecimento escolar, considerando assim como *locus* da transmissão a família, as redes de sociabilidade, de vizinhança, de amizade, entre outros.

Eu não canto, não toco, muito embora durante o ensino básico (o que se denominava de Ciclo Preparatório) tenha frequentado na Escola Regina Silva, no bairro vizinho: Achadinha de Cima, aulas de flauta cujo professor era o músico Orlando Pantera. Na altura, ele foi responsável por um projecto musical pioneiro junto a casa de inserção social de crianças de rua, sob a tutela do Instituto Caboverdiano de Menores (actual Instituto Caboverdiano da Criança e do Adolescente). Em todas as classes fizeram a chamada para a inscrição destas aulas. Mas poucos aceitaram, eu fui devido à insistência da minha mãe que achava que eu devia fazer parte do Coro da Capela do Bairro.

Durante um ano frequentei aulas de flauta, aprendi a ler as notas musicais, mas ao passar para o Ensino Secundário esses conhecimentos como que desapareceram. Posso, assim dizer, que a minha tentativa de iniciação na música se revelou infrutífera.

Neste sentido, a música parecia ser uma “área” para mim estranha, e a percepção que tinha era de que estava completamente fora do universo dos músicos na Praia. Por isso, busquei “auxílio” em um vizinho, que conhecia há já algum tempo, e que é músico. Falei-lhe que queria fazer um trabalho sobre músicos na Praia, e que buscava algumas indicações de pessoas que podiam dar-me informações sobre esse universo, e me fizesse chegar junto dos músicos.

«- Mas na Praia? Só aqui no Bairro tu tens um grupo de músicos grande!»

Esta conversa influenciou sobremaneira o recorte do meu objecto de estudo – os músicos do Bairro Craveiro Lopes. De repente, consegui vislumbrar um número considerável de pessoas neste bairro que se afirmavam como músicos. Descobria, assim, no meu universo de pertença um objecto empírico.

Eu nasci, cresci e ainda moro no Bairro Craveiro Lopes, e a ideia de o tornar no meu objecto de pesquisa para a dissertação de Mestrado parecia-me como uma luz para

o meu caminho na conclusão deste grau. A (aparente) facilidade de fazer um trabalho de campo num espaço onde conheço as pessoas, onde conheço a vida do lugar, o seu quotidiano, pareceu-me, sem dúvida, tarefa facilitada. Era esta a minha ideia!

O meu primeiro passo foi usar a minha rede de relações para chegar o quanto mais perto do meu objecto de estudo. Falava com amigos, vizinhos, colegas de infância, independentemente de serem músicos ou não. Nestas conversas procurava fazê-los identificar quem eles consideravam como sendo músicos no Bairro⁴, quais os moradores mais antigos, e quem manifestava ter conhecimento da história do Bairro. Partindo desta identificação feita por pessoas que me são próximas, aventurei-me, num segundo momento, a falar com pessoas que ou conhecia muito pouco, ou simplesmente não conhecia. Novamente, fiz uso da minha rede de relações, vizinhos, familiares, amigos para conseguir chegar a estes que no fundo constituíam o objecto do meu estudo. Mas sentia-me “em casa” e estas pessoas afirmavam-se como estando em casa conversando e passando informações sobre o Bairro para uma pessoa “do Bairro”.

Assim, e com alguma “facilidade” de chegar ao meu objecto – músicos e moradores do Bairro – ia montado, delineando e (re)definindo estratégias para compreender a forma como se desenvolveram trajectórias relacionadas à música dentro deste espaço.

Espaço, Sociabilidades e Músicos como unidades de estudo

Ao se abordar aqui o conceito de espaço, buscamos, antes de mais, ultrapassar um persistente hiato na produção teórico-empírica entre as perspectivas que sobrevalorizam as estruturas espaciais como uma espécie de “infra-estrutura” de toda vida social, influenciando e determinando as próprias práticas sociais, e outras perspectivas que, pelo contrário, reduzem as configurações espaciais a meros “teatros mentais”, esquemas de representações que se diluem no decorrer das práticas quotidianas e na vivência concreta dos indivíduos.

Alguns teóricos da globalização, como é o caso de Anthony Giddens (2002) aponta como um dos principais vectores da modernidade uma clara separação entre

⁴ Fica convencionado, que podemos usar também, nesta dissertação, a expressão “Bairro” para nos referir ao Bairro Craveiro Lopes.

tempo e espaço, e entre espaço e lugar – este considerado como cenário dos processos de interação social – como condição indispensável à própria globalização do capitalismo, ultrapassando, assim, os constrangimentos de base local que inibem a sua “mobilidade”. John Urry (1985) admite esta mesma tese, no entanto, encontra movimentos espacialmente constituídos com base no ambiente humanos e físico locais. Neste sentido, Urry apresenta a sociedade civil, a produção da força de trabalho, e as solidariedades de classe como tendo uma dinâmica fortemente enraizada do ponto de vista territorial. Desta forma, a concepção do *self* encontra-se intrinsecamente ligada às suas concepções do território espacialmente confinado da interação social limitada (Urry; 1985: 32).

Se atentarmos na proposta de Giddens, o espaço “separado” do lugar e, neste sentido, vazio, oco, *fantasmagórico*, aparece como um conceito independente de outras relações, tido à semelhança de um dado adquirido e, por isso, pouco ou nada problematizado.

Assim, se consideramos as configurações espaciais e temporais como sendo relevantes na constituição de processos sócio-culturais, não parece correcto analisar o espaço-tempo independentemente da dinâmica dos objectos e das relações que integram, dinâmica essa que pode ser percebida através da *investigação empírica sobre processos sociais localizados* (Lopes; 1994: 227). Seria assim, tentar compreender a diferença que o espaço faz.

Num dos momentos iniciais da investigação para este trabalho, disse-me certa vez um morador do Bairro: “*Não sei porquê aqui no Bairro há muita gente que canta, que toca. Mas sei que isto só podia acontecer no Bairro!*”; e para a questão que retorquiu “*porquê?*”, a resposta pareceu dever-se consubstanciar-se em estudar a relação, ou a cadeia de relações que, neste espaço social e territorial, que pode ser ao mesmo tempo constrangimento e possibilidade, concorrem para tornar possível para que haja gente que toque, cante, ou realize qualquer outra prática musical. Assemelhava-se já como relação bastante próxima o diálogo entre o espaço físico, natural, e o espaço social, enquanto espaço construído.

O geógrafo brasileiro Milton Santos (2006) preconiza o espaço enquanto totalidade, e propõe como elementos deste espaço os homens, as instituições, as empresas, o meio ecológico e as infra-estruturas. Os homens são elementos do espaço,

seja na qualidade de fornecedores de trabalho, seja na de candidatos a isso. As empresas seriam as produtoras de bens, serviços e ideias. Às instituições estaria reservada a função de produção de normas, ordens, e legitimações. O meio ecológico seria o conjunto de complexos territoriais que constituem a base física do trabalho humano. E, por fim, as infra-estruturas representam o trabalho humano materializado na forma de casas, plantações, caminhos. Ao apontar as funções dos elementos do espaço, Santos mostra que eles são, de certa forma, intercambiáveis e redutíveis uns aos outros. Do mesmo modo, ao se tornarem mais intercambiáveis, as relações que estabelecem entre si tornam-se também mais próximas e mais extensas.

Neste sentido, impõe-se a noção de espaço como uma totalidade. Na medida em que considera a função enquanto acção, a interacção pressupõe a interdependência funcional entre os elementos. A partir do estudo da interacção e da experiência quotidiana dos sujeitos conseguimos “recuperar” a totalidade social, ou melhor, o espaço como um todo. No fundo, é a sociedade que produz o espaço social através da apropriação da natureza, da divisão do trabalho e da diferenciação (Fernandes; 1992:62). Do mesmo modo, o espaço físico e territorial é também a construção do imaginário individual e colectivo. Pode, assim, dizer-se que a relação com o meio natural e físico é mediatizada por representações. Não se trata da consideração do espaço social somente enquanto estruturação das relações de classe, mas também da consideração do espaço físico como construção social operada por diversos grupos sociais.

Deparamos hoje com a complexificação das interacções da vida quotidiana, em que os actores sociais enfrentam crescentemente situações novas. Assim os actores utilizam os seus recursos e competências para interpretar os contextos espaciais em que se movimentam conferindo-lhes significados próprios. É neste sentido, que se fala da “*multivocalidade do espaço*” (Rodman; 1992). O espaço deixa de ser encarado «como uma prisão metonímica que encarcera os nativos» (Op. Cit.) para se passar a considerar o espaço social como existindo sempre em função de um ponto de vista.

O espaço é, assim, concebido enquanto sendo polifónico, exprimindo-se através de múltiplas vozes ou mesmo de silêncios, que também podemos considerar como expressivos. No fundo, são esses significados que tentamos decifrar, com o intuito de compreender como num determinado espaço e tempo os sujeitos utilizam as suas representações, ou mesmo as suas “bússolas cognitivas” para construir a sua sociedade,

o seu bairro, o seu universo de pertença, real ou imaginário, dentro de um espaço identitário.

Assim, o artista e a produção de uma determinada obra cultural estão ligados ao contexto social onde ele vive, e as relações sociais que ele estabelece. Pierre Bourdieu, com a *Produção da Crença*, afirma que a sociologia das obras culturais deve tomar por objecto o conjunto das relações (objectivas e também sob formas de interações) entre o artista e os outros artistas, e, por outro lado, o conjunto de agentes envolvidos na produção da obra, ou, pelo menos, o valor social da obra (críticos, directores de galerias, mecenas, etc.). Neste sentido o acto da criação de uma determinada obra cultural tem fortes determinantes sociais, e está intimamente ligado às sua posição e o seu *habitus* que o predispõe a ocupar certa posição. É neste sentido que Becker introduz o famoso conceito de “*Art Worlds*” (mundos da arte/mundos artísticos) «constituído do conjunto de pessoas e organização que produzem os acontecimentos e objectos definidos por esse mesmo mundo como [sendo] arte» (Becker; *cit in* Costa; 2006)

O sociólogo da música, Antoine Hennion (2002), nos lembra que não se pode reduzir a arte nos interesses ideológicos e mercantis de uma classe, ou seja atribuir-lhe determinações fixas, que sejam indiferentes às mediações específicas que ocorrem no interior do campo (Hennion; 2002: 122).

Bernard Lahire (2004; 2006), no decorrer de um programa empírico, constata, no cerne da crescente diferenciação nas sociedades hodiernas, uma tendência forte de confronto entre distintos contextos sociais e repertórios simbólicos. A experiência contemporânea ressent-se não só da segmentação societal, mas depara-se com actores sociais altamente diferenciados, sendo que esta diferenciação contribui, de que maneira, na construção da sua subjectividade. A instabilidade e a proliferação de referências têm fortes reflexos na interiorização das experiências, e na própria acção do sujeito. Lahire afirma que «o mesmo corpo passa por estados diferentes e é, fatalmente, portador de modelos de acção, ou hábitos heterogéneos, e mesmo contraditórios» (Lahire; 2006: 34-35). A pluralidade dos contextos sociais conduz a experiências tensas e multifacetadas. Entramos num domínio em que as contradições existem associadas à diversidade de papéis e aos “mundos” específicos que aí se geram, mas também, por vezes, no interior da própria prática.

Lahire propõe-nos as *disposições*, enquanto «realidade construída», ou melhor, levanta-se a hipótese de que o passado socializador do indivíduo sedimentou, se

transformando em formas comportamentais mais ou menos duradouras, ou seja as *disposições*.

Admitindo a pluralidade e diversidade de indivíduos na sociedade, será um mecanismo que nos permitirá compreender como indivíduos com diferentes experiências passadas reagem de maneira diferente às mesmas situações?

No caso, na análise das práticas ou comportamentos sociais, levaria-se em conta o passado incorporado dos actores, ou seja a «a homogeneidade ou heterogeneidade das disposições, das quais os actores sociais são portadores em função do seu percurso biográfico, e suas experiências socializadoras» (Lahire; 2004: 26). É esta a ideia das trajetórias biográficas.

Em oposição à história de vida que supõe uma linearidade, a noção de trajetória aparece «como uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes» (Bourdieu; 2005: 81).

É, neste sentido que Gilberto Velho desenvolve o conceito de *projecto*: «(...) o projecto não é um fenómeno puramente interno, subjectivo. Formula-se e é elaborado dentro de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes. Em qualquer cultura há um repertório limitado de preocupações e problemas centrais ou dominantes» (Velho; 1997: 27).

É, pois, a ideia dos indivíduos como seres isolados, mas partilhando um espaço, e em relação. É a ideia que nós seguimos aqui «uma visão da sociedade como formada por indivíduos ou grupos que se engajam em acções, isto é, em actividades que desempenham ao interagirem uns com os outros. A sociedade é vista como existindo em acção, e os indivíduos ou grupos engajados em acções são percebidos como a realidade mais fundamental da vida social»⁵.

Nesta linha, o trabalho assentar-se-á também no conceito de sociabilidade a partir do que foi apresentado e tratado por Georg Simmel (1983). Este autor considera a sociabilidade: «Esse processo funciona também na separação do que chamei de conteúdo e forma da vida societária. Aqui, a ‘sociedade’ propriamente dita é o estar com o outro, para um outro, contra um outro que, através do veículo dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As

⁵ *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1987, (2ª edição)

formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmo e pelo fascínio que difundem pela própria liberação destes laços. É isto precisamente o fenómeno que chamamos sociabilidade». (Simmel; 1983 *cit in* Dos Reis; 2007: 7)

Neste sentido, assemelha-se como imprescindível, resgatar a diversidade das disposições e dos contextos onde se produzem. Observar as práticas sociais no momento em que se produzem, analisar e comparar os múltiplos esquemas de acção, e não renunciar ao estudo da sua formação e historicidade.

Assim sendo, a pesquisa estará preocupada tanto com a acção individual como colectiva dos músicos do Bairro Craveiro Lopes, enquanto agentes (Ortner; 2006)⁶ *activos* inseridos neste espaço.

A música é vista aqui enquanto prática social. «A música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como performance e está inserido numa sociedade e numa situação dadas (Seeger, 1977: 43). Configurando-se como performance, a música traz-nos, quase sempre, informações preciosas sobre as *motivações* do seu autor e da sociedade na qual ele está inserido. Entretanto, considero que estas informações não são necessariamente expressas de forma óbvia na obra de arte. Assim, este trabalho não trata somente da análise (ou interpretação) das letras (ou poemas) das músicas a partir de uma perspectiva sócio-antropológica, apesar de considerá-las como importantes instrumentos na compreensão de trajectórias.

Lucas (2003) mostrando a vertente social que as canções têm afirma que «a canção é uma unidade emocionalmente poderosa pelo seu próprio direito. É uma intersecção entre dois sistemas de comunicação distintos – a linguagem e a música», e mais adiante «as canções se concebem como um sistema semiótico que se constrói social e culturalmente» (Lucas; 2003: 63-64)

Trata, em primeiro lugar, da trajectória dos músicos, das suas práticas, e os constrangimentos que enformam o desenvolvimento da actividade artística. Seria a compreensão da trajectória do músico não exclusivamente pelo produto final – a

⁶ Sherry Ortner mostra que a “agência” faz sempre parte do processo a que Giddens chama da estruturação, ou seja o fazer e refazer de formações sociais e culturais mais amplas, cuja definição deverá ser equacionada considerando se a agência implica inerentemente intenções ou não, a sua universalidade e, ao mesmo tempo, o facto de ser culturalmente construída, e a sua relação com o “poder” (Ortner; 2006: 51-52)

obra/música – mas principalmente compreender o contexto social que está por detrás da produção de tal artefacto cultural.

Parte-se, por isso, do espaço físico, territorial, e do espaço social do Bairro, enquanto produtor e receptor destas práticas, e também através da reconstrução das trajectórias de vida destes músicos, pretende-se mostrar como o músico se torna músico em Cabo Verde, e qual a *diferença que o espaço faz* neste processo.

Refiro-me, principalmente à etnografia enquanto método de descrever os contextos socioculturais pelo lado do próprio mundo do objecto observado. Assim, elege-se a etnografia feita no Bairro Craveiro Lopes, particularmente nos locais onde as pessoas se concentram mais, conversam mais. Na fase exploratória deste trabalho, todos os informantes com os quais dialoguei enfatizavam um espaço como sendo importante na vida do bairro: a Praça, que constitui um espaço privilegiado de interacção entre os moradores, especialmente depois das horas de trabalho, e nos fins-de-semana.

A par da praça, considerou-se qualquer espaço do bairro como foco de interacção. As ruas, são, muitas vezes, considerados espaços da “fofoca” e de interacção, e que por isso constituem importantes focos para se perceber as relações que se estabelecem no bairro.

No início, eu previa considerar como objecto de investigação todas as actividades desenvolvidas no Bairro de cariz recreativo, que tenham envolvido músicos, e que se relacionaram de forma directa ou indirecta à vida do bairro, o que não ocorreu, limitando-me às interacções quotidianas, dos moradores, e dos músicos que residem ainda neste lugar

Para complemento da etnografia, recorreu-se a entrevistas semi-estruturadas e também não estruturadas, o recurso à memória das pessoas, tanto para compreender o que os moradores falam do seu bairro, mas também no sentido de “delinear” trajectórias dos músicos.

A população considerada pertence a gerações diversas, concentrando-se:

Nos moradores (mulheres e homens a partir dos 18 anos, até 83 anos – sendo que numa primeira fase da pesquisa se considerou os moradores mais antigos, por isso com mais idade), a estes é assegurado o anonimato;

E nos seus músicos (com idades variando, dos 20 até os 60 anos), sendo, na sua totalidade homens, cujos nomes utilizados neste trabalho correspondem ao nome artístico, ou o nome por que são conhecidos.

São esses, dessa forma, os atores sociais principais desta pesquisa.

Quero destacar que os géneros musicais desenvolvidos são variados, indo deste funaná, ao *hip hop*, passando pela Morna, Coladeira, ou ritmos estrangeiros como Cúmbia⁷.

A realização do trabalho de campo com observação participante do quotidiano do Bairro foi momento relevante neste trabalho, pois que me possibilitou apreender um outro universo dentro desse espaço, que não descortinava no discurso dos músicos entrevistados, e na minha vivência quotidiana enquanto moradora. Neste (novo) universo, o importante, à partida, era definir (definitivamente) o que era um músico, o que significava ser músico no Bairro Craveiro Lopes, e identificar estes personagens neste espaço.

Seja o *polidor de calçada*, seja o herói, seja o vagabundo, ou qualquer outra denominação do senso comum, a categoria músico neste trabalho, se conceptualiza em todos aqueles que, se dedicando a uma prática musical (composição, interpretação, etc.), se auto denominam músicos, e são reconhecidos como tal pela comunidade do Bairro.

O que atraiu a minha atenção para os músicos deste espaço era a vinculação da ideia da relevância, se não da indispensabilidade, de se reflectir a história dos músicos do Bairro e o sentido que tiveram e têm no entendimento da cultura musical caboverdiana. E a categoria Bairro, enquanto espaço (social e territorial), aparecia simultaneamente como *contextualizador* e *naturalizador* deste processo – «*keli so pudia kontiseba na Bairu!*» («isto só poderia acontecer no Bairro!»)

Meu problema básico é que se formou um mundo artístico (no sentido de Becker) de músicos, e a existência de *redes*⁸, com ligação a um contexto específico – Bairro – que não respeita o limite do género musical, da geração, e que, em alguns momentos, complexifica a identidade social, marcada por trânsitos diversos. Entender como essas *trajectórias* e essas *redes* se constituem são os objectivos desse trabalho.

A hipótese inicial é que esses artistas procuram implementar uma forma identitária, que combina, não só as técnicas das quais dispõem (tocar um instrumento,

⁷ Género musical afro-caribenho.

⁸ Em um estudo sobre a análise de redes sociais, e a sua aplicação nos estudos sobre a transferência de informação, Marteleto (2001) - com base nos estudos de Emirbayer e Goodwin (1994) sobre a relação entre as redes e a agência - mostra que o conceito de rede permite «estudar como os comportamentos ou as opiniões dos indivíduos dependem das estruturas nas quais eles se inserem, a unidade de análise não são os atributos individuais (classe, sexo, idade, género), mas o conjunto de relações que os indivíduos estabelecem através das suas interacções uns com os outros. A estrutura é apreendida concretamente como uma rede de relações e de limitações que pesa sobre as escolhas, as orientações, os comportamentos, as opiniões dos indivíduos» (Marteleto; 2001: 72)

compor uma canção) com uma *visão de mundo* orientada por um desejo de crítica, intervenção e afirmação social, diferente de outras já existentes.

O trabalho está organizado em quatro capítulos. A organização dos capítulos busca responder duas perguntas essenciais:

Com o primeiro e segundo capítulos quer-se responder **porquê** se desenvolve(u) trajetórias musicais no Bairro Craveiro Lopes; e com o terceiro e quarto capítulo pretende-se mostrar **como** se desenvolve(u) trajetórias musicais neste bairro.

Assim, no primeiro capítulo apresenta-se o Bairro Craveiro Lopes enquanto espaço territorial, e enquanto espaço social, ou seja as circunstâncias que levaram ao seu surgimento, o sentimento dos moradores, os “espaços” deste espaço, e o que se configura a partir deste espaço.

O segundo capítulo fala do contexto sócio cultural de Cabo Verde em que surge o Bairro, fazendo referência à configuração musical do Bairro, em termos de agrupamentos musicais, dos seus “personagens”, e a forma como se posiciona(va)m neste contexto.

No terceiro e quarto capítulo, são apresentados exemplos de trajetória de vida de músicos a partir deste espaço, buscando sempre enquadrá-los dentro de um *campo de possibilidades*.

Afirmamos *a etnografia enquanto fruto da memória* uma memória que se quer documentada e registada em cadernos de campo com a finalidade de se dar um tratamento “científico” (Costa; 2006). É, pois o que pretendo com esta Dissertação de Mestrado. Através dos discursos dos músicos e dos moradores, com auxílio da bibliografia sobre este espaço, tento montar trajetórias, delinear a história do Bairro, e, também considerar e utilizar as minhas recordações enquanto moradora, para tecer esta trama. É este o grande «*desafio da Proximidade*» como nos propõe Gilberto Velho, o estranhamento do familiar, ou seja é buscar (e encontrar, claro!) estratégias de distanciamento em relação ao meu universo de pertença. É certo, que será um esforço que poderei não atingir por completo, mas será certamente, uma tentativa contínua de “inventar o lugar de antropóloga” nos espaços do Bairro, meus espaços de pesquisa, na minha convivência quotidiana, mas principalmente, no meu próprio ser.

Capítulo 1

BAIRRO CRAVEIRO LOPES: DO CENÁRIO DE PERTENÇA À POSSIBILIDADE DE ESTUDO

«Onde fica a Achadinha? Achadinha fica onde acaba o Bairro! Segue sempre em frente, quando a calçada acabar e encontrares chão de terra, aí acaba o Bairro!»

Pelo simples facto de vivermos num espaço, já nos identificamos socialmente, reconhecendo-se nele um espaço vivido. Esse sentimento de pertença a esse espaço, de o conceber como *locus* das nossas práticas, onde se tem o enraizamento de uma complexa trama de sociabilidade é que dá a esse espaço o carácter de produtor e receptor da nossa vivência quotidiana, o carácter de o conceber enquanto território.

Esta dimensão de espaço e de território se materializa na prática quotidiana dos grupos que estabelecem vínculos com os de dentro e os de fora, os “nós” e os “outros”, que dentro do plano do vivido, sentido e concebido, produz o conhecido e o reconhecido. E é isso que os identifica com os elementos do “seu” espaço produzido em “seu” processo histórico.

Estas são questões que, digamos, a “vivência e a aprendizagem académica” me permitiria, de alguma forma, aceder. Mas antes destas questões, enquanto moradora do Bairro, existiam um conjunto de histórias que eu sentia vontade de relatar. Talvez até esse desejo tenha sido também um grande influenciador no recorte do meu objecto de estudo.

Como afirmei, eu nasci e cresci no bairro que se denomina de “Craveiro Lopes”. Por diversos caminhos, durante toda a minha vivência coleccionei e ainda coleciono amigos e colegas, com os quais, a minha principal afinidade era/é pertencer ao mesmo bairro, e afirmar “*nós e di bairu*” (“*Nós somos do Bairro*”).

Tinha eu dez anos quando entrei na equipa de Mini-basket do Bairro Craveiro Lopes. Quem me convidou foi uma vizinha que também era minha colega de escola. Todos os meus irmãos já jogavam na equipa do Bairro. Aliás, a ideia que eu tinha era que toda gente do Bairro jogava nas equipas do Bairro, ou melhor que toda a gente que jogava nas equipas do Bairro era do Bairro. Afirmando-se a nossa pertença, afirmávamo-nos também como sendo diferentes em relação ao exterior ao Bairro.

«(...) havia um rapaz que morava na Achadinha Baixo, excelente jogador mas não o deixávamos jogar na nossa equipa só porque ele não era do Bairro»
(João, 50 anos)

«(...) nós não precisávamos de pessoas de outras zonas, para quê? Ganhamos quantas vezes o campeonato de Basquetebol só com jogadores da nossa zona. (...) É melhor, toda gente se conhece, estamos todos no mesmo sítio, é melhor. Agora já não é assim... quem joga no Bairro hoje já não é do bairro...»
(Carlos, 40 anos)

João e Carlos representam dois exemplos de rapazes que fizeram parte de equipas desportivas no Bairro, nos anos 80 e 90, respectivamente. O primeiro conseguiu fazer a graduação, mas o segundo não conseguiu concluir o ensino secundário. Ainda que haja diferenças em termos de nível de escolaridade, ambos reforçam a ideia de que as relações sociais dentro deste espaço fortaleciam a ideia de comunidade e de associação, do mesmo modo, o espaço é utilizado como legitimador e naturalizador das práticas e relações sociais aí estabelecidas.

Desde sempre me foi transmitido que: *“O bairro é diferente!” “O bairro é melhor!” “Não se vê a disposição das casas?” “É organizado!” “É o único que é de facto “bairro”*. Aliado a esta ideia de diferença que é vinculada pelos moradores, o que é compreensível uma vez que o habitante, normalmente, tem uma relação de afectividade com o espaço habitado, a afirmação de uma dinâmica cultural e desportiva neste espaço sempre chamou a minha atenção. A existência de vários agrupamentos musicais, aulas de música, grupos de teatro, Grupo de Carnaval, equipas desportivas (Futebol, Basquetebol, Andebol) que fizeram a história deste bairro, era algo que usava como “trunfo” para afirmar o meu espaço de pertença como sendo único e singular. Em nenhum outro lugar, durante toda a minha adolescência, eu sentia essa capacidade de mobilização e um forte sentido de pertença que facilitava o acontecer dos eventos.

Então, quando resolvi fazer uma pesquisa que versava sobre a forma como se desenvolve a trajectória de músicos em Cabo Verde, o Bairro Craveiro Lopes pareceu-se como uma possibilidade plausível. Se, em Cabo Verde, o ensino formal de música ainda é algo muito inicial, mas ainda assim é facto a ideia de que a música é vista como algo *natural* ao caboverdiano, e surgem músicos que são reconhecidos tanto nacional

como internacionalmente, o caminho a seguir para cumprir o principal objectivo da pesquisa seria explorar a vertente informal da aprendizagem musical.

Se não tenho um ensino formal de música, mas tenho um número considerável de moradores de um bairro que se consideram músicos, e que afirmam que isso “só podia acontecer no Bairro”, eu pergunto: Porquê? Porquê este espaço? Noutras palavras: Qual a diferença que este espaço fez/faz?

Neste capítulo tenta-se responder a esta questão. Numa perspectiva sócio histórica, aborda-se por um lado as circunstâncias do surgimento e criação do Bairro Craveiro Lopes, a configuração deste espaço e as representações dos seus moradores para explicar a “área”, e a diferenciação dos espaços nesta “área”.

1.1 – Das circunstâncias do surgimento: O Assistencialismo Colonial

Durante os anos de 1940 a 1949, Cabo Verde é confrontado com duas grandes crises de estiagem que afecta, em grande medida, o país em termos demográficos. Na capital do país, cidade da Praia, através dos Serviços de Assistência Pública, tenta-se fazer face a esta crise garantindo aos mais pobres refeições diárias. Contudo a 20 de Fevereiro de 1949, o muro sob o qual se abrigava a maior parte das pessoas que recebiam refeições quentes diárias, não se sabe se pela ventania ou pela pressão de bidões que estavam alojados do outro lado onde havia um armazém das Forças Armadas, desabou, ocasionando 232 mortos e 47 feridos.

A população da Cidade da Praia estupefacta acorre ao local para ajudar na remoção das vítimas. É neste contexto que se cria uma comissão para angariar fundos e promover a utilização desse fundo na ajuda às vítimas deste desastre. Chegam apoios de diversas proveniências, especialmente das outras colónias portuguesas em África, e, é desta forma que se conseguiu arrecadar alguns milhares de contos (SILVA; 1989: IV).

Passado um ano após o desastre, em 1959, Bento Levy no seu artigo «Já é tempo», no *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, chamava atenção na necessidade de se mobilizar o dinheiro arrecadado, por forma a dar-lhe utilidade, e sugeria que “*aquelas pedras lá em baixo amontoadas, devem desaparecer, ressurgindo, porventura, em qualquer coisa útil para os que ficaram*”(Levy; op. Cit.). Reclamava-se,

assim, a partir do fundo da comissão criada a concretização de algum projecto útil para os sinistrados e mais necessitados.

“*Dizem que o Bairro Craveiro Lopes surgiu desse dinheiro da ajuda*”, afirmava Filomena Silva (SILVA; 1989: IV) num artigo sobre o Desastre da Assistência. Do mesmo modo, esta versão é reafirmada por António, actualmente reformado, e um dos primeiros moradores do Bairro:

«(...) foi depois do desastre da Assistência, conseguiram muitas ajudas e fizeram o Bairro, até certa vez alguém me disse que este terreno tinha sido oferecido por um senhor chamado Gustavo Fonseca, que era proprietário e que deu o terreno à Assistência Pública, que depois veio a construir o Bairro»
(António, 80 anos)

O Governo colonial, através dos serviços de Assistência Pública e a Câmara Municipal avançavam assim com o projecto de construção de um bairro social. A partir daí surgiriam as primeiras casas e se desenhava já um esboço do Bairro Económico que se pretendia construir para os mais pobres e necessitados.



Ilustração 1: As primeiras casas construídas no Bairro
Fonte: Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação; Dezembro 1953

1.1.1 – Bairro de Santa Filomena

A 28 de Maio (data da Revolução Nacional de Portugal) de 1954, se inaugurava o primeiro bairro de renda económica em Cabo Verde, o Bairro de Santa Filomena. Quem nos diz isso, é Luís, que conjuntamente com a mãe ocupou umas das casas que constituíam os primeiros blocos inaugurados em 1954.

“O Bairro foi inaugurado a 28 de Maio de 1954, quem inaugurou o bairro foi a mulher do Governador, a Senhora Dina Flores Abrantes Amaral”
(Luís, 73 anos)

Maria, doméstica, morava no bairro de Ponta d'Água, e em 1954 mudaria com seu pais e irmãs para este novo Bairro:

«O Bairro foi inaugurado em 28 de Maio de 1954, o Bairro de Santa Filomena, porque a parte de baixo ainda não existia. O Bairro era este bloco de casas, esta parte, a praça, a capela e o posto sanitário. Nós chamávamos de bairro de Santa Filomena por causa da Santa que havia na Capela. A parte do bairro que chamamos agora de bairro baixo veio a ser inaugurado 2 ou 3 anos depois. É justamente esta parte que viemos a chamar de Bairro Craveiro Lopes. Quem mandou construir o Bairro foi o Senhor José Soares de Brito, ele era Presidente da Câmara Municipal da Praia e também Presidente da Assistência Pública ... mandou construir o Bairro por causa do desastre da assistência».
(Maria, 82 anos)



Ilustração 2: Aspecto do Bairro de Santa Filomena inaugurado a 28 de Maio de 1954

Fonte: Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação; Junho 1954

Assim, se inaugurava o Bairro com 2 blocos de casas – todas com fachada branca – cada qual com vinte casas, perfazendo um total de 40 casas, uma Praça com um chafariz ao centro do qual ainda não brotava água, tendo de um lado um Posto Sanitário, e do outro uma Capela, a capela de Santa Filomena.



Ilustração 3: Posto Sanitário, e o Chafariz ao centro da Praça, inaugurados a 28 de Maio de 1954

Fonte: Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação; Junho 1954

Passado um mês, no Periódico *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, se reportava ao Bairro inaugurado da seguinte forma:

«O bairro de Santa Filomena é mais do que um melhoramento no sentido do conforto material: Se é certo que o homem é fruto do meio, os homens que vivem num ambiente daqueles – claro, alegre, saudável e genuinamente português – não podem deixar de ser sábios, corajosos e honestos»

Gabriel Fernandes (2006), ao abordar a relação entre colonizador e colonizado na construção do conceito de nação, aponta a ideia de assimilacionismo:

«O assimilacionismo, nome atribuído ao processo pelo qual os nativos são impelidos a aderir à cultura dominante como requisito básico para a inclusão sociopolítica, constitui expressão dessa ambivalência. Ele mitiga a discriminação e instiga à autonegação. Ou seja, explora a racionalidade do assimilável, posicionando-o entre aquilo que conhece, e de que se lhe impõe livrar, e aquilo com que se acena como alternativa; ou seja, entre seu, mas subjugado, mundo e um mundo alheio, mas valorado e promissor».

(Fernandes; 2006: 49)

Pela via assimilacionista (Fernandes; 2006) «induz-se o subalterno a esquecer o passado colonial (de conquista, escravidão, e espoliação económica e cultural), aderindo aos propósitos civilizatórios e adoptando referências culturais do grupo étnico dominante, o que significa aceitar o colonizador no que tem de promissor e esquecer o que tem de opressor» (Idem; Ibidem: 51)

Nota-se que, assim como se valoriza o projecto de um bairro urbano, a concretização da obra – o que se compreende pelo sistema colonial em que há claramente a sobrevalorização do ser português e da especificidade da criação portuguesa – também se tenta transmitir a ideia que os beneficiados com estas casas

terão um ambiente propício para se tornaram pessoas com algo diferente em relação a outros bairros.

A ideia inicial da construção do bairro era para ser um bairro para pobres e desalojados em consequência do Desastre da Assistência, contudo os seus primeiros moradores eram na sua maioria funcionários públicos. Quem nos afirma é o António:

«Era para ser um bairro para pobres, mas a Câmara colocou aqui para morar funcionários públicos. Havia gente que era funcionário da Imprensa, servente do Hospital, funcionários da Câmara, oficial de Tribunal, músicos da banda».

De facto, na reportagem *«Como se dá na sua nova casa?»*, publicada no *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação* (1954), a jornalista Maria Helena, conversa com alguns moradores do Bairro de Santa Filomena para saber como se sentiam os inquilinos nas suas novas casas, e as profissões apontadas são: Músicos da Banda Municipal, Capataz de Brigada de Saúde, Servente de Correio, Empregado da Rádio Clube, empregado da Repartição da Fazenda. Seria justamente a opção de, em vez de beneficiar os pobres, se atribuir as casas aos pequenos funcionários do Estado, como uma forma de recompensá-los ou de reforçar o sistema colonial a partir das pessoas que trabalhavam nele.

Das reacções registadas neste documento podemos resumir nas seguintes:

- *«Cá me sinto feliz. Morava em Ponta de Água. A casa era nossa e grande, mas esta é bem melhor, embora pequenina»*

- *«Gosto muito desta casa. Antes morava no Paiol. Esta casa é mil vezes melhor e pode ter-se sempre limpa. Só tenho pena que não haja água mais perto»*

- *«Gosto imenso desta casa. Só sinto falta de água e luz»*

Os moradores mostravam-se satisfeitos com a sua nova casa, o que revelava já uma adesão positivada a este projecto colonial. Contudo queixavam-se da falta de água e luz, que ainda não tinha sido colocada, apesar de existir um chafariz ao centro da Praça.

A conclusão da autora deste documento, que dava conta do sentimento dos primeiros moradores deste primeiro bairro económico, era de que apesar da circunstâncias em que surgiu este projecto – o desabamento da Assistência – existia,

neste momento «*um pequenino bairro de casinhas brancas onde as mulheres são felizes e os homens perdem a sensação de inferioridade que lhes vinha da palhota onde viviam*» (Op. Cit.).

O trecho acima mostra como a imprensa da altura (neste caso específico com forte cunho de valorização da ideologia colonial) apresenta as expectativas sobre os moradores do Bairro, manifestando que a acção da construção de um bairro social veio a contribuir para a ascensão social dos que foram beneficiados por este projecto.

Fazendo recurso da discussão sobre o nacionalismo de Homi Bhabha, Fernandes fala da existência de duas linhas fundamentais: «uma linha pedagógica e uma linha performática da nação, as quais caracterizam, respectivamente, os discursos pronunciativos, de cariz oficial e corporativo, e os discursos reactivos, de cariz popular e difuso» (Fernandes; 2006: 49).

Neste sentido, «o discurso colonial possui grande função estratégica na “criação de um espaço para povos dominados através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerce vigilância e se estimula uma forma complexa de prazer/desprazer”. Todavia, partindo das práticas coloniais, nota-se que, por detrás desse esforço de sedimentação de uma descontinuidade absoluta, o poder colonial socorre-se de estratégias específicas, voltado para o acobertamento dessas suas práticas» (Bhabha *cit. in* Fernandes; 2006: 49)

Deixavam, assim, de ser meros habitantes dos subúrbios da Cidade da Praia, para se tornarem em moradores do Bairro de Santa Filomena, o primeiro projecto de um bairro urbanizado no país, e ganhavam um sentimento de distinção social⁹, pois, segundo os moradores, não era qualquer um que residia neste espaço. Como nos diz, Maria, 80 anos, chegou a frequentar o liceu em São Vicente, durante os anos 50, e que hoje é reformada:

⁹ Bourdieu (2007), o conceito de distinção remete as práticas de consumo cultural a uma estrutura relacional. Então as práticas culturais ou sociais, juntamente com as preferências em assuntos como música, educação, cinema, arte, estão ligados ao nível de instrução submetidas ao volume global de capital acumulado, aferidas pelos diplomas escolares ou pelo número de anos de estudo e, também, à herança familiar

«Aqui não veio morar nenhum “badiu de fora”¹⁰, nós que viemos aqui morar primeiro, nesta primeira parte do bairro, que nós chamávamos de bairro de Santa Filomena, somos pessoas que morávamos em Ponta Belém, Ponta d’água, Rua Madragoa, e também de outras ilhas. Aqui toda gente tinha profissão... como uma espécie de burguesia».

Se o Bairro era, sem dúvida, um projecto singular, os seus moradores também se apresentavam como sendo diferentes dos moradores dos outros bairros vizinhos “povoados” na maioria por pessoas que vinham do interior da ilha. O capital escolar, que se reflectia no exercício de profissões específicas, seria um grande diferenciador do morador do Bairro. António conta-nos com se fazia as diferenciações de bairro:

«Era assim, o Plateau e o Bairro. Éramos como uma pequenina vila dentro da Cidade. Na Praia não havia igual. Bairro era diferente de todos os outros bairros. É como eu disse, era o Plateau e o Bairro».

Sendo diferente, e povoado por pessoas que se diferenciavam dos moradores dos outros bairros da capital, para os seus moradores, a única comparação *aceitável* era em relação ao bairro do *Plateau*, o centro da cidade onde se localiza(va) todas as principais instituições do Estado, e onde residia as figuras ilustres do país. Seria assim, de certa forma, o incorporar da mensagem colonial.

O Bairro ocuparia, então, para os seus moradores, um lugar de destaque e esse sentimento é incorporado a partir dos dirigentes coloniais – os responsáveis deste projecto – a Assistência Pública.

Numa entrevista concedida em Fevereiro de 1955, no *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, o Provedor Geral da Assistência Pública, José Soares de Brito, passava a imagem deste bairro como um projecto prodígio, e apresenta as obras que viriam a ser inauguradas neste ano como algo que queria ver concretizado.

«Não tenho descanso enquanto não vir tudo pronto. Vou lá todos os dias e sempre me parece que os trabalhos não andam tão depressa como eu queria».

1.1.2 – Bairro Craveiro Lopes

Em 28 de Maio de 1955 eram inaugurados outros blocos de casa, uma nova parte do Bairro de Santa Filomena, que fica(va) do outro lado da Praça, a parte mais abaixo,

¹⁰ Pessoa do interior da ilha de Santiago.

que viria a ser denominada de Bairro Presidente Craveiro Lopes, por ter sido inaugurado pelo então Presidente da República de Portugal, o General Francisco Higinio Craveiro Lopes.



Ilustração 4: Aspecto do Bairro Craveiro Lopes, inaugurado a 28 de Maio de 1955. Repare-se ao fundo da foto, o monumento comemorativo da inauguração do Bairro.

Fonte: Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação; Dezembro 1956

Conjuntamente a estes dois blocos de casas – que já não se limitam à fachada branca e lisa dos que primeiro foram inaugurados, mas tem um desenho a imitar um tijolo, e as janelas passam a ter pequenas vidraças – inaugura-se também o Posto escolar, contendo uma sala de aula, e logo à frente deste posto um monumento comemorativo da inauguração do Bairro Craveiro Lopes, pelo Presidente de Portugal da altura, o General Craveiro Lopes.

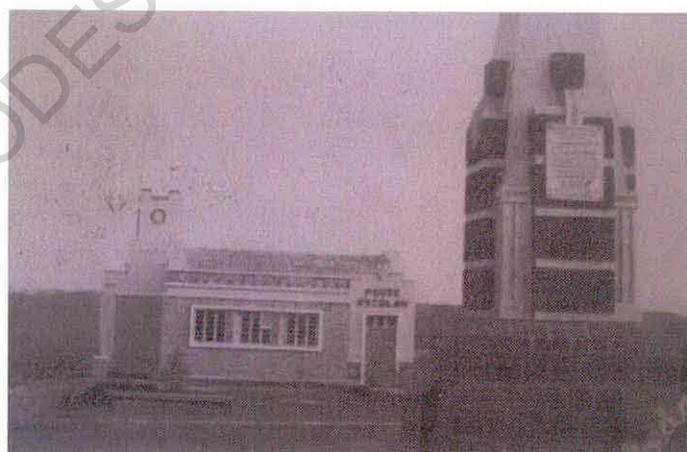


Ilustração 5: Posto escolar e o monumento comemorativo da inauguração do Bairro Craveiro Lopes pelo então Presidente da República de Portugal.

Fonte: Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação; Dezembro 1956

Reforçando toda a relevância que se estava atribuindo a este projecto, a singularidade do Bairro ganharia, agora, para os seus moradores, mais um diferencial, seria inaugurado pelo Presidente da República. Joana, 75 anos, é uma das primeiras moradoras do bairro então inaugurado, e reproduz exactamente, a partir desta inauguração, este sentimento da importância do Bairro.

«Foi nesta casa que Craveiro Lopes entrou primeiro, aqui onde estamos. Até na Praça temos escrito no Chafariz que foi o Presidente Craveiro Lopes que inaugurou o Bairro. Ele veio de propósito para a inauguração do Bairro»
(Joana; 75 anos)

A pouco e pouco ia-se construindo as casas que iam dando forma ao Bairro que no seu conjunto se denominaria simplesmente “Bairro Craveiro Lopes”. Assim, até mais ou menos por altura de 1960, todos os anos a 28 de Maio se inaugurava 12 novas moradias neste bairro, destinadas a funcionários do Estado. O Bairro continuava a ser ocupado na sua maioria por funcionários públicos que pagavam como renda mensal um valor que oscilava entre 50 a 60 escudos.

«Após o Bairro de Santa Filomena estar formado, veio a se formar o Bairro Craveiro Lopes que foi inaugurado em 1955-56, a parte de baixo. Lembro-me de quando marcaram o chão para fazerem as casas. Fizeram os chalés, o monumento, a escola, já existiam a capela, o posto sanitário, a loja do bairro também já existia nesta altura. A seguir fizeram a casa dos polícias, a Câmara fez o outro logo a seguir, depois fez-se as casas com 3 ou 4 moradias. Tínhamos também o balneário, a floresta que tinha trabalhadores e mulheres que regavam»
(Luís, 73 anos)

Para além destas casas que moldavam as ruas do Bairro, nos anos [60-70], seriam construídos 4 prédios, 2 na parte de cima do Bairro anteriormente designado de Santa Filomena, e mais 2 na parte de baixo denominado Craveiro Lopes.

Após a Independência Nacional, em 1975, o nome de Craveiro Lopes foi substituído pelo do político e defensor do Pan africanismo, o ganês, *Kwame N’Krumah*. E, por consequência, foi destruído, também, o monumento comemorativo da sua inauguração pelo Presidente Português Craveiro Lopes.



Ilustração 6 e 7: Dois dos quatro prédios residenciais (Prédio Cor-de-Rosa e Prédio Azul) construídos no Bairro em datas próximas da independência

O Bairro perdia o seu monumento, passava a ser Bairro *Kwame N’Krumah*, nome do revolucionário ganês, influente nas lutas de independência do Gana.

A este respeito, analisando as manifestações que acompanham o processo de independência de Cabo Verde, José Carlos Anjos afirma:

«A construção da legitimidade do PAIGC, e portanto da nova nação, fez-se por meio de rituais e discursos típicos do nacionalismo que reactivam os ressentimentos difusos na sociedade, canalizando-os para objectivos visíveis, o ódio ao inimigo, que no interior e no exterior, ameaçam a nova nação» (Anjos; 2002: 215)



Ilustração 8 e 9: O lugar onde existia o monumento comemorativo da inauguração do Bairro. Salienta-se que, na foto do lado esquerdo, ao fundo, temos o Comité Político do PAICV¹¹, construído em [70-80]

Numa estratégia de oposição aos sinais do colonialismo, os novos governantes do país tentam eliminar todos os vestígios deste processo e desta época, e procuram passar a ideia do nascimento de uma nova era para Cabo Verde.

¹¹ Anteriormente era PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), alguns anos depois da independência, dissolve-se, em Cabo Verde, no Partido Africano para a Independência de Cabo Verde

Inserido neste processo, a par da mudança do nome, da destruição do monumento, Bairro ganhava novas infra-estruturas. Nos anos 80, é construído um Cinema, e uma quadra desportiva que contou com a colaboração dos seus moradores.



Ilustração 10 e 11: À esquerda o Cinema do Bairro construído nos anos 80, hoje sem funcionamento. À direita, o polidesportivo do Bairro construído alguns anos depois, mas na mesma década.

A pouco e pouco, o Bairro ia adquirindo a configuração espacial que tem hoje.

Na década de 90, o país passava de um regime político de partido único para o Multipartidarismo. Com a entrada de um novo partido político no poder, Movimento Para a Democracia (MPD), o Bairro voltaria a ser, em 1993, “Craveiro Lopes”.

Mais uma vez, o Bairro ressentia-se da mudança das configurações políticas no país, «com a chamada *Abertura Política*, [...] esse modelo aproxima mais a ex-colónia da sua ex-metrópole, o que facilita o processo de importação, já que essas novas elites não deixam de ser ainda o resultado do esforço do colonizador para criar agentes indígenas capazes de difundir as normas da potência colonial» (Anjos; 2002: 207).

Bairro recuperaria o seu nome inicial, e, com isso, muitos moradores recuperariam também o sentimento de singularidade, e diferenciação, por viverem no «primeiro e “único” bairro inaugurado por um Presidente da República português»:

«Destruir o monumento, e mudar o nome, não sei porquê? A história não se apaga. Nós éramos os únicos que tínhamos aquele monumento, era o nosso símbolo»

(Luísa; 62 anos)

1.2 – Vizinhos, amigos e rivais: Espaços, sociabilidades e relações intra Bairro

Situado na região centro da Cidade da Praia, e inserido na zona de Achadinha que conta com 10.134 habitantes¹², o Bairro Craveiro Lopes é cercado pelo bairro de Achada Eugénio Lima, e Achadinha (Cima e Baixo). Quem entra no Bairro Craveiro Lopes, fica com a ideia que o espaço se constitui por três ruas centrais, cujo centro se apresenta numa praça, na qual se destaca o que assemelha ser uma pequena torre, que na verdade é um chafariz de água, que abastecia a localidade antes da água ser canalizada nas casas.



Ilustração 12: A Praça do Bairro Craveiro Lopes hoje

A praça tem num dos extremos uma pequena Capela (de Nossa Senhora de Imaculada Conceição), e no outro extremo o pequeno Posto sanitário. Ao lado da capela, se situa agora o novo *Centro de Saúde da Achadinha*, e, a uns 30 passos, podemos chegar ao Cinema do Bairro, ou *da Sibéria*, como o denominam os moradores do Bairro. Designação que se ficou a dever por ser um cinema a céu aberto, e que, por isso, quem assistia às sessões de filme sentia algum frio. Hoje, o Cinema encontra-se fechado e sem qualquer actividade. Além deste Cinema, o único existente na Cidade da Praia é o do *Plateau*. Por isso, este cinema movimentava pessoas de várias proveniências, que se deslocavam ao bairro para assistir aos filmes, uma vez que os bilhetes eram significativamente mais baratos, em comparação com o cinema do *Plateau*. Tendo de um lado o Centro de Saúde, o Cinema tem do outro lado o “Prédio Verde”, e nas suas “costas” o Supermercado “Calú & Ângela”.

¹² Dados do Censo 2000, Instituto Nacional de Estatística

Do outro extremo da Praça, encontramos o pequeno Posto sanitário, que ao lado, tem um chafariz de água, e a Quadra desportiva, o Polivalente do Bairro, que fica paralelo a um outro prédio de cor Rosa. O Polivalente foi, durante muito tempo, dinamizado pela ADESBA (Associação Desportiva e Recreativa do Bairro Craveiro Lopes), utilizado para treinos e jogos desportivos, para ensaio de desfile de Carnaval do Grupo *Vindos d'África* (anteriormente *Vindos do Bairro*), e também para espectáculos de música.

Ao fundo destas três ruas, aparece-nos o Posto Escolar, construído e inaugurado conjuntamente com o Bairro Craveiro Lopes, que hoje dispõe de algumas salas de aula. Esta escola primária é ladeada por moradias. De um lado o “Prédio Azul”, e o Comité do PAICV (Partido Africano para a Independência de Cabo Verde), e do outro lado outras casas e o “Prédio Cor-de-rosa”.



Ilustração 13: Mapa do Bairro feito por um morador

Podemos dizer que delimitar o Bairro não requer precisão, pois se baseia na existência de marcos referenciais que são do senso comum, são no fundo, imagens construídas pelos seus moradores a partir da forma como o espaço surgiu, mas também relacionada a criação de fronteiras (in)visíveis. A propósito de fronteiras, Alcides, de 47 anos, neste momento desempregado, meu vizinho, contou-me que

«Certa vez, passou um rapaz que perguntou onde ficava a Achadinha. Onde fica a Achadinha? Respondemos. Achadinha fica onde acaba o Bairro! Segue sempre em frente, quando a calçada acabar e encontrares chão de terra, aí acaba o Bairro!»

Bairro, por ser resultado de um projecto urbanizado, os seus moradores definiam as fronteiras territoriais bem claras, ou seja, o espaço do Bairro se circunscrevia num espaço construído, moldado, não o que se fez, ou surgiu ao acaso. A *calçada* simboliza um nível superior ao *chão de terra*, pois é algo construído. Muito mais que um limite físico, simbolizava um limite “ideológico”.

O espaço é, portanto, palco de dimensões simbólicas e culturais a partir de uma identidade própria criada pelos seus habitantes que o apropriam, não necessariamente como propriedade, mas com a ideologia cultural manifestada nas relações políticas, sociais, culturais. Os símbolos, imagens e aspectos culturais acabam por se constituir como valores, talvez invisíveis, endogenamente falando, que para a população local materializa uma identidade incorporada aos processos quotidianos dando sentido a este espaço, de pertença e de defesa dos valores, do território, da identidade, utilizando-se das vertentes político-cultural, que na verdade são relações de poder e defesa de uma cultura adquirida.

1.2.1 Os “espaços” do espaço - a pertença: dúvidas, incertezas, e a descoberta de um “novo Bairro”

É difícil definir os limites do Bairro, tanto mais que, como afirmei, se baseiam em marcos referenciais de cada um, são no fundo imagens construídas do que consideramos ser o nosso Bairro, ou o que gostaríamos que fosse. Considerando este aspecto, resolvi dirigir-me à Câmara Municipal da Praia, no Pelouro do Urbanismo, e solicitar um mapa daquilo que era considerado de Bairro Craveiro Lopes.

Numa sala com dois funcionários, e uns tantos mapas de bairros da cidade da Praia enrolados, foi-me facultado um mapa do Bairro, que fotografei (Ilustração 7).

Mas ao reparar o mapa, mais de perto, me apercebi que o Bairro aparecia bem maior que aquilo que eu definia como o espaço do Bairro. Dirigi-me a um dos funcionários que, amavelmente me facultou o mapa, para lhe dizer isso. Disse-me ele que esse era o Mapa do Bairro e da Achadinha, e que ele me mostrou somente a parte onde se localizava o Bairro.

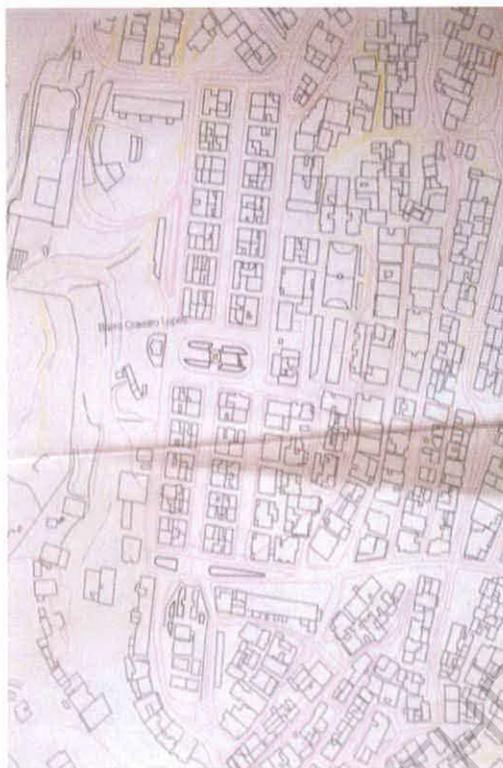


Ilustração 14: Foto do mapa do Bairro Craveiro Lopes facultado pela Câmara Municipal da Praia

Pedi-lhe, então, que estabelecesse fronteiras, se fosse possível, do Bairro em relação aos bairros vizinhos. A este pedido, quem me respondeu foi um outro funcionário da Câmara, meu vizinho, que também estava nesta sala. Muito rapidamente, e assinalando para o Mapa reiterou a visão de distinção social do senso comum local ao representar o bairro como espaço ordenado, em contraste aos bairros vizinhos:

«Repare bem o mapa. Consegues ver aí um conjunto de casas bem organizadas? O bairro é este conjunto de casas, e alguns outros à volta, repare que as outras casas surgem como se fossem grãos de milho lançados ao calha. É esta a diferença do Bairro em relação a outras zonas»

Ficava claro que, os limites de um bairro são muito difíceis de se definir porque representam muito mais que um território. Na verdade, representam uma identidade. Essa relação identidade-território toma forma de um processo em movimento, que se constitui ao longo do tempo, tendo como principal elemento o sentido de pertença do indivíduo ou grupo com o seu espaço de vivência.

Neste sentido, o Bairro representa um espaço que é apropriado colectivamente no quotidiano dos seus moradores, o que, na verdade, complexifica a sua definição. Ao admitir tal, afirmamos também a existência de uma identidade aceite pelos seus moradores e pelos moradores de outros bairro ainda que com algumas variações

O facto de o indivíduo estar inserido num determinado lugar faz com que este mesmo indivíduo participe de redes de sociabilidade que lhe permitem construir os seus próprios referenciais com os quais ordena o seu espaço. A identidade, não seria, necessariamente, algo dado, mas um processo que se dá por meio da comunicação com outros actores, tanto no diálogo como no confronto.

Retomamos o conceito de “multivocalidade do espaço” de Rodman (1992), para (re)afirmar o espaço social como existindo sempre em função de um ponto de vista, ou seja, à “multivocalidade” associa-se a “multilocalidade” como algo que se reflecte nas práticas sociais e nos discursos sobre estas práticas.

Podemos então afirmar que a territorialidade como reflexo da “multidimensionalidade do “vivido” territorial pelos membros de uma colectividade, está permeada por um conjunto de representações que delimita os limites do território, resultando na configuração exclusão/inclusão (Souza; Pedon; 2007: 134). Os que estão dentro e os que estão fora, nas palavras de Norbert Elias, os *Estabelecidos* e os *Outsiders*. A territorialidade ao mesmo tempo em que expressa a luta pela manutenção da identidade representa uma forma específica de ordenação territorial.

Sempre foi bastante comum no Bairro, agruparem-se pessoas nas esquinas, ou logo abaixo de qualquer janela do vizinho. Esta situação hoje é rara, já não é bastante comum como dantes. Mas ainda assim, pode-se encontrar uma vez ou outra, um grupo de rapazes que se juntam nas esquinas para trocar ideias, comentar uma situação, ou simplesmente “jogar conversa fora”. Pareceu-me ser este o caso de um grupo de 4 – 5 rapazes, com o qual sempre me cruzava quando saía para fazer uma entrevista no bairro, em Agosto de 2008. Num destes dias, estava na Praça a conversar com um dos jovens músicos do bairro, com quem já dialogara alguns minutos e tínhamos combinado de nos encontrar no dia seguinte para uma conversa e troca de informações. Com alguma gentileza, resolveu me acompanhar até a esta esquina do Bairro, situado ao lado do Posto Sanitário onde também hoje fica um pequeno bar, que denomina-se *quiosque*, lá estava um grupo de rapazes conversando.

Resolvi parar uns minutos para saudar um amigo que estava neste grupo. De repente, e no decorrer de uma conversa que parecia nada ter a ver com a minha pesquisa, este meu amigo informa aos outros rapazes que eu estava desenvolvendo um trabalho sobre o Bairro.

«Um trabalho sobre o Bairro, é bom, muito bom. Só é pena tu seres do “Bairro Baxu”» Disse-me um dos rapazes.

Ao que retorqui: «Porquê?»

«Porque vocês do “Bairro Baxu” não conhecem bem a história do Bairro, não participaram de muitas coisas»

Senti um certo desconforto, e até mesmo um sentimento de intolerância se apoderou de mim por momentos, porque sou moradora do Bairro *Baxu* e, enquanto tal, discordava totalmente do que este vizinho me disse.

Gentis di Bairu Riba ta da pa bon! As pessoas do Bairro Riba julgam-se melhores!

Foi o que pensei, e, em certa medida, senti-me desafiada a dizer isso. Mas o meu impulso ficou contido por estar num ambiente que não me era comum frequentar, e também por considerar que meus argumentos de nada serviriam para mudar as suas concepções e as divisões internas que se fazia no Bairro.

Não reconheci o espaço de que sempre fiz parte, e pareceu-me estar face a algo de que sempre tinha conhecimento, mas que nunca havia vivido ou presenciado. Estava descobrindo um *novo Bairro*, uma vertente do Bairro a qual não pensava considerar, mas também uma outra forma de abordar este espaço. Do mesmo modo, pela primeira vez estava sendo colocada do lado de fora de alguma parte do Bairro, o que me causou algum desconforto.

Um certo sentimento de dúvida se apoderou de mim, poderia dizer que estava face a uma experiência etnográfica de confronto. Por um lado, pesavam as minhas ideias, concepções e memórias do Bairro enquanto moradora e também aquilo que considero ser o Bairro, e de outro lado, o meu olhar e o meu interesse “académico” no objecto empírico.

A partir deste episódio de *dúvidas e incertezas*, e de *descoberta de um “novo Bairro”* me apercebi que a minha função de investigadora e de moradora do Bairro não estavam bem delimitadas e definidas, e que, ainda, não havia afastado as minhas noções e concepções como moradora, do meu papel de pesquisadora.

Lembrei-me então d’O *Profissão Sociólogo* de Pierre Bourdieu que foi-me apresentado no início do Mestrado, no qual se preconiza a importância de se fazer uma

“Sociologia da sociologia”, baseado num apertado “sistema de controlos cruzados”, e no rigor de uma constante “auto-análise”, tópicos essenciais de uma “vigilância epistemológica”, garante de uma forma “perfeita” de se fazer ciência.

No clássico da sociologia urbana, *Sociedade de Esquina*, Foote White mostrava, quando no convívio com os moradores do bairro onde ele estava a desenvolver a pesquisa, que dava troços, e, ao mesmo tempo que se ia se inserindo na comunidade, redefinindo os seus objectivos, aprendendo a pensar e reflectir sobre a natureza das suas estratégias. A ideia essencial é de que o pesquisador aprende com os erros que comete durante o trabalho de campo e deve saber tirar proveito deles, na medida em que os passos em falso fazem parte do próprio aprendizado da pesquisa.

E também a *Utopia Urbana* de Gilberto Velho, que mostra que os limites entre o familiar e o estranho na pesquisa antropológica não são determinados por fórmulas nem receitas predeterminadas, a que o antropólogo deva seguir à risca.

A minha dúvida residia em como pesquisar o meu próprio universo social (o Bairro Craveiro Lopes). Como construir em mim a alteridade necessária para a realização do trabalho antropológico, que no meu caso era o de “observar o familiar” (na acepção de Velho)? Estava perante o *Desafio da proximidade* (Velho; 2003; 11).

Se entendermos à produção da pesquisa antropológica tal como na definição de Geertz, segundo a qual:

«Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado» (Geertz; 1989: 20).

Aquilo que era o meu problema inicial – o excesso de identificação com o grupo que iria pesquisar, parecia superado. Aproveitando ao máximo minha pequena experiência de estranhamento, poderia retirar dali elementos que me levassem à uma compreensão muito mais rica sobre os olhares produzidos a partir e sobre o Bairro Craveiro Lopes. Geertz (1989:25) ainda enfatiza que as descrições antropológicas «devem ser encaradas em termos das interpretações às quais pessoas de uma denominação particular submetem sua experiência, uma vez que isso é o que elas professam como descrições». Eu, que me considerava alguém totalmente “de dentro” de qualquer parte que fosse do Bairro, experimentava assim, uma relação de estrangeira

com aquela pequena área que forma o Bairro *Riba*. Analisando o episódio sob o ângulo científico, pode-se dizer que tive um ganho metodológico depois que compreendi as categorias (ou os seus sentidos) que accionava para classificar feio/bonito, melhor/pior, ordenado/caótico. Conseguia, num certo sentido, “ver” (interpretar) o Bairro como alguém distante dele, algo que até então tinha-me sido impossível. Até certo ponto, consegui mergulhar nas representações que muitas pessoas podem ter sobre este espaço e seus moradores.

Em paralelo à afirmação que desencadeou em mim um conjunto de dúvidas e uma auto-análise do ponto de vista metodológico, havia um conjunto de “estórias” que se contava da rivalidade entre estas duas partes do Bairro, em que se propagava uma pretensa superioridade dos moradores da parte que é denominada de Bairro “Riba” (anteriormente Bairro de Santa Filomena) em relação aos do Bairro “Baxu” (que ganhou o nome de Bairro Craveiro Lopes).

Lina, uma moradora do Bairro “Baxu”, doméstica, e diz-nos que o problema estaria nos moradores do bairro “Riba”

«As pessoas do Bairro “Riba” sempre se consideraram como sendo eles os representantes do Bairro, como se fossem eles “o Bairro”, como tendo uma relação de posse, e que cabia a eles a decisão sobre o que se passava no Bairro. Sentiam-se mais espertos.

(Lina, 31 anos)

Enquanto que o João, funcionário, com formação superior, mostra-nos a passividade dos moradores do Bairro “baxu” como aquilo que demonstra a sua fraqueza ou inferioridade:

«O episódio da destruição do monumento marcou-nos muito. É por isso que nós dizemos, o monumento só foi destruído porque ficava no Bairro “Baxu”, porque se fosse no bairro “Riba” não conseguiam tirar. As pessoas do Bairro “Baxu” são mais passivas, nós somos mais activos, mais rebeldes».

(João, 50 anos)

Contudo, andando pelas ruas das duas partes do Bairro Craveiro Lopes, um visitante comum dificilmente notaria diferenças significativas entre estas duas áreas. Em termos de arquitectura das casas, as diferenças não são grandes, e os seus habitantes praticamente não se diferem em termos de origem social, tipo de ocupação profissional,

e o nível educacional. A única diferença reside no facto de a área do Bairro “Riba” ter sido construída anteriormente ao Bairro “Baxu”.

Assim, o que levava as pessoas que ocuparam o Bairro primeiramente a se considerarem com sendo superiores? Quais os recursos que fundamentavam esta pretensa superioridade?

Norbert Elias já havia levantado estas mesmas questões aquando da análise das relações de poder entre *os Estabelecidos e os Outsiders* numa pequena comunidade com o nome fictício de Winston Parva, em Inglaterra. Neste contexto de análise, afirmou ele que:

«Em Winston Parva, entretanto, todo o arsenal de superioridade grupal e desprezo grupal era mobilizado entre dois grupos que só diferiam no tocante ao tempo de residência no lugar. Ali, podia-se ver que a “antiguidade” da associação, com tudo o que ela implicava, conseguia por si só, criar o grau de coesão grupal, a identificação colectiva e as normas comuns capazes de induzir à euforia gratificante que acompanha a consciência de pertencer a um grupo de valor superior, com desprezo complementar por outros grupos».
(Elias, Scotson; 2000: 21)

Acredito que a antiguidade de ocupação do território é, sem dúvida, um forte justificador para os moradores do Bairro “Riba” afirmarem “*Nôs ê ki ê bairu*” (“Nós é que somos o Bairro”), mas ainda assim, não é esta a explicação completa desta ideia de superioridade. Lina justifica esse sentimento de superioridade da seguinte forma:

«*Quando diziam que eles é que são o Bairro, justificavam que todas as melhores coisas que constituíam o Bairro se situavam no Bairro “Riba”, a Praça, a Capela, o Posto, o Polivalente, o Cinema, enfim, era este o argumento. Nós dizíamos simplesmente, vocês têm tudo isso, mas “no braço” nós somos mais fortes*»
(Lina, 31 anos)

Aqui se encontrava uma fonte de diferenciação de poder que em muitos casos passa despercebido – o poder manifestado sob o argumento do número de infraestruturas e a simbologia destas dentro do imaginário do colectivo do bairro.

A Praça, a Capela, o Cinema, e a Escola situada no Bairro Baixo, constituíam e ainda constituem pólos de convívio e de sociabilidade para os seus moradores. Era nestes espaços que se fundamentava o sentimento de pertença e se transmitia a “ideologia” do “Bairro”, como podemos registar nos discursos abaixo:

«A porta da capela era onde nos encontrávamos, para falarmos, discutir os jogos, enfim conversar sobre o que se passava na Praia e no Bairro»
(João, 50 anos)

«Não tinha luz ainda no Bairro, sentávamos na Praça, e se colocava o rádio aí na casa do Senhor Avelino Barros, ouvíamos desde das 6 da tarde até às 8 da noite (...) Também era hábito se fazerem feiras na Praça»
(Ana, 65 anos)

Sendo os principais centros de convívio e sociabilidade situados num determinado espaço, é comum e compreensível que estes sejam “controlados” por indivíduos que pertencem a este mesmo espaço no bairro, e pelo grau de coesão que revelavam.

«Era graças a seu potencial de coesão, assim como à activação deste pelo controle social, que os antigos residentes conseguiam reservar para as pessoas do seu tipo os cargos importantes das organizações locais, como o conselho, a escola, o clube, e deles excluir firmemente os moradores da outra área (...)»
(Elias, Scotson; 2000: 22).

Em Winston Parva, era da seguinte forma que os moradores antigos “impunham-se” em relação aos recém-chegados. No Bairro, verifica-se situação semelhante:

«(...) Foi a uns tempos atrás, queríamos que uma pessoa do Bairro “baxu” se candidatasse para a Associação Desportiva do Bairro, as pessoas do Bairro “Riba” não concordaram, arranjaram brigas, foi uma confusão, até que se desistiu»
(Augusto, 28 anos)

No fundo, «embora possa variar muito a natureza das fontes de poder em que se fundamentam a superioridade social e o sentimento de superioridade humana do grupo estabelecido em relação a um grupo de fora, a própria figuração estabelecidos-outsiders mostra, em muitos contextos diferentes, características comuns e constantes». (Elias, Scotson; op. Cit.).



Não é objectivo deste trabalho analisar aprofundadamente as relações de poder que se estabelecem no interior do Bairro Craveiro Lopes, é antes ver como esse espaço

se configura nestas relações, e a forma como permite(iu) ou contribui(u) na formação da vertente musical neste Bairro.

Quando analisamos alguns discursos de músicos, a dicotomia intra Bairro – Bairro “Baxu” versus Bairro “Riba” - parece não fazer sentido nenhum. O Bairro constitui-se num território uno, que reproduz um sentimento de pertença também uno “*Mi e di bairu*” (“*Eu sou do Bairro*”)

«(...) o bairro culturalmente era rico...repare o bairro tinha grupo de teatro organizado, tinha coisas que não havia em outras zonas...o bairro era único e diferente. Nós no bairro não é por nada não, mas éramos mais espertos, mais organizados. Comparamos por exemplo com maltas de outras zonas... sem comparação... via-se claramente que éramos mais espertos!»

«(...) não tínhamos escolas de música, mas tínhamos músicos experientes: o Manuel Clarinete, casquinha, o Pedrinho...»
(José, 45 anos)

As sociabilidades se estabelecem neste território específico como sendo um território homogéneo, portador de uma simbologia própria. Esta simbologia e o sentimento de pertença que o acompanha se baseiam neste espaço consubstanciado em território para “vincar” uma relação de inclusão/exclusão, *estabelecidos/outsideers* (Elias; Scotson; 2000) em relação a outros bairros. E a vertente cultural, mais particularmente musical serve, neste específico contexto de análise, como o suporte para os moradores do Bairro se apresentarem como diferentes, dinâmicos, superiores, e musicais.

Em outras palavras, podemos dizer que a identificação do Bairro enquanto local de residência é uma referência espacial importante. Face a este bairro constroem-se e reproduzem-se sentimentos de pertença, diferenciação e *distinção social*.

Admite-se, assim, que a produção social de identidades opera-se pela conjugação de um processo de pertença e referência – veículo para a integração do indivíduo no grupo – com um processo de oposição face ao outro que se torna tanto mais perceptível quanto maior for a solidez da pertença. Como afirma Madureira Pinto: «é importante não se perder nunca de vista que as identidades sociais se constroem por integração e por diferenciação, com e contra, por inclusão e por exclusão, por intermédio de práticas de distinção classistas e estatutárias, e que todo este processo, feito de complementaridades, contradições e lutas, não pode senão conduzir, numa

lógica de jogo de espelhos, as identidades impuras, sincréticas e ambivalentes. A construção de identidades alimenta-se sempre de alteridades (reais ou de referência) e por isso nunca exclui em absoluto convívios e infidelidades recíprocas» (Pinto; 1991; 218). Todavia, e como nos mostra António Firmino da Costa (1984) num estudo feito no Bairro de Alfama em Lisboa, podem existir processos próprios, isto é, endógenos de produção de identidades baseados na trama das relações sociais e na especificidade sócio-ecológica do bairro.

Quanto ao Bairro Craveiro Lopes, muito ligada à sua história, e a dos seus primeiros moradores (contextualizados num sistema de dominação colonial, numa primeira fase) e valorizando-se o espaço e as sociabilidades nele estabelecidas, criam-se referências e tenta-se moldar uma identidade que se quer afirmar como única e singular.

Aos serem colocados num primeiro bairro social construído em Cabo Verde, e influenciados por toda a mensagem e ideologia que se passa a partir deste projecto, os moradores do Bairro Craveiro Lopes incorporam, em parte, esta mensagem passada pelo discurso colonial, e ganham um sentimento de distinção em relação aos outros bairros. Este sentimento de diferenciação se manifesta, também, num forte sentimento de pertença a este espaço que era visto como único, na auto representação. A singularidade desta identidade “moldada” se argumenta na especificidade deste espaço, e numa vivência que se constrói na também “singularidade” dos seus moradores¹³.

Sem desprezar o dom ou aptidão pela música de que muitos moradores afirmaram-se portadores, a trajectória do músico no Bairro não fica(rá) indiferente às “influências” deste espaço, das práticas que aí ocorrem, e do sentimento de pertença que aí se consubstancia, antes aproveita-os sob a forma de uma identidade – “Mi e di bairu” para afirmarem ainda mais a peculiaridade como músicos.

A música pode, assim, jogar um papel importante, para se mostrar a autenticidade deste espaço, que para os seus moradores muito contribuiu, em termos culturais, para a afirmação da música da ilha de Santiago.

Afirmação da música da ilha de Santiago, ou afirmação dos músicos deste bairro? Mas porquê a necessidade de afirmação? Qual o contexto social, cultural de Cabo Verde aquando do surgimento do Bairro Craveiro Lopes, que mostrava a necessidade de afirmação musical da ilha de Santiago? São perguntas que se impõem, e, a partir das quais se constrói o capítulo seguinte.

¹³ Quando se afirma que para o Bairro Craveiro Lopes não veio morar nenhum “Badio de Fora” e que todos neste bairro tinham uma profissão definida.

Capítulo 2

BAIRRO DE MÚSICOS E MÚSICOS DO BAIRRO: A DIFERENÇA QUE O BAIRRO FAZ, OU A DIFERENÇA QUE A MÚSICA FAZ?

«Todos falam do Bulimundo, do funaná electrónico O “Bulimundo” não seria “Bulimundo” se não fosse o Bairro»

Partindo do pressuposto de que as relações sociais que se estabelecem num determinado espaço social e territorial, que pode ser ao mesmo tempo constrangimento ou possibilidade, concorrem para tornar possível ou dificultar a trajectória do músico, pretende-se, neste capítulo, reflectir sobre o contexto social e cultural em que é criado o Bairro Craveiro Lopes, querendo com isso “captar” as *condições de possibilidade* de desenvolvimento da trajectória musical para os moradores deste bairro.

Uma afirmação recorrente de alguns moradores do Bairro Craveiro Lopes era de que os músicos deste bairro tiveram um papel fundamental na cultura caboverdiana, mais especificamente que contribuíram de forma decisiva para a afirmação da música da ilha de Santiago, no período pós-independência.

Ao realizarem tal feito “montaram” a sua trajectória, se afirmaram enquanto músicos, e demonstraram, uma vez mais, o quão diferente, dinâmico, e musical é este bairro? É esta a interrogação que levantei em forma de hipótese, considerando a afirmação apontada. É a partir dela que abordamos, neste capítulo, em primeiro lugar, o contexto sociocultural de Cabo Verde e da Cidade da Praia nos anos da criação e do surgimento do Bairro Craveiro Lopes, para daí tentar compreender como e porquê o músico(morador) se torna músico neste contexto.

2.1 - Em busca de um lugar no mapa: A Praia do “Aqui não tem nada” a integrante da Cultura Nacional

A coexistência de influências africana e europeia foi quase sempre muito realçada pela literatura que se reportava ao processo de formação social e cultural do caboverdiano. Orlando Ribeiro, no seu livro *“A Ilha do Fogo e as suas Erupções”* (Ribeiro; 1960), afirmava que «a influência negra revela-se em muitas coisas: o uso do pilão e da mó de rebole; a alimentação baseada em grãos em que não entra o pão; o

costume de carregar à cabeça (...); a maneira de colocar crianças às costas; o lenço amarrado à cabeça das mulheres; o banco de ouril; o batuque; o ritmo das festas dos santos (...) Sem embargo, a influência portuguesa também é muito forte. Desde a língua, o crioulo – com elevada percentagem de vocabulários de origem do português arcaico; o vestuário (...) pertencente ao ubiqüitário divulgado pela civilização europeia; a população maioritariamente católica».

Nesta mesma linha, Ilídio Amaral (Amaral; 1964) apresentava o caboverdiano como «um novo tipo humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo, nascido da fusão harmoniosa do branco com os escravos negros. Por toda a parte são nítidos os traços destes cruzamentos: o pilão africano e a mó de pedra metropolitana, o batuque tipicamente africano muitas vezes acompanhado de ferrinhos de Portugal»

Do mesmo modo, Gabriel Mariano (Mariano; 1991) afirmava que «(...) os elementos introduzidos com os portugueses, tanto materiais como espirituais puderam ser incorporados na paisagem moral do arquipélago, passando a ressoar com familiaridade, quer no comportamento do negro, quer do mulato (...) da mesma forma que elementos levados pelos afro-negros foram assimilados pelo branco europeu, tornando-se irremediavelmente comuns aos dois grupos étnicos»

Assim, a formação da sociedade caboverdiana foi e é apresentada como baseando-se na interpenetração de dois agrupamentos humanos: o senhor europeu (com poder de mando), e o escravo africano (sem quaisquer direitos). Tendo presente a situação socio-económica do senhor e de não serem respeitadas as bases culturais do escravo (que na visão da época eram considerados inferiores), na relação entre estratos culturais foi imposta ao africano a cultura do colonizador europeia. (Bastide; 1983)

É o que ocorre com a música, designada por “música tradicional”. Como resultado do processo de miscigenação racial e cultural que ocorreu no arquipélago, a música caboverdiana surge, assim, tendo como referência estes dois elementos: a Europa e a África. Neste sentido, géneros musicais com um ritmo mais lento como a *Morna*, *Coladeira* (para muitos considerado como um sub género da *Morna*), e outros géneros similares, praticados principalmente nas ilhas ao norte do arquipélago, onde o processo de mestiçagem foi mais forte, e, em que a componente europeia se revelou mais presente, são vistos como tendo uma raiz europeia; enquanto que manifestações

culturais e géneros como o *Batuque*, o *Funaná*, e a *Tabanka*, entre outros, praticados principalmente na ilha de Santiago, e cujo ritmo se revela num compasso mais acelerado, são considerados como marcadamente africanos (Gonçalves; 2006).

Logo, e apesar de se afirmar a homogeneização da cultura cabo-verdiana é certo que os elementos africanos desta cultura não tiveram o mesmo tratamento que os elementos da cultura europeia. Notava-se uma grande preocupação em conduzir o cabo-verdiano a uma cultura de cunho europeu. Verifica-se «uma certa tendência em atribuir origem africana (e, como tal, “gentílica”) a todas as formas de superstição e crenças populares, muitas das quais perfeitamente localizadas na cultura popular portuguesa» (Semedo, Turano, p. 40). Por isso, houve sempre uma orientação explícita da política colonial que privilegiava a *Morna*, uma vez que esse género musical aproximava-se mais da canção portuguesa, nomeadamente o fado.

Não só não se transmitia géneros musicais mais tipicamente africanos como em Santiago, por exemplo, proibiu-se a prática de *Batuque*, *Funaná*, *Tabanka* no seu próprio espaço dado que não se identificavam de modo tão claro com a cultura do dominador. Sendo considerado que na ilha de Santiago existe uma maior reminiscência afro-negra, pois (que) a assimilação da cultura europeia foi menos completa e a miscegenação se processou com menor intensidade do que no resto do arquipélago, durante o período colonial esta ilha vê-se “condenada” sob o ponto de vista educativo, as suas manifestações não são valorizadas, vistas como exóticas, e proscritas da ordem social.

É, pois em Santiago onde a 1866, no B.O de 7 de Março, o administrador do Concelho da Cidade da Praia, José Gabriel Cordeiro faz

“saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados batuques um divertimento que se opõe à civilização actual do século, por ser altamente inconveniente e incommodo, ofensivo da boa moral, ordem tranquilidade publica, que tanto a conveniência social reprimir de uma vez sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado pôr pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo de immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o não lhes é fácil conseguir, e que pôr vezes tem dado causa a numerosas queixas. Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249, nº 18, do código administrativo, determino:

1º Que desta data em diante ficam prohibidas os batuques em toda a área desta cidade.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

2º Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da autoridade publica nos termos do artigo 188.º do Código Penal”» (Cit. In Akibodé; 1998).

É nesta lógica, que a ilha de Santiago sendo considerada como tendo a cultura negra e africana mais presente, vê as suas manifestações não valorizadas, por vezes proibidas, vê-se claramente “condenada” sob o ponto de vista educativo. É que, a capital da Província, situada em Santiago, não dispunha de estabelecimento para estudos secundários, um liceu, até 1961.

A abertura do Liceu coincidiria com a progressiva autonomia e independência de países anteriormente colonizados por potências europeias o que tornava o sistema colonial português cada vez mais anacrónico e adensavam-se as ameaças externas sobre ele. Face a este novo contexto, o dito *Estado Novo* procede a uma inflexão da sua política: em 1951 foram abolidas as designações de ‘império colonial’ e de ‘colónias’, até então utilizadas nos textos oficiais, sendo substituídas pelas de ‘ultramar’ e ‘províncias ultramarinas’. Estas ‘províncias’ formariam com a metrópole um “Portugal uno do Minho a Timor” (Correia, 1999: 139). No entanto, manteve-se no “ultramar” o “estatuto dos indígenas” que retirava à grande maioria dos africanos o direito de cidadania. Este só seria abolido em 1961, aquando de um conjunto de reformas efectuadas por Adriano Moreira (Alexandre, 1999: 143). Adriano Moreira seria exactamente o nome que o Liceu ora aberto na Cidade da Praia ganharia.

Mas anterior à abertura de um Liceu em 1961, o projecto de criação de um Liceu na capital em 1860 havia fracassado devido a disputas entre as elites de diferentes ilhas. É que a ilha de Santiago, embora sendo a maior e a de localização da capital da província – Praia – tinha uma desproporção imensa entre a maioria esmagadora da população negra e uma pequena elite de senhores brancos (...) Assim, o maior investimento em ensino do fim do século passado acabou se transferindo para a ilha de São Nicolau. (Anjos; 2002; 50) Deste modo, o Seminário-Liceu de São Nicolau jogou um papel decisivo na instrução de alguns caboverdianos, já que é anterior ao Liceu de São Vicente, este criado somente em 1912.

2.1.1 – Praia: “A cultura não reside aqui”

Até a década de sessenta existia um único Liceu em São Vicente, limitando o ensino aos filhos dos altos funcionários da Administração Colonial, dos Comerciantes e dos grandes proprietários. (Furtado; 1997; 72). Por conseguinte, e como diz-nos Anjos, a origem social dos intelectuais, que inventam a identidade caboverdiana, deve ser encontrada no ponto de encontro de dois grupos sociais: entre as decadentes famílias brancas e as ascendentes famílias não brancas. Os mais consagrados poetas da literatura caboverdiana do primeiro terço do século – José Lopes, Pedro Cardoso, Januário Leite, e Eugénio Tavares – são oriundos de ilhas de concentração das tradicionais famílias brancas em processo de decadência (Anjos; 2002; 52).

Este grupo social, esta elite definia-se então acima dos africanos, apresentando-se Cabo Verde e a cultura caboverdiana como um modelo, como um sinal da *luso-africanidade*. Isso se verifica até mesmo nas relações internas, diferenciando-se do *badiu*, população da ilha de Santiago tida como a mais negra e, portanto, menos evoluída intelectualmente.

Eugénio Tavares é sem dúvida uma das grandes figuras da época. Natural da ilha Brava, é descendente de europeus, goza da sua consagração como poeta e músico de prestígio, e defende a então especificidade caboverdiana, consubstanciada na mestiçagem, e na pureza dos costumes caboverdianos. É também o grande compositor de *Mornas*, sendo-lhe atribuída o período mais antigo da música caboverdiana que vai dos anos 20 aos anos 30 do século XX, altura da sua morte.

É precisamente neste período que o género musical *Morna* domina, passando a fazer parte integrante de festas e bailes, que nunca foram considerados contrários à moral e ordem estabelecida, antes pelo contrário, revelava o lado civilizado do caboverdiano. Como nos afirma Osório de Oliveira « (...) dos chamados “bailes nacionais” em que cantam e dançam mornas(...). Como a morna é uma dança de sala, aqueles bailes apesar de populares, não se realizam num terreiro, mas sim, dentro de casa. Promovem-nos, geralmente raparigas do povo, costureiras e criadas de servir, mas tomam parte neles homens e rapazes de todas as categorias sociais, tão democrática é a maneira de ser dos caboverdianos» (Oliveira in Tavares; cit in Gonçalves; 2006)

Considerada como uma melodia vagarosa, sensual e triste, o poeta mais cantado neste período é Eugénio Tavares. No entanto e mesmo se afirmando a *Morna* como género musical que traduz o sentido da caboverdianidade, durante toda a primeira metade do século XX, a *Morna* é somente popularizada entre a classe social dominante. A sua via “erudita” não consegue penetrar nas classes mais baixas, principalmente no meio rural santiaguense, onde apesar das proibições, “imperava” o *Batuque* e o *Funaná* nos terreiros.

Essa via erudita, a tal “intelectualidade caboverdiana” é ainda reafirmada por intelectuais de uma geração que se segue à esta de Eugénio Tavares. Refiro-me à Geração *Claridade*, nome da revista fundada, em São Vicente, na década de 30, por um grupo de intelectuais que se propõem colocar as questões pertinentes ao desenvolvimento do arquipélago, e analisar sociológica e antropológicamente a personalidade cultural do caboverdiano. Como representante do Movimento Claridoso temos Baltazar Lopes da Silva, Jorge Barbosa, e Manuel Lopes.

Anjos (2002), defende a tese de que o principal princípio no pensamento deste movimento é a oposição entre Cabo Verde e a África. Na mesma linha Fernandes (2006) afirma que «entre os intelectuais caboverdianos abrangidos pelo colonialismo, designadamente os claridosos, existiu um nítido esforço para aproximar Cabo Verde à Europa e afastá-lo da África» (Fernandes; 2006: 168).

Durante o período de vigência do Movimento Claridade, até os anos 60, a música caboverdiana vive o denominado período Beleza (B.Léza), ou beleziano. A grande figura na música caboverdiana, após E. Tavares é Francisco Xavier da Cruz (B.Léza). Natural da ilha de São Vicente, a ele ficou a dever-se a introdução do chamado meio-tom brasileiro na *Morna*. É amigo de muitos defensores do grupo Claridade, principalmente Baltazar Lopes, com quem dividiu muitas vezes a autoria das suas composições (Ferreira; 2006). B. Leza publicou alguns livros. Em «*Uma partícula da Lira Caboverdiana*», de 1933, apresenta 10 das suas *Mornas*, e mais um texto onde ele apresenta as suas ideias sobre a música caboverdiana. Destaca-se a referência que faz da Morna: «Há só uma terra que conhece a “Morna” e só um povo conhece-lhe os versos – Cabo Verde e o homem caboverdiano» (Cruz; 1933).

É, neste sentido que Germano Lima¹⁴, num artigo sobre B. Léza, afirma este músico como «um dos obreiros da *Morna*, quer como compositor quer como intérprete. Daí a sua importância. Portanto, integrando os músicos o grupo dos actores sociais cujas obras não deixam de constituir contributos valiosos para a reconstituição da história psicossocial e cultural das sociedades a que pertencem, Francisco Xavier, B. Léza, é um desses actores sociais, cuja obra mornística poderá fornecer elementos relevantes para a reconstituição da historicidade psicossocial e cultural cabo-verdiana». De facto, ao abordarmos o período da música caboverdiana que sucede a Eugénio Tavares, B. Léza, é sem dúvida, um actor fundamental neste processo, o que justificava, em parte, a centralização cultural que se manifestava em São Vicente.

Se até a década de 60, temos a concentração de um único Liceu em São Vicente, há um conjunto de publicações feito em São Vicente (como o caso por exemplo do periódico «Notícias de Cabo Verde»; «Revista de Cabo Verde», e com algum destaque a Revista Claridade), e, temos também a concentração de compositores e intérpretes da música caboverdiana (que se dedicavam por excelência aos géneros *Morna* e *Coladeira*) nesta ilha, nada mais esperado do que se reivindicar um tratamento diferenciado para esta ilha na vertente cultural. Quem o faz é Baltazar Lopes.

Num artigo da sua autoria «*Uma academia de música em São Vicente*», publicado no «Cabo Verde», Baltazar Lopes mostrava a presença de uma academia de música em Mindelo (capital de São Vicente), dizendo:

«É uma dor de alma pensar a gente em quantos violinistas de primeiro plano devemos ter perdido pelo simples facto de não terem aprendido os rudimentos da técnica do instrumento, sequer, um Mochinho de Monte, um Futurista, um Lila, um Juvenal, um Chico carrinho, um Neco (...), que eu vi há muitos anos acompanhando com a sua orquestra de pau-e-corda os emigrantes que iam embarcar para a América (...)» (Citado em Ferreira; 2006: 28)

Se para São Vicente já se reivindicava uma escola para ensino e aperfeiçoamento da prática musical, para a maior ilha de Cabo Verde e sede da capital da província ainda se solicitava um estudo sobre as manifestações culturais típicas da ilha, com fins de uma elaboração erudita. Mais uma vez, é Baltazar Lopes, numa entrevista conduzida por Michel Laban.

¹⁴ Comunicação apresentada no Simpósio sobre o 1º Centenário do Movimento Claridoso, sob o título «As mornas de Francisco Xavier da Cruz (B. Léza) como referência para a reconstituição da história psicossocial e cultural de Cabo Verde»; Abril 2007.

«A ilha de Santiago e o Fogo estão a pedir, como pão para a boca, um trabalho de campo aturado, exaustivo e crítico feito por especialistas. Estes não teriam mãos a medir: temáticas, origens, processo de reelaboração do homem crioulo, prognósticos quanto ao aproveitamento para uma música “cultura”»
(Citado em Ferreira; 2006: 29).

Através da imprensa e da comunicação se veicula a ideia de São Vicente como sendo uma ilha cultural, “cultura”, capital musical, enquanto que Santiago (e outras ilhas, como é o caso do Fogo, neste discurso específico) aparecia como sendo um lugar exótico, e cuja cultura precisa ser pesquisada e desvendada, com o objectivo de servir de matéria prima para a criação intelectual erudita.

Assim, verificamos que até mais ou menos os finais dos anos setenta do século XX, altura da independência nacional, as manifestações culturais em termos musicais, que tinham visibilidade, desdobravam, por excelência, em *Morna* e *Coladeira*, aos quais podia se complementar um ou outro género musical muito idêntico a estes. Os restantes géneros, especialmente os que se considerava de origem africana, só conseguiram algum espaço e reconhecimento enquanto fazendo parte da cultura nacional, após a ascensão de Cabo Verde a país independente em 1975. A ideia de público, e do colectivo, e um tratamento de igualdade para todas e quaisquer manifestações caboverdianas constitui umas das principais preocupações dos governantes que assumiram o país no pós-independência, como estipulava o artigo 16º da Constituição:

«é imperativo fundamental do Estado criar e promover as condições favoráveis à salvaguarda da identidade cultural como suporte da consciência e dignidade nacional e factor estimulante de desenvolvimento harmonioso da sociedade. O Estado preserva, defende e valoriza o património cultural do caboverdiano» (Cit in Akibodé; 1998)

2.1.2 – Praia dos Festivais e a modernização da música tradicional

Com a Independência Nacional, há uma valorização de tudo que é caboverdiano, trata-se de um «período muito bem caracterizado por um certo número de conjuntos, novas composições, e a entrada sistemática nos saraus de números constituídos por *batuque* e *funaná*, numa tentativa de revalorização e elevação cultural» (Ramos; 1977).

Ainda que, eram consideradas poucas as iniciativas de promoção cultural dos artistas, em 1977, realizava-se o *1º Mini Festival de Música* na Praia para recolha de fundos para o IIIº Congresso do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde). Mas a realização deste Mini festival foi a “concretização, em parte, de uma ideia há muito acalentada, em particular pela Emissora Oficial” (Ramos; 1977). Havia falta de música para se transmitir na Emissora Oficial, o que levou à realização e lançamento do Programa «*Música de Cabo Verde – artistas e Intérpretes*». Já nesta altura se propunha um Festival de Música a nível nacional que se deveria realizar todos os anos com vista a promoção e divulgação da música e dos artistas, e, que, deveria constituir a maior iniciativa no domínio musical.

Em 1979, a aquando da realização do *Mini festival Praia 79*, regozijava-se com a iniciativa pois nesta altura eram cada vez mais raros os acontecimentos do género. Diz-se no Semanário *Voz di Povo* que a música “está esquecida, apenas resumida ao sub-mundo dos músicos, compositores, e conjuntos quer conhecidos ou «clandestinos» (Ramos; 1979).

Uma oportunidade que se esperava para os músicos veio a acontecer em 1980. A quando das comemorações do quinto aniversário da Independência Nacional, realiza-se o *Festival Praia 80*, que constituiu momento importante pois que veio dar a conhecer ao público da capital, o panorama geral do que se estava fazendo em termos de música em todos os pontos de Cabo Verde.

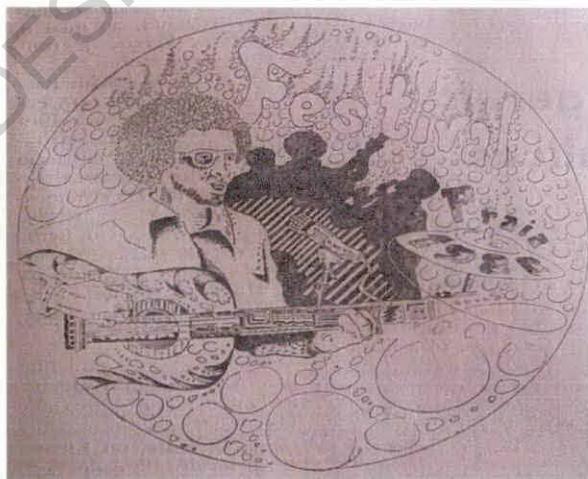


Ilustração 15: Logótipo do Festival Praia 80

Fonte: Jornal Voz di Povo de 25 de Março de 1980

Foi também um acontecimento marcante para a música da ilha de Santiago, pois regista-se, neste festival, a consagração da dita música tradicional estilizada,

representada pelo grupo *Bulimundo*. O *Funaná*, ritmo até então confinado ao meio rural santiaguense, utilizado, em grande medida, pelos camponeses, ganha, com a utilização de instrumentos electrónicos, um estatuto de género musical urbano e também de cultura reconhecida nacionalmente.

Estas “políticas”, se assim podemos chamar, neste contexto específico, se apresentam como conjunto de iniciativas, tomadas por agentes culturais, que visam promover a distribuição e o uso da cultura, e também, de algum modo, a preservação do património histórico cultural.

Ainda que verificamos somente a existência de iniciativas pontuais por iniciativa do Estado, ou melhor do partido político que sustenta o Governo, estas têm inerente a si a ideia que se preconiza como apanágio das políticas públicas culturais – a democracia cultural e respeito pela liberdade cultural individual.

É o que, constatamos, em termos culturais musicais, acontece, neste período logo pós independência, e se irá verificar, ainda que em modalidades diferentes, até hoje. A promoção, divulgação e a criação de oportunidades para os músicos está muito mais nas mãos de privados, do que propriamente do Estado. O que faz todo o sentido se considerarmos que as políticas culturais podem ser analisadas sob o ângulo privilegiado das relações entre o Estado e sociedade civil em matéria de acção cultural. Neste âmbito, “as políticas culturais têm, em geral, gravitado entre quatro pólos: políticas de património, as políticas de formação educativa de públicos; as políticas de sustentação da oferta cultural; as políticas de uso económico, social e político da cultura” (Costa; 1997; 4).

Bulimundo, conjunto musical que é fundado em 1977, em Pedra Badejo, por Katxás (Carlos Alberto Martins), no Festival Praia 80, vem trazer o *Funaná* de um género musical confinado ao espaço rural santiaguense, para um género musical de âmbito nacional, com instrumentos eléctricos.

Definido como um género de música e dança caboverdianas, característico da ilha de Santiago, com canto acompanhado por um acordeão, e marcação rítmica produzida pelo esfregar de uma faca numa barra de ferro» (Gonçalves; 2006: 59), existem um conjunto de teses que buscam explicar o aparecimento do *Funaná* (palavra e género): alguns justificam que o nome se deve à junção do nome de dois tocadores de acordeão: Funa e Naná, mas também existem outras explicações que defendem que deriva do

português “Fungagá”, que quer dizer “*filarmónica ordinária musicata*” (Gonçalves; 2006: 59). Durante todo o período que antecede a independência nacional, sempre fora associado à vida mundana, desprezado pelas elites da era colonial que o consideravam música de selvagens. Para esta ideia muito contribuiu a tradição no meio rural de “Tirar de casa”, ou melhor o rapto da noiva, o que dava muitas contentas, chegando, por vezes, a ocasionar brigas e mortes. Isso também contribuiu para a má fama das festas e convívios do meio rural animados por aquilo que se denominava “*Badju gaita*” – o *Funaná*.

Katxás, responsável pelo Grupo Musical *Bulimundo*, num artigo publicado em 1986¹⁵ mostrava a dificuldade do *Funaná* em se conseguir projectar, e considerava a discriminação deste género como algo que engrandece a sua conquista.

«Em 1980, o Funaná ainda “não era música” e no conjunto Bulimundo a maior dificuldade era levar os elementos do conjunto a consciencializarem e a tocar esse género de música. (...) Nós fizemos a guerrilha cultural indispensável ao lançamento do Funaná. Um cronista português utilizava esta frase bastante significativa ... “pecado de trazer aos salões da capital o ritmo popular do interior da ilha” (...) Em termos ideológicos [o Funaná] constituía o extremo da repressão psicológica ao nível da cultura (música). Eis porque a sua libertação tem um significado especial»

Natural de Pedra Badejo, Santa Cruz no interior da Ilha de Santiago, Katxás é guitarrista, autor de grande parte das músicas do “Bulimundo”. Fez, em Portugal, o curso de engenheiro técnico agrário (o que se denominava de regente agrícola), vivendo alguns anos em França. Quando regressa a Cabo Verde forma o Bulimundo, em 1978. Katxás faleceria em Março de 1988, com 36 anos, logo depois de ter assistido ao 1º Encontro de Música Nacional realizado em Cabo Verde.

Nesta nova fase na música de Cabo Verde que se inaugura, intérpretes e grupos musicais esforçam-se no sentido de interpretar temas que manifestassem a relação com o continente africano e o que se considera ser a caboverdianidade. Pode-se dizer que há assim uma ruptura com o tipo de música que se fazia anteriormente. É a partir dos anos oitenta que se começa a sentir este efeito evolutivo, quando se dá aos níveis composicional e execucional início a um marcante processo de ruptura nos estilos musicais, consubstanciado em corte umbilical com a “antiga escola de fazer música” até então vigente (Tavares; 2006: 32)

¹⁵ «Funaná a maior Conquista»; publicado no *Jornal Tribuna* de Dezembro de 1986.

Ao mesmo tempo que alguns géneros musicais principalmente praticados na ilha de Santiago (res)surgem agora como fazendo parte da cultura nacional, se verifica mudança na própria forma de se fazer a *Morna*, para além da temática que já não é a mesma. Outras transformações irão acompanhar a estrutura da *Morna*, que sofre uma alteração significativa já agora a desligar-se da chamada “velha escola” por meio de composições apresentados por Tututa, Paulino Vieira, Catxás, este último sob a influência do funaná (...) (Idem; 33)

Com a música «*Bulimundo*», gravado no primeiro LP [1980/81] do agrupamento musical, afirmava-se a música da ilha de Santiago como a sua música de eleição (não querendo isto significar que abandonavam os outros géneros), e, da mesma forma, passavam a mensagem de mudança e de mexida e transformação no universo da música caboverdiana que vinham trazer.

«NBuli Mundo, Buli, Buli

La na Somada

NBuli Mundo, Buli, Buli

La na santiagu

NBuli Mundo, Buli, Buli

Na fim di mundu

Eu mexi o Mundo, Mexi, Mexi

Lá em Assomada

Eu mexi o Mundo, Mexi, Mexi

Lá em Santiago

Eu mexi o Mundo, Mexi, Mexi

No fim do mundo

N Obi nós múzika: Batuku, Tabanka, Funaná

.....

«*Ê keli ki ê di nós*»

Ouvi a nossa música: batuque,

Tabanka, Funaná

.....

«*É isto que é nosso*»

Ao ser lançado nas salas de baile da capital, e em todo o arquipélago, a etapa que seguiria seria a conquista de palcos internacionais, o que veio a se verificar nos finais dos anos 80 e durante os anos 90 com os *Finason*, liderados por dois elementos que faziam parte dos *Bulimundo*: Zezé e Zeca Nha Reinalda¹⁶. Após o *Finason*, no final da década de 90, verificamos um regresso às origens como conjunto *Ferro Gaita*, que utilizando instrumentos eléctricos, introduzem em suas canções os elementos chave do *Funaná*: o ferrinho e o acordeão.

¹⁶ No Capítulo 3, serão exploradas a trajectória destes dois músicos.

Para além dos Festivais de música que proliferaram na década de 80, um outro importante acontecimento musical contribuiu para dar uma outra projecção musical à capital de Cabo Verde. Em Setembro de 1982, promovido pela JAAC-CV (Juventude Africana Amílcar Cabral – Cabo Verde), se realizava a 1ª edição do concurso musical *Todo Mundo Canta*, na Cidade da Praia. O objectivo “para além de diversão agradável nas noites quentes de verão ao ar livre, é descobrir talentos musicais”, e também valorizar a cultura nacional. As edições do concurso foram um sucesso, e, nas páginas do Jornal *Voz di Povo* reclama-se por uma edição de âmbito nacional. Deste concurso saem nomes sonantes do nosso panorama musical como Calú Bana, Mirri Lobo, Mário Lúcio Sousa, Jorge Neto, entre outros.

A par do *Todo Mundo canta*, a OPAD-CV (Organização dos Pioneiros Abel Djassi organiza o *Festival Nacional dos Pequenos Cantores*, e a OMCV (Organização da Mulheres de Cabo Verde) organiza *Festival de Vozes Femininas* em 1985.

Não só para divulgar talentos, «Todo mundo canta serviu também para o debate, que se mantém até hoje sobre a tradição e as influências externas na música caboverdiana» (Nogueira; 2001: 177).

De grande sucesso durante toda a década de 80, nos inícios dos anos 90, o concurso vê a sua continuidade comprometida devido a derrota do PAICV (Partido Africano para a Independência de Cabo Verde) nas primeiras eleições legislativas realizadas em Cabo Verde, «o que determina a extinção da entidade organizadora: JAAC-CV, dando lugar à criação da União da Juventude Social Democrata (UJSD)» (Nogueira; 2001: 178), que vem a realizar a última edição deste concurso em 1992.

A ala juvenil do PAICV – JPAI – tenta retomar o “*Todo Mundo Canta*”, com a denominação *Cabo Verde Canta*, em 1996, mas sem grande sucesso e continuidade. No entanto, «nos dois anos seguintes o Programa Feira Cultural, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, propõe-se a recensear todos os grupos culturais existentes, nas áreas de música, dança e teatro» (Nogueira; 2001: 178).

Findo o período do *Todo Mundo Canta*, entramos na era do *Festival de Música da Gambôa*. Não sendo excepção daquilo que estava a acontecer no resto do país, Praia organiza o seu primeiro Festival da Praia da *Gambôa* em 1990, evento que se prolonga até hoje. Aposta-se na variedade de estilos musicais, é “música para todos os gostos”, acompanhada de um ambiente festivo que impulsiona, e favorece, muitas vezes, as actuações dos artistas.

Assim, neste período pós-independência aos dias de hoje, pelo menos na parte de políticas públicas culturais voltadas à música, se regista um conjunto de iniciativas pontuais, não uma estratégia definida. Se num primeiro momento, podemos afirmar estas iniciativas como sendo asseguradas por agentes culturais, digamos privados, paulatinamente, se verifica a intervenção do Estado neste sector.

De acordo com a concepção activa de política cultural (Melo; 1997: 10) a prossecução do objectivo de democracia cultural, entendida de uma forma aberta e dinâmica, implica uma valorização e promoção do pluralismo e designadamente das suas dimensões de inovação e experimentação, enquanto valores fundamentais para a transformação e dinamização criativa do tecido cultural e social global.

No entanto, na concreta situação actual do país, os obstáculos, descrenças são ainda consideráveis no que toca a projecção da música e artistas, limitando gravemente as potencialidades respectivas.

Enfim, ao abordarmos a realização de eventos musicais, em particular a questão dos festivais de música, registamos que “cultura” e “poder” não são dimensões sociais isoladas uma da outra, muito menos em matéria de Política Cultural. As políticas culturais acabam, sempre, por reflectir a tendência do partido que está no poder, e da mensagem que quer transmitir com a sua governação.

Por outro lado, neste período de Festivais e concursos musicais, surge o debate sobre a música caboverdiana e as suas influências (Nogueira; 2001). É que, nesse momento, começava-se a registar a introdução de novos géneros musicais, e a sua adequação ao contexto caboverdiano, de tal forma que acabam por ser incorporados, e considerados, por muitos, como integrantes da cultura caboverdiana, numa vertente mais moderna. Um exemplo claro é o *Zouk* antilhano. Tavares (2006) afirma que este género é particularmente usado pela moderna geração caboverdiana nascida na diáspora.

«Trata-se de um ritmo surgido entre os Estados Unidos da América e a Holanda, com maior incidência neste último, e apelidado pela juventude de “zouk-love”. Como o próprio nome indica, não deixa de ser, na parte musical, uma reprodução do “zouk” antilhano, portanto, distante, segundo críticos, da linha vernácula caboverdiana, apesar do expediente utilizado de fazer uso da língua materna para a versificação dos trechos, com a conservação, quase por inteiro, da melodia estrangeira» (Tavares; 2006: 39)

Seria um género com raízes na diáspora caboverdiana, estando, por isso interligado ao processo de emigração caboverdiana. Timothy Sieber (2005), num artigo sobre música popular e identidade cultural nas comunidades caboverdianas na diáspora no período pós-colonial, afirma que debates recentes sobre música popular mostram a construção da identidade caboverdiana através dos vários locais da diáspora, assim como as comunidades emigradas podem ter uma atitude de preservar uma identidade tradicional, associada a gostos musicais.

In new states, and recently emerging post-colonial nations in the Global South, like Cape Verde, commercialized, mass produced popular music – as contrasted with “folk” or “classical” forms resorted to by more established, including European, nation-states – arose in the late 20th century as a key medium for representation of newly emergent national, and often diasporic identities. (Sieber; 2005: 124).

Assim, como o Zouk-love, que seria uma das manifestações desta nova onda, se apresentava à música caboverdiana, o *hip hop* começava a pouco e pouco, ainda que em menor intensidade, se introduzindo na realidade caboverdiana, quer seja como género musical, quer seja como *estilo de vida*.

Sandra Costa (2002), num estudo sobre a cultura *hip hop* no Rio de Janeiro, Brasil, afirma que na maior parte da bibliografia produzida sobre o tema, o *rap* e o *hip hop* não são contemplados como construções estéticas, mas como um “contra-discurso”, uma “reacção”. Essas análises, mesmo que involuntariamente, acabam por menosprezar a capacidade criativa e artística desses artistas, e também apontam para aquilo que tem sido chamado de “protagonismo juvenil”, a busca de um espaço enquanto agente activo de transformação social.

Teresa Fradique (2003) falando do *rap* em Portugal, mostra que nesse país esse tipo de música produzido a partir da década de 90, foi utilizada para representar as novas configurações que a sociedade portuguesa representava, e, neste sentido, a construção da identidade, num período pós-colonial, multicultural e cosmopolita, mas também demonstrava a «construção de novas geografias da cidade» (Fradique; 2003: 106)

De forma semelhante, este fenómeno ocorre, em Cabo Verde, quando o país passa por um processo de urbanização acelerada, de transformação dos papéis sociais, e os efeitos da globalização, em que o *hip hop* e o *rap* aparecem como forma de

abordagem da “anomia social”, vista como a condição que desencadeia o surgimento de gangs e dinâmicas de violência associadas.

Cardoso e Roque (2008), analisando a violência urbana nas cidades de Praia e Bissau, afirmam que «na última década, registou-se, em particular na cidade da Praia, um aumento da criminalidade, com a introdução de novos fenómenos de violência urbana, que trazem inovações a nível do *modus operandi*, do tipo de armas utilizadas e dos protagonistas» (Cardoso, Roque; 2008: 9).

É, justamente neste contexto de violência urbana, em que se afirma a proliferação de gangs, que o *hip hop* passa a ser associado quer à criminalidade, quer à reacção, crítica, e protesto a essa criminalidade. Aparecia assim, o que se designaria de *hip hop crioulo*, ou *rap crioulo*, que seria a «versão local de um fenómeno global» (Sansone; 1998)

2.2 – O bairro que se quer *diferente, dinâmico e... musical*

Situando o Bairro Craveiro Lopes neste processo de transformações sócio-musicais advindas com a descolonização, e o que acontecia na Cidade da Praia, os meados da década de 70, o Bairro contava com 20 anos de existência desde a sua inauguração. A juventude deste Bairro era, também, acompanhada pela juventude daqueles que foram os “meninos do Bairro” (os que aí nasceram, ou foram para lá morar ainda bebés ou em idade infantil).

É exactamente neste contexto da quebra da hegemonia da *Morna* e a ascensão do *Funaná*, que tentamos aqui enquadrar o Bairro Craveiro Lopes, e paralelamente dentro da dinâmica cultural que a Praia assistia, e veio a assistir depois deste período, para, com isto, captar as *condições de possibilidade* de desenvolvimento de *trajectórias* musicais para os seus moradores.

Ao afirmar a existência de um universo de músicos no Bairro Craveiro Lopes, enquanto um “mundo artístico”, não estou com isso dizendo que devemos tomá-lo como um algo fechado ou isolado. Os membros desse grupo social, além da identidade de músicos compartilham uma identidade vinculada a um espaço de pertença. O “mundo artístico” se apresenta, então, a partir de um universo simbólico próprio, embora não-exclusivo.

2.2.1 – Bairro de *funaná*

O *Bulimundo*, vindo do interior da ilha de Santiago, o conjunto bem como a sua música – o *funaná* – não subiram logo à capital, ganharam primeiro o público e a simpatia dos bairros periféricos da cidade, onde morava gente que se identificava com a música. De facto no Bairro Craveiro Lopes afirmava-se já a existência da prática informal deste género pelo grupo fundado no Bairro – *Opus 7*, logo após a independência nacional. João, 50 anos, hoje licenciado em Economia, morador do Bairro nesta altura, afirma ter assistido a este processo. Apesar de não fazer parte da movimentação musical, pertencia a um grupo de teatro do Bairro, sendo amigo e vizinho dos rapazes que constituíam a *Opus 7*:

«Eles ensaiavam aqui. O Katchás quando veio do interior não tocava o funaná, olha.....a música “Santo António la Belém”, o Zeca já o cantava no grupo que tínhamos no bairro o Opus 7. É pena que nós não tínhamos instrumentos...ensaiávamos ...mas não tínhamos como nos apresentarmos ao público. (...) Opus 7 tinha Zé Augusto, Zezé, Santos, um irmão do Russo dos Tubarões. A pouco e pouco foram entrando pessoas aqui do Bairro, aí o assumimos como sendo um grupo do Bairro»

(João; 50 anos)

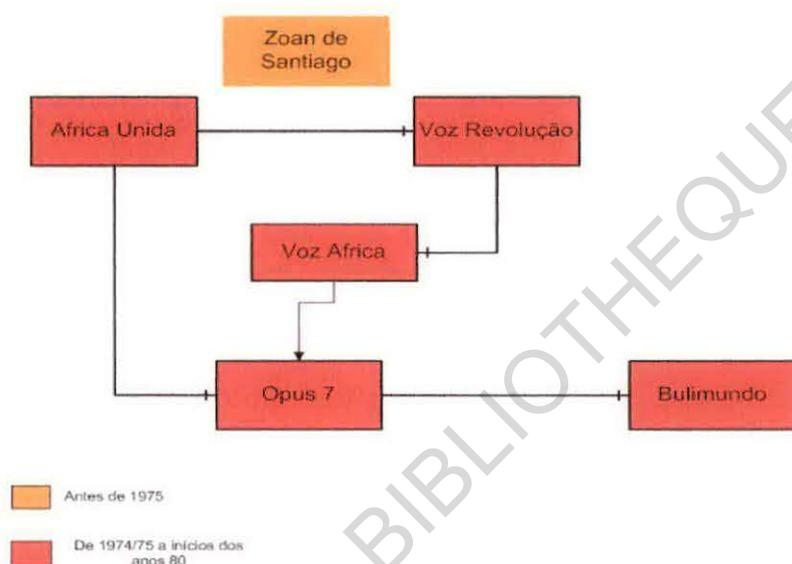
Opus 7 seria um entre alguns outros grupos fundados no Bairro, ou que ali se desenvolveram, transformando-se em símbolos e agrupamentos do próprio bairro. João, vivenciou este momento, e fala da forma como os grupos nasciam e se dissolviam dando origem a novos grupos.

«No Bairro, havia muitos agrupamentos musicais. Agora já não, mas há um tempo atrás podíamos afirmar sem qualquer dúvida que reuníamos, na Achadinha e no Bairro, os melhores músicos de Cabo Verde, quer em número, quer em qualidade. Podemos ver a passagem destes elementos pelos principais grupos da Praia, podemos falar de José Augusto, Totinho, Hélder, Zé Lacky; Zezé; Zeca; Santos, e muitos outros.

(...) Em termos de agrupamentos musicais. Logo em 1975 podemos começar por falar de “Voz di África” com Zeca, Zezé, Santos, Agostinho Lopes, Tito, e outros, este grupo se separou e arranjaram “Voz di Revoluson”, também veio a surgir “Opus Sete”, mas antes havia um outro grupo “Zoan di Santiagu” que tinha Manuel, Pedrinho, isto antes de 1975, este grupo não tinha elementos só do bairro, mas passou a ensaiar aqui no Bairro»

Da mesma forma como se realça a existência de músicos “com qualidade”, enfatiza-se o espaço Bairro como naturalizador deste processo.

Em termos de agrupamentos musicais, neste período, de acordo com testemunhos, podemos apontar a existência de sete agrupamentos musicais no Bairro Craveiro Lopes. Salienta-se que assume-se como agrupamento Musical do Bairro Lopes, aquele que possuindo músicos deste bairro, é conotado como sendo do Bairro, e os moradores o assumem como tal.



Esquema 1: Agrupamentos Musicais do/no Bairro Craveiro Lopes, de, aproximadamente, 1970 a inícios dos anos 80

O esquema acima mostra os agrupamentos musicais existentes no Bairro até os inícios da década de 80. Todos eles, à excepção do Bulimundo nasceram ou foram fundados no Bairro. Como indicam as setas, havia uma grande facilidade e mobilidade dos músicos saindo e entrando em agrupamentos diferenciados. Salienta-se também que muitas vezes, era a dissolução do grupo dando origem a um outro, como é o exemplo da “África Unida” e também “Voz de África” que se dissolveram na “Opus 7”.

Tratam-se de agrupamentos que foram criados por altura da independência, tendo uma conotação revolucionária, ou de resgate e valorização do ser africano, como sugerem os nomes. Registava-se um período de mudanças políticas, a independência nacional, parecia trazer uma nova fase na música de Cabo Verde, consistindo na liberalização na prática de todos os géneros musicais, o que criou um ambiente propício ao desenvolvimento de grupos voltados para os mais variados estilos e géneros. Assim, a música «vai assumir um papel que se pode considerar complementar da actividade política, versando conteúdo revolucionário e visando, acima de tudo, atingir uma função

mobilizadora» (Tavares; 2006: 28). Neste processo, “*Zoan de Santiago*”, por ser fruto de um momento anterior, parece não manifestar, pelo menos pelo nome, esta tendência.

Essa dinâmica musical do Bairro tinha como impulsionadores moradores que não sendo músicos, contribuíam para a produção musical neste lugar. Muito mais que produzir música, era importante a ideia de se afirmar como pioneiros na prática de um género. É, João, quem nos fala da forma como o *Funaná* chega ao Bairro:

«O Manuel de Rita e o Tito aqui do Bairro tiveram um papel importante em trazer o funaná para o Bairro porque estavam sempre em contacto com pessoas do interior de Santiago. Dos primeiros funanás que se tocou na Praia foram eles que trouxeram do interior. É pena porque são de facto pessoas que a história não louva. A música “Djonzinhu Kabral” não era “Djonzinhu Kabral”, e foram eles que trouxeram a música do interior. Aquela música que diz “Nbai txada Lazon, n atxa algém lazon, n atxa mininu lazon, n atxa mudjer lazon”¹⁷ foram eles que o trouxeram, e os primeiros a cantá-lo foi “Opus 7”, depois houve a passagem desta música para o “Bulimundo”»
(João, 50 anos)

Assim, como João afirma o Bairro como espaço principal, e de iniciação da prática do *funaná* com instrumentos diferentes dos que se consideravam os típicos e tradicionais deste género, Santos, partilha a mesma opinião. Santos não nasceu no Bairro, mas para lá foi viver com 14 anos, e afirma-se como sendo deste espaço. Toca guitarra, e fez parte do grupo “África Unida”, e depois, do Opus 7. Do Opus 7, iria para o Bulimundo, e mais tarde “Os Tubarões”. Há mais de 10 anos que Santos não integra agrupamentos musicais, exercendo a profissão de técnico de som.

Assim, Santos nos diz que:

«Nós sempre tocamos o funaná, isso que muita gente tem que saber... há músicas que o Opus 7 tocava e que o Bulimundo veio a gravar...e nós temos gravações. A música “Santo António la Belém” por exemplo...não falo à toa...temos gravações»

Santos se refere a cassetes domésticas, tratam-se de gravações feitas na casa de um vizinho que não era músico, mas pertencia ao mesmo grupo de teatro do Bairro de que o João era integrante.

¹⁷ “Eu fui a Achada Lazon, encontrei pessoas Lazon; encontrei meninos Lazon, encontrei mulheres Lazon”

Num artigo da jornalista Gláucia Nogueira (2001), ela afirma que *Bulimundo* não foi o pioneiro a se debruçar sobre a tradição musical do interior de Santiago. E, corroborando a tese de que anterior ao *Bulimundo*, *Opus 7* já tocava este género, apresenta um trecho de entrevista com José Augusto Timas, ex elemento de *Opus 7* e do *Bulimundo*:

«Contrariamente ao que muita gente pensa e crê, já no Opus 7 fizemos algumas experiências no funaná, que foram consolidadas no Bulimundo. Zeca levou alguns temas de funaná para o grupo» (Nogueira; 2001: 176)

Ao se afirmar que o grupo do Bairro, *Opus 7* já havia feito algumas experiências com o *Funaná*, dá-se a este espaço um certo protagonismo musical. Esse protagonismo torna-se ainda mais forte quando cruzamos a história deste bairro com o *Bulimundo*, a quem é atribuído a consagração deste género na vertente estilizada, graças a possibilidade do registo em disco.

A história do *Bulimundo* se cruza com a deste bairro, quando em 1978, Katxás, o principal responsável por este grupo precisa de um vocalista, e se interessa pelo vocalista da *Opus Sete*, que nesta altura era o “Zeca”. Convida-o para integrar o conjunto, este não recusa mas *«Convidei-o a vir assistir a um ensaio nosso, eu não estava sozinho, nós éramos um grupo»*, afirma Zeca.

O responsável dos *Bulimundo* fica interessado e convida 5 dos elementos da *Opus 7* a fazerem parte do *Bulimundo*¹⁸. Como nos diz Santos:

«Katchás era um homem de visão... ele viu que nós éramos bons, só não tínhamos condições. Nós fomos para o Bulimundo e foi aquela explosão de que até hoje se fala (...) Há muita afinidade entre o Bulimundo e o bairro, Bulimundo ensaiou muito no bairro, na casa do Tide, ensaiámos também na casa daquela senhora que fazia festa de Santo António, a “Nha Txika”, por isso as pessoas diziam: “Bulimundo e di bairu”...porque ensaiamos somente 3 dias em Pedra Badejo, depois que nós do bairro entramos, e vimos que não dava para continuar a ensaiar lá»

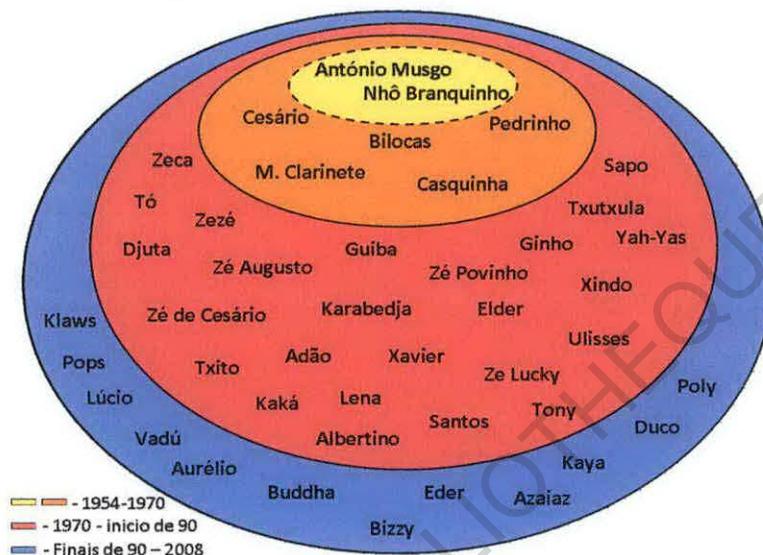
Opus 7, conjunto musical surgido por volta de [1976 a 1977] na Cidade da Praia, ensaiava em Achadinha Baixo, e era constituído por elementos deste bairro e do Bairro Craveiro Lopes. Ainda que *Opus 7* tenha sido um grupo com alguma importância na “afirmada” dinâmica musical do Bairro, esta não se restringia somente a este conjunto,

¹⁸ A propósito da passagem dos elementos da *Opus 7* para o *Bulimundo*, no Capítulo 3, esta questão é abordada a partir da trajectória de Zezé e Zeca.

havia também todo um *universo* de músicos que enquanto indivíduos isolados montaram este *mundo artístico*.

Neste sentido, a riqueza musical do Bairro se justificava tanto por agrupamentos musicais, como por músicos isolados.

Em relação aos músicos, enquanto figuras individuais, apresenta-se a seguinte configuração, considerando os períodos temporais aplicados na Ilustração 11.



Esquema 2: Músicos do Bairro de acordo com o período temporal

O esquema acima, mostra os músicos do Bairro levando em conta o período temporal em que cada músico se enquadra, não querendo, com isso, apresentar barreiras fixas que não permita a interação e troca musical entre os de um período e outro. Os limites simbolizam, por isso, simplesmente períodos temporais.

O círculo menor, amarelo, se reporta ao período da inauguração do Bairro, em 1954. Os moradores afirmaram, neste período, a existência de dois músicos, ambos da Banda Municipal. O limite entre este período inicial e os músicos que se seguem é bastante ténue, uma vez que três músicos do anel seguinte (Cesário, Manuel Clarinete, e Casquinha) pertenciam, num momento posterior, também à Banda Municipal, daí poder ter havido um convívio mais intenso. Os outros 2 músicos (Pedrinho, Bilocas) tinham a peculiaridade de serem compositores, e um deles (Pedrinho) foi um dos mobilizadores do grupo “*Zoan de Santiago*”. O anel vermelho seguinte, é o de maior dimensão, isto porque representa, por um lado, o período da juventude dos indivíduos que ou nasceram no Bairro, ou para lá foram morar bebês (o(a)s “primeiro(a)s” menino(a)s do Bairro), e por outro lado, trata-se do período de total abertura na música caboverdiana, e de

cessação definitiva a todas as restrições impostas a alguns géneros musicais. Surgiria, assim, neste contexto, um número considerável de agrupamentos musicais, e músicos.

O anel azul representa o período actual do Bairro. Entre este e o período anterior há, claramente, uma diminuição considerável do número de músicos, como também, uma mudança em termos de prática e transmissão de conhecimentos musicais.

2.2.2 – Hip Hop, crítica e afirmação no Bairro

Com a prática de novos géneros musicais e a incorporação destes, com particularidades locais, em Cabo Verde, nos anos 90, o Bairro também se vê influenciado por este processo. Registava-se, neste espaço, a uma nova configuração, e, em paralelo, a novas formas de transmissão de conhecimentos musicais.

Em Agosto de 2008, frequentando a praça do Bairro, numa tarde, cruzei-me com dois rapazes do Bairro, que não via há muito tempo. Ambos músicos, disseram-me que vivem há mais de dez anos na Holanda, e estavam de férias. Lúcio, alto, magro, com *dreadlocks*¹⁹, o outro, o Duco, vestia jeans, com *t-shirt* e com dois brincos na orelha.

A forma como se *apresentavam* despertou a minha atenção, disse-lhe que gostava muito do tipo de música que estavam fazendo. Um deles canta *zouk-love*, e tem um grupo musical B-Original. Intencionalmente, perguntei-lhe se sempre cantou *Zouk*.

«Foi mais ou menos em 93, comecei a ouvir breakdance, adorava este estilo. Tinha primos que viviam nos Estados Unidos e que me enviavam cassetes, eu adorava Michael Jackson. Tinha um rádio pequeno onde gravava as imitações que eu fazia. No início cantava rap»
(Duco, 31 anos)

¹⁹ « 'Dreadfull people' era a forma que sectores das classes dominantes se referiam aos negros barbados e com longas traças que começam a aparecer a partir dos anos 40. Mais tarde essa passou a ser uma forma de auto-identificação dos próprios rastas, ao referir-se aos cabelos". São assim denominadas as grandes tranças (quase sempre disformes) que têm servido para caracterizar esteticamente um adepto, ou mesmo um simpatizante do rastafarianismo. Seu uso está fundamentado na bíblia (Levítico, 19:27; 2:5; Números, 6:5). Os dreadlocks são concebidos como um símbolo de dignidade e negritude. Para os rastas os cabelos, tal como a cabeleira de Sansão, são condutores da força e da 'energia divina', que emana de Jah. Esta energia deve ser mantida dentro de cada homem sem que qualquer processo artificial interrompa ou modifique seu estado original. Os cabelos em forma de locks representam as júbas de um leão, animal que simboliza a resistência africana à submissão. Entretanto, o uso dos dreadlocks não pode ser utilizado como um critério de identificação de um adepto do movimento." (Cunha; 1991; *cit in* Costa ; 2006)

Duco, diz que entra em contacto com *hip hop* na adolescência, por via de familiares que residiam no estrangeiro. Ao ouvir este género passa também a imitar, e começa a constituir grupos juntamente com primos e amigos que moravam fora de Cabo Verde, e que vinham passar férias.

«Todas as férias formávamos grupos de rap e hip hop, eu e o Duco já formamos muitos grupos. Queríamos era imitar o Two Pac, quando acabavam as férias, já não havia mais grupos. O Duco é que tinha a iniciativa, eu acho até que na Praia ele foi o primeiro a tentar cantar o hip hop»

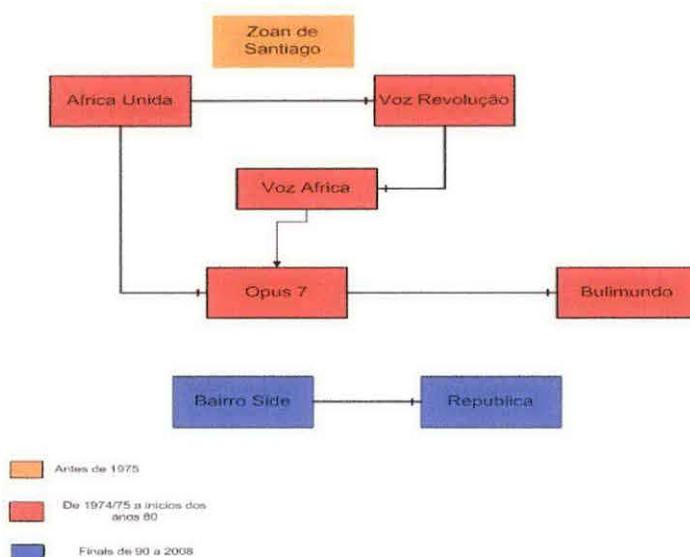
(Lúcio, 31 anos)

Aparecia, assim no Bairro, moradores que, através do contacto com pessoas que residiam no estrangeiro, se interessavam por *hip hop* e praticavam este género. Mas tal como muito moradores do Bairro, Duco e Lúcio emigram na década de 90. O *hip hop* conheceria novos praticantes. Azayas, e outros moradores, na sua maioria na idade de 18-25 anos, constituem-se como novos praticantes do género, e que procuram desencadear todo um movimento a volta da prática deste género no Bairro²⁰.

A ideia fundamental que este movimento *hip hop* tenta passar, é de uma espécie de reacção a algo pré-existente e ao mesmo tempo uma tentativa de intervenção, visando a mudança. Ou seja, os parâmetros da sua existência (e de toda a sua expressão e realização) estariam condicionados a ter unicamente um carácter de reacção, o que limitaria o seu carácter criativo. Suas motivações não seriam fruto de suas próprias aspirações, mas da constante “necessidade” imposta por um “outro”, que não sendo superior limita o seu campo de possibilidades. Esses artistas, enquanto agentes sociais estariam inseridos num jogo em que as regras não são ditados por eles, embora não as aceita – o que acaba por desqualificá-los enquanto *autores*.

É exactamente numa posição de reacção face a um *mundo artístico* pré-existente que estes jovens formam-se em grupo, e criam estratégias para defesa do tipo de música que defendem. Neste período nasceriam outros grupos musicais, e a configuração musical do Bairro, em termos de grupos, ganharia novos elementos:

²⁰ Ver capítulo 4, na trajectória de Éder, 4.2.2 – Azayas, hip hop e a Televisão



Esquema 3: Agrupamentos Musicais do Bairro até 2008

Novos agrupamentos musicais, que assumem-se como protagonistas na defesa deste género a um nível nacional. Aparecia bairro Side e República. Em 2008, O grupo de rap “República”, apresentava na *Internet* uma página de Hip Hop crioulo, afirmando ser a “primeira comunidade online de hip hop crioulo”- *hiphopditerra online*. No site, apela-se a todos os artistas para a defesa deste género, fazendo recurso ao pensamento de Amílcar Cabral, herói da independência de Cabo Verde, como o grande inspirador:

«Esperar o melhor mas preparar-se para o pior. Keli é frasi ki da abertura a livro di **Amílcar Cabral "Unidadi e Luta"** i n sa usal pa da ponta pé di saída, a Movimento HipHopdiTerra pamo luta pa nos Hiphop konkista se propi espaço, na fundo tem mesmo objectivo - Independência. So ki em vez di pega na arma, nu sta pega na caneta, papel cu microfone. I pa soldados di HipHop crioulo, nunca ka nhos skeci ma nu sta na un batalha. Um luta pa afirma na sociedadadi, luta pa nu midjora nos condições di trabadjo, i trazi respecto, pa nos hiphop. É na kel sentido li, ki HipHopditerra, ta parci como um MOVIMENTO pa LIBERTAÇÃO DI HIPHOP CRIOLO»²¹

²¹ Disponível online via

http://www.hiphopditerra.com/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=40, tirado no dia 8/9/2008.

Tradução: «Esperar o melhor mas preparar-se para o pior. Esta é a frase da abertura do livro de Amílcar Cabral “Unidade e Luta”, e estou a usá-lo para dar ponta pé de saída ao Movimento HipHopdiTerra para o nosso Hiphop conquistar o seu espaço. No fundo tem o mesmo objectivo – Independência. Só que em vez de pegar em armas, vamos pegar em caneta, papel e microfone. E, par os soldados de Hiphop crioulo, nunca se esqueçam que estamos numa batalha. Uma luta para afirmar na sociedade, luta para melhorar nossas condições de trabalho, e para trazer respeito em relação ao nosso hiphop. É neste sentido, que HipHopdiTerra, aparece como um movimento para a libertação do hip hop crioulo.

Da mesma forma que se apresentam como um contra-discurso face a um *mundo artístico* já estabelecido, com as suas *regras do jogo*, os *rappers* do Bairro se afirmam como protagonistas na defesa do *hip hop* crioulo, e os impulsionadores deste processo, se inspirando na figura de Amílcar Cabral para mostra o apego à história e a cultura caboverdiana, mas, ao mesmo tempo, tentam trazer a modernização.

Quem faz o apelo é Buddha, de 26 anos, frequenta a licenciatura em Informática, fazia parte do Bairro Side, mas agora é um dos integrantes do grupo de *rap* República, e o principal responsável pelo lançamento site *hiphopditerra*

«Hip Hop di terra é hip hop crioulo. Há uma necessidade de se valorizar o hip hop porque também é música caboverdiana. Tudo que nós fazemos, e que falamos sobre cabo Verde, é música caboverdiana. Nós não dizemos que é música tradicional. E, nós que cantamos rap não devemos ser vistos como bandidados» (Buddha; 26 anos)

Buddha lança mão dos seus conhecimentos de informática e avança com o projecto de valorização e afirmação do *hip hop* crioulo como integrante da música de Cabo Verde.

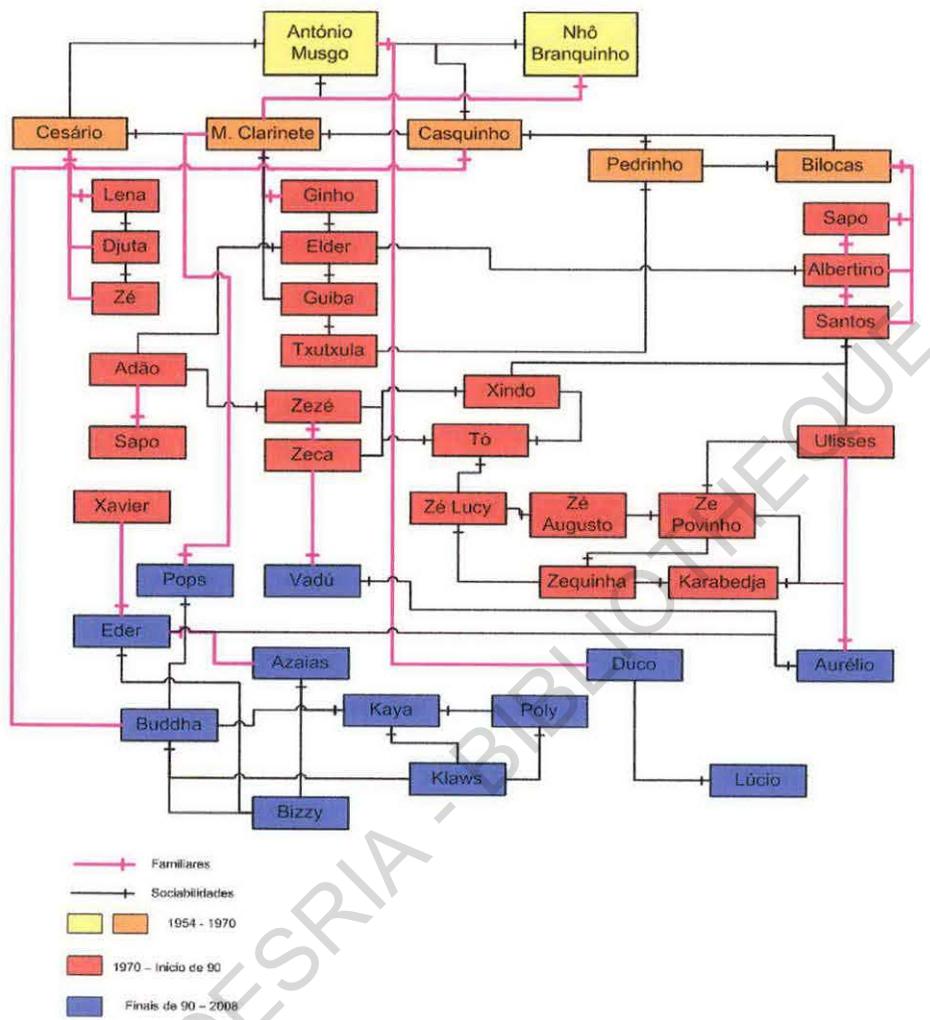
Mantêm-se a busca do protagonismo e afirmação dos artistas do Bairro, como pioneiros em fazer um certo género de música. Neste momento, o género é o *hip hop*, e também as formas de transmissão de conhecimentos musicais são diferentes. Trocam CDs, sentam-se no computador para comporem melodias. As sociabilidades são diferentes.

No Bairro, ressalte-se que, mesmo o *hip hop* crioulo sendo uma das manifestações da modernidade, a forma como esse género é praticado não leva ao individualismo ou a uma atitude blasé (Simmel in Fortuna; 2001), antes reforça a identidade. Neste sentido, «o individualismo moderno, metropolitano, não exclui, por conseguinte, a vivência e o englobamento por unidades abrangentes e experiências comunitárias» (Velho; 2003: 27)



Podemos assim dizer que, o fenómeno musical «joga um papel importante no “vivido” pelos praticantes», já que com seu carácter social a prática musical em si «implica em relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo tempo, a um

processo de diferenciação entre grupos de músicos» (Bozon, 2000: 147-148). A música será, assim tanto construída socialmente por aqueles que estão envolvidos no seu desempenho, sua performance ou audição, mas também permite construir “realidades” nas quais estas performances acontecem (DeNora; 2000).



Esquema 4: Músicos do Bairro, tendo em conta o período temporal, e as formas de transmissão de conhecimentos musicais

É, exactamente esta a ideia que se quer transmitir com o esquema 4. Partilhando o mesmo espaço, os moradores do Bairro, utilizam essa referência (do território) identitária para facilitar e possibilitar a transmissão dos conhecimentos sobre a prática musical. As relações de amizade e vizinhança (simplesmente designadas neste esquema por sociabilidades), e as relações familiares se apresentam como a “pedra de toque” que possibilita ou facilita a troca de conhecimentos musicais.

O músico do Bairro Craveiro Lopes, num primeiro momento, surge, assim, entre dois pólos: de um lado, a estratégia de identificação dos primeiros moradores como sendo santiaguenses *distintos*, bem organizados, querendo se diferenciar do *badiu* que

vem do interior da ilha, e, por outro lado, tem todo um contexto em que as manifestações culturais típicas da ilha de Santiago não conseguem ainda se projectar a nível nacional, prevalecendo a *morna* e a *coladeira*. Querendo-se afirmar como um santiaguense ou um praiense diferente, o músico do Bairro Craveiro Lopes, reivindica, de certa forma, a sua contribuição na “consagração” e afirmação da música típica da ilha de Santiago a um âmbito nacional, o que aconteceu, em primeiro lugar através do *funaná*, um ritmo principalmente tocado no meio rural.

Na verdade, os moradores do Bairro, ao serem colocados neste primeiro bairro residencial criado na Praia, movem-se e criam estratégia de diferenciação e mesmo de distinção em relação a outras localidades do país. Defendemos aqui a tese que a diferenciação que buscam, na música dificilmente poderia se dar com a *morna* e *coladeira* por serem géneros musicais que já estavam “consolidados” do ponto de vista cultural e com representantes reconhecidos.

Ao defenderem que são os primeiros a tocar o *funaná* electrónico, sente-se uma estratégia de diferenciação em relação ao resto do país. A distinção, em termos musicais, surgiria através de uma género que ainda não é reconhecido a nível nacional, mas que vem de um contexto que afirmam como não sendo deles – o interior da ilha de Santiago (ser o “*badiu di fora*”).

Num segundo momento, em que prevalece o *hip hop*, é avançada a ideia de ser no Bairro onde se tenha começado as primeiras experiências de *hip hop* crioulo, e seguindo esta linha, no período actual assumem-se como protagonistas na defesa de um movimento que eles desencadearam.

É como nos diz Velho «em uma sociedade complexa moderna, os mapas de orientação para a vida social são particularmente ambíguos, tortuosos e contraditórios». (Velho, 1999:33)

Afirmando-se como pioneiros em dois momentos na música caboverdiana, o músico do Bairro, busca a sua consagração enquanto artista, mas, ao mesmo tempo, a valorização e o reconhecimento do seu espaço de pertença enquanto produtor de músicos, e de agentes de transformação e mudança social. Como? Quais as estratégias? Como o morador se torna músico? São questões a partir das quais se (re)constrói as trajectórias que compõem os capítulos seguintes.

Capítulo 3

MÚSICA E FAMÍLIA: OS IRMÃOS “REINALDA”

Ao abordarmos as formas de transmissão de conhecimentos musicais, recusamos a ideia predominante no senso comum da consideração da habilidade musical como um dom divino, talento inato, não dando importância, assim, à possível influência do contexto social e cultural, ou na dedicação ao treino da prática artística.

Considerando que no Bairro não havia um ensino formal de música, as formas de transmissão de conhecimento musical sugeriam a família, e as redes de sociabilidade ou relações de vizinhança, como importantes *locus* deste processo.

Bourdieu (1984) afirma que a família transmite à sua descendência um conjunto de bens como herança: os capitais económico, escolar, social e, dentre estes, o capital cultural.

Deste modo, o ambiente cultural pesa decisivamente na formação do indivíduo, que, ao ouvir música via discos, rádio ou por meio da interpretação de outras pessoas que compõem o seu círculo familiar (pais, irmãos, tios, avós, primos, etc.) é inserido no universo artístico-musical, e seu desenvolvimento fica voltado para a compreensão do fenómeno artístico, que pode ser, futuramente, tomado como linha directriz de sua vida.

Mesmo eu sendo do Bairro, ter nascido e crescido lá, foi uma descoberta tomar conhecimento da existência de um número considerável de músicos neste espaço, uma vez que não partilhava directamente dessa prática social.

A primeira opção foi considerar os músicos com maior visibilidade, “os irmãos Reinalda”, ou melhor Zezé e Zeca de Nha Reinalda pareciam como um ponto de partida. Cresceram no Bairro e, é unânime a ideia de que são eles os músicos deste espaço que conseguiram maior projecção.

Filhos de um casal de moradores do Bairro - Belmiro Fernandes e Reinalda da Veiga Fernandes - o nome artístico destes dois irmãos remete, automaticamente para a ligação ao nome da mãe, a “Nha Reinalda”, pessoa conhecida no Bairro, vendia doces, alugava bicicletas, com um certo dinamismo neste bairro e, que, por isso, emprestou o nome a uma das ruas do Bairro – a rua do meio – onde sempre morou.

Parecia-me relativamente fácil chegar aos dois. Estamos, de alguma forma, ligados por afinidades familiares, o que me facilitava a ter acesso a eles, ir visitá-los e solicitar colaboração para o meu trabalho.

«Ainda bem que alguém resolveu escrever sobre isso»

Foi esta a expressão de Zezé quando lhe falei da minha vontade de fazer um trabalho sobre músicos do Bairro.

Apontando a família como um dos principais espaços de ensino/aprendizagem de práticas musicais no Bairro, o caso dos “irmãos Reinalda” – Zezé e Zeca parecia-me elucidativo.

A minha opção metodológica privilegiava pessoas que me são próximas, da minha rede familiar, o que me causou algumas dúvidas sobre explorar ou não a trajectória destes irmãos. Mas o interesse destas trajectórias para a compreensão da relação entre espaço social e territorial e práticas musicais no Bairro parecia-me relevante, e quase que indispensável. Introduzia-me, assim, num universo familiar, mas consciente da necessidade da busca de estratégias de distanciamento.

A primeira estratégia foi tentar vê-los simplesmente como aquilo que são no meu trabalho – músicos – e, enquanto tal, são parte de um universo do qual não pertencço, e que, por isso, me é estranho. E, em segundo lugar, apesar de terem morado no Bairro durante algum tempo, hoje já não são moradores deste espaço, ainda que se afirmem como sendo do Bairro.

Meu objectivo aqui é então, o de apontar, a partir da (re)construção de duas *trajectórias* (Lahire, 2004; Bourdieu, 2005; Velho, 1999), as possibilidades de constituição do universo dos músicos no/do Bairro, por influência ou devido a relações familiares, e, com elas, poder tecer as ligações com o universo musical caboverdiano dos últimos 30 anos.

Como as pessoas começam a se interessar por música? Qual o sentido da música? Como a família, e as relações de parentesco se constituem como espaços de produção e reprodução de práticas musicais para os músicos do Bairro Craveiro Lopes?

São algumas questões que fazem parte destas duas trajetórias que compõem este capítulo.

3.1 – À procura de Músicos: Zezé e a Música como dom

«Não consigo tocar só para ganhar dinheiro, para tocar tenho que fazer algum trabalho antes, ter instrumentos, sala de ensaio, e também procurar trazer alguma proposta diferente. Um músico antes de tocar tem que levar alguma coisa de novo. Qualquer música que eu tenha feito, pode ser que eu não tenha conseguido fazer algo diferente, mas vontade não me faltou»

Zezé di Nha Reinalda foi o primeiro músico que contactei. Não com o interesse definido de apresentar a sua trajetória, mas principalmente para me dar informações sobre a dinâmica musical do Bairro.

Para além de estar decidida a começar pelos músicos com maior projecção ou visibilidade, durante toda a fase inicial do trabalho havia uma afirmação que era recorrente:

«...é isso, mas pergunte ao Zezé...»

«Zezé di Nha Reinalda é uma boa pessoa para te dar esta informação...»

«... disso já não me recordo com certeza, mas o Zezé sabe, ele poderá te dizer com mais certeza...»

As informações conduziam ao Zezé, que já não morava no Bairro. Mora já há algum tempo no Bairro de Achada Santo António, na Zona Sul da Cidade da Praia.

À procura de músicos... Zezé foi o primeiro considerado.

3.1.1 – O que é o músico? Quem é o músico?

«Músico é alguém que faz trabalho no domínio musical, que traz muita criatividade, temas diferentes, e que se preocupa com problemas sociais que o rodeia. E, normalmente, é isto que eu tento fazer»

É assim que Zezé di Nha Reinalda define o ser músico e se define a si mesmo. Casado, pai de um rapaz e três raparigas, e avô de 2 netos, Zezé contava com 56 anos quando o contactei para este trabalho. Muito simpático, fala, por vezes, através de metáforas.

Nasceu em São Pedro de Latada, na zona norte da cidade da Praia, onde morou até os seus três anos de idade. Em 1955, por altura da inauguração do Bairro Craveiro Lopes, do qual seus pais foram dos primeiros moradores, muda com os pais e uma irmã para este bairro.

Filho de mãe doméstica e pai carpinteiro, encontra no seu espaço familiar a inspiração para a música.

«A minha mãe gostava muito de cantar, o meu pai também gostava muito de tocar a viola, apesar de infelizmente quase não ter visto o meu pai tocar. Quando ele morreu tinha 12 anos. A partir deste momento, a minha mãe, uma mulher muito lutadora, fez muitas coisas para que eu e os meus irmãos não passássemos fome. Vendia doces, alugava bicicletas, muitas coisas para que pudéssemos sobreviver.

A família é, assim, a primeira instituição de iniciação musical de Zezé. Pode-se dizer, portanto, que os hábitos da família podem determinar, em grande medida, os hábitos de seus filhos, já que estes são formados em um processo que envolve a imitação da atitude daqueles que estão a seu redor e este toma como padrão.

O pai e a mãe são apontados como importantes contributos para sua vida de músico, porque daí surgiria a sua inspiração pela música. Após a morte do pai, a mãe assume um papel fundamental, tanto no seu gosto pela música, mas também é a responsável pela reprodução social da família.

«A minha mãe não era qualquer pessoa, sempre falava comigo, e dizia-me para estudar para não ser qualquer um... porque eu vendi pastéis. Então conversas com a minha mãe acabam por estar retratadas na minha música, é o caso da música Xandin»

As dificuldades por que passou, e a sua realidade familiar influenciam na sua forma de fazer música. Na última parte da música “Xandin”, com nome “Ngabadu ta interrado”, Zezé retrata conversas com a mãe, e os ensinamentos para a vida, que são transmitidos da seguinte forma:

<p><i>«(...) Djobi valor, ka bu djobi postu, Dexa da valor ta djobi pa rostu Ngabadu ta interradu Ki ka kredu sta ka subi sobradu»</i></p> <p>(Zezé di Nha Reinalda; LP dos Finason “Dotorado”; 1989</p>	<p><i>«Procure o valor, não procure o “status” Deixe de dar valor pela aparência O Enaltecido é enterrado Os desprezados sobem ao sobrado»</i></p>
--	--

Esta parte da música reproduz uma espécie de um conselho formulado, em que se afirma a importância de não se avaliar as pessoas pela aparência, mas antes pelo mérito. Do mesmo modo, é formulado uma espécie de crítica social sob a forma de uma metáfora. Por um lado, se afirma que o reconhecimento social só vem depois da pessoa estar morta e enterrada, e, por outro lado, mostra que se assiste à ascensão, e a consagração de algo que havia sido desprezado, como é o caso das manifestações culturais da ilha de Santiago.

Ao perder o pai com 12 anos de idade, Zezé passa a dividir o seu núcleo familiar com mais dois irmãos, e três irmãs. Sendo o filho mais velho, partilha da mesma paixão pela música que o seu irmão Zeca, que é alguns anos mais novo. A partilha do interesse pela música se revela em pertencerem aos mesmos agrupamentos musicais e por desenvolverem projectos conjuntos.

«Fizemos o disco “Konbersu tristi”, gravamos eu, Zeca, Duca e Magra, e também o disco “Nka pur si”, que gravamos com Paulino Vieira, Beбето, e outros músicos que tocavam em Portugal.

Em “Nka pur si” pegamos em algumas composições que não eram nossas, e tivemos de fazer arranjos, com o trabalho do Paulino Vieira. Foi um disco marcante, e até hoje muitas pessoas se recordam com muito agrado. Trata-se da paixão que qualquer elemento tinha pela música, e tratava-se de apresentar um bom projecto, quer a nível de música, de arranjos, ou de um cantar diferente. Numa mesma música pode-se ouvir eu a cantar uma frase, e o Zeca a responder outra frase»

Ainda que tenha havido a influência da família, Zezé apresenta a sua aprendizagem musical feita de forma algo solitária.

«Eu quase não aprendi com alguém, aliás alguns dos meus colegas, quando começava a fazer uma música, e como não sabia tocar lá muito bem, diziam que aquela música não podia ser da minha autoria. Dizem: “Não, tu não podes fazer esta música. Esta tem uma linda melodia”. Pensavam que ao dizer que a música é minha não estava a ser modesto, mas, não era falsa modéstia, era a minha

necessidade de comunicar com eles. Porque sempre quando fazes uma música tens a necessidade de saber como é que os teus colegas a recebem. Ninguém faz as suas coisas se não for para as apresentar aos outros.»

Quando ele me diz que quase não aprendeu com ninguém, ainda que reconhecendo a influência do seu ambiente familiar, eu pergunto-lhe se se sente um músico desde sempre, ao que ele me responde:

«Para fazer música, certa vez, tive que trabalhar no serviço de recenseamento, porque eu não conseguia comprar instrumentos que eram caros, eu ainda não era uma voz conhecida. Para ter possibilidade de ir a todos os sítios, subir todos os montes para pedir apoios, pensei nos serviços de recenseamento. Com o serviço de recenseamento eu teria possibilidades de ir a todos os lugares, de falar com as pessoas, e de poder ouvi-las. Foi a forma que arranjei porque nós sempre temos a vida dificultada. É claro que teve pessoas que permitiram acesso.

Fiz o serviço de recenseamento na Brava, em todos os sítios. Quando fazia o serviço, sempre perguntava aonde tinha algum tocador, e ia ao seu encontro e parava com ele algum tempo»

Apesar de considerar que a música é algo que lhe é *natural*, e que desenvolveu as suas capacidades musicais individualmente. Tinha concluído 4º ano dos Liceus (actual 8º ano de escolaridade), e decide ser recenseador para desenvolver as suas capacidades musicais. Zezé admite que beneficiou na sua *trajectória* da contribuição de outros músicos, o que foi sempre importante para melhorar as suas capacidades. A estratégia de estabelecer contactos com outros músicos, inclusive de outras ilhas, aparece explicitamente na escolha do seu trabalho como recenseador²².

Zezé mostra, deste logo, a sua *predisposição* (Elias; 1995) para a música, e admite a necessidade da convivência e troca de conhecimentos constante com pessoas que pertencem a este universo artístico, mas também da experiência que lhe traz a sua

²² Norbert Elias, ao referir-se à história de vida de Mozart afirma:

«Está além de qualquer dívida o facto de que a imaginação de Mozart se expressava em padrões sonoros com espontaneidade e uma energia que lembram uma força natural. Mas, se havia aqui uma força da natureza, certamente era uma força muito menos específica do que a que se manifestava no idioma particular de suas prolíferas invenções. A extraordinária facilidade de Mozart para compor e tocar música conforme o padrão social da música de seu tempo só pode ser explicada como expressão de uma transformação sublimadora de energias naturais, não como expressão de energias naturais ou inatas per se. Se uma predisposição biológica desempenhou qualquer papel em seu talento especial, só pode ter sido uma predisposição muito geral e inespecífica, para a qual, no momento, não temos sequer um termo adequado» (Elias; 1995:58)

vivência quotidiana. Apesar de não serem estes os núcleos da sua aprendizagem, pois que já existe no artista a *predisposição* para a prática musical, reforçada pelo seu ambiente familiar, esta sua convivência social constitui fonte de ampliação das experiências musicais que se reflectem na produção da sua obra.

3.1.2 – Ser e Estar na Música

Zezé passa a sua infância no Bairro, usufruindo do espaço, e construindo as suas amizades neste e a partir deste. As sociabilidades aí desenvolvidas estão muito relacionadas ao seu gosto e preferências musicais, que fundamentavam e reforçavam estas amizades.

«Na minha infância, Bairro era um lugar onde tínhamos a possibilidade de sentarmos na praça, ouvir boa música. Ouvíamos todo o género de música que havia: Jazz, Soul, agrupamentos como The Police. Ouvíamos porque havia emigrantes que mandavam, para além de pessoas aqui em Cabo Verde que conseguiam discos através de contactos. Mas também, havia emigrantes na França que mandavam. Então em todas as casas do Bairro havia sempre uma pessoa que ouvia música. Mas cada um tinha a sua preferência para dizer “o que eu oiço é tal”»

O gosto musical era construído a partir de referências musicais estrangeiras, a isto me ocorreu perguntar se não ouvia música caboverdiana, ou se não teve referências da música nacional.

«Gostava muito de ouvir o Bana. O que nós tínhamos era Morna, era o único disco que tínhamos, não havia outro. Para mim, Bana é um dos grandes cantores que Cabo Verde teve, principalmente pela sua maneira de cantar»

Manuel Tavares (2006) afirma que no período que antecede a Independência Nacional em 1975, parece brotar uma fase na música de Cabo Verde cujo corolário consistiu na liberalização de toda a forma de actividade cultural e a cessação definitiva às proibições impostas a um número considerável de géneros musicais.

Criava-se, então, um ambiente propício à investigação e ao desenvolvimento de todos os estilos da cultura musical caboverdiana. Registava-se uma invasão, sem precedentes no cenário da música de Cabo Verde, «despontou a prática de apropriação de músicas alheias – nacionais e estrangeiras – adoptando-lhes uma outra versificação, mas já em língua crioula, mantendo-se-lhes a melodia» (Tavares; 2006: 29).

Zezé está inserido neste processo. Partilha com os seus amigos de infância e juventude o interesse pela música estrangeira, o que pode ser explicado tanto pelo contexto cultural que se vivia, como pelo facto de serem escassos os discos de música nacional nesta altura.

Por volta dos anos 1976-1977 funda, juntamente com um grupo de amigos, o agrupamento musical *Opus 7*, já referido no capítulo anterior.

«Opus 7 era eu, Zé Augusto, Vavá, Tony, Santos, Zé Rui. Demos espectáculo em vários lugares, e ficamos juntos cerca de dois anos. Como naquele tempo, era bastante difícil conseguir-se instrumentos, tentamos viajar para Dakar para tentar conseguir instrumentos. Fomos a Dakar, mas não conseguimos, e Opus 7 acabou»

Na aventura por Dakar o agrupamento não consegue o seu objectivo que é de adquirir instrumentos²³ e assim desenvolver os seus projectos. Alguns elementos voltam para Cabo Verde, mas Zezé permanece nesta cidade por quase dois anos. No período passado em Dakar, Zezé não salienta grandes factos. *Opus 7* actua em alguns lugares, mas não há continuidade deste projecto.

O período em Dakar parece ser um período sem nenhum êxito alcançado, ou um período em que as expectativas de um aprendizado musical maior não se vêem concretizados.

Quando está preparado para voltar surge-lhe um convite que reforça a sua vontade de regressar.

«Bulimundo quando se formou, o falecido Katxás já tinha instrumentos. Nós aqui em Cabo Verde, depois da independência, era difícil conseguir instrumentos. Então o falecido Katxás já tinha instrumentos, convidou 5 elementos que tocavam no Opus 7 para passarem a fazer parte do Bulimundo. Eu, na altura, estava em Dakar, mas já estava a pensar voltar para Cabo Verde, então mandaram convidar-me»

Entrava no agrupamento musical Bulimundo, juntamente com outros elementos do *Opus 7*, o irmão Zeca, o Santos, o Zé Augusto, e o *Karabedja* em finais do ano de 1979. Lá permaneceu por 8 meses. Período que classifica como muito enriquecedor quer do ponto de vista musical, como pessoal. Permaneceria no Bulimundo até Julho de

²³ Nas trajectórias que se situam nesta altura do pós-independência, a necessidade de instrumentos, refere-se em específico a guitarras eléctricas, amplificadores, teclado.

1980, por altura do Festival Praia 80. Este festival foi um acontecimento marcante pois projectou o Bulimundo e o chamado funaná estilizado, mas também era este o momento em que Zezé mostrava a sua concepção de o que considera ser, estar e fazer música.

«Música não é só tocar. Na música existem muitas coisas que temos que comungar com outras pessoas. Eu no Bulimundo achava que havia coisas maravilhosas. No Festival Praia 80, Bulimundo ia tocar pela primeira vez o Funaná, e sabe-se que naquela altura, não se ouvia o Funaná. Ouvia-se só Morna e Coladeira. Então, como o Funaná era uma música reprimida, não se podia tocar, assim como o batuque, enfim todos os ritmos afro. Para mim foi uma grande satisfação tocar algo que era de nós todos e que era reprimido. Mas Bulimundo, quando começou a tocar funaná, que era algo muito contestado na altura, então outros grupos em Cabo Verde começaram a se preocupar, para neste festival os grupos tocarem só música estrangeira. Eu não fui de acordo para que ensaiássemos e tocássemos música estrangeira, então houve choque entre mim e alguns elementos do Bulimundo na altura, e optaram para eu sair»

Não concordando com a forma como se pretendia fazer música no *Bulimundo* para o festival, Zezé entra em choque com alguns elementos e deixa de fazer parte deste agrupamento musical. Mas reconhece todo o trabalho deste grupo musical, e frisa que o projecto de consagração do funaná não deve ser visto como a conquista alcançado por um só elemento.

«Em 1980, o Funaná quase que não se ouvia, e quanto a mim esse é dos maiores trabalhos do Bulimundo. Mas não um Bulimundo restrito ao Katxás. O Katxás sozinho não conseguiria, caso contrário não teria ido buscar elementos do Opus 7»

Saía do Bulimundo, e lançaria em inícios de 1982 o seu primeiro disco a solo "*Djentis d'azáguas*". Este disco reproduziria aquilo que Zezé considerava como a sua forma de fazer música – música não num sentido comercial, mas principalmente no sentido crítico de abordar as várias questões que afectavam a sociedade caboverdiana em geral, já livre da dominação colonial.

O episódio que se sucedeu com Zezé no Festival Praia 80, foi visto pela imprensa como algo que prejudicou a actuação do Bulimundo numa das noites deste festival. O Voz di Povo de 22 de Julho de 1980 descrevia da seguinte forma a actuação do Bulimundo:

«Bulimundo: péssima animação fá-lo perder terreno. Com uma péssima animação que revoltou todos os simpatizantes do Bulimundo, Zezé levou quase ao descrédito o conjunto entrando em contradição com os objectivos

proclamados por Katxás. Zezé não parecia falar para o público, ele falava e propagandeava para os Tubarões. O público esse não deixou de entrar em euforia quando o Bulimundo começou a tocar, mas a música e as palavras do animador não se conjugavam, e o espectáculo teria sido muito melhor sem aquelas palavras petulantes cujo objectivo poderia ser incitar uma luta entre simpatizantes do Bulimundo e os dos Tubarões»

Zezé mostrava então a oposição entre Tubarões e o Bulimundo, os dois grupos que tinham mais simpatizantes, e que por isso, havia uma espécie de rivalidade. No fundo seria a rivalidade em termos de género que cada um praticava: de um lado o Bulimundo, muito voltado para a tradição da ilha de Santiago, e os Tubarões, ao qual era atribuído ser voltado para *Mornas* e *Coladeiras*. Tratava-se de uma rivalidade de âmbito regional, que Zezé manifestou através da música, como veremos mais adiante.

Em finais de 1982, juntamente com o irmão Zeca lançaria “*Nka pur si*”, e em 1984 “*Konbersu’l tristi Korbu nha xintidu*”. Nestes discos, Zezé põe em evidência o seu sentido crítico em relação à sociedade, e, através da letra das músicas, mostra o seu *ser e estar* na música.

«Quando estava no Bulimundo, fui eu que levei a música do Codé di Dona “Sodadi Txada São Francisco”, e eu considero que o Bulimundo não fez nenhum trabalho em relação a esta música, fez aquilo que o Codé di Dona fez, ou seja, reproduziu. Por isso, no Disco “Nka pur si” eu disse “Codé di Dona lá em São Francisco com funaná orquestrado, quem quiser cantar, canta”²⁴. Bulimundo fez coisas muito boas, mas há outras também que não são correctas. Por isso, na Capa do Disco “Nka pur si” colocamos fotografias do Codé di Dona, Kaká Barbosa, Sema Lopi, Ney Fernandes. Ninguém deve fazer uma música grandiosa, se não engrandecer a nossa gente, os nossos compositores, os tocadores de gaita que fazem um trabalho muito bom. Às vezes, tu precisas das músicas deles, mas não queres que eles apareçam»

Zezé afirma que é esta a forma como um músico deve estar na música, reconhecendo os seus pares e a grandeza das suas obras, por exemplo lembrando os nomes dos músicos do interior da ilha de Santiago, mas, principalmente, pondo em evidência os problemas e as questões que afligem a sociedade onde ele está inserido, independentemente de as pessoas concordarem ou não.

²⁴ “Kodé di Dona, la na son Fransisku ku funaná orkestradu, ken ki kré kanta ta kanta”

«Eu sei que há muitas pessoas que não ficam contentes com as coisas que eu falo. É claro que têm o direito de inverter as coisas para o seu lado, mas eu estou descansado»

É baseado nesta forma de fazer música como chamada de atenção e alerta para aquilo que se considerava ser práticas injustas com tendência a se tornar desmandos que funda, em 1985, juntamente com o irmão Zeca, o Agrupamento musical “Finaçon”.

«Finaçon é um grupo que era composto na sua maioria por elementos que pertenciam ao Opus 7, elementos que praticamente desde criança viveram juntos. Se tivéssemos conseguido arranjar instrumentos, talvez nem teríamos a necessidade de ir para outros grupos. Como houve situações que aconteceram no Bulimundo, e saíram alguns elementos, fizemos uma viagem para Estados Unidos da América, arranjamos instrumentos e formamos o Finaçon que é, praticamente, o pessoal do Bairro, e pessoal da Achadinha, isso em 85. José Augusto, Zeca, Yah-Yass, eu, depois o Zé Lacky, mais tarde o Dicky di ano novo, Nelson da Guiné, o Paló, o Kim Alves, e o Djinho Barbosa»

A postura crítica de abordar a realidade, e a vontade de transmitir as soluções para os problemas seria algo anterior à vivência musical em agrupamentos e conjuntos, trata-se de algo que Zezé ganhou no Bairro.

«Nós somos o resultado do lugar onde vivemos. Onde vivemos presenciamos coisas, ouvimos conversas, discussões. No Bairro, tínhamos a possibilidade de estarmos uns com os outros. Algumas ideias novas apareciam, porque na música sempre marcou coisas como as pessoas do Plateau (Riba Praia) e as pessoas que moravam nos bairros por baixo do Plateau (Baixo Praia), e pessoas do interior de Santiago. Mas todas estas pessoas são iguais, são pessoas. Ficou claro que as pessoas que vinham do interior de Santiago que não eram aceites, eles que estão no top. Aqui em Santiago, há recalcamento, talvez por razões históricas que eu não compreendo. Aqui proibiu-se as pessoas de chorarem, aqui temos o pelourinho da Cidade Velha onde as pessoas eram amarradas e chicoteadas. Mas ainda assim, aqui onde tudo se passou, diz-se que aqui não se cantou, que música havia noutra ilha.

Nós no Bairro tínhamos liberdade, porque liberdade, ninguém te dá, tu adquires. Todas as movimentações que aconteciam no Bairro, eu podia não participar, mas observava, e isto me ajudou a retratar todas estas coisas»

Não só refere o Bairro como um espaço importante onde adquiriu uma postura crítica activa de fazer música, mas mostra, igualmente, este espaço como um lugar de liberdade, onde as pessoas têm autonomia nas suas ideias e acções. Seria este o diferenciador deste lugar em relação ao resto da ilha de Santiago.



No capítulo anterior, havíamos referido ao todo processo por que as manifestações culturais típicas desta ilha passaram para se afirmarem no panorama cultural nacional, em que ficou claro um período de repressão cultural que vigorou até meados dos anos 70.

De igual modo, numa entrevista em Janeiro de 2008, demonstra que muitas das suas composições vistas como tendo um carácter interventivo, são resultantes dos momentos por que o país passou e que deviam ser registados, do ponto de vista das composições: «(...) participamos na viragem para a independência e depois para a democracia. Eram experiências novas que, como compositores, não poderíamos deixar de registar. Às vezes as pessoas me dizem “branco é preto” mas a minha frontalidade leva-me a dizer que às vezes “branco não é preto”»²⁵.

É pois esta a concepção de Schafer (1991: 35) de que a “música é uma organização de sons (ritmo, melodia etc.) com a intenção de ser ouvida”, e, assim sendo, a *intencionalidade* contida num “objecto” sonoro nos traz informações preciosas sobre quem a produz, e do contexto no qual o artista está inserido. Seria este o caso de Zezé.

Mas para além do contexto social e cultural que envolve Zezé e que influenciou na produção das suas obras, houve situações concretas que colocaram em evidência que o *ser e estar* na música não depende somente de quem produz a música. Contou-me da passagem do Finaçon em Paris, actuando em Zénith, em 1990, fazendo a primeira parte de um espectáculo de Gilberto Gil:

«Finaçon quando actuou no Zénith, em Paris (...) podia ter chegado em França e gravado somente o funaná lento, e o disco podia ter muita aceitação. Quando tocas uma música quente, é normal o francês não apreciar, porque a música francesa é mais lenta, doce. E, para além disso, há outros aspectos. Uma pessoa de Santiago pode estar num lugar mas não se preocupa em fazer marketing da sua ilha, e da sua gente. Por exemplo, a Cesária, quando foi à França, para além da sua bela voz, teve um trabalho que nós não conseguimos. Quando fomos à França, ninguém aqui de Santiago sentiu, era importante que alguém daqui chegasse perto de nós e tivesse uma visão profunda, mas na altura não aconteceu. Não foi só o Finaçon que perdeu, fomos todos nós»

²⁵ Zezé di Nha Reinalda: "Desconfio da unanimidade" (online); disponível na Internet via <http://www.acaboverdeana.org.pt/modules.php?name=News&file=print&sid=214> (acessado em 14/2/2008)

Conforme a sociologia crítica postulada por Pierre Bourdieu, a sociologia das obras culturais deve tomar por objecto o conjunto das relações (objectivas e também sob formas de interacções) entre o artista e os outros artistas, e, por outro lado, o conjunto de agentes envolvidos na produção da obra, ou, pelo menos, o valor social da obra (críticos, directores de galerias, mecenas, etc.). O acto da criação de uma obra tem fortes determinantes sociais, não é mais que «a relação dialéctica entre a posição do artista (...) e o seu habitus que o predispõe, mais ou menos, a ocupar certa posição (Bourdieu; 1984: 209). Desmontado esta ideia do universo da arte como um universo de crença, Hennion (2002) da mediação no sentido de haver interferência no processo e nos conteúdos da criação e da produção cultural, sujeitando-os a condicionamentos e orientações que relevam não apenas a posição cultural dos próprios intermediários, mas também do modo como eles fazem intervir interesses de natureza económica, administrativa, política.

No trecho acima, podemos perceber que, para além da cadeia de relações que faz a produção e o sucesso de uma obra cultural, o ser e o estar na música manifesta-se na importância e a necessidade de afirmação, não só do artista mas, principalmente, de tudo o que ele representa. A ilha de Santiago, por razões históricas de imposição e proibição cultural, foi, durante muito tempo, vista como uma ilha “sem cultura”, ou “não culta”, o que veio a alterar nos anos da independência do país. A estratégia de repressão colonial, que contribuiu para as rivalidades regionais, coloca a música e a cultura de um determinado grupo sobrevalorizado em relação a outro(s).

«Uma cidade com Tubarões, Bulimundo, Abel Djassi, Finaçon, Tropical Som, na Praia, com Strong, Dilimundo, Gama 80, no interior de Santiago. Esta cidade era uma cidade de música, agora uma cidade que não tem estes grupos é uma cidade sem música. Qual é que as pessoas gostam?»

Zezé apresenta a Praia como uma cidade de música, com a existência de vários agrupamentos musicais, no pós-independência, mas que, ainda assim, não é vista como uma cidade musical. Mas uma vez, sente-se presente o discurso de Zezé as rivalidades regionais Praia versus São Vicente.

Através dos músicos, e das suas composições, o afirmar e o (re)afirmar da música que se considera típica da ilha de Santiago, é algo que motiva Zezé nas suas composições, mas na sua própria forma de ser, estar e fazer música

3.1.3 – Os passos do músico: Aprender para melhorar, sempre...

O agrupamento Musical *Finason* parava em 1996, e a partir daí Zezé retomaria a sua carreira a solo. Quando lhe pergunto se tem mais liberdade de acção como músico fora de um agrupamento musical, me diz que:

«Fazer música em Cabo Verde tornou-se difícil porque todo mundo quer fazer música a solo. Eu não quero fazer música a solo. Carreira a solo sempre fiz mesmo estando em grupos. Para mim, até hoje, o maior ganho, quando passei por conjuntos, é a sala de ensaio, é lá o nosso laboratório»

E, é exactamente o colectivo que é ressaltado como o que propiciou dos melhores e mais marcantes momentos na sua trajectória de músico. Do mesmo modo, poder viajar, estar em contacto com as pessoas, propiciou o aprendizado a nível musical, que veio a reforçar o lado profissional do ser músico.

«Daquilo que mais me marcou quando estava no Finason foi a oportunidade de conhecer todas as ilhas (...), e as pessoas passaram a conhecer músicos respeitados, músicos que não caem no palco, músicos que sabem entrar e sair, até chegar ao ponto de não conceder intervalos para educar as pessoas a estarem numa sala de “badju”²⁶, porque nas salas onde nós actuávamos não saíam brigas»

E é isso que Zezé se propõe fazer, continuar a sua carreira de músico, mas sempre acompanhando o evoluir dos estilos e géneros musicais. Mais que um processo de aprendizagem, é uma busca de aperfeiçoamento das habilidades de fazer música

«Hoje procuro a possibilidade de passar um ano em Santa Catarina, é bom porque uma pessoa que vive somente na Praia não conseguiria fazer uma música do género de “Lapidu na bó” de Orlando Pantera. Só uma pessoa que vive lá na fonte poderia cantar este género de música, uma pessoa que bebe água doce. É tudo isso, o interior da ilha de Santiago tem uma riqueza que nós, às vezes, aqui na Praia não nos apreçebemos, e eu tenho esta noção»

Explorar a cultura da ilha de Santiago, indo à procura daquilo que ele denomina de “fonte” – o interior – onde as práticas quotidianas são percebidas enquanto sendo mais genuínas e autênticas, em contraponto com o que se vive na capital, Praia, onde há uma heterogeneidade de pessoas e culturas que se influenciam mutuamente.

²⁶ Sala de baile. Sala onde as pessoas pagavam para irem dançar, principalmente nos anos 80 e 90.

Mas para além deste aperfeiçoamento via regresso às raízes da cultura e música caboverdianas, o reforço das suas capacidades e competências musicais, deverá ser feito via ensino formal, ou institucional, é este o projecto de Zezé há já algum tempo, a quando do lançamento do seu primeiro disco a solo, em 1982. E, eu pergunto a Zezé para quê um ensino formal para alguém que já fez muita coisa na música, já gravou à volta de 12 ou 13 discos, já esteve em grandes agrupamentos musicais, e actuou em palcos internacionais, ao que ele me diz:

«Tu fazes as coisas muitas vezes, no mesmo meio, com as mesmas pessoas, até chegar ao ponto de te sentires estagnado. E, por isso tens que ter consciência que, se quiseres fazer coisas diferentes, tens que passar um tempo noutros meios, e só depois retornas ao teu ambiente. É esta a minha preocupação hoje. Por exemplo, há algumas músicas minhas que as pessoas dizem que eu não poderia fazê-las. Há pessoas que têm grandes formações na área de música, alguns fazem coisas muito bonitas, mas também há com grandes formações que nunca fizeram nada na música, porque a criatividade não se adquire na conservatória. Agora, conservatória se tens criatividade ajuda-te a melhorar, leva-te a navegar em outros mares, outros acordes, e a ganhar outras coisas. É isso que eu quero»

O ensino formal e/ou institucional não somente como um projecto pessoal, mas também aquilo que considera como sendo necessário para melhor formação dos músicos caboverdianos. Não só um ensino formal, mas principalmente a criação de condições para a prática musical.

«Eu gostaria muito que o Governo se preocupasse com a música. Até ainda não temos acesso a instrumentos, um teclado por exemplo é raro. Devia haver salas para as pessoas poderem tocar, é assim que as pessoas que não tem posse aprendem a tocar (...) diz-se muito que a música é a nossa bandeira, é bom que se dê atenção a esta questão»

Para além da necessidade de ensino formal e do seu fácil acesso, há algo muito ressaltado por Zezé, e que deve ser mudado em relação aos músicos

«Às vezes é uma dor muito grande ver muitas pessoas que fazem um trabalho extraordinário e que não são reconhecidas, nós somos um povo que não reconhece... Mesmo que alguém diga que és um excelente artista, outros dizem “não, não é bom, Zezé di Nha Reinalda... não”. Então sou crucificado!»

A necessidade de reconhecimento do artista como pessoa com um dom, com uma capacidade especial aparece em Zezé como um *passo* importante na trajectória do

músico. Se por um lado, o reconhecimento social pode constituir algo que não seja permanente, não somente para ele, mas para muitos músicos, o prazer de fazer música, e de sentir que há pessoas que gostam do que ele faz, já é um reconhecimento.

«Eu acho que aquilo que eu já cantei, cantei, e encantei muitas pessoas. No domínio musical, estou tranquilo, qualquer das minhas músicas, em comparação com músicas que consideram como “estrela”, não tem brilho que as minhas têm. Agora, cabe a mim fazer sempre mais e melhor»

3.2 – Zeca di Nha Reinalda e o *Funaná*

*«Eu sou músico assim como o outro é motorista,
Assim como o outro é cozinheiro, pescador, carpinteiro
Não considero que eu seja mais importante»*

Quatro anos mais novo que Zezé, e assim como este, Zeca di Nha Reinalda já não mora no Bairro. No início da década de 80, passou a residir no bairro de Achada Grande Frente, na parte este da Cidade da Praia.

Apesar de termos afinidades familiares não conhecia a casa de Zeca, mas não foi preciso procurar muito. Quando falei com ele ao telefone, sobre o trabalho que pretendia fazer, e tentar marcar uma primeira entrevista, disse-me que bastava pedir a um taxista que me colocasse na Achada Grande Frente, na rua da casa do Zeca, que todos saberiam.

Conhece? Perguntei ao taxista.

A resposta que obtive: Sim, sei exactamente onde fica.

Em poucos minutos estava na casa do Zeca di Nha Reinalda. De fala calma, e com muita vontade de colaborar. Foi esta a minha primeira ideia do músico.

É denominado de “*Rei do Funaná*”, em grande medida por ter sido a voz dos *funanás* do Bulimundo na década de oitenta, dos *funanás* do Finaçon, e por ser este o seu género de eleição. Denominação que ele aceita.

«As pessoas dizem que sou o Rei do Funaná porque antes havia coisas que agora já não há, o exemplo de “rasgadas” durante o cantar do funaná que fui eu a colocar, as brincadeiras que se faz quando se canta o funaná para aquecer o ambiente. Talvez por isso, e também porque fui daqueles que lutou desde o início para que o funaná triunfasse»

A ligação de Zeca ao Funaná é inevitável quando abordamos a sua trajectória, da mesma forma que a sua relação musical com o irmão Zezé é parte importante neste processo.

3.2.1 – Herança Musical?

À semelhança do que acontece com Zezé, Zeca nasce num ambiente familiar em que a música está presente. O pai, carpinteiro, tem um interesse pela música, toca e faz violas, e também a mãe, doméstica também gosta de cantar. A família tem influência não só na *construção do gosto*, realizada a partir da socialização de géneros e cantores específicos, que ouvia em casa, mas também a partir de algo que se associa a um tipo de hereditariedade genética, a música como “transmitida pelo sangue”:

«Meu pai tocava e fazia violas. Eu lembro-me de uma viola que ele fez e colocou o nome da minha irmã, Zizi. Meu pai tocava e cantava. Penso que o meu gosto pela música vem de lá, desde sempre gostei de música, está no sangue»

Na trajectória de Zeca, aparecem duas influências complementares, que determinam o seu gosto, interesse, e a forma de fazer música: o núcleo de socialização familiar, e o da amizade e das relações de vizinhança:

«Lembro-me que, na altura, no Bairro ouvíamos muita música estrangeira, mais estrangeira do que nacional. Na década de 60 e 70, o conjunto que tocava era praticamente só “Voz di Cabo Verde”, que concentrava mais no género Cúmbia²⁷. Então no bairro, ouvíamos o Rock, o Pop e eu gostava muito do Soul. Ouvia muito o Otis, o Wilson, James Brown, Artur Kone. Se ouvisse falar que havia alguém com algum disco destes artistas, como a Praia é pequena, fazíamos todos os possíveis para trazer a música para o Bairro. Tínhamos uma espécie de competição saudável, sem brigas»

“Voz di Cabo Verde” é um conjunto fundado em 1965 em Holanda, e que trouxe, na altura, a introdução de instrumentos eléctricos à música de Cabo Verde, dando algum dinamismo e projecção. Neste período apontado por Zeca, Cabo Verde e a cidade da Praia recebiam influências de músicas anglo-americanas (rock), e ritmos caribenhos. É nesta partilha e troca de discos, troca de ideias sobre a música que se ouvia, que surge a pretensão dos amigos e vizinhos de constituírem agrupamentos musicais para fazerem “boa música”. Será, assim, considerar que o próprio momento

²⁷ Género musical afro-caribenho

(musical) incentivou a formação de grupos musicais, (re)produzindo e favorecendo *redes de sociabilidade* prioritariamente masculinas, que se organizavam a partir do gosto pela música, criando entre os jovens deste espaço uma ligação de afectividade e uma identidade ligada a este mesmo espaço.

«Não consigo lembrar-me de nenhum outro lugar onde tenha aprendido tanto em termos musicais como no Bairro. Já no Bairro, comecei a ouvir música do tipo “mais avançado”, grandes cantores, com os quais aprendi muito. A sua forma de cantar, de projectar a voz, o sentimento, alguma coisa ficou comigo. Lembro-me de, certa vez, organizarem um festival de música acústica no Bairro, não me lembro de todos os nomes dos que participaram, mas lembro-me de um conjunto o “Benetónica”. Foram 3 ou 4 grupos que tocaram na Praça, tudo acústico»

Peço-lhe então para me falar dos seus companheiros de música nesta altura no Bairro, da sua aprendizagem e os seus primeiros passos na música no Bairro, ao que me diz:

«No início, o Bairro não tinha muitos tocadores jovens, era o Santos, o Tony. Se algum de nós quisesse cantar dependíamos destes. Formamos o grupo “Voz d’África que era eu, o Santos, o Tony, o Zezé, não tenho bem a certeza, e também o Txibiu da Várzea. Depois entramos na “Opus 7”. Fazia parte o Zezé, Vavá, Santos, Tony (...) eu não era propriamente do grupo, só cantava quando me deixavam cantar algumas músicas, de vez em quando eu ia e deixavam-me cantar alguma coisa. Este opus 7 viajou para Dakar, mas as coisas não correram muito bem e alguns rapazes voltaram. Daí com estes rapazes levantamos um segundo Opus 7, mas sem Zezé que havia ficado em Dakar. Zezé voltou em 1978, quando entramos no Bulimundo, eu, Zezé, Santos, Tony, e Karabedja, éramos cinco»

Regista-se que já no “Opus 7” se afirmava que já havia tentativas de tocar o funaná com instrumentos diferentes daqueles que são considerados como característicos deste género (Acordeão e o ferrinho). Num Bairro que se ouve muita música estrangeira, como surge a ideia de tocar e cantar o funaná?

«A ideia de tocar o funaná foi do Gustavo da Tia Puluca, porque o seu pai gostava do funaná. Foi ele que me deu a música “Hugo”, e a outra música “Luciano Brazão”, que colocamos o nome de “Djonsinho Cabral”, porque precisávamos de músicas para tocar no IIIº Congresso do PAIGC, em 1976. Como não tínhamos nenhuma música com o nome Cabral, trocamos o nome para Djonsinho Cabral»

Um ano após a independência, vivia-se um momento de exaltação da conquista e de valorização dos heróis nacionais. A participação de *Opus 7* nas comemorações do

primeiro ano de independência, e, o facto de sentirem-se “obrigados” a tocar uma música homenageando Cabral, reflecte o momento político que se vivia, e a forma como este momento se reflectia na música da altura, e na forma de fazer música de alguns músicos.

3.2.2 – Espaços e momentos

Em 1978, Zeca entrava no Bulimundo, assim como mais cinco dos seus amigos e companheiros de música do Bairro. A entrada no Bulimundo se processou via um convite formulado pelo responsável deste grupo, Katxás, neste mesmo ano:

«Corria rumores que Katxás veio e estava pensando voltar para França, que as coisas não lhe corriam bem, e que queria voltar. Então convidei-o a almoçar na casa da minha mãe, no Bairro, com o objectivo de ver se comprava os instrumentos que ele possuía, e que queríamos para nosso grupo “Opus 7”. Antes do almoço, era hábito ensaiarmos na casa do Santos, aí eu decide convidá-lo a assistir o nosso ensaio, para ele ver a música que nós fazíamos. Assistiu o nosso ensaio, e depois fomos almoçar. Em vez de vender-me os instrumentos, convidou elementos da “Opus 7” a fazerem parte do “Bulimundo”. E, o Bulimundo passou a ensaiar no Bairro»

Passaria quatro anos no Bulimundo, e neste período gravaria 4 discos: “Bulimundo”, “Djan Branku Dja”, “Batuku”, “Mundu ka bu caba”. Em 1979, Zeca interrompe a carreira de professor do ensino primário que vinha exercendo desde 1975, pois tornava-se difícil compatibilizar com a carreira de músico. Em 1980, logo após o Festival Praia 80, o irmão Zezé, deixou de fazer parte deste grupo. Teve vontade de sair também? Perguntei-lhe:

«Bulimundo na altura do Festival Praia 80 tinha força e tinha muitos fãs. No Festival, as pessoas, o povo estavam connosco, porque tínhamos uma mensagem diferente, porque a forma como tocávamos e cantávamos era diferente. As nossas letras tinham a ver com o povo, “Nben di fora”, “Febri funaná”, “Fidju funaná”. O povo estava connosco, mas também nós éramos melhores, e isso, muita gente tinha medo de dizer que éramos de facto os melhores. E, a saída do Zezé tem a ver com isso, e também com o facto de no grupo se alguma pessoa não estiver satisfeita e quiser falar, a partir daí as coisas não ficam bem. A saída do Zezé tem a ver com tudo isso e o desentendimento com elementos do Bulimundo»

O irmão sai do agrupamento musical mas por razões que Zeca não estava envolvido. Assim permaneceria até 1982 no Bulimundo, até o último dia deste ano, com uma actuação de fim de ano no Parque 5 de Julho, na Praia. Mas, no ano de 82, registaria outros dois importantes acontecimentos na vida de Zeca: casaria, e antes de sair do Bulimundo gravaria um disco conjunto com o irmão Zezé, o “Nka pur si”

«O disco foi também para mostrar que, independentemente de tudo, estávamos juntos»

A isso, ocorreu-me perguntar-lhe se a saída do Bulimundo estaria directamente ligada à gravação deste disco:

«Quando entrei no Bulimundo a minha única preocupação era actuar, bastava-me subir o palco e pronto, já estava pago. Mas quando comecei a abrir os olhos, e passei a exigir alguma coisa, resultado dos discos que gravávamos, então as coisas já não corriam bem»

Sai do Bulimundo e volta a gravar, juntamente com o irmão e mais outros colegas, o disco “Konbersu’l tristi”, em 1983/84. Na sequência do projecto deste disco, embarcam para os Estados Unidos da América, juntamente com alguns elementos do grupo “Abel Djassi”. Zeca e Zezé adquirem alguns instrumentos musicais (guitarras eléctricas, teclado, amplificadores, etc), e, daí nasce a ideia da criação do agrupamento musical os “Finaçon”, em 1985. Seria este o grupo no qual ficaria mais tempo, e a sua última pertença a agrupamentos musicais. Passaria cerca de dez anos nos “Finaçon” e gravaria um total de 6 discos.

Seria exactamente os “Finaçon” que marcaria a trajectória de Zeca, não só como cantor, mas enquanto crítico social, como o irmão Zezé. De certa forma, seria a forma de fazer música dos irmãos e as letras das suas composições que determinariam, em grande medida, o percurso deste agrupamento.

«Lembro-me de fazer uma música “pa ké manda mininu bai skola”²⁸, era uma crítica aos seguranças que haviam na altura, e que faziam as pessoas sentirem-se pressionadas»

Este *funaná* é lançada no ano de [1989] – no disco “Dotorado” -, quando Cabo Verde tinha o regime político monopartidário. Zeca formulava uma crítica à forma de

²⁸ “Para quê mandar os meninos para a escola”

governação do partido que estava no poder, questionando o porquê de se permitir a escolarização se depois não se tem liberdade de expressão das opiniões:

<i>Kantu nka konxeba</i>	<i>Quando não conhecia</i>
<i>Nha palmu mó</i>	<i>A palma da minha mão</i>
<i>Kuzas ta pasa, nka podi fla</i>	<i>Aconteciam coisas, e eu não podia dizer</i>
<i>Oji djan korxi dentu mi</i>	<i>Hoje já me conheço</i>
<i>Kuzas ta pasa, nka podi fla</i>	<i>Aconteciam coisas, e eu não podia dizer</i>
<i>Paké manda mininu ba skola</i>	<i>Para quê mandar os meninos irem à escola</i>
<i>Paké manda mininu pega na livru</i>	<i>Para quê mandar os meninos pegarem nos livros</i>
<i>Paké manda mininu tra kursu</i>	<i>Para quê mandar os meninos tirarem o curso</i>

No entanto, confessa que sentiu-se ainda mais pressionado no período político seguinte:

«Em comparação com o que se passou comigo na década de 90, no partido único eu sentia-me mais livre. Eu não tinha nenhum problema de cantar frente dos políticos. Em 90, já não me sentia tão a vontade de cantar músicas como “sumara tempu”²⁹, do disco “Simplicidade”, em que eu digo “menina bó é (rei) di boa”³⁰. Eu disse “menina bó é boa” porque não tinha coragem de dizer o que eu queria dizer. A música diz: “N kria staba Riba piku di Antónia pan papiaba ku tudu povu, pan flas pa nu sumara tenpu, pa nu poi na konpasu pamodi vida é só un. Dotor sta mal pagadu, bendedera sta mal resebedu, trabadjaderas sta mal kumedu”³¹»

A crítica referia-se ao momento político que se vivia nos inícios dos anos 90. Cabo Verde realizara as suas primeiras eleições democráticas, em 1991, e tinha entrado um novo partido para governar o país. Uma das medidas tomadas por este partido foi o aumento do salário dos titulares dos cargos políticos, enquanto que *«ao povo não deram nada»*.

Esta postura crítica, e esta forma de fazer música de Zeca, utilizando a música para denunciar e mostrar aquilo que ele considera como sendo práticas injustas, tem um momento particular em 1994:

«Em 1994, no disco “Kel ki ta da, ta da”³², cantei a música “ta pita, ta djuga”³³, a partir daí nunca mais fui convidado para mais nada, diziam: “Já começou a mandar bocas...”»

²⁹ Fazer tempo, esperar, calcular o tempo/momento certo

³⁰ “Menina, tu és boa (mulher sensual, atraente)”

³¹ “Quería estar em cima do Pico de Antónia, para falar com o povo todo, para dizer-lhes para calcularmos o tempo, para medirmos o compasso porque a vida é uma só. Os médicos são mal pagos, as vendedeiras recebem mal, as trabalhadoras comem mal”

³² “o que tiver de ser, será”

O agrupamento musical “Finaçon” estava assim visto como tendo algum comprometimento político, e o fim do percurso, ou como diz Zeca “a paragem” deste grupo aconteceria em 1995.

Mas uma outra vertente do trabalho e do seu período nos “Finaçon” também é ressaltado:

«Nos Finaçon viajamos muito, fomos a Portugal, França, Holanda, Bélgica, Brasil, Estados Unidos, mas o que eu mais gostava era os nossos espectáculos no Parque 5 de Julho, as matinés dançantes. Era bom porque estávamos tocando para o povo, já tínhamos os olhos mais abertos. Era interessante porque passávamos a mensagem daquilo que se passava. Melhor ainda era o facto de termos muitas pessoas amigas e que beneficiavam com os nossos espectáculos. Digo amigos, porque através dos nossos espectáculos, o nosso “toque”, estas pessoas podiam “fazer negócio”, vender as suas coisas. Tenho vontade de tocar outra vez no Parque 5 de Julho, como em tempos passados, e poder ver aquelas pessoas com os seus tabuleiros de doces, a assar o peixe, a vender o grogue, era isso que permitia a esta gente dar os seus filhos comida»

Sente-se, neste trecho, para além da valorização do convívio com os colegas do grupo, uma tendência para protecção ou ajuda daquilo que ele considera de pobres. Trata-se de uma espécie de ligação ao povo, as pessoas que fazem parte do mercado informal, são apresentados por Zeca, como os beneficiários (in)directos das actuações do Finaçon no Parque 5 de Julho.

O paradoxo é que foi uma viagem aos Estados Unidos que impulsionou o surgimento dos “Finaçon”, e seria também uma viagem a este país que influenciaria na sua “paragem”:

«Em 1995, fomos aos Estados Unidos e ficaram lá 2 elementos: o Diki e o Kim Alves. Arranjamos outros elementos, mas resolvemos parar, não digo que acabou porque enquanto ainda temos vida, podemos sempre fazer alguma coisa»

“Finaçon” pararia mas Zeca continuaria o seu percurso como músico, com a sua carreira a solo. E grava à volta de 6 discos a solo. Quase sempre os seus trabalhos estão voltados para o funaná, porque:

³³ “a apitar e a jogar”

Estes discos representam o Zeca do Bulimundo e do Finaçon. Só que não sei se é possível gravar mais, porque os discos já não vendem. A não ser que eu grave por gravar, e ganhar alguma coisa com as actuações com isso. O importante nos trabalhos que faço é que as pessoas gostem, mas também se eu gostar daquilo que fiz, isso também é muito bom»

Os discos já não vendem devido à pirataria, que segundo Zeca é preciso combater, mas também que é muito complicado combater:

«Como os discos vão vender, se no Sucupira tu encontras por 100, 150 escudos? Quem vai tirar 1500 para comprar um CD nestes tempos difíceis?»

3.2.3 – Cantar e... produzir

Há já algum tempo, Zeca possui um estúdio de gravação de discos. Pergunto-lhe: Considera-se produtor musical?:

«Produzir nunca produzi ninguém. Eu sou produtor musical, quer dizer, faço gravações. O primeiro disco do Codé de Dona, que gravamos em Dakar, posso dizer que os arranjos alguns fui eu que os fiz, disse aos rapazes para fazerem de certa forma, alguns solos. O disco Rabenta fui eu que fiz tudo, no disco do Gylito, na música “pa bu larga”, o solo da gaita do Dju de Rabenta toda a melodia fui eu que dei. Eu, além de gravar já fiz muitos solos, já passei muitas ideias que estão em muitos discos. Lembro-me que no disco da Paulinha, há uma música com o solo da gaita que é o Manú Lima a fazer, fui eu que dei essa melodia. No disco “Desejo” do Nhelas, que o Jorge Neto canta “Nha dinhero”, fui eu que fiz o solo da música. Há muitos solos em muitas músicas, algumas gravadas no meu estúdio que se não fosse o Zeca di Nha Reinalda seriam diferentes, ou não existiriam. Sim, considero-me produtor»

Mas para além de produzir ou fazer a gravação de discos, Zeca ainda pensa gravar mais um disco, o género de eleição continua a ser o *funaná*:

«Sinto-me tão bem a cantar o funaná lento que não acredito que algum cantor de morna consiga sentir algum semelhante. Já cantei morna, mas não mexe com os meus sentimentos. Vejo pessoas a cantarem morna quase a rirem. Eu não consigo cantar um funaná lento a rir. Tenho que me concentrar para não sofrer porque é uma carga de sentimentos muito grande»



Dar maior ou menor importância a determinadas práticas culturais, ou a questões específicas do cotidiano acaba sendo atitudes reproduzidas a partir da família, em específico a mãe. Zezé e Zeca a partir do momento em que passam a escutar a mãe a cantar, ou certos ensinamentos transmitidos por ela, estes passam a constituir emissores de conteúdos, os quais, incorporados por ele, passam a fazer parte de sua formação.

«O modo como essa forma [o capital cultural] realmente se desenvolve, como as características maleáveis da criança recém-nascida se cristalizam, gradativamente, no contorno do adulto, nunca depende exclusivamente de sua constituição, mas sempre da natureza das relações entre ela e as outras pessoas [principalmente na família]» (Elias; 1997: 28).

Bourdieu(1979: 3-6) ao abordar o capital cultural, afirma que este pode manifestar-se de três formas:

- *Estado incorporado*: como um patrimônio adquirido e interiorizado no organismo, que, portanto, exige tempo e submissão a um processo de assimilação (ou cultivo) e interiorização por parte do indivíduo – aprendizagem. No caso da música, o indivíduo é incitado ao estudo dessa arte e à prática de algum instrumento. Tal forma de capital cultural passa, então, a ser indissociável da pessoa, a constituir uma habilidade que a valoriza.

- *Estado objectivado*: como bens de consumo duráveis – livros, instrumentos, máquinas, quadros, CDs, DVDs, esculturas, etc. Portanto, é tributário da aquisição de bens materiais e dependente directamente do capital económico. Para ser activo, material e simbolicamente, deve ser utilizado, apreciado e estudado, transformando-se em *estado incorporado*.

- *Estado institucionalizado*: como uma forma objectivada, caso de um certificado emitido por uma escola de artes, por um conservatório. Tal certidão de “competência cultural” não necessariamente indica o real acúmulo de capital cultural, e sim o reconhecimento oficial de tal processo. O valor do certificado depende de sua raridade e permite a convertibilidade do capital cultural em capital económico.

Mas quando falamos dos estados do capital cultural de Bourdieu, não consideramos estes enquanto tendo determinações sociais fixas, mas antes considerando as mediações específicas que ocorrem no interior de um determinado campo (Hennion; 2002: 121). Fica assim reduzida a autonomia do campo artístico, pondo em evidência todos os contornos que vai estabelecendo na sua relação com o social.

Neste sentido, o capital cultural prevê as condições objectivas de aquisição da cultura, e nós acrescentamos, as condições subjectivas que também fazem parte do capital cultural. Por meio do incentivo à leitura ou à audição musical, com o acesso a livros e discos (*estado objectivado*), o indivíduo é aguçado em sua curiosidade para entender estas formas de expressão artística e, habituando-se a conviver com estas, passa a cultivá-las. Do mesmo modo, afirmamos uma predisposição do artista na incorporação de conhecimentos musicais, que é manifestada em Zeca e Zezé.

É também o capital cultural em estado incorporado (com condições objectivas e subjectivas) que nestes dois irmãos funciona como o impulsionador de uma forma específica de fazer música, a música como crítica, e como análise da sociedade.

Ressalta-se também a importância do contexto social e político, em que estas duas trajectórias emergem, um contexto de mudança do colonialismo para a independência, num Bairro que também emerge neste momento.

Então as sociabilidades desenvolvidas dentro deste espaço Bairro moldam uma postura crítica e interventiva que se reflecte na trajectória dos dois irmãos. De certa forma, fica a ideia, principalmente, da parte de Zezé, da reivindicação do reconhecimento por uma certa função social que ultrapassaria a carreira de músico, seria a função de crítico, interventor, e porque não de intelectual, que faz uso da música para se expressar face às múltiplas configurações que a sociedade de que faz parte vai adquirindo.

Capítulo 4

MÚSICA E SOCIABILIDADE: XINDO E ÉDER

Ao considerarmos a relação entre música e sociabilidade como um importante meio de transmissão de conhecimentos no domínio musical, prevalece a ideia da música enquanto fenómeno social e como fenómeno de sociabilidade. Neste sentido, a música é «um fenómeno transversal, que perpassa todo o espaço de uma sociedade, a prática musical constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusam a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social» (Bozon; 2000: 147).

Certa vez disse-me um informante «*o músico do Bairro quando toca, tem que tocar para alguém*», para esta afirmação que perguntei «*Como?*», a resposta parecia residir em compreender as redes de relações sociais, e de sociabilidades que permitiam que o músico deste espaço quando tocasse, tocasse para alguém.

É precisamente considerando a existência desta teia de relações sociais, ou de um *universo artístico* que pode facilitar (ou constranger) a prática musical, que se tenta apresentar, neste capítulo, duas *trajectórias* de vida de músicos deste espaço. Parte-se do músico mais velho considerado no trabalho (60 anos), e do músico mais jovem (23 anos), tendo como pano de fundo o contexto actual do Bairro, onde há a predominância do *hip hop*.

Que tipo de relações sociais desenvolvidas neste contexto configuram as *trajectórias* musicais neste bairro, a partir de experiências geracionais distintas? Como a vizinhança e as relações de sociabilidade se apresentam com espaços de (re)produção de práticas e estilos musicais? E, como se apresenta um *estilo* como a imagem e o reflexo de um contexto? São questões que se impõem, e que configuram este capítulo.

4.1 – Xindo: Acção e Animação no Bairro

«Eu sou assim, quando estou com vontade de fazer algo, faço, mesmo que depois não dê certo. Mas se tiver ideia de fazer alguma coisa, faço-a logo»

De todos os músicos do Bairro, Xindo era o que suscitava em mim maior curiosidade. Nunca tinha tido qualquer contacto com ele, mas tal como qualquer outro morador do Bairro, o conhecia, e confesso que tinha bastante curiosidade em desvendar a sua *trajectória*.

Não nasceu no Bairro, nem lá passou a sua infância, mas ainda reside lá, e se afirma como sendo do Bairro.

Não é o músico do bairro com mais projecção, nem é o que tem mais discos gravados ou vendidos, mas é aquele que, sem dúvidas, mais funções ou atribuições desempenhou no quotidiano do Bairro. Mais que um músico, parecia-me como uma espécie de dinamizador, ou impulsionador cultural.

«Mas queres mesmo fazer uma entrevista comigo? Será que tenho alguma coisa importante para te dizer?»

Foi esta a reacção de Xindo quando, à porta da sua casa, lhe solicitei colaboração para o meu trabalho. Eu disse: *«Sim, para mim é muito importante o que tem para me dizer»*. Ao que ele aceitou.

Neste momento, eu estava conseguindo muito mais que uma entrevista de pesquisa, simbolizava o satisfazer de anos de curiosidade em relação a aquela casa, a casa do Xindo, sobre o qual desde criança ouvia mil e uma histórias, um lugar que estava sempre cheio de pessoas, muita música, som, se calhar mesmo barulho. A mim sempre pareceu uma casa de espectáculos.

A casa fica situada junto à praça do Bairro, a primeira casa na rua da Capela, daquilo que se chama o Bairro baixo. Tinha uma moto estacionada em frente à casa que já não aparentava o ar luminoso de uma casa de espectáculos que sempre preencheu a minha imaginação, mas apresentava, pelo contrário, um ar degradado, e quase que sem vida, e brilho. Mas ainda assim, estava fascinada pela possibilidade de poder satisfazer a minha curiosidade de menina, para também automaticamente, desvendar um espaço que, durante muito tempo, modelou as relações de sociabilidade do Bairro. Parecia-me que havia algo a desvendar a partir deste espaço.

Entrava, assim, na casa de Xindo, e me sentia parte de um filme em *acção*.

4.1.1 – Família, Amigos e o Bairro

Xindo nasce em Assomada, numa localidade chamada Cutelo, em 1948. Mas não nos apresenta muitas recordações deste lugar. Cedo veio viver para a Praia, no bairro do Plateau na casa de um tio, tinha a volta de 11 anos.

Concluí o ensino básico, mas não consegue prosseguir com os estudos.

«Para ir a São Vicente para fazer o Liceu? Ir para longe era difícil, Liceu era para as pessoas de São Vicente, e para quem era rico. Eu estudei juntamente com o Veiga, ele foi para São Vicente, o pai dele tinha posses. Quem podia ia»

Xindo estudo o ensino básico no mesmo período que Carlos Veiga, Primeiro-Ministro de Cabo Verde durante os anos 90. No período em que Xindo poderia frequentar o Liceu, a Cidade da Praia ainda não dispunha de uma instituição de ensino secundário, o que veio a acontecer em 1961, com a inauguração do Liceu “Adriano Moreira”. Até esta data, o acesso ao ensino estava limitado às pessoas que, ou habitavam na ilha onde estava localizado o Liceu – São Vicente – ou pertenciam a famílias que tinham algum poder económico, para fazer deslocar os seus filhos para conclusão dos estudos, ou seja aos filhos dos altos funcionários da Administração Colonial, dos Comerciantes e dos grandes proprietários (Furtado; 1997; 72)

Xindo aparece como um exemplo de pessoas que não conseguiam frequentar e concluir o Liceu porque não tinham possibilidades (económicas) de deslocar para São Vicente. Via, assim, o seu *campo de possíveis* ser reduzido por via do ensino, e com probabilidades diminuídas em poder vir a desempenhar uma profissão de cunho intelectual.

Com 15 anos começa a trabalhar numa casa comercial que vendia peças de automóveis, de nome “Firestone”. Durante o período que trabalha, neste local, conhece aquela que seria a sua primeira esposa. Seria ela que conduziria o Xindo ao Bairro.

«Conhecia uma menina de nome Betinha que morava no Bairro junto à praça, eu ainda não morava no Bairro. Gostava dela e queria conquistá-la, e consegui. Ela tinha 16 anos, engravidou, e, casamos. Isso foi nos anos 60. Pouco tempo depois vieram os pais dela que viviam em Angola. Ela foi para lá viver, já tínhamos 2 filhos. Eu fiquei com um e ela levou outro. Acabamos por nos divorciar»

Divorciava-se, mas ficava a morar na mesma casa, no Bairro, e que pertencia aos pais da então ex-mulher.

«Quando foram para Angola, os meus sogros e minha mulher, fiquei nesta casa, e pedi que colocasse a casa no meu nome, o que só veio a acontecer por altura da independência. Fiz reformas, concertei algumas coisas»

Ao se instalar definitivamente no Bairro, começava a desenvolver actividades que o colocavam em constante interacção com os moradores deste bairro, chegando a transformar o quotidiano da vivência e as sociabilidades que se estabeleciam aí.

«Muito antes da independência, eu colocava filmes aqui na rua. Resolvi fazer isso porque deu-me vontade, pensei e quis fazer. Os meninos gostavam muito, as imagens paradas, tinha que estar sempre a colocar e a tirar, juntavam-se muitas pessoas aqui á frente da minha porta, era de graça, ninguém pagava nada. Colocava Cantiflas, Charlot, Zorro, tudo a manivela e os meninos na rua a ver os filmes. Depois o Governo resolveu dar-me filmes para colocar no largo ao lado do Posto Sanitário e da antiga loja do Bairro. Depois começou o Cinema...»

O interesse de Xindo por filmes, e por Cinema, é muito anterior à essa vivência no Bairro, começa ainda quando morava no Plateau,

«Muito antes do Cinema do Bairro, na Praia, o Julião tinha o seu cartaz de filmes com o qual andava toda a Praia para fazer publicidade do filme. Ele me dizia que eu tinha que correr atrás dele com sinos a tocar para chamar atenção das pessoas, caso contrário ele não me deixava entrar no cinema à noite»

Seria esta forma de publicitação dos filmes em cartaz, que Xindo usa quando se torna no responsável pelo Cinema do Bairro. E, eu lhe pergunto, como ele se torna responsável pelo Cinema do Bairro.

«No ano que construíram o Cinema do Bairro, Nelson Atanásio, delegado do Governo da Praia, dizia que o ano de 1981 era o ano da Achadinha e mandou colocar o nome de Cine Universal. Foi ele que me convidou para ficar encarregado do Cinema, uma espécie de fiscal. Cuidava e tomava conta do Cinema do Bairro, mas com o passar do tempo, fiquei encarregado de 2 cinemas, do Bairro e do Plateau. Mandavam vir 12 filmes de uma só vez. Colocávamos o filme 1, 2 vezes e tirávamos, hoje é 1 filme por semana. Diziam que os filmes eram baratos, era uma instituição, acho que o nome era Instituto Caboverdiano do Cinema, se não estou em erro. Eles mandavam vir os filmes, e alugavam para a Câmara Municipal. Depois a Câmara passou a mandar buscar

os filmes, cobrávamos 2, 3 escudos para ver os filmes. O preço foi subindo, no Bairro era 50 escudos, até hoje chegar a 150 escudos»

O Cinema do Bairro encontra-se hoje fechado, e sem qualquer actividade, ainda que ainda aconteçam ensaios de grupo “Vindos d’África” para desfile de Carnaval. O espaço aparenta a ideia de abandono, o que Xindo lamenta pois o período em que era encarregado de cinema, recorda com saudade

«Tive muitas alegrias nos tempos do Cinema, se for para eu escolher um fica difícil. A única coisa que me preocupava era o facto de que, por vezes o cinema estando cheio, passavam pessoas de Eugénio Lima do lado de fora, e aproveitavam para deitar pedras para dentro do Cinema. Às vezes estavam lá crianças, eu tentava arranjar lugar para protegê-las, outras pessoas cobriam-se com cadeiras...enfim. Eram sempre rapazes do Eugénio Lima, do Bairro nunca. Os rapazes do Bairro não fazem isso. Mas também já houve situações que pessoas que estavam a assistir o filme levavam coisas para espantar a assistência, só por gozo. Deitavam pedras, todos corriam, e eu saía na rua para ver quem estava a fazer tal trabalho, e nada, ninguém. Hoje já é complicado ter um cinema a céu aberto»

No trecho acima, fica claro todo o empenho e a dedicação de Xindo pela função que desempenhava enquanto encarregado do cinema, mas em paralelo, apresenta um discurso de pertença e de diferenciação do morador do Bairro em relação ao morador do bairro de Eugénio Lima. O bairro de Eugénio Lima é um bairro sobre o qual circulam um conjunto de ideias estigmatizantes, lugar de violência, habitado na sua maioria por pessoas do meio rural, e vistas como menos instruídas. Este cenário é considerado como diferente daquilo que o morador do bairro quer representar – a organização, e o civismo.

Mas assim como é encarregado do Cinema, o que lhe dá visibilidade dentro do Bairro, Xindo vai desempenhando um conjunto de actividades que colocavam a sua casa como um espaço de (re)produção das relações intra bairro.

«Fazia corrida de bicicleta, fui treinador de equipas juvenis de futebol aqui no Bairro, cheguei a ganhar taças mesmo. Depois da independência, com o dinheiro que recebia da Casa Serbam, onde trabalhava na altura, comprei máquinas e passei a colocar filmes aqui em casa, e os miúdos vinham cá assistir, pagavam 20 escudos. Quando parei de colocar filmes, passei a fazer Totoloto. Em 1988, eu era responsável na recolha dos boletins do totoloto. Eu, Vavá, e o Gigi, ficávamos aqui em casa a corrigir os boletins até altas horas da noite, e publicávamos os resultados na janela da minha casa. Depois a Cruz Vermelha veio a ficar responsável por este jogo. Se eu continuasse hoje estaria

rico e poderia ajudar ainda mais pessoas. Quando eu era responsável do totoloto, muitas pessoas ganharam, compraram o frigorífico, e me diziam, “hoje tenho isso por causa do senhor”. Também tive bar aqui em casa, colocava, depois tirava, voltava a colocar. Dei o nome de Sarita, por causa do nome da minha filha, Jussara, um dos dois filhos que tive com a minha segunda mulher que também emigrou. Tive aqui em casa uma loja de vender roupas, coloquei o nome de “Boutique Sony”, porque nesta altura tinha uma namorada de nome Sónia de São Vicente»

Em simultâneo, ou consecutivamente, Xindo vai desempenhando um conjunto de funções, todos com uma vertente mais cultural. Poderia ser uma forma de neutralizar o espaço que a música pode ter deixado, uma vez que teve que parar de cantar em 1971.

Assim, a sua trajetória é apresentada como um elenco de funções, uma mudança de *papéis*, ou como o próprio diz “satisfazer a minha vontade”. De certa forma, a sua trajetória representa uma espécie de um processo de *metamorfose*.

Gilberto Velho (1999) desenvolve o conceito de *metamorfose* da seguinte forma: «A metamorfose de que falo possibilita, através do accionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos – portanto, a universos simbólicos diferenciados – que os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos. Assim, eles não se esgotam numa dimensão biológico-psicologizante, mas se transformam não por volição, mas porque fazem parte, eles próprios, do processo de construção social da realidade».

Podemos dizer que a *metamorfose* de Xindo marca transformações na sua relação com a vizinhança, o que influencia no quotidiano do lugar e da comunidade.

4.1.2 – Dos Tubarões e da “Linda Secretária”

«Em 1968, andava eu com uma lista para subscrição na mão, nesta altura conseguir 1000 escudos era difícil. Eu dizia a toda gente que queríamos fundar um grupo. Ensiávamos na casa onde veio a ficar o Bar Benfica. Trabalhava na altura no “Firestone”, quando conseguimos 5000 escudos, fomos falar com o senhor do Serbam para trazer-nos instrumentos de fora, e demos os 5000 escudos recolhidos. Assim mandamos comprar um tear, que é alto, ligava-se as violas e conseguia-se tocar amplificado, três violas, uma viola baixo, uma viola ritmo, e uma solo, um teclado, e também bateria. Tudo isto ficava à volta de 35000 escudos, por isso pagávamos todos os meses, dávamos 1000 escudos por mês. Era eu, Miky, Zezé, Dúia, e Fortinho, e os instrumentos passaram a ficar

na casa de Míky. O primeiro ensaio oficial que nós fizemos foi na casa de D. Liloca em Ponta Belém»

Xindo, seria assim um dos fundadores de um agrupamento musical que estava surgindo na Praia, e que ganharia o nome de “Os Tubarões”. O nome surge, após este grupo de amigos já ter feito alguns ensaios, e como estavam rodeados de amigos, resolveram distribuir envelopes a pessoas que os apoiavam, para sugestão do nome a atribuir ao grupo que estava nascendo. A sugestão aceite foi “Os Tubarões”, voto da Casa Comercial Serbam que foi bem aceite, não só porque consideravam o nome interessante, mas também por todo o incentivo e disponibilidade desta empresa em apoiá-los. Nesta altura, cada elemento dava 200 escudos, um total de 1000 escudos para pagar o valor dos instrumentos que haviam adquirido.

No período em que “Os Tubarões” surgem, «“Pop Académico”, “Apolo 11”, e “Oriundos de Santiago”, na Cidade da Praia, vieram a confirmar e reforçar a evolução e a divulgação da música de Cabo Verde» (Tavares; 2006: 17).

Há uma introdução de instrumentos eléctricos, ao mesmo tempo que se vive um momento de invasão e também de apropriação de músicas e ritmos oriundos de outros países. Um desses ritmos é a “Cúmbia”, que o conjunto “Voz de Cabo Verde” popularizava, e que, também “os Tubarões” introduzem no seu repertório de tal forma que a trajectória musical de Xindo ficaria marcada, por uma música deste género musical – “Linda Secretária”

«Linda Secretária era uma cúmbia famosa, e que também o Conjunto Voz de Cabo Verde gostava. Linda Secretária fui eu que escrevi, assim como todas as minhas músicas. Era um grupo espanhol que cantava esta música, eu adaptei e coloquei no crioulo. Também ganhei o nome de “Gianni Morandi” um cantor italiano que eu gostava muito e cantava muitas das suas músicas, por isso ganhei o nome de Morandi, Xindo Morandi»

Vivia-se em Cabo Verde um intenso processo de invasão e influência de músicas estrangeiras, aliás diz-nos Tavares «a complementar esta invasão, fenómeno ímpar na música de Cabo Verde, despontou a prática de apropriação de músicas alheias – nacionais e estrangeiras – adoptando-lhes unicamente uma outra verificação, mas já em língua “Crioula”, mantendo-se-lhes a melodia» (Tavares; 2006: 29).

Xindo não só se apropria de músicas estrangeiras, como musicalmente adota um nome artístico que prevalece até hoje, por cantar muitas músicas de um mesmo cantor estrangeiro.

Neste contexto de apropriação de músicas estrangeiras e de utilização de instrumentos eléctricos, que os grupos desenvolviam a sua música e faziam passar a sua mensagem.

«Nesta altura éramos nós e também tinha o Grupo Pop Académico. Competíamos, às vezes, mas nós tocávamos melhor, o público gostava, tínhamos músicas mais vibrantes. Em 1971, fomos à Guiné, aí a música “Linda Secretária” fez um sucesso grande, as pessoas saltavam. Tocamos também para os militares, num espaço que tinha 2000 pessoas. Os meninos pediam-me cópias da música, dei 40 cópias, tive de passar à mão porque não havia fotocópia»

Esta viagem à Guiné-Bissau é salientada por Xindo como dos momentos mais marcantes, passado no agrupamento “os Tubarões”. E, eu pergunto, porquê?

«Na Guiné, num local “Odibe”, íamos fazer uma apresentação, e o palco era muito alto. Começaram a anunciar os elementos do grupo, eu era o último a ser anunciado para entrar. Eu queria entrar em grande estilo, por isso coloquei vela nos sapatos para deslizar no palco. Entrei no palco a deslizar, mas descontrolei-me e deslizei até à ponta do palco, quase que caía, mas não caí. Comecei logo a cantar, as pessoas aplaudiram e vibraram, pensando que era uma forma singular de entrar em palco»

O grupo voltaria um mês depois, e Xindo perderia o emprego na loja “Firestone”, mas 15 dias depois já estava empregado na Casa Comercial Serbam, onde passou algum tempo até entrar como funcionário da Câmara Municipal da Praia, como encarregado dos Cinemas.

Assim como perderia o emprego, também em 1971, Xindo pararia de cantar, e deixaria o agrupamento musical

«Tive problemas na garganta, por isso o médico na altura me aconselhou a parar. E, foi o que eu fiz»

Pararia de cantar, por problemas na garganta provocados pelo esforço que fazia na interpretação das músicas de Jane Morandi, e faria uma pausa na música por um período de mais de trinta anos. É durante este período em que a música fica

“adormecida” que Xindo vai desempenhando todo um conjunto de actividades que animavam, e dinamizavam o quotidiano do Bairro.

4.1.3 – Regresso e Metamorfose n(d)a música

Em 2005, é editado na Praia, um disco de Hip Hop, denominado Hip Hop Praia. Xindo participa neste disco. Eu pergunto, porquê levou trinta e tal anos para voltar a cantar, ao que me diz

«Um dia sonhei que estava cantando, e que muitas pessoas me ouviam. Então eu decidi que ia voltar a cantar. Isso foi em 2005, quando participei no projecto hip hop Praia, com a música “Stribilim”³⁴.

Ao que eu pergunto, porque o *hip hop*, e não “cúmbias” que era o seu género de eleição? Ao que me diz:

«É a moda. A juventude mudou, não é a mesma coisa, agora gostam de ouvir músicas mexidas, hip hop, Zouk, essas coisas. E, é isso, que tenho estado a fazer.

George Simmel afirma que a moda cumpre uma dupla função: «indica a generalidade que reduz o comportamento de cada a um puro e simples exemplo. Dito isto, ela satisfaz também a necessidade de distinção, a tendência de diferenciação, à variedade, à demarcação» (Simmel; 1988:92)

Neste sentido, a moda enquanto uma criação do quotidiano, favorece tanto a coesão social, como a personalização, tanto o respeito por um conjunto de determinações sociais, como também o não cumprimento de outros. É, pois o que se verifica na trajectória de Xindo. Ao passar por um processo de *metamorfose*, vê a moda como justificativo deste processo, o que reforça a sua pertença a um determinado grupo – hip hop – mas, por outro lado, ele fica de fora do núcleo a que pertencia anteriormente.

«Cantei rap com o Azayas, canto também o Zouk e introduzo algumas partes de rap que é o que está na moda. O Gugas Veiga convidou o Azayas a organizar o disco só com hip hop, e o Azayas disse-me para gravar. Até foi o Azayas que me

³⁴ Confusão, briga, conflito

ajudou a fazer algumas partes da música e gravei no seu pequeno estúdio aqui no Bairro»

Após mais de 30 anos de fora do mundo musical, Xindo regressa pelas mãos de Azayas, um jovem de 29 anos, que ele viu crescer no Bairro.

A música “Stribilin” marca o regresso de Xindo como cantor. O género muda, e em paralelo, as letras têm uma outra perspectiva, do mesmo modo que a forma de apresentação do músico.

«Stribilin marca o meu regresso, trata-se de um episódio que passou no Bairro com os grupos de rapazes que agora se chama “Thugs”. Um rapaz da Achadinha Cima estava sentado na Praia, e acho que um rapaz do Bairro deu umas palmadas, ele foi-se embora. À noite, à meia-noite vieram um grupo de rapazes de Achadinha, com facas, pistolas»

Então decide fazer uma música de crítica a este episódio que representa de certa forma as novas relações sociais que se instauram no mesmo espaço social, mas no contexto de culturas juvenis transversalizadas pela violência urbana.

*«Alés la ta ben
Ku faka ku maxin
Ku pedra ku garrafa
Pés fazi stribilin»*

*«Aí vem eles
Com facas e machados
Com pedras e garrafas
Para fazer brigas»*

Este episódio remete-nos para aquilo que Cardoso e Roque mostram como característica da actual violência urbana em Cabo Verde. «Na cidade da Praia, os grupos denominados “thugs” utilizam técnicas de actuação características dos gangs, como a lógica de controlo territorial, forte solidariedade de grupo, confronto entre grupos rivais, entre outras. Os *thugs* actuam tanto nos bairros mais desfavorecidos da Praia como nos bairros de classe média e alta» (Cardoso; Roque; 2008: 11)

De cantor de músicas românticas em que o tema era mulher, paixão, e com influências da música latina, Xindo passa a cantor de *hip hop* e de *Zouk*, que é o que caracteriza hoje o Bairro em termos musicais. Concomitantemente, a forma como se apresenta muda, veste-se com roupas mais largas, e utiliza um lenço amarrado à cabeça.

Podemos dizer que a *metamorfose* de Xindo marca transformações que acompanham as transformações porque o Bairro passou em termos musicais e sociais. A “arte” ou a “cultura”, ou “música” como ele define, foi a mediadora desse encontro,

entre Xindo e seu “novo” *eu* (Goffman; 1993) que possibilitou a construção de uma nova identidade, a de artista de música moderna:

«Tenho agora o meu Cd pronto, é “Xindo Morandi 30 anos depois”, e tem também a minha nova imagem, com um lenço amarrado à cabeça, é esta agora a minha imagem»

Suas mudanças, sua *metamorfose*, explicitaram-se na sua forma de vestir, que anunciou para a sua comunidade que um Xindo diferente estava (re)nascendo aos 60 anos.

As “novas” roupas, a “nova” linguagem corporal podem ser vistos como os *passos* iniciais do ser um músico moderno.

Relativamente à aparência, ou forma de apresentação, diz-nos Velho que «é significativo, em termos antropológicos, como isto se actualiza na própria aparência física, com mudanças no estilo do vestuário, corte de cabelo, apresentação, em uma outra direcção. Trata-se, obviamente, de actualizar, através de um código visual, a adesão a certos valores e crenças» (Velho; 1989: 45).

Xindo faz a sua *metamorfose*, e adere, em parte, a um novo *estilo de vida* (Velho; 1999), que demonstrava a sua (re)integração a um determinado mundo artístico e social, simbolizando não só a sua habilidade de adaptação a vários géneros musicais, mas também a sua adaptação à vertente musical que se configura no Bairro, identificada com uma nova geração de agentes sociais.

4.2 – Éder e a indefinição musical

«Música simplesmente sai de nós, não há uma definição objectiva. Para mim a música é a minha maneira de viver, de pensar, são coisas que eu faço, são coisas que não faço. Posso estar sem fazer nada e fazer música, ou estar sentado a tentar fazer música e não fazer nada. Não consigo definir a música, mas acho que é isto que tem sido»

No ano que Xindo fazia o seu reaparecimento na música, no Projecto *hip hop* Praia, Éder gravava pela primeira vez. É o músico mais jovem considerado, contava com 22 anos, quando o contactei para este trabalho.

Nem alto, nem baixo, de fala rápida, e com gestualidade marcante, Éder vestia quase sempre calças de ganga e *t-shirts*, e apresentava o cabelo encaracolado. A decisão de incluir a trajectória de vida de Éder, entre os demais, parte do facto de ser um dos jovens músicos do Bairro que não se definindo como cantor de rap, ou *hip hop*, é um dos impulsionadores daquilo que eles próprios chamam de um “movimento *hip hop*” no Bairro.

Não conhecia Éder no Bairro, nem tinha ouvido falar deste jovem músico. Em 2005, passei a conhecer a música dele que fez parte do Projecto de *hip hop* (um CD de *hip hop* somente com artistas e rappers da cidade da Praia). Intrigava-me o facto de ser a única música, neste trabalho, que eu não classificava como sendo um *rap*. Então, quando decidi fazer este trabalho sobre músicos do Bairro, pareceu-me interessante tentar compreender, como que fazendo parte de um universo artístico, o artista não reproduz aquilo que é característico do seu universo de pertença.

A minha intenção era de chegar ao Éder, e, por isso, pensei em pedir a algum dos seus amigos, que eu conhecia, para me ajudar a chegar a ele e pedir uma entrevista.

Nem foi preciso. Consegui de uma forma diferente.

Tornou-se hábito para mim frequentar a praça durante o período da tarde, durante o mês de Agosto de 2008, o período de férias. Durante três dias constatei que havia um grupo de rapazes que estavam, quase sempre parados, no largo ao lado do posto sanitário, onde há agora um pequeno bar. Numa tarde, por volta das 16:30, uma terça-feira, andava eu junto à praça pois estava à espera do responsável pelo grupo de Carnaval do Bairro, para fazer uma entrevista, quando vejo três rapazes parados na esquina da antiga loja do Bairro, ao lado do Posto Sanitário, não conhecia nenhum deles, pelo menos nunca havíamos falado, mas sabia quem eles eram. Não resisti e resolvi me dirigir a um deles, me apresentando e manifestando o meu interesse em poder realizar uma entrevista com eles. Era exactamente Éder. No momento, estava trocando uns CD's com Azayaz, que eu já conhecia. Apresentei-me e perguntei a ele se aceitaria dar-me uma entrevista, e expliquei qual era a finalidade. Revelou-se muito simpático, muito disponível, não só para dar entrevistas, mas também para fornecer-me qualquer outra informação que eu precisasse e que ele pudesse me disponibilizar.

Marcamos uma primeira entrevista, e a partir de então Éder parecia-me como um caso de “indefinição”, ou um caso singular, algo diferente dentro deste universo musical de *hip hop* que se afirma no Bairro, desde os anos 90.

4.2.1 – Os *passos* iniciais: a família e o Bairro

Os passos iniciais na trajectória de músico de Éder se dão em casa, com os pais, e outros intervenientes no seu ambiente familiar.

«Sempre tive música em casa, se não é música a tocar no rádio, ou pessoas a cantar na rua, é meu pai a ensaiar dentro de casa para ir participar no “Todo Mundo Canta”. Na minha casa, sempre ouvi rádio, não tive tanto contacto com a música através de meu pai, porque quando eu era criança, ele era uma pessoa respeitada a nível musical, foi vencedor do “Todo Mundo Canta”. O meu pai estava sempre muito ocupado com a sua parte musical, e se calhar me considerava pequeno para me iniciar na música, mas eu acabei aprendendo através dos seus murmúrios. A minha mãe também gostava muito de música, apesar de não cantar, ouvia muito rádio. Tive primos que moravam por cima da minha casa, tios, que cantavam muito bem, apesar de não serem considerados músicos. A música foi sempre muito presente no meu ambiente familiar. Mas depois cada um seguiu seu caminho, e acabei ficando sozinho, o que também considero muito positivo porque me possibilitou escolher a forma como queria fazer música»

Num primeiro momento, Éder beneficia de uma espécie de incentivo (directo ou indirecto) do ambiente familiar para desenvolver habilidades musicais, o que o faz despertar para a música, é o que Bourdieu chama de *estado incorporado* do capital cultural. Enquanto que num segundo momento, o afastamento deste mesmo ambiente familiar permite-lhe criar uma certa autonomia para definir o que queria fazer na música, manifestando-se através do *estado objectivado* do capital cultural.

Éder beneficia também da influência indirecta do contexto musical da Praia nos anos 80, o concurso “Todo Mundo Canta”³⁵. O pai participa e consegue vencer, a carreira de músico do pai se constrói a partir da sua participação neste concurso, o que demonstra a (possível) importância deste concurso nas carreiras de músicos na Praia, na década de 80.

³⁵ No capítulo 2, em 2.1.2 – Praia dos Festivais, e modernização da Música Tradicional

A infância é passada no Bairro, o bairro de Ponta d'Água, e bairro de Achadinha de Cima, mas é no Bairro que passa mais anos.

«Na minha infância no Bairro, me recordo com saudades os meus vizinhos, foram uma segunda família porque minha mãe trabalhava, e não tinha tempo de estar em casa. Era eu e a minha irmã que é mais nova que eu 2 anos. Então, nesta altura os meus companheiros eram meus vizinhos, passava a grande parte do tempo nos becos das casas, que são estreitos e as portas das casas estavam sempre abertas, era fácil circular, entrar e sair das casas»

Éder destaca um *modo de vida* que era característico do Bairro, a entreatajuda, a solidariedade, as relações de vizinhança como prolongamento das relações familiares, o que reforça o sentido de comunidade e a coesão social. Apesar de ser um bairro urbano, Bairro Craveiro Lopes, no discurso de Éder, não apresentava características do urbanismo tal como o define Wirth (2001). Na aceção de Wirth, a cidade seria definida como um agrupamento vasto, denso, de indivíduos socialmente heterogéneos. Neste sentido, este autor, salienta a diferenciação que se opera entre os indivíduos, envoltos, por vezes, em ambientes em que o anonimato e a substituição da entreatajuda pela competição acabam gerando relações impessoais, superficiais.

No Bairro Craveiro Lopes é onde passa mais tempo, mas quando entra para a escola primária no bairro da Fazenda, faz amizades e começa a frequentar outros bairros, e localidades:

«Fiz o ensino primário na Capelinha, na Fazenda, e fiz muitos amigos lá, quase que os amigos do Bairro sobravam no período das aulas, porque convivia mais com colegas de escola, ia a casa deles. O meu melhor amigo nesta altura era um rapaz de Achadinha»

4.2.2 – A (re)descoberta, tentativas e indefinição

Ao entrar o liceu, Éder tem já definido mais ou menos o que quer fazer. Está decidido a ir para área de Administração, ou áreas similares. Mas passado um ano, já não estava somente seduzido por Administração, mas também tinha um interesse especial por Artes Plásticas:

«Fazia bons desenhos, já tinha feito curso de pintura, e lembro-me que na escola tinha um bom desempenho em termos de notas que me permitiria sonhar em fazer uma formação nesta área»

Quando está no final do 9º ano de escolaridade, sente um despertar para a música. Até aqui, Éder não havia colocado a música como um projecto a seguir.

«No final do 9º ano para o 10º ano, quando começaram as histórias de arranjar namorada, estava ganhando, assim, algum tipo de maturidade, que o meu interesse pela música tornou-se maior. É exactamente nesta altura que resolveram organizar o “Todo mundo canta”, em 2002, eu estava muito interessado em participar, mas depois não realizaram. No 11º ano reprovava por causa da música, passava a vida a escrever poemas e letras de música. Desses poemas eu ia tentando colocar melodias para fazer música, mas ainda não sabia tocar nenhum instrumento»

Assim como associa o (re)aparecimento do seu interesse para a música como um sinal da sua maturidade, da consciência das suas vontades, esse mesmo interesse poderia estar comprometendo os projectos que havia traçado. A música nesta fase aparece como um simples interesse, e não como um projecto definido. Tal como o pai, o concurso “Todo Mundo canta” aparece como um momento importante, dentro da sua indefinição “vocacional”.

«Passado um ano, anunciaram de novo o “Todo mundo canta”, tinha na altura 16 ou 17 anos, e se calhar não tinha idade para estar nesse meio. Tinha um amigo que fazia parte da comissão que fazia a inscrição dos participantes. Esse meu amigo inscreveu-me sem eu dar conta. Ele já sabia que eu cantava, conhecia algumas das minhas músicas. Eu só soube, um segunda-feira, lembro-me de estar na rua e de passar um carro anunciando o concurso e o nome dos concorrentes que faziam parte da lista da primeira eliminatória. Fiquei surpreso porque não compreendia como meu nome podia estar ali. As pessoas diziam-me: “ouvi o teu nome”, e este meu amigo que me inscreveu disse-me: “já ouviste o teu nome? Agora tens que participar, se não a Praia toda saberá que não tiveste coragem”, ou seja, fui coagido a participar em algo que eu tinha muita vontade de participar mas tinha medo»

De forma inesperada, Éder vê-se a participar no concurso:

«Comecei a ir aos ensaios, como era obrigatório cantar-se uma morna, uma música tradicional sem ser morna, e uma outra à tua escolha. Eu escolhi “Lua” de Princezito, na altura estava aquele furor da geração Pantera; e também “Dor di nha alma” de Betú que foi cantado por Ildo Lobo. A terceira música já não me lembro»

Um dos debates que o “Todo mundo canta” veio trazer foi sobre a música tradicional caboverdiana e as influências estrangeiras sobre ela. Já nas edições durante a década de 80, questionou-se sobre o facto dos concorrentes que não apresentavam claramente música tradicional saírem penalizados, assim, o semanário “Voz di Povo” de 19 de Março de 1986, reportando-se à actuação de um concorrente sugeria «deverá evitar géneros susceptíveis de causar dúvidas (...) tentar seguir à letra o regulamento, o que é o mesmo de tentar satisfazer o júri, o qual é composto por gente de outra geração, que segue a linha tradicionalista».

O mesmo regulamento que vigorava na década de 80, mantêm-se no período que Éder participa, e os concorrentes são obrigados a dedicar 2 das suas apresentações à música tradicional caboverdiana, dando um claro destaque à “morna”, ou seja, todos os concorrentes tinham que cantar uma morna, era essa uma condição de participação. De certa forma, coloca-se a questão se não é uma estratégia de classificação da morna como música “rainha”, debate este que se levantou no período logo após a independência, e que ainda permanece.

As músicas escolhidas por Éder reflectiam os seus *gostos* musicais, mas estavam inseridos no momento musical que se vivia em Cabo Verde principalmente na ilha de Santiago.

Ressurgia, nesta altura, o Batuque e o Finason sob uma forma *estilizada*. Trata-se de uma «acção não só para procurar novas formas musicais, como também de renovação e inovação dos géneros já existentes. (Tavares; 2006: 39) São exemplos o trabalho feito por Orlando Pantera, o que se chamou de “batuque em orquestra” (Gonçalves; 2006), popularizadas por Mayra Andrade, Lura, Vadú, Princezito, Tcheca, entre outros.

Éder diz que:

«Tive influências das músicas de Pantera, ouvia muito e é um estilo que gosto. O meu pai ouvia muito o funaná, e eu também acabei ouvindo muito e gostando. A minha mãe gosta da morna»

Nos ensaios para a actuação no concurso, Éder recebe o apoio que se revela fundamental, tanto na sua participação no concurso, mas também na sua aprendizagem musical:

«Nos ensaios, encontrei Aurélio que me ajudou muito. O Aurélio que só por ser do Bairro me dava um outra atenção. Ele era uma espécie de director ou coordenador da banda que fazia o suporte das músicas no concurso. Aurélio deu-me uma atenção especial. Apoiou-me em todos os momentos, principalmente durante os primeiros ensaios que eu estava muito nervoso, na minha primeira apresentação, e também quando acabou o concurso, eu pedi-lhe para me ensinar a tocar guitarra, ele deu-me algumas aulas. Mas depois teve de viajar e me deixou com o seu livro de música “Jotamonte: Música ao alcance de todos”»

Aurélio é um guitarrista e também morador do Bairro. De todos os músicos do bairro, ele tem um diferencial tem um Mestrado em Línguas e Literaturas, na Universidade de Lisboa. Após a prender a tocar com o irmão mais velho, Ulisses, e, por, influência deste, começa a tocar em “tocatinas” em bares da Praia, mas exercia também a função de professor de Português do Ensino Secundário. Por volta de 2001-2002, decide viajar para Portugal, para prosseguir os estudos. Termina a licenciatura, começa o Mestrado, e também, em Lisboa, exerce a actividade musical, tocando em bares e restaurantes. Durante este período, surge o convite para tocar na banda que acompanha a cantora caboverdiana Lura. Passa três anos na banda da Lura, e regressa a Cabo Verde. Ao regressar. Volta a dar aulas de Português no Liceu, e continua com a sua carreira de músico.

E, pergunto ao Éder o que guarda da sua experiência no concurso “Todo mundo canta”. Ao que me diz:

«No início era complicado, a voz não saía, tremia muito. Como muitas pessoas assistiam aos ensaios, aos poucos eu ia-me acostumando a estar em público, a enfrentar o público. Até que quando chegou o dia da actuação no Parque 5 de Julho, quando chamaram o meu nome, eu fiquei “frio”, parado, sem reacção. As pessoas que faziam de protocolo do espectáculo tiveram de vir me buscar às tendas onde os participantes ficavam. Quando cheguei ao palco, Meu Deus! Eram muitas pessoas, mas muitas, até se comentava que rondava 5 mil pessoas. Quando cantei a primeira música e aplaudiram, deu-me confiança, e comecei a ficar mais calmo. Passei esta eliminatória, e cheguei às oitavas da final, em que fui eliminado. Confesso que estava à espera de passar, porque houve concorrentes que deram falhas que não podiam dar, porque nós conhecíamos o regulamento do concurso, havia três coisas que eram fundamentais: a afinação, o ritmo, e a apresentação. E, eu sentia que tinha cumprido na íntegra as condições»

A experiência de Éder neste concurso musical permite-lhe ganhar confiança em se apresentar, passava por um momento de avaliação daquilo que ele sabia fazer em termos musicais. Ao mesmo tempo, ao conseguir dar esse *passo*, vai acreditando cada vez mais nas suas potencialidades, o que acaba por se transformar numa espécie de frustração, desilusão, ou desencantamento por não conseguir alcançar as metas que ele, a pouco e pouco, ia delineando.

«Depois do “Todo mundo canta”, eu fiquei um bocado desiludido com a música. E parei durante um tempo. Aí dediquei-me mais aos estudos, pois já havia reprovado»

Ao não conseguir atingir aquilo que ele acreditava ser possível, não porque não tinha capacidades, mas porque as pessoas não conseguiram avaliar bem a sua prestação no concurso, Éder fica desiludido com o mundo musical e volta-se para os estudos. Mas passou pouco tempo, e com o regresso de um primo, que vem de Portugal, há novamente um despertar para a música. Esse primo é Azayas.

4.2.3 – Azayas, hip hop e a televisão

Azayas é primo de Éder, e tal como este, mora no Bairro “Riba”. É um músico fortemente engajado na promoção e divulgação do *hip hop*. Durante a década de 90, numa altura que as influências do *hip hop* norte-americano chegavam a Cabo Verde, cria um grupo de *hip hop*, juntamente com vizinhos, o grupo de *rap*, *Black Power*. Em finais dos anos 90 e inícios do ano 2000, imigra para Portugal, e França onde adquire conhecimentos de gravação/edição de sons. Em Portugal, funda juntamente com os rapazes do Bairro o grupo Bairro Side. De regresso a Cabo Verde, retoma o projecto “Bairro Side”, e monta um pequeno estúdio de gravação de músicas, a que chamou de Az Productions. Porque a grande maioria dos rapazes que se dedicam ao *hip hop* na Praia, procuravam Azayas para gravar as músicas, é ele que o produtor musical Gugus Veiga escolhe para montar um primeiro disco só com *hip hop*, o Projecto *Hip Hop Praia*.

Éder, sendo primo de Azayas, recebe influências do tipo de música que este faz, e do seu gosto musical, apesar de afirmar ter:

«Convivi muito com Azayas que ouvia muita música internacional, quer seja pop music, hip hop, e também R&B. E também quando vinha o pessoal de férias

ouvíamos muito o pop, o rock, mas a música com que mais me identificava era o batuque, gostava muito, cantores como o Vadú, Princesito, Edson Dany, o Tcheka. O CD Ayan influenciou-me muito. Era uma altura que eu precisava de algum refúgio musical, porque como Pantera morreu fiquei um bocado descontextualizado porque gostava muito das músicas dele, e da forma de interpretação. Ouvia muito o R&B, música gospel, Usher, Alicia Keys, John Legend, Mary J. Blidge, ou seja músicas que eu acho que tinham muita personalidade nas letras, e eu prestava muita atenção nisso, e tentava escrever letras do tipo, inteligentes, e com conteúdo»

Da mesma forma como tem fortes influências de músicas estrangeiras, Éder sente-se identificado pela música tradicional de Santiago, particularmente o *batuque*. O disco *Ayan* sai em 2001/2002, um disco voltado essencialmente para tipo de música que estava em ascensão com o trabalho de (re)valorização do batuque feito por Orlando Pantera. Neste disco, este género é interpretado de várias formas, por cantores que se denominou de a “geração Pantera”, ou seja nomes como Tcheka, Edson Dany, Vadú, Princesito, fizeram parte deste trabalho que dava a ideia de continuidade do trabalho de Pantera.

É esta a ideia principal do conceito de projecto avançado por Velho (1999).

Para além de toda esta influência em termos musicais, Azayas tem um papel fundamental na trajectória de Éder:

«Azayas emigrou para Portugal [2000-2001] e deixou-me com toda a sua colecção de músicas. Eu já ouvia Azayas a cantar e ficava fascinado com as coisas que ele fazia, só que como ele é um bocadinho mais velho que eu, não partilhávamos o mesmo ambiente, os mesmos espaços. Um dia ele me disse que tinha comprado uma guitarra e que se eu quisesse, ele me mandava a guitarra, mandou-me a guitarra, e fiquei a dedicar-me mais a sério, lembro-me de ter feito nesta altura 15 músicas. Quando Azayas regressa em 2004, ele mostra-me as suas músicas, eu também mostro a ele o que eu estava fazendo. Então ele diz-me que tem um projecto juntamente com outros rapazes do Bairro que viviam em Portugal, mas a ideia não vai adiante. Entretanto, O Gugas Veiga falou com Azayas que queria fazer uma compilação de hip hop na Praia, pois no momento estavam muitas pessoas a fazerem este tipo de música ao mesmo tempo. Então Azayas perguntou-me se eu não tinha nenhuma música de hip hop que eu pudesse colocar no CD. Eu disse a ele: “não sei se as minhas músicas são hip hop, ou não, não sei definir o meu estilo”»

Ainda assim, meio confuso de que podia participar num disco de hip hop, pois não conseguia definir bem se pertencia a este género de músicas, Éder grava uma das suas músicas “mi gó”³⁶.

«Gravei a música “mi gó”, fizemos a maqueta para mostrar ao Gugas. Nem sequer fui eu que escolhi a música, foi o Azayas. Preparámos a música e ele foi mostrar ao produtor que disse que não, que a música estava desenquadrado em relação às outras músicas que vinham no disco, e que o disco era de rap e hip hop, e que não havia espaço para balada. Mas o Azayas insistiu, insistiu para que a música fizesse parte, dizendo que a balada é uma das vertentes do hip hop, assim como temos o R&B, e que fazia todo o sentido ter uma música deste género no CD. Eu já nem estava acreditando que a minha música poderia entrar para o CD, mas Azayas insistiu tanto que a música entrou»

Assim como Éder, também Xindo gravou uma música neste CD e mais algumas pessoas do Bairro. O que levou a que muitas pessoas afirmassem que era um CD de *hip hop* Bairro, e que Azayas havia feito um disco só com seus amigos e vizinhos. Na opinião de Éder não teria como ser diferente:

«De facto o CD tinha muitas pessoas do Bairro, a maioria era do Bairro, e para além disso, se não era do Bairro eram pessoas que passavam a maior parte do tempo no Bairro, com Azayas. Mas também nesta altura não havia predominância de hip hop em outros bairros, tudo se fazia aqui. Se havia um som bom na Fazenda, por exemplo, era aqui que vinha parar, vinham ter com o Azayas, porque aqui que se fazia hip hop. Havia uma concentração de hip hop no Bairro»

A partir dessa ideia da concentração do *hip hop* no Bairro, da qualidade das produções que se fazia aí, os jovens locais passam a adoptar *estilos de vida* que vão ao encontro a aquilo que consideram ser a filosofia do *hip hop*. Essa apropriação possibilitou aos jovens construírem uma *identidade* nova, alternativa, e ao mesmo tempo de reforço, às cristalizações existentes que apontavam para as figuras dos “críticos”, “autónomos”, “dinâmicos”, “interventivos”.

Essa releitura, de símbolos da cultura *hip hop* no Bairro, foi possível por conta de contactos (directos ou indirectos) que se estabeleceram entre moradores-músicos deste espaço e a as músicas deste género que chegavam por via de familiares que estavam no exterior. Relembre-se que durante a década de 90, muitos caboverdianos

³⁶ “não me importo”

(moradores do Bairro fazem parte deste processo) optaram pela emigração para os países da Europa: Holanda, Portugal, e França, entre outros (Góis; 2006).

Azayas foi uma das figuras responsáveis por essas trocas culturais, que inicialmente se realizaram num circuito bastante reduzido, mas que com o tempo se disseminaram e contribuíram para constituir um tipo de *identidade* nos jovens bairrenses.

É importante ressaltar que a disseminação e releitura do estilo de vida *hip hop*, não é exclusivo do Bairro, no caso caboverdiano. Em Cabo Verde, é facto que há um aumento considerável de grupos deste género musical em vários bairros da capital de Cabo Verde, bem como em outros pontos do país, como é o caso de São Vicente, de tal forma que hoje se reivindica uma nome específico para o *rap* produzido em Cabo Verde, por caboverdianos, e que versa sobre a realidade do país – *rap crioulo*.

Ao ser lançado o CD *Hip Hop Praia*, em 2005, há uma aceitação do público, e o receio de Éder em a música não ser bem aceite não se concretiza. A música consegue atingir o primeiro lugar nos tops das diversas rádios. O que serviu para dar certeza de que era esta a forma de fazer música que ele iria adoptar:

«Toda explosão que houve, a aceitação do estilo e da música só me deu mais certeza que era esse estilo que eu ia adoptar. O batuque já estava ganhando o seu espaço, com os seus intérpretes, o funaná já tinha as pessoas definidas que cantam, Zouk há muito tempo, a Morna no seu lugar com todo o respeito. O estilo que eu proponho, neste momento sinto que só eu o faço, não é que eu queira dizer que sou pioneiro, mas não conheço ninguém que faça algo parecido»

Para além de descobrir a sua marca, e o seu *estilo*, para fazer música, o CD veio abrir oportunidades profissionais a Éder.

«Com o CD que saiu, ganhei alguma imagem e passei a participar em alguns eventos. E, num desses eventos conheci o Director da RP Consulting, que é um dos administradores da Tiver. Em 2006, abriram um concurso para recrutar pessoas para trabalhar na televisão que viria a abrir, a Tiver. Me candidatei, fizeram formação e depois a selecção de acordo com as notas e as indicações dos formadores, e eu fui um dos escolhidos. Através da música, já tinha alguma habilidade em frente às câmaras. Passei e comecei a trabalhar, em regime de estágio, como apresentador de um programa de música, o “Música e Vídeo”. A ideia inicial do programa foi minha, é claro que quando partilhamos com

«Quem, isso traz sempre alguma coisa de novo. A ideia era fazer um jornal sobre música. Quando apresentei a ideia, acrescentaram outras coisas, e deram ao programa um formato maior, como tem hoje»

Apresentador de programa de música, e também músico. O projecto que se seguiu foi um CD a solo, com o nome “*Perfil*”, editado em Dezembro de 2008. Quando lhe pergunto se faz parte, ou se sente integrante do tipo de música que a maior parte dos jovens fazem no Bairro, ele me responde:

«Sim, eu sinto-me parte do movimento de hip hop que há no Bairro. Porque qualquer género reflecte sempre o que se passa dentro de um determinado lugar. As letras das músicas falam de mulheres, de toxicodependência, problemas sociais, a solidariedade, o dinamismo que há no bairro, mas também algum individualismo, e é isso que as músicas tentam reflectir, as minhas também. Por isso, eu faço parte deste movimento, porque também sempre apoiei. Nós não temos cantores ricos aqui no Bairro, temos um grupo de pessoas que fazem música porque gostam, músicos emergentes. Se fosse esperar para serem pagos, estava toda gente morta de fome, não por falta de qualidade ou talento, mas porque culturalmente não estamos preparados para todos os géneros musicais»



Xindo e Éder representam o contexto actual do Bairro, a forma como as novas sociabilidades são praticadas, e como os conhecimentos são transmitidos. O recurso à trajectória do músico mais velho e ao mais novo, considerados na pesquisa, quer mostrar, exactamente, como se operam as trocas culturais geracionais no interior do Bairro. De um lado, o Xindo aparece-nos como um artista em permanente *metamorfose* adequando-se aos momentos e aos *estilos* que se desenvolvem no Bairro, e de outro lado, o Éder traz-nos a trajectória do músico que se quer afirmar como moderno, mas que encontra na tradição o traço distintivo para a sua afirmação enquanto artista dentro de um movimento que ele afirma como se processando no Bairro.

O *hip hop* constituiria, tal como o funaná, nos anos 80, uma forma de afirmação do Bairro e dos seus moradores, uma vez que eles aparecem sempre como protagonistas nos momentos de afirmação. Mas do que artistas, o músico do Bairro, neste contexto de *hip hop*, se apresenta como protagonista e agente de mudança e afirmação social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *Estabelecendo pontes*

Bairro Craveiro Lopes desde a sua criação em 1954 passou por uma série de mudanças. Uma lenta, outras descontínuas, de natureza estrutural e no campo do simbólico. Enquanto espaço, no contexto do sistema colonial, a importância do projecto é enfatizada, realçada, mostrando-se, através da imprensa a *diferença que um espaço como este fazia*, e a forma como contribuía para formar homens *melhores*, por conseguinte, uma versão positivada do governo colonial. É esta a mensagem que chega aos moradores, estes passam a fazer-se portadores dela, manifestando sob a forma de um sentimento de pertença e enraizamento a um espaço físico. Construía-se, então, uma identidade.

Aos serem colocados num primeiro bairro social construído em Cabo Verde, e influenciados por toda a mensagem e ideologia que se passa a partir deste projecto, os moradores do Bairro Craveiro Lopes incorporam esta mensagem passada pelo discurso colonial, e ganham um sentimento de distinção em relação aos moradores de outros bairros. Este sentimento de diferenciação se manifesta, também, num forte sentimento de pertença a este espaço que era visto como único nas auto representações e naquelas atribuídas desde fora. A singularidade desta identidade “moldada” se argumenta na especificidade deste espaço, e numa vivência que se constrói na também “singularidade” dos seus moradores e na formação de redes de sociabilidades que produziam e reproduziam relações de pertença, fundamentadas num sentimento de superioridade em oposição a outros bairros da capital de Cabo Verde.

O morador que se torna músico não fica indiferente ao contexto sociocultural e político nacional de passagem do estatuto colonial para um contexto pós-colonial, que abre um *campo de possibilidades* para os moradores e músicos deste bairro se posicionarem enquanto agentes *activos*.

A música surgiria, assim, como um meio importante para reforçar a ideia da relevância e a autenticidade de um espaço enquanto (re)produtor de práticas sociais e culturais, mas também para afirmar os moradores enquanto portadores de habilidades musicais, tanto por força de condições objectivas (constrangimentos sociais, as relações familiares e as sociabilidades), como de condições “subjectivas” (*a predisposição para a prática musical*).

O músico do Bairro Craveiro Lopes, surge, assim, neste momento do pós-independência, entre duas características essenciais: de um lado, a estratégia de identificação dos primeiros moradores como sendo santiaguenses *distintos*, bem organizados, querendo se diferenciar do *badiu* que vem do interior da ilha, isto fruto da mensagem incorporada a partir da ideologia colonial que enfatizava o Bairro como um projecto moderno, e, por outro lado, tem todo um contexto em que as manifestações culturais tradicionais da ilha de Santiago não conseguem ainda se projectar a nível nacional, dado as restrições impostas pelo colonialismo, prevalecendo *a morna* e a *coladeira*.

Ao se afirmar um santiaguense ou um praiense diferente, o músico do Bairro Craveiro Lopes, reivindica, também, o reconhecimento como protagonistas na “consagração” e afirmação da música da ilha de Santiago de reconhecida matriz africana, a um âmbito nacional, o que aconteceu, em primeiro lugar através do *funaná*, um ritmo principalmente tocado no meio rural.

Defendo que a diferenciação que buscam, na música dificilmente poderia se dar com a *Morna* e *Coladeira* por serem géneros musicais que já tinham uma projecção de nível nacional, e com representantes reconhecidos.

Ao se posicionarem como pioneiros e protagonistas na prática do *funaná electrónico*, sente-se uma estratégia de diferenciação em relação ao resto do país. A distinção, em termos musicais, surgiria através de um género musical que, na altura, ainda não estava “consolidado” ou reconhecido a um nível nacional (afirmando-se no pós-independência) mas que vem de um contexto que afirmam como não sendo deles – o interior da ilha de Santiago (ser o “*badiu di fora*”).

Seria a busca da consagração enquanto artista, mas, ao mesmo tempo, a valorização e o reconhecimento do espaço de pertença enquanto produtor de músicos, e de agentes de transformação e mudança social, o que reforçaria ainda mais a ideia do Bairro como um espaço singular: ser o primeiro bairro moderno inaugurado no país.

É esta a ideia que as trajetórias de Zezé e Zeca Nha Reinalda (apresentadas no capítulo 3), que se situam no período pós-independência, e de afirmação do *funaná*, nos mostram, ou seja como as sociabilidades desenvolvidas dentro deste espaço moldaram uma postura política crítica e interventiva que se reflecte na trajetória musical destes dois irmãos. De certa forma, ficou a ideia, principalmente, com a trajetória de Zezé, da reivindicação do reconhecimento por uma certa função social que ultrapassaria a

carreira de músico, seria a função de crítico, interventor, e porque não de intelectual, que faz uso da música para se expressar face às múltiplas configurações que a sociedade de que faz parte vai adquirindo.

Tal como se passou, aquando da afirmação do *funaná* nos finais dos anos 70 a 80, no contexto actual onde há muitas influências globais na música caboverdiana, em que se fala no *hip hop crioulo*, é avançada a ideia de ser no Bairro onde se tenha começado as primeiras experiências de *hip hop crioulo*, e seguindo esta linha, são os pioneiros e os protagonistas na defesa pela afirmação deste género musical.

A estratégia utilizada é o recurso à própria história de Cabo Verde, mostrando, de uma só vez, o enraizamento na cultura caboverdiana, com a referência a Cabral, e a modernização das formas de fazer música, com o recurso à *Internet*.

Os *rappers* do Bairro se posicionam como mobilizadores deste *movimento* que, sendo moderno, valoriza a história e a cultura caboverdiana.

Seria esta a ideia presente nas trajetórias apresentadas no capítulo 4. Com Xindo, procurou-se mostrar a incorporação e o sentimento de pertença do músico em relação ao seu espaço, acompanhando os momentos e as mudanças que o Bairro foi tomando em termos musicais. Xindo faz parte da mesma geração de Zeca e Zezé, vive esse momento, mas sofre a sua *metamorfose* e adere ao *hip hop*.

Éder, inserido naquilo que os jovens do Bairro chamam de “Movimento *hip hop*”, afirma a sua relação com este processo, do mesmo modo é influenciado pela música tradicional caboverdiana. Aproveitando a pluralidade de géneros musicais que o coloca numa situação de indefinição da sua forma de fazer música, Éder afirma e reafirma o Bairro como um espaço pioneiro na prática do *hip hop*, e como um espaço de “produção” de músicos, que, enquanto agentes *ativos*, procuram transformar/melhorar a sociedade.

Ao longo do meu trabalho, procurei trazer *trajetórias* de vida de músicos do Bairro Craveiro Lopes. Sendo a carreira de músico portadora de ambiguidade, ela pode representar tanto a fama, o reconhecimento, como a vagabundagem, o “*polir de calçada*”, interessei-me por ver como os músicos desenvolve/(ia)m os seus trabalhos, quais os recursos que utiliza(va)m no desenvolvimento das suas carreiras

Interessante que mesmo sendo considerados, na pesquisa, músicos de gerações diferentes, cultivadores de géneros musicais também diferentes, fica claro a ideia que

existe uma identidade social que é partilhada pelos músicos, e que é actualizada. Esta identidade coloca em oposição o “nós” e os “outros”, onde os músicos deste espaço, sempre, se apresentam como agentes de mudança, de intervenção e de crítica.

Emerge, a partir da análise local, do trabalho etnográfico, um modelo de interpretação que assenta no reconhecimento de uma relação de associação entre as orientações ou posições tomadas por cada agente social na tríade: *Arte, Sociabilidades e Território*. Esta relação de associação pode ser tomada, interpretada e operacionalizada de diferentes formas. Neste caso, a questão central ao longo de todo o trabalho foi a que concerne à criação musical no Bairro, a propósito da qual regresso, finalmente, ao encontro da grande âncora ou hipótese-guia desta investigação, aquela que propunha que no Bairro existiria um *mundo artístico* em termos de criação musical, em que os elementos procuram implementar uma forma identitária, que combina, não só as técnicas das quais dispõem (tocar um instrumento, compor uma canção) com uma *visão de mundo* orientada por um desejo de crítica, intervenção e afirmação social.

Mas este universo de músicos tem uma característica interessante e que não foi aprofundada e discutida neste trabalho, a fraca ou não manifesta participação de artistas femininas. Durante o trabalho de campo, me questionei sempre sobre a existência de mulheres que desenvolveram ou desenvolvem alguma prática musical, os nomes que me apontaram aparecia sempre como tendo uma função secundária, ou não relevante. Haveria neste universo de músicos do Bairro um papel social da mulher? Ou seria os constrangimentos do contexto que não propiciaram a uma participação mais activa das mulheres neste universo? São algumas questões que poderão ser levadas em conta posteriormente.

Assim, podemos dizer que a dinamização e a criação musical do Bairro é protagonizada pelos agentes masculinos com base numa rede informal de sociabilidades que os liga. Estas redes não se articulam em torno de um género musical específico, mas é no seu seio que mais se partilha uma identificação comum ligada ao Bairro, à sua história, e as práticas sociais e culturais que se justificavam no seu espaço físico, ou seja a sua especificidade.

Hoje, vivenciamos a novas formas de sociabilidade, os géneros musicais praticados têm outras finalidades de protesto, as formas de transmissão de

conhecimentos musicais se alteraram, contudo, ainda assim, sente-se a presença de uma forte identidade que se moldou justificada no seu espaço físico e social do Bairro. E, é esta identidade que influencia na mobilização, nas estratégias, recursos, na *margin de manobra* e nos *projectos* individuais dos músicos do Bairro Craveiro Lopes.

Esta pesquisa procurou *pegadas* dos moradores e músicos do Bairro Craveiro Lopes. O universo estudado nem sempre é o que imaginamos, mesmo quando pertencemos à mesma cultura do observado, e nesta medida a pesquisa mostra inflexões, transformações, derivas, que paradoxalmente podem constituir a explicitação do já se conhece – permanências.

As *pegadas* operam nesta etnografia como indicações das rotas, dos fluxos que atravessam o Bairro. Dos mesmos fluxos de que é feita a música dos elementos que configuram este espaço. Fluxos que delimitam territórios, delimitam acções, constroem sociabilidades, e geram identidades.

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKIBODÉ, Charles Samson (1998); «A Tradição Oral em África: sua gênese e sua importância como fonte histórica». In *Kultura*; n° 2; Praia; pp. 44-53
- ALEXANDRE, V. (1999); «O Império e a ideia de raça (séculos XIX e XX)»; In J. Vala (Coord.); *Novos Racismos: Perspectivas Comparativas*; Oeiras: Celta; pp. 133-144
- AMARAL, Ilídio (1964); *Santiago de Cabo Verde: a terra e os homens*; Lisboa; Junta de Investigação do Ultramar
- ANJOS, José Carlos Gomes dos (2002); *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde*; Porto Alegre/Praia; Editora da UFRGS/INIP.
- ARROYO, Margarete (2000); «Transitando entre o “Formal” e o “Informal”»: um relato sobre a formação de educadores musicais»; in Anais do VII Simpósio Paranaense de Educação Musical; Londrina; pp. 77-90
- BOURDIEU, Pierre; (2007); *A Distinção : Crítica Social do julgamento*; São Paulo; Edusp
- _____ (2006); *A Produção da Crença : Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*; Porto Alegre; Editora Zouk; 2006.
- _____ (2005); A ilusão biográfica In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, 7a edição, Papirus Editora, São Paulo.
- _____ (1999) et alli; *A profissão de Sociólogo: preliminares epistemológicos*; Petrópolis; Editora Vozes.
- _____ (1984) *Questions de Sociologie*; Paris; Editions de Minuit
- _____ (1979) «Les trois états du capital culturel»; in *Actes de la Recherche en Science Sociale*; n° 30; pp. 3-6
- BOZON, Michel; “Práticas musicais e classes sociais, estrutura de um campo local; in *Em Pauta*; UFRGS; V. 11; n° 16/17; 2000
- CARDOSO, Kátia; ROQUE, Sílvia; «Porque os jovens se mobilizam... ou não? Jovens e violência urbana em Bissau e na Praia» (online), disponível via http://www.codesria.org/Links/conferences/general_assembly12/papers/silvia_roque_cardoso.pdf, acessado em 14/01/2009
- COPLAN, David B (1994); *In the Time of Cannibals: the World Music of South Africa's Basotho Migrants*; Chicago: The University of Chicago Press

_____ (1992); *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*; Paris: Karthala.

CORREIA, P. P. (1999); «Descolonização»; In Brandão de Brito, J. M. (Org.); *Do Marcelismo ao fim do império*; Lisboa: Circulo de Leitores.

COSTA, António Firmino (1984); «Alfama: Entreposto de mobilidade social»; *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 2; Porto.

COSTA, Sandra Regina Soares da; *Universo Sonoro Popular: um estudo da carreira de músicos nas camadas populares*; Rio de Janeiro; UFRJ/ MN/ PPGAS, 2006

COSTA, Sandra Regina Soares da (2002); *Bricoleur de rua: um estudo antropológico da cultura hip hop carioca*; Rio de Janeiro; PPGAS/MN/UFRJ.

COSTA, Sérgio (1997); «Movimentos Sociais, democratização e a construção de esferas públicas locais»; *Revista Brasileira de Ciências Sociais*; vol. 12; nº 35; São Paulo.

CRUZ, Eutrópio Lima; «A música e a resistência cultural»; in *Kultura*; nº especial; Praia; INIC; 2001; pp. 187-200

CRUZ, Francisco Xavier da (1933); *Uma partícula da lira caboverdiana*; Praia

DENORA, Tia (2000); *Music in everyday life*; (online); disponível via

http://books.google.pt/books?id=LXOhKHxUQeIC&dq=de+nora+music+in+everyday+life&printsec=frontcover&source=bn&hl=fr&ei=LheiSdLyCNyxjAfJ5OHpCw&sa=X&oi=book_result&resnum=4&ct=result

DOMINGUES, Álvaro; SILVA, Isabel; LOPES, João Teixeira; SEMEDO, Alice (orgs.); *A Cultura em Acção*, Porto, Edições Afrontamento; 2003

DOS REIS, Juliana (2007); « A periferia está online: Sociabilidade Juvenil na web e na lan; (online); disponível na Internet via

www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=110

ELIAS, Norbert (2000); *Os Estabelecidos e os Outsiders*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.

_____ (1997); *Sociedade dos indivíduos*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.

_____ (1995); *Mozart: Sociologia de um génio*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.

ERLMANN, Veit (1991); *African Stars: Studies in Black South African Performance*; Chicago: The University of Chicago Press

- FERNANDES, António Teixeira (1992); «Espaço social e as suas representações»; in *Sociologia*, nº 2
- FERNANDES, Gabriel (2006); *Em busca da Nação. Notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*; Florianópolis; Editora da UFSC; Praia; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FERREIRA, Ondina (2006); *Baltasar Lopes da Silva e a Música*; Praia; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- FORTUNA, Carlos (org.); *Cidade, Cultura e Globalização*; Oeiras; Celta Editora; 1998
- FRADIQUE, Teresa; «Fixar o movimento nas margens do rio: duas experiências de construção de um objecto de estudo em terreno urbano em Portugal»; in VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs) (2003); *Pesquisas urbanas*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.
- FURTADO, Cláudio (1997); *Génesis e (re)produção da classe dirigente em Cabo Verde*; Praia; Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- GEERTZ, Clifford; *A Interpretação das Culturas*; Rio de Janeiro; LTC; 1989
- GIDDENS, Anthony (2002); *As consequências da Modernidade*; Oeiras; Celta Editora
- GOFFMAN, Erving (2001); *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1993); *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*; Santa Maria da Feira; Relógio d'Água.
- GÓIS, Pedro (2006); *Emigração caboverdiana para (e na) Europa e a sua inserção em mercados de trabalho locais: Lisboa, Milão, e Roterdão*; Lisboa; Alto Comissariado para Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- GOLDENBERG, Mirian; *A Arte de Pesquisar*; Rio de Janeiro; Editora Record; 2007
- GONÇALVES, Carlos Filipe (2006); *Kab Verd Band*; Praia; Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- HENNION, Antoine (2002); *La Pasi3n Musical*, Barcelona Paid3s;
- LAHIRE, Bernard (2006); *L'Homme Pluriel: Les Ressorts de l'Action*; Paris; Hachette Littérature
- _____ (2004); *Retratos Sociol3gicos: disposi33es e varia33es individuais*; Porto Alegre; Editora Artmed.
- _____ ; «Patrim3nios individuais de disposi33es: Para uma sociologia à escala individual»; in *Sociologia, Problemas e Práticas*; nº 49; 2005; pp. 11-42
- LAPLANTINE, Fran3ois; *A Descri333o Etnogr3fica*; São Paulo; Terceira Margem; 2004

- LIMA, Germano (2007); «As Mornas de Francisco Xavier da Cruz (B. Léza) como referência para a reconstituição da história psicossocial e cultural de Cabo Verde»; (Comunicação apresentada no Simpósio sobre o primeiro Centenário da Geração do Movimento Claridoso); Praia
- LOPES, João Teixeira; *Tristes Escolas. Um estudo sobre práticas culturais estudantis*; Porto; Edições Afrontamento
- _____ (1994); «Estruturas Espaciais e Práticas Sociais: A inexistente opção entre o local e o global»; in *Sociologia* nº 4; pp. 219-229
- LUCAS, Maria Elizabeth (2003); «Brasilhana: La creación de un signo musical transcultural»; in *Desacatos*; nº 12; pp. 62-77
- MARK, Michael (1996), «Informal learning and adult music activities»; In *Bulletin of the Council for research in music education*; nº 130, pp. 119-122
- MARIANO, Gabriel (1991); *Cultura Cabo-verdiana. Ensaio*; Lisboa; Vega Editora
- MARTELETO, Regina (2001); «Análise de Redes Sociais: Aplicação nos estudos de transferência de informação»; in *Ciência de Informação*; Brasília; v. 30; n. 1; pp. 71-81.
- MELO, Alexandre (1997); «Política Cultural: Acção ou Omissão»; in *Publicação Periódica do Observatório de Políticas Culturais*, nº 2; pp. 8-10.
- MONTAIGNE, Veronique (1997); *Cesária Évora: La voix du Cap Vert*; Paris ; Actes Sud
- MONTEIRO, Vladimir (1998); *Les musiques du Cap Vert*; Paris ; Chandaigne
- NOGUEIRA, Gláucia; “25 anos no palco e no disco”; in *Kultura*; nº especial; Praia; INIC; 2001; pp. 175-186
- _____ ; *Notícias que fazem a história: A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do séc. XX*; Praia; 2007
- OCHOA, Raquel (2008); *Bana: uma vida a cantar Cabo Verde*; Lisboa; Editora Planeta Vivo.
- ORTNER, Sherry (2006); «Poder e Projectos: Reflexões sobre a agência»; in Conferências e Diálogos, saberes e Práticas antropológicas; 2ª Reunião Brasileira de Antropologia; Goiânia
- PINTO, José Madureira (1991); «Considerações sobre a produção Social de identidades»; *Revista Crítica de Ciências Sociais*; nº 32; Coimbra
- QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc van, *Manual de investigação em Ciências Sociais*; Lisboa; Gradiva; 1998; 2ª edição

- REMY, Jean; VOYÉ, Liliane (1997); *A Cidade: rumo a uma nova definição?*; Porto; edições Afrontamento.
- RIBEIRO, Orlando (1960); *A ilha do Fogo e as suas erupções*; Lisboa; Junta de Investigação do Ultramar.
- RODMAN, Margaret (1992); «Empowering place: multilocality and multivocality»; in *American Anthropologist*; vol 94; n° 3
- SANSONE, Lívio (1998); «Funk baiano: uma versão local de um fenómeno global?»; in Sansone, Lívio; Dos Santos, Jocélio; *Ritmos em trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*; São Paulo; Editora Dynamis Ltda; pp. 219-240
- SANTOS, Milton (2006); *A Natureza do Espaço: Técnica, Tempo, Razão e Sentimento*; São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo.
- SCHAFFER, R. Murray (1991); *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp
- SEEGER, Anthony (1977); «Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs?» In Velho, G. (org.); *Arte e Sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro; Zahar Editores
- SIEBER, Timothy (2005); *Popular Music and Cultural Identity in the Cap Verdean Post-Colonial Diaspora*; disponível online via http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_09/N1/Vol_ix_N1_123-148.pdf
- SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. PPGM/UNIRIO, 2005.
- SILVA, T. V. (1990); *Nha Gida Mendi: Simenti di onti na tchon di manhan*; Praia; Instituto Caboverdiano do Livro
- SILVA, T. V. (1988); *Nha Bibinha Cabral: Bida y Obra*; Praia; Instituto Caboverdiano do Livro
- SIMMEL, Georg (1988); «La Mode»; in *La Tragédie de la Culture*; Paris; Éditions Rivages.
- SOUZA, Edevaldo; PEDON, Nelson (2007); «Território e Identidade»; in *Revista Electrónica da Associação dos Geógrafos Brasileiros*; v. 1; n° 6; Ano 4; pp. 126-148
- TAVARES, Manuel de Jesus (2006); *Aspectos evolutivos da música caboverdiana*; Praia; Instituto Camões.
- TURINO, Thomas (2000); *Nationalists, Cosmopolitans and popular music in Zimbabwe*; Chicago: Presse écrite Africa Confidential
- URRY, John (1985); «Social relations, space and time»; in URRY, John; DEREK, Gregory; *Social relations and Spacial Structures*; London; Macmillan

VIANNA, Lectícia (1998); *Bezerra da Silva: Produto do morro. Trajectória e obra de um sambista que não é santo*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs) (2003); *Pesquisas urbanas*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor.

_____ (org.) (2003); *Arte e sociedade: Ensaio de Sociologia da Arte*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor

_____ (1999); *Projecto e metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*; Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor; (2ª Edição)

_____ (1997); «Observando o familiar»; *In: Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar.

_____ (1989) *Subjectividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (2ª edição).

_____ (1975); *Utopia Urbana: Um estudo de Antropologia Social*; Rio de Janeiro; Zahar Editores.

WATERMAN, Christopher Alan (1990); *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*; Chicago; Univ. of Chicago Press

WHITE, William Foote (2005); *Sociedade de Esquina*; Rio de Janeiro; Jorge ZAHAR Editor.

WIRTH, Louis (2001); «O urbanismo como modo de vida», in FORTUNA, Carlos; *Cidade, Cultura e Globalização*; Oeiras; Celta Editora
Dicionário de Ciências Sociais. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1987

Jornais/Artigos de Jornais

Levy, Bento; «Já é Tempo»; in *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação*, Março 1950

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Dezembro 1953

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação; Junho 1954

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Setembro 1954

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação; Fevereiro 1955

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Julho 1956

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação; Dezembro 1956

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Abril 1957

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Junho 1957

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Dezembro 1958

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Junho 1959

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Julho 1959

Cabo Verde. Boletim de Propaganda e informação, Agosto 1959

- Ramos, Luís Filipe; «Apontamento a propósito do Mini-Festival de Música»; (Crónica); in *Jornal Voz di Povo* de 12/11/1977
- Ramos, Filipe «Mini-Festival Praia 79 – Teste aos problemas da música nacional» (crónica) de; in *Jornal Voz di Povo* de 22/02/79
- «Mini-Festival: Ficamo-nos a perguntar se a música...»; in *Jornal Voz di Povo* de 14/03/1979
- «Festival Praia 80 em Março», in *Jornal Voz di Povo* de 5/03/1980
- «Bulimundo e a música tradicional caboverdiana»; in *Voz di Povo* de 15/3/1980
- «Música, bailes e convívio com o festival Praia 80», in *Jornal Voz di Povo* de 25/03/1980
- «Festival de Música Praia 80 – A consagração da música tradicional estilizada»; in *Jornal Voz di Povo* de 9/04/1980
- «Bulimundo vai, quem não sabe fica – senão ainda vamos todos... e nhô Raul fica»; in *Jornal Voz di Povo*; 31/05/ 1980
- «Concurso “Todo Mundo Canta” – Uma iniciativa cujo êxito transcendeu já todas as expectativas»; in *Jornal Voz di Povo* de 29/09/1982
- «Concurso “Todo Mundo canta” – O Mito do super lucro», in *Jornal Voz di Povo* de 29/06/1985
- «V Sessão Eliminatória de “Todo Mundo canta” 86 – Concorrentes e Jurados: duas gerações em conflito?», in *Jornal Voz di Povo* de 19/03/1986
- «Funaná a maior Conquista»; publicado no *Jornal Tribuna* de Dezembro de 1986
- «Morreu Catchás»; in *Voz di Povo* de 30/3/1988
- Silva, Filomena; «Desastre da Assistência foi há 40 anos: Pesadelo num dia cinzento»; In *Voz di Povo* de 18/2/1989
- «Chindo, o primeiro vocalista dos Tubarões»; in *Voz di Povo* de 1/3/1989
- «Festival da Gambôa – O caminhar para um grande festival de música crioula, in *Novo Jornal Cabo Verde* de 18/05/1996
- «O regresso de “Todo Mundo Canta”»; in *Jornal Horizonte* de 23/05/1996

- «Zézé di Nha Reinalda: "Desconfio da unanimidade"» (online); disponível na Internet via <http://www.acaboverdeana.org.pt/modules.php?name=News&file=print&sid=214> (acessado em 14/2/2008)

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Zezé di Nha Reinalda; “*Djentis d’Azágua*”; 1980

Zezé di Nha Reinalda; Zeca di Nha Reinalda; “*Nka pur si*”; [1982]

Zezé di Nha Reinalda; Zeca di Nha Reinalda; “*Konbersu’l tristi, Korbu nha xintidu*”; [1984]

Finaçon; “*Horizonte*”; [1985]

Finaçon; “*Rabecindadi*”; [1987]

Finaçon; “*Dotorado*”; [1989]

Zezé di nha Reinalda; “*Lugar pa nós tudu*”; 1999

Zezé di nha Reinalda; “*Dokumentu*”; 2007

Zeca di Nha Reinalda; “*Na kaminhu*”; 2007

Vários artistas; *Hip hop Praia*; 2005

Páginas de Internet

<http://finacon.blogspot.com/>

<http://hiphopditerra.com/>

<http://dodunabairroside.blogspot.com/>