

Carlos Gonçalves



"Vivi intensamente o 25 de Abril, que foi uma surpresa para nós "

Carlos Gonçalves, nascido em 1950, é jornalista e autor, assinando as suas obras como Carlos Filipe Gonçalves. Fez carreira na rádio durante mais de quatro décadas, área que considera a sua principal especialização. Entre 1973 e 1974, cumpriu serviço militar na Guiné-Bissau, onde combateu integrado nas forças Portugal. Nesse período, desempenhou funções como quadro da administração militar, em comissão naquele território.

P: Qual foi o primeiro contacto que teve com a música cabo-verdiana de resistência ou revolucionária?

Sobre a música revolucionária ou música de intervenção, o que eu posso fazer é contar-vos a minha vida, como é que eu poderia dizer, contar-vos como é que eu conheci, tive contacto com esta música e como vivi esse tempo da música chamada música revolucionária. Devo dizer ainda que eu, em 1973-1974, fui militar na Guiné, combati ao lado dos portugueses. Eu era um quadro da administração militar e estava em comissão na Guiné. Assisti, portanto, ao final da guerra de libertação e foi algo que me marcou muito. Vivi intensamente o 25 de Abril, que foi uma surpresa para nós, depois de um ano, posso dizer, sangrento, um ano de grandes batalhas e que muita gente não imagina o que é que se passou. Tem havido sempre, digamos, o registo de um lado, dos combatentes que vieram da Luta de Libertação, e eu confirmo tudo o que eles contam, falta conhecer, aqui em Cabo Verde, o outro lado, o lado do exército português e das pessoas que lá estavam, o que é que aconteceu nesse lado.

É isso que eu vou contar em relação à questão da música, digamos, chamada revolucionária. Um belo dia aconteceu o 25 de Abril, começou aquela alegria e a vontade de toda a tropa portuguesa que estava em Bissau pôr fim à guerra e de voltar para casa e, nesse meio tempo, eu mantinha correspondência com a minha mãe e com o meu padrasto, eles mandavam-me sempre informação porque me escreviam, etc, etc. Alguns dias a seguir ao 25 de Abril eu recebo, vinda de Cabo Verde, uma cassette com as músicas revolucionárias que iriam marcar o processo revolucionário que se seguiu. Foi justamente a cópia, vim a saber depois, do disco Protesto e Luta e os poemas que estavam gravados no disco Poesia de Cabo Verde, editados na Holanda. Aquilo foi uma novidade, não só para mim, porque eu depois levei essas músicas, essa cassette com o gravadorzinho que tinha, para a minha repartição, chamei o meu alferes e outros militares e mostrei-lhes o que é que era a música revolucionária, a música que estava a ser feita naquele momento. E os meus colegas da tropa portuguesa ficaram espantados com a qualidade da música e, sobretudo, da poesia que estava gravada com aqueles efeitos todos de violão e aquela coisa toda, aquela poesia revolucionária, em português, porque em crioulo isso eles não percebiam e nem ia fazer questão para eles ouvirem, mas a parte em português eles ouviram.

Foi aí que eu tive o meu primeiro 'banho', digamos assim, de uma outra perspectiva do que se estava a passar, não sei se estão a ouvir. Eu tinha trabalhado na rádio em São Vicente, desde os meus 16 anos até aos 21 anos, foram 5 anos que trabalhei na Rádio Barlavento, era um quadro da rádio já formado, fazia operação de som e a minha tarefa principal era fazer a programação da rádio. No meio daquela efervescência que começou a acontecer em Bissau, depois do 25 de Abril, nos meses de Junho, Julho e Agosto, começaram a vir os combatentes do mato para Bissau e começou, depois, a entrega dos quartéis e, portanto, o regresso da tropa portuguesa a Portugal. No meio daquela confusão Bissau transformou-se numa cidade movimentada, tropa portuguesa, os guerrilheiros que vinham do mato e aquela coisa toda e um dia eu estou a passar naquela rua principal, que hoje é a Avenida Amílcar Cabral, e qual é a minha surpresa, encontro um colega do liceu que era o Tolentino. Ele é que me reconheceu logo e gritou-me, Calu, Calu, que é o meu nome e é como alguns me chamam, eu virei-me e dei com ele, reconheci-o também, abraçámo-nos e tal, ele disse-me assim, olha, eu cheguei ontem de Conakry, eu trabalho na Rádio Libertação. E foi aí que ele me disse assim, eu estou na Rádio, eu disse, olha, eu também trabalhei na Rádio em São Vicente, ele disse-me, olha, estamos a precisar de gente, queres vir trabalhar connosco? Eu disse, está bem, eu estou a precisar de um emprego, porque a tropa está a terminar. E então, ele disse-me, amanhã vais lá contactar o responsável da Rádio. Fui lá, no dia seguinte, ele disse-me: precisamos de gente

imediatamente. E então, no dia seguinte eu fiquei de apresentar-me logo de manhã. Lá fui, quando cheguei perguntaram-me o que é que eu sabia fazer, e eu disse, olha, eu costumo fazer a programação da Rádio, discos, etc. Ele disse, ok. Levaram-me logo para a discoteca e então aí é que foi uma outra surpresa que me marcou muito. Eu passei a ser imediatamente o responsável de todo o conjunto de música, de um património, digamos assim, posso dizer hoje, da Rádio Liberdade que tinha vindo da Guiné-Conakry para Bissau. Encontrei uma pessoa, não vou dizer o nome dessa pessoa neste momento, não vale a pena, mas era ela quem estava lá. E lembro-me que a tal pessoa mostrou-me assim a discoteca, olha, se és tu quem vem fazer a programação, isto é música Fula, aqui é música Mandinga, aqui é música Papel, música Balanta, etc, etc,. A Rádio tinha naqueles dois ou três dias sido transformada, a Rádio, a Emissora Nacional que funcionava em Bissau tinha sido transformada na Rádio Liberdade. Havia aquela abertura com o bombolom [instrumento de percussão], porque era assim que a Rádio abria no princípio, durante os meses de Setembro e Outubro, só depois é que o bombolom veio a sair, mas era assim, “o bombolom tocava e dizia: fala o PAIGC, esta é a Rádio Liberdade da voz dos povos da Guiné e de Cabo Verde”. Julgo que na altura era a camarada Amélia Luz que fazia essa abertura e então vou-lhe dizer, na altura não havia [outra música], tirando a música digamos assim, não vou dizer folclórica, mas a música étnica das diferentes etnias da Guiné que eram também músicas revolucionárias e músicas que mobilizavam para a luta de liberdade.

Havia alguma música cabo-verdiana e a música cabo-verdiana que dominava nessa altura era a do disco Protesto e Luta e um ou outro disco instrumental que passava na rádio. Estou a dizer isso porque eu é que passei, se calhar muita gente não sabe, eu é que ‘governava’ tudo o que era música e programação que se fazia na rádio e havia também a música dos conjuntos, que era o Cobia Djazz, uma que foi um sucesso na altura, Despedida de Brancolé, as músicas de N’Caça-Cobra, depois apareceu um conjunto de juventude que era o Capas Negras e depois o Mama Djombo.

Entretanto, quem entra para trabalhar comigo é o Atchutchi do Mama Djombo. Eu e o Atchutchi somos muito amigos, quando ele veio até aqui a Cabo Verde, ele veio logo me ver, fundou o Mama Djombo uns meses depois, digamos, da independência, não resulta do PAIGC ter vindo para Bissau. E havia essas outras músicas também revolucionárias na altura, posso dizer, havia alguma música do Cobia Djazz que era muito conhecida e que fez muito sucesso na altura.

Na Rádio Liberdade funcionávamos apenas com bobinas de fitas já gravadas. Havia, por exemplo, algumas músicas cabo-verdianas que tinham sido registadas durante o Festival da Juventude em Berlim. Lembro-me que os técnicos que vieram e estavam connosco porque, entretanto, grande parte do pessoal da rádio que estava em Bissau, diria talvez uns 80%, tinha ido para Portugal. Saíram quase todos, inclusive os grandes locutores que eram nativos da Guiné. Foram-se embora. E então surgiu um novo grupo, mais jovem, do qual eu fazia parte. Nós é que assumimos o trabalho da rádio. No que diz respeito à música, foi nesse contexto que começámos a receber músicas enviadas directamente de Cabo Verde para a Guiné, músicas já com um carácter revolucionário, algumas das quais passávamos nas emissões da rádio. Depois, quando completei cerca de um ano ali, por volta do final de Maio ou início de Junho, houve um Conselho Superior da Luta. Eu nem sabia do que se ia tratar, só mais tarde, ao ler o livro do Vicente Lopes, é que percebi que ali já se discutia a questão da independência. Depois disso criaram uma equipa para vir para Cabo Verde fazer a reportagem da independência. Se calhar naquela altura tinha 24 anos. Vim na comitiva do camarada Aristides Pereira, com o Nino, num avião fretado para o efeito. Aquele avião, tinha

20 e tal, 30 pessoas, quanto muito. Veio só esse pessoal. Mas nós ignorávamos o que estava a acontecer, nem sabíamos... imaginávamos que o Aristides [Pereira] deveria ser o presidente de Cabo Verde. Viemos para ver a independência. Quando eu cheguei à Praia, disse: "Que interessa, eu cheguei aqui". Aliás, eu cheguei a São Vicente. Mas em São Vicente foi rápido. Quando cheguei à Praia é que fui ter com o pessoal da rádio, Voz de Povo na altura, fui lá apresentar-me, eu e o Cancan, de quem eu era o colega, digamos assim e fomos lá e tal, fiquei espantado quando me apresentaram as músicas dos Tubarões. Não vou dizer que eu fiquei espantado porque eu também sou músico, fiz parte do conjunto, lembro-me quando viemos tocar aqui, até vou dizer uma coisa, uma parte da aparelhagem do meu conjunto em São Vicente foi vendida aos Tubarões quando estivemos aqui, isso foi em 1969, então eu conhecia já o conjunto os Tubarões, mas eu fiquei espantado com aquela música, sobretudo havia duas músicas que estavam de facto na moda e faziam muito sucesso, que eram o Alto Cutelo e o Cabral Ca Morri. Nessa altura eram as duas músicas de grande sucesso, pedimos essas músicas e outras porque também aqui em Cabo Verde, como não havia ainda a gravação de disco, quer dizer, a gravação de disco havia mas não era assim tão fácil de se fazer então o pessoal da rádio é que gravava, todas as gravações eram feitas aqui com a Guiné-Bissau.

Havia um outro conjunto, que era do Cubala e de outro pessoal, já nem me lembro bem do nome desse grupo que também fazia muito sucesso na época, com muitas músicas. Nessa altura fiquei espantado com o trabalho que eles faziam aqui. Já nessa época, esse grupo do Cubala e do Ney, se não estou em erro, o Ney Fernandes e outros andavam a estilizar o batuque. Fizeram várias composições com letras, digamos assim, de libertação sobre a música dos batuques, mas tocadas em guitarra. Porque também havia, nessa altura, gravações de batuques e de funaná. Eu vou dizer: eu não conhecia o funaná. Vim a conhecer o ferrinho, como se dizia na altura, aqui na rádio. Já tinham gravações desse estilo a passar na rádio.

Algum tempo depois, regressei a Bissau, depois da festa da independência. Fizemos aqui a reportagem, etc., e assisti, portanto, às sessões de baile dos Tubarões, no Coreto, aqui na praça, essa mesma praça que passou a ser, depois, Praça de Setembro, e agora voltou a ser Praça Alexandre Albuquerque. Voltámos a Bissau e levámos, eu e o Blancão, todas essas gravações da nova música de Cabo Verde, sobretudo dos Tubarões, que ao chegar a Bissau, fez um grande sucesso na rádio. Logo a seguir, fui, digamos assim, enviado de novo a Cabo Verde, eu e o Lopes Pereira para vir dar uma ajuda aqui na rádio. E então, vou contar até uma coisa bastante engraçada, se calhar, não sei se vos interessa. Eu, como estava em Bissau, já estava familiarizado com aquelas músicas Fula e Mandinga, que eram músicas lindas que passavam na rádio e faziam um sucesso incrível entre as pessoas. Eu mesmo tomei a iniciativa de pedir ao Zeca Martins essas músicas para as trazer. E trouxe uma caixa cheia de bobines, mais as cópias das gravações de todos os discursos que tinham sido feitos na proclamação da Independência, são os discursos que ainda estão aqui no arquivo e que se utilizam. Quando cheguei aqui [Cabo Verde], a surpresa foi que o pessoal não gostava dessa música da Guiné, porque não estavam dentro do contexto, nem dentro da "coisa". Mas eu digo: a minha passagem pela rádio da Guiné-Bissau, primeiro Rádio Libertação, depois Rádio Difusão Nacional, foi, para mim, a maior experiência. Aprendi muito sobre a música africana e isso hoje ajuda-me bastante em muitos dos trabalhos de pesquisa que estou a fazer, até agora.

Mas dizia eu: quando voltei para Cabo Verde, acabei por ficar. Integrei os quadros, primeiro, da Rádio Voz do Povo, e logo a seguir da Rádio Emissora Oficial da República de Cabo Verde.

Foi no final desse ano de 1975, mais ou menos por altura do Natal, que vem a surgir um disco que é, hoje, um dos clássicos da música revolucionária, esse disco do cantor de Santiago, como é que ele se chama? Frank Mimita. Esse disco foi gravado na Holanda. Aquele disco da multidão, no 7 de Julho... não, essa fotografia é do Mindelo, sim. Está lá toda aquela malta do Mindelo. Eu até posso dizer os nomes, de muita gente conhecidíssima que está nessa foto. Acho que foi feita naquele comício que se fez no Palácio, imagino, se não foi ali, foi num outro comício em São Vicente. E então, veio esse disco. Foi aí que vim a saber, de facto, que o Morabeza Records que eu já conhecia antes, diga-se de passagem, começa a surgir nos anos 60. Essa editora, do Djunga de Biluca [João Silva], vem desde 1965, por aí. No início, era a Casa Silva [de João Silva]. Depois passou a ter outro nome. Mas só depois vim a saber que quase toda a música foi gravada na Holanda, num projecto que envolvia a música e a cultura de Cabo Verde.

Eu acho que muita gente não vê o Morabeza Records nesse sentido, mas eu sei. Eu vou dizer-vos porquê: convivi muito com a malta da Voz de Cabo Verde, não só com o Chico Serra. Eu toquei durante muito tempo com o Chico Serra, no princípio. Éramos muito jovens na altura. Depois, o Chico Serra foi convidado para ir com a Voz de Cabo Verde para a Holanda. Quando eles voltaram, contavam aquelas histórias. Não sei se sabiam, mas a Voz de Cabo Verde, muitas vezes trouxe inclusivamente panfletos para serem distribuídos em São Vicente, mas muita gente não sabia, traziam esses panfletos dentro dos tambores, da bateria e de outros instrumentos. O Frank até me veio a condenar. E o Chico contava essa história: da primeira vez que a Voz de Cabo Verde veio, trouxeram, portanto, em finais de 1967, início de 1968, muitos panfletos que foram distribuídos em São Vicente, e a PIDE não conseguiu descobrir.

Outra questão é a das gravações na Holanda. Não sei se sabem, mas houve um disco do Humberto em que a capa foi proibida. Sim, essa capa, eu só vim a conhecê-la anos depois, já depois da independência. Era o disco que envolveu um brasileiro, que era do Quinteto Violado, que viria a ser fundado por eles, que estavam, na altura, também na Bélgica, era o Marcelo, levaram o Marcelo para a Holanda e gravaram lá. Esse disco foi um sucesso, sobretudo por ser uma música muito antiga, muita gente não sabe que é uma música do século XIX: Camarão na Guerra/Cameron na Guerra. Essa música fez um sucesso incrível na altura. A PIDE deixou o disco passar porque o conteúdo musical não dizia nada, mas a capa foi confiscada. O disco veio, posso dizer, mais ou menos em 1970. Esse disco é de 1969? Não, talvez 1970 ou 71. Lembro-me que o meu padasto comprou o disco, ficou contente, mas chateado porque tinham confiscado a capa. O que quero dizer com isso é o seguinte: a partir da Holanda, no início, essa editora fundada por Djunga de Biluca, inicialmente a Casa Silva, como disse, teve um papel incrível na música de Cabo Verde. A Casa Silva gravou o primeiro LP da música de Cabo Verde: "Cabo Verdianos na Holanda". Depois começou a gravar o Bana (1932-2013), e mais tarde o Humbertona [Humberto Bettencourt Santos]. E logo a seguir, o Chico Serra e o Humbertona. Esses discos são marcos na discografia de Cabo Verde. Mais tarde, surgiu o Morabeza Records. Muitos discos começaram a sair com esse nome. Mas antes era, portanto, a Casa Silva. E também os discos da Voz de Cabo Verde. Na Holanda, eu costumo dizer que houve uma produção em massa de discos, não só LPs, como também muitos 45 rotações, que eram mais baratos e faziam sucesso, com três ou quatro músicas de grande sucesso. Imitando, digamos assim, o comércio internacional de discos, que continua até hoje. De facto, o Morabeza Records dá uma volta à música de Cabo Verde, é a minha opinião. Porque antes disso, os primeiros discos começaram a ser gravados nos Estados Unidos. Há alguma discografia gravada nos Estados Unidos, ainda em 78 rotações. Isto está, portanto, no meu livro. Depois, a gravação passou para Lisboa, onde começa no final dos anos 40. E foi-se editando com uma certa dinâmica até mais do que nas outras antigas colónias

portuguesas africanas. E, de repente, Cabo Verde surge com uma pujança a partir da Holanda, que eu acho que foi a partir dessa produção em massa de discos, que houve esse empurrão enorme, que continuou mesmo depois da independência.

Esses discos, concretamente os de música revolucionária, foram produzidos pelo Djunga de Biluca. São apenas dois. São, portanto, Protesto e Luta e Poesia de Cabo Verde. Mas eles não têm a etiqueta da Morabeza Records porque, na altura, se fizessem isso, estariam a expor a vida de muita gente. Eu fiquei a saber depois que, por exemplo, o que aconteceu no disco Protesto e Luta. O Luís Morais, que não tinha medo, ele ia mesmo, era, como se diz em crioulo, “desgraçado”, ele ia. Mas, se vocês notarem, nesse disco, ele faz o seguinte... ele contou isso mais tarde, numa entrevista que me deu. Disse que não utilizou o clarinete, porque, se o fizesse, iam saber logo que era ele. Então usou a flauta, mas, mesmo utilizando a flauta, ele fez aquele disco até interessante, porque, aquelas músicas, aquela flauta está cheia de fluviados e não-sei-quê-mais, justamente para as pessoas não detectarem que era ele que estava a tocar no disco.

Vou dizer uma coisa que muita gente não sabe: eu conheci menino o Abílio Duarte porque o Manecas Duarte é casado com uma prima minha, que é a Carmen de Santa Rosa Lopes da Silva Duarte. Criámo-nos juntos, na mesma casa. Então, eu já conhecia os desenhos do Abílio Duarte quando estava na 3ª ou 4ª classe. Muitos desenhos e coisas ficaram lá em nossa casa, porque o Manecas, quando foi transferido de São Vicente, primeiro para Portugal e depois para Angola, não pôde levar os desenhos, a sua biblioteca, os seus livros. Aquela confusão toda foi lá parar na casa da Rua dos Descobrimentos, que é do António Aurélio Gonçalves, onde eu cresci. Mas essa coisa toda desapareceu, porque não houve interesse. Havia lá tanta coisa e isso tudo se perdeu.

O que posso dizer sobre o Batuco é o seguinte: quando cheguei à Cidade da Praia, em Agosto de 1975, vindo de Bissau, acho que devemos fazer um enquadramento aqui pois se calhar a minha experiência é a de muita gente, só que eu procurei saber mais. Eu não conhecia o Batuco. A música de Cabo Verde, antes da independência, era uma música reduzida à morna e à coladeira. Os outros géneros musicais que havia por aqui eram considerados folclóricos e, digamos, não eram valorizados, eram vistos como coisas que não serviam. E então, quando eu cheguei aqui, eu vou dizer-vos uma coisa: vim com uma outra visão da música, que ganhei na Guiné-Bissau. E vou, se calhar, falar um bocado mais sobre isso.

Quando eu cheguei a Bissau, em 1973, houve uma espécie de festival de conjuntos, em Maio de 1973. Eu fui por acaso, era ali num parque, já não sei o nome daquilo e, na altura, devia ter o conjunto que tinha fama em Bissau, ainda no tempo colonial, que era o Cobia Djazz [de José Carlos Schwarz], embora alguns elementos estivessem presos naquele momento. Disseram que correu um boato em Bissau dizendo que o Cobia Djazz iria também actuar nesse evento. E então, eu fui lá. Actuou o N'Caça-Cobra e outros grupos, e foi nesse concerto, uma espécie de festival, foi à noite, que me explicaram e eu aprendi que a música que se fazia na Guiné-Bissau era uma música baseada na música tradicional. Portanto, na música Fula, na música Mandinga, em vários cânticos, que o pessoal adaptava aos conjuntos, ou seja, à instrumentação electrónica. Foi assim que eu aprendi. Depois, eu vim a ter, de facto, esse contacto com o Atchutchi. Conversávamos muito, embora o que eu queria ou gostava, era que o Atchutchi me integrasse no conjunto dele, porque eu era baterista, eu tocava, sempre toquei. Mas acho que ele não me considerava, ou talvez achasse que eu não tinha, se calhar,

condições para integrar o seu conjunto. Foi essa a ideia com que fiquei. Mas falámos muito, e eu acho que ele me ia testando. E fui aprendendo com ele.

Quando cheguei aqui à Praia, encontrei já uma nova música a ser interpretada pelos Tubarões, essa música do Renato Cardoso, alguns trechos, e outros desse conjunto do Ney e do Cubala, e outros que eu não estou a lembrar-me do nome nesse momento, era o Batuco Djazz, veio-me agora à memória. Então essas músicas do Batuco Djazz, etc. Eu encontrei essa música, nessa altura, justamente nos dias da Independência, fiquei espantado com a mudança musical que tinha acontecido em Cabo Verde. Não só por causa dos poemas, todo o mundo gosta, ou fala da música no sentido das letras para mobilizar as pessoas, mas havia algo muito mais profundo que já estava a acontecer naquela altura: toda a música folclórica, até aí pouco considerada, desprezada, não considerada, estava a ser trabalhada. Começou ali, portanto, aquele movimento, digamos, assim. Fiquei espantado. Encontrei o Coral da Praia a fazer coisas de tabanca e de batuco com coral, num estilo clássico, e não sei o quê. Encontrei também esse pessoal das guitarras. Encontrei também esse grupo, na altura o Grupo GIA, o Grupo de Intervenção Artística. Havia gravações lá na rádio que eu não cheguei a ouvir, mas havia essas gravações, já com coisas de tipo batuque e outras. E foi aí que eu comecei a entrar nessa, digamos assim, panóplia larga, esse panorama grande da música de Cabo Verde, inclusivamente o batuque e o funaná.

É nessa altura também, já em Novembro de 1975, depois de eu ter regressado definitivamente, que vim a conhecer o pessoal do Coral. Eles vieram dar um concerto aqui na Praia, até com o Rui Araújo, com poemas e aquela coisa toda, então eu encontrei o Tei Gonçalves, baterista, nós morávamos na mesma rua, éramos muito amigos e tudo. Aliás, eu era mais amigo do irmão dele, que é o José Júlio. E então tive contacto com eles, e um irmão meu, o José Luís Ramos, o Pinura, já tocava baixo com eles. Nós conversávamos e, na altura, o pessoal discutia essas questões todas. Eu fiquei espantado com a convergência de ideias e de objectivos, digamos assim, entre o que se estava a fazer em Bissau e o que se estava a fazer aqui [em Cabo Verde].

Mais tarde, alarguei a minha visão sobre este movimento. Foi um movimento que começou muito antes das independências, em 1960 ou ligeiramente antes, com aqueles grupos como o OK Djazz e outros grupos da zona do Gabão e da África Ocidental, que começaram a fazer, a experimentar, tinham esse objectivo da rumba... porque, nos anos 50, aquilo fez sucesso em toda a África, esses ritmos que vinham, digamos, na rota inversa do tráfico, a música latino-americana chegou ao continente. E, de repente, esse pessoal do continente começa a ter uma outra perspectiva, que é ir trabalhar as músicas tradicionais e adaptá-las a instrumentos eléctricos, a viola e não sei o quê, que tinham surgido na altura. Essa música, como floresceu de tal modo, ficou como moda, a música daquela zona e eu ouvia. Vou dizer-vos uma coisa: eu já conhecia essa música antes de ir para Portugal, para a tropa, porque eu trabalhava na Rádio e eu via esses discos do OK Djazz, e eu achava aquela música ...muito bizarra. Não sei se estão a ver. A música do OK Djazz, todos eles tinham qualquer coisa de jazz no meio.

Então, voltando à questão de Cabo Verde, naqueles anos, início de 1975, é no meio disso tudo que começa a surgir o movimento do funaná. Inclusive, vou dizer-vos, eu estou a contar-vos coisas que se calhar nunca disse, e talvez nunca tenha escrito. Quando chegaram aqui, refiro-me ao pessoal do Coral, eu já tinha recebido as gravações deles sobre a tabanca. Mas há um outro grupo que é o Opus 7, um grupo que não se pode ignorar. É o Opus 7 que é a base do Bulimundo, mais tarde com o Zé Cadinha Reinal, o Zé Samal, o Zé do Arquitecto, o Zé Augusto Tima. E então, parece incrível, mas todo esse pessoal, por exemplo, o Zé Augusto Tima, vamos

encontrar-nos na rádio, a trabalhar juntos, a discutir, etc. Houve aquela explosão da música de Cabo Verde em termos de música revolucionária. Só que aconteceu, desculpem, vou só contar isto agora, uma coisa: a música revolucionária entra na moda, e todo mundo passa a produzir música revolucionária. E, em Portugal, como era moda, aquilo passou a ser uma música comercial também, e todo mundo ficou escandalizado com isso.

Começa, então, uma grande fricção entre, digamos assim, os tradicionalistas, o pessoal que achava que já tínhamos ido longe demais e outros que defendiam que se devia passar a produzir outro tipo de música. É quando acontece o regresso do Bana, a partir de 1978, 1979. E é nesse momento que chega o Catchaço, portanto, o Carlos Alberto Martins. Vou dizer-vos: muita gente pode pensar o contrário, mas o Carlos Alberto Martins, mal chegou, passou a ir falar comigo. Nos encontrávamo-nos todos os dias, porque, entretanto, eu tinha fundado um conjunto aqui com essa linha, só que não tínhamos instrumentos ou eu não podia trabalhar, e então, o Catchaço, o Carlos Alberto, ouviu dizer que eu estava envolvido nessa questão de trabalhar a música também nesse sentido, depois do meu contacto com o pessoal do Coral. E começámos a conversar. Ele ia, nós íamos ao Cachite, o Zé Augusto Tinas, que viria a estar no Bulimundo, nessa altura ainda era do Opus 7. Então, vem a surgir o movimento do funaná.

Isso tudo para dizer-vos o seguinte: a ideia que se tinha na altura era a seguinte, eu, na linha do pessoal do Coral, pensávamos que se devia ir para os ritmos mais, digamos assim, como é que eu vou dizer... mais fáceis de trabalhar, como por exemplo a tabanca, o que aconteceu aqui foi que o Opus 7 foi o primeiro que fez a tabanca. Dar a César o que é de César. Depois é que o pessoal de São Vicente... Mas, nessa altura, quando eles chegaram, chegámos a falar do funaná. E eu até disse àquele pessoal todo: o funaná é muito complicado a gente trabalhar neste momento. Eles disseram que estavam mais ou menos interessados também em tentar encontrar vias para isso. O batuque estava um pouco... quer dizer, voltou, saiu da liturgia que tinha, mas não era considerado, na altura, como um ritmo, digamos assim, "trabalhável". E então, praticamente, não se falava do batuque. Eu e o meu grupo, o Tabanka Djazz, chegámos a trabalhar o batuque e a tabanca. O batuque até fez sucesso na altura, mas aqui todo mundo continuava a não considerar o batuque. Tudo isso para chegarmos agora a uma conclusão: nessas reuniões que eu tive com o Catchaço, ele até gozava comigo. Ele dizia assim: "Não, tu não conheces nada de Santiago, tu não sabes nada disso, tu és de São Vicente. E fica a saber que são as cantigas que estão no batuque que vão normalmente para a tabanca."

Mas o meu conceito não era a questão tradicional, era a questão do ritmo, que só muito mais tarde, agora com o Pantera, é que se vem de facto, acordar para isso. Passaram-se muitos anos em que o batuque continuou lá no seu terreiro, e voltou, sim senhor. Deixou de ter aquela perseguição, passou a ser algo, não digo folclórico, porque não gosto deste termo, mas passou a ser uma manifestação, ou um ritmo, que se apresentava nas sessões culturais. Na altura dizia-se "saraus culturais". O batuque, sim senhor, tinha as suas canções. Mas o que veio a florescer, o que veio a ter sucesso, foi o funaná, com o Carlos Alberto e o Bulimundo, que começaram um movimento nesse aspecto. E só um pouco mais tarde é que vem a surgir o batuque já, portanto, com o Orlando Pantera (1967-2001), que era miúdo naquela altura, mas viu também que se poderia fazer algo nesse género. E então ele começou com aquela juventude, etc. O batuque vem, mas só a partir dos anos 90, com a questão da gravação em disco e essa coisa toda.

Logo a seguir, vamos ter, e aí é que está a coisa, anos depois, um novo movimento, que é, de novo, não digo um retorno às fontes, uma recriação para se fazer uma nova música, porque

esse é um conceito que vem desde o OK Djazz e dessa gente toda do princípio das independências em que a ideia era ir à fonte, trazer esses elementos, trabalhar e criar algo novo. Volta novamente um movimento em que o próprio funaná, passa a ser, a conhecer, a partir dos anos 90, um retorno à fonte. E começa, portanto, o sucesso do funaná 'puro', digamos assim, com o ferrinho, a gaita, e muito pouco acompanhamento. E o batuque também a mesma coisa. Vamos ter um boom do batuque a partir dos anos 90. Portanto, o batuque tal como está. Só que, e essa é a minha opinião, a partir do momento em que esses géneros sobem ao palco, deixam de ter a função que tinham. O batuque podia ter as suas funções para casamentos, determinadas festividades, etc. Mas, a partir do momento em que o batuque e também o funaná voltam ao palco há diferenças... Mas isso é a lei da vida, porque vamos evoluindo e as coisas vão andando para a frente. O que eu posso dizer é que o batuque, de facto, pode ter sido uma música de resistência, apesar de toda a perseguição que sofreu, foi aguentando, foi-se fazendo durante esses anos todos. Até porque o objectivo que havia na altura, durante o tempo colonial, digamos assim, era exterminar essas expressões.

E já vamos entrar num outro nível, numa outra análise, que é algo em que estou a trabalhar neste momento, que é justamente a questão relacionada com a cultura africana ser considerada, pela cultura europeia, como algo que não é bom, que não é civilização, não é nada. Mas justamente, vou dizer-vos em que eu estou a trabalhar agora, uma pesquisa que estou a fazer sobre algo que muita gente não sabe e que tem que ver com a minha experiência na Guiné que me fez mergulhar a fundo na música tradicional africana. A música africana tem outra escala musical. Há várias escalas. O pessoal vê um korá ou outros instrumentos e goza com aquilo porque não é a escala tradicional de sete notas. Portanto, aí já estamos a entrar em musicologia pura, não é a escala musical de sete notas que é a escala europeia de música, mas é uma outra escala: a pentatónica, a hexatónica, e outras por aí. Há até escalas de três e quatro notas. E um ouvido que está sintonizado na escala europeia sente a escala africana como algo que soa mal. Mas a música-arte também é assim. A música chinesa, a música japonesa... também têm escalas que não entram na lógica europeia, porque saltam às vezes notas, e aquilo soa "mal" aos ouvidos.

Então estou agora a entrar noutro domínio, que se calhar nunca foi falado, mas que vai surgir num trabalho que estou a fazer, que é o seguinte: a música que os nossos antepassados trouxeram para aqui é música africana, com a escala africana que está na cabeça, mesmo que eles não tenham trazido instrumentos, o que eles trouxeram na cabeça, foi a escala musical africana. Várias escalas, imagino, mas sobretudo a escala pentatónica, que é a escala que foi para os Estados Unidos, está no jazz, e é onde se faz a improvisação actualmente. Por isso é que o jazz, às vezes soa mal a determinados ouvidos clássicos. Muita música daqui, digamos assim, perdeu-se ou chegaram até nós muito poucos exemplares de certos instrumentos. Aliás, o europeu acaba por associar a música africana apenas aos tambores. Para os europeus, música africana são tambores ou o batuque, e para eles, o batuque é tudo. Mas a música africana tem flautas, tem aquilo tudo, e é esse o instrumento de que estou a falar. E é dessas escalas de que falei, e aí é que está o batuque. O problema do batuque, neste momento, é o quê? É que os cantares, digamos assim, do batuque, desde o princípio dos anos 90 ou a partir dessa revolução que aconteceu, estão a ser forçados a entrar na escala europeia, por causa dos instrumentos europeus que estão a ser utilizados. Não sei se já tinhas pensado nisso... Mas era aqui que eu queria chegar, para mostrar que é tudo uma herança, sim senhor, estamos a falar de música revolucionária, mas eu acho que não é a música revolucionária, é uma parte de toda a cultura musical.

O que aconteceu de facto foi que, nessa altura, já estou a chegar agora a um outro tipo de conclusão, não foi só a música ter mobilizado o pessoal para ir para a luta, etc, etc, foi nós passarmos a cantar os nossos verdadeiros problemas na nossa música. No início da música de Cabo Verde, essa é a grande verdade, todas as letras eram obscenas ou então não eram toleráveis a nível social, o que era normal naquela altura porque essas cantadeiras...Há outra coisa que também é importante deitar abaixo: o batuque, ou esses cantares, existiram em todas as ilhas. Foi anotado no meu livro, não há como dizer que não há documentação histórica a contar isso, desde Santo Antão, São Vicente e por aí fora. Portanto, todas essas músicas existiram nesses sítios todos, nessas ilhas todas. E, inicialmente, essas músicas não eram toleráveis. Razão porque toda a recolha que foi feita, a pouca que foi feita, digamos assim, até podemos dizer que houve trabalhos musicológicos feitos em 1800 e tal, não sei se sabias. Essas músicas não têm letras, são só músicas.

Entrevistador (a):

Edição: 2025

