

Do ‘badju di gaita’ ao funaná-soukouss, da música rural ao pop:o percurso do funaná ao longo de um século

Gláucia Nogueira¹
glaucia.nog@gmail.com

Jo di Bango²
paulobango@gmail.com

Resumo: O funaná, género musical cabo-verdiano com uma história recente e rica em transformações, permite notar, ao longo do seu percurso, uma tendência para a aceleração. Ao mesmo tempo, outros estilos musicais têm vindo nos últimos anos a misturar-se ao funaná nas gravações. Este artigo procura esboçar esse percurso do funaná, desde as hipóteses que são consideradas para o seu surgimento até a forma como se apresenta nas suas versões mais recentes.

Palavras-chave: Música; Cabo Verde; Funaná; Santiago; Género musical.

Abstract: Funaná, Cape Verdean musical style with a recent history and rich in changes, makes it possible to notice, along its path, a trend towards accelerating. At the same time, in recent years, other musical styles have been blended into the *funaná* in recordings. This article aims to outline the pathway of *funaná*, from the hypotheses that are considered for its emergence onto the form it is presented in its latest versions.

Keywords: Music; Cabo Verde; Funaná; Santiago; Musical genre.

Pensar o percurso do funaná, de manifestação da cultura popular camponesa até ser considerado um género musical de Cabo Verde, leva a pelo menos duas questões: o processo de modernização, a partir de instrumentos, abordagens, interação com experiências musicais exteriores ao país; e a construção do género musical.

No que diz respeito à primeira questão, Hurley-Glowa (2006, p. 79), no seu artigo sobre o funaná no contexto do mundo globalizado lembra que ao mesmo tempo que, nos anos 1990, a cantora Cesária Évora dava a conhecer ao mundo a música cabo-verdiana – ou melhor, uma parte dela –, os cabo-verdianos apreciavam e imitavam “uma

¹Jornalista e antropóloga, mestre em Património e Desenvolvimento pela Universidade de Cabo Verde. No âmbito de pesquisas sobre a música em Cabo Verde, é autora de: *O tempo de B.Léza, documentos e memórias* (IBNL, Praia, 2006) e *Notícias que fazem a história – A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX* (ed. autor, Praia, 2007). No prelo, tem os livros *B.Léza, um africano que amava o Brasil e Cabo Verde* e *a Música – Dicionário de Personagens*.

² Jo di Bango é o nome artístico do violonista e pesquisador cabo-verdiano Paulo Bango Monteiro.

variedade de estilos tradicionais e globais, através dos meios de comunicação, criando complexas exigências sobre artistas e produtores”.

No mesmo artigo, citando Taylor(1997), inclui:

Ouçó músicos constantemente afirmando identidades nacionais, locais e internacionais, sempre tentando sair para além das identidades mais tradicionalmente delimitadas. Além disso, muitos desses músicos estão preocupados com a modernidade e modernização e exprimem na sua música os problemas de mudar rapidamente para a modernidade, uma modernidade no mundo pós-colonial e globalizado que poderia até ser considerado como pós-moderno. (TAYLOR *apud* HURLEY-GLOWA, 2006, p. 79).

Quanto à segunda questão, é de interesse distinguir o conceito de *gênero musical* do de *forma musical*. Este último refere-se à maneira como são ordenados os elementos que compõem a música, criando um padrão pelo qual se pode identificá-la. O termo aparece em expressões como *forma binária*, *forma ternária* ou *forma-rondó*, referindo-se ao número de partes, e ainda, por exemplo, na expressão *forma-sonata*, indicando o tamanho das partes e a complexidade de suas interrelações. Termos como *minueto* ou *scherzo* são formas, com características rítmicas, métricas e de andamento específicas (SCHOENBERG, 1993, in <http://fkoozu.multiply.com/reviews/item/9>).

Já o gênero, que muitas vezes se encontra como sinónimo de estilo, é um conceito que envolve aspetos musicais e extramusicais (como o visual dos artistas e fãs, a iconografia das capas de discos) e ainda questões subjetivas como noções de autenticidade e sinceridade.

Centrando a atenção no caso cabo-verdiano, mais especificamente ao tratar do binómio morna-coladeira³, Dias (2004, p. 33-34) refere que na noção de gênero musical “perpassa um processo de apropriação e reelaboração pelos próprios músicos e ouvintes, que contribuem assim para sucessivas recriações desse sistema de classificação”. Lembrando que a produção de *gêneros* ou *estilos musicais* apresenta uma relação apenas indireta com a criação musical propriamente dita, são “discursos exteriores à própria música” que criam conceitos que vinculam manifestações musicais “a todo um campo simbólico, especialmente a determinados grupos sociais”.

³ Morna: gênero musical cabo-verdiano de andamento lento e letras sentimentais, fazendo lembrar o samba-canção. Coladeira: gênero musical cabo-verdiano associado ao universo da morna, porém, de andamento mais rápido. Ambos são dançados por pares e alternam-se nos bailes ou espaços de dança. Sobre o binómio morna-coladeira, ver Dias, 2004.

A cada gênero musical associa-se uma ou mais identidades de grupo, seja ela étnica, nacional, geracional ou de gênero, sem que seja levado em consideração o processo real de criação e recepção musical. Formas musicais distintas são fundidas sob um mesmo gênero, enquanto associações reais entre diferentes formas musicais são mascaradas frente a gêneros distintos que as segregam e as associam a diferentes campos simbólicos. (DIAS, 2004, p. 25)

O funaná é um exemplo de gênero que acolhe sob o seu “chapéu” diferentes formas, como a valsa, o samba e a morna, por exemplo.

Percurso do funaná e periodização

O funaná é tocado, na sua versão tradicional, com um acorde ondiatônico, localmente denominado gaita, como no Sul do Brasil, com acompanhamento do ferro, ou ferrinho, que consiste numa barra metálica – originalmente a lâmina de uma enxada – com que se marca o ritmo, ao ser friccionada com uma faca ou outro objeto metálico. Está associado ao interior da ilha de Santiago e, no período colonial, era menosprezado pela população urbana da ilha. Nas outras ilhas, considerando-se as dificuldades de transportes nesse território insular, seria mesmo desconhecido até, aproximadamente, a década de 1970, salvo alguma rara exceção. O compositor Jovino dos Santos, nascido na ilha da Boavista, relata:

Eu conheci o funaná porque estive um ano na Praia⁴. Todos os domingos vinha aquela gente do interior, para vender as coisas da terra. Traziam o ferrinho e a gaita e tocavam no mercado. Aí é que eu comecei a saber o que era o funaná. Nessa época era apenas uma música rural (SANTOS, entrevista à autora, 1998).

Nessa época, quem reinava no gosto do público urbano era a morna e a música brasileira (NOGUEIRA, 2011, p. 82). Os bailes de gaita (*badju di gaita*, na língua cabo-verdiana) só se realizavam no interior. Numa periodização do percurso do funaná, considerando as suas características e momento socio-histórico, esse seria o seu primeiro período.

É só a partir de 1980 que o funaná passa a ser assumido de forma plena como gênero musical nacional – segundo período. Nos primeiros anos após a independência, vive-se um momento de valorização das tradições e artes populares, de “reafricanização” da mentalidade, como preconizava o ideário da luta de libertação. Os

⁴ Praia é a capital da República de Cabo Verde e situa-se na ilha de Santiago, a maior e mais populosa do arquipélago de dez ilhas (nove habitadas) em que consiste o território nacional cabo-verdiano.

grupos de batuko⁵ e tabanka⁶, outras expressões culturais de Santiago, ganham visibilidade e reconhecimento; são feitas recolhas da tradição oral na língua cabo-verdiana; a moda inspira-se em temáticas africanas, ao contrário do padrão ocidental até então vigente, entre outros aspetos.

É nesse contexto que, em 1978, surge o grupo Bulimundo a fazer do funaná o prato forte do seu repertório, embora algumas iniciativas pioneiras o tenham antecedido. Com instrumentos elétricos e uma sonoridade urbana, Bulimundo adapta o ritmo do ferrinho à bateria, e para a melodia utiliza os teclados, guitarra ou sopros no lugar da gaita. Katchás (Carlos Alberto Martins, 1951-1988), guitarrista e compositor, foi o fundador e líder do grupo, nesses primeiros tempos. Além de temas seus e eventualmente de outros membros do Bulimundo, aparecem nos LP do grupo composições do repertório dos músicos do funaná tradicional, rural, casos de Codé di Dona (Gregório Vaz, 1940-2010) e Sema Lopi (Simão Tavares Lopes, 1940-2013).

O êxito do Bulimundo é tal que esse extrapolar do funaná para forado ambiente rural é considerado “a maior conquista da música cabo-verdiana no seu processo de evolução”, na opinião de um jornalista, músico e observador atento desse processo (GONÇALVES, 1994). Assim, o funaná atinge públicos urbanos, nas outras ilhas e nas comunidades cabo-verdianas emigradas em vários países, começando a ser fruído por pessoas de estratos sociais mais elevados que os camponeses do seu meio original. Passa a ser encarado como um género musical cabo-verdiano no mesmo patamar em que até então só eram admitidos a morna e a coladeira. Ao longo da década de 1980, verifica-se uma verdadeira explosão da produção discográfica da música cabo-verdiana (fora do país, pois nessa altura Cabo Verde não contava com estúdios de gravação) e nesse contexto a presença do funaná é digna de destaque, com grupos que surgem especialmente dedicados a esse estilo e muitos artistas a solo a incluí-lo nos seus álbuns. Esse padrão prossegue com uma geração que se firma na década de 1990.

Já nos últimos anos da década de 1990, passa-se para uma nova fase – terceiro período –, em que a gaita, que tinha sido posta de parte, surge como instrumento solista acompanhada do velho ferrinho, mas com reforço do baixo, guitarra e bateria. Um novo

⁵ Cf. Nogueira, 2013 (http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC_N3_A5).

⁶ Associação mutualista que comemora os santos católicos com atividades como rezas, encenações, música e dança. Por vezes aparece como denominação de um tipo de música que está associado ao desfile que fazem durante essas festas. Nos tempos mais recentes, essa performance musical é praticamente o que resta da tradição. Por vezes, a palavra tabanka aparece como designação de um género musical, mas não existe ainda um conjunto de composições que justifique essa categorização.

filão é então descoberto. O grupo Ferro Gaita, com o seu primeiro álbum, em 1998, *Fundu baxu*, determina a nova tendência, seguida por vários grupos e intérpretes.

Entretanto, ainda em meados da década de 1990 outra tendência – quarto período – começou a se delinear, firmando-se ao longo da década de 2000: a aceleração do ritmo, que já começara com o grupo Bulimundo, acentuou-se na fase Ferro Gaita e continuou a se intensificar. Outras características dessa fase são a mistura, nos repertórios, com outros ritmos dançantes, em particular o *zouk*⁷ e o *soukous*⁸, e a tendência para a produção musical a partir de tecnologia digital – teclados e bateria eletrônica.

Origem e nome do funaná

Um artigo publicado em 1982 no jornal *Voz di Povo* procura trazer à tona dados sobre as origens e desenvolvimento do funaná. Baseando-se no testemunho do seu avô, António dos Santos Tavares (Papá Tony), nascido no interior de Santiago em 1883 – e que, portanto, no início do século XX tinha à volta de 20 anos – o autor, Emanuel Antero Veiga, aponta datas precisas para o surgimento desse tipo de música e traz várias informações úteis na compreensão do seu percurso e da designação que acabou por adquirir. É provavelmente, o trabalho com a fonte primária mais recuada no tempo que se tem acesso para o estudo deste assunto.

O texto de Veiga citando Papá Tony aponta o ano de 1902 como aquele em que se ouviu pela primeira vez o som da gaita tocada por cabo-verdianos. Dez anos mais tarde, já se realizavam os primeiros *badju di gaita* na área de Achada de Bentrero e arredores (locais correspondentes a partes dos atuais municípios da Praia e de S. Domingos). Trata-se de uma vasta área de pastagens, para onde proprietários de bovinos e caprinos de outros pontos da ilha mandavam o seu gado, gerando, assim, trabalho na pastorícia para os habitantes da região. Estes “tinham uma situação financeira que

⁷ Zouk: gênero musical das Antilhas francesas que a partir de meados da década de 1980, com o sucesso do grupo Kassav a partir da França, expande-se pela Europa. Em Cabo não será um modismo passageiro, sendo até hoje presente, composto e gravado por cabo-verdianos, gerando controvérsia entre seus defensores e os puristas. Essa produção por vezes é chamada de *cabo zouk*, *zouk love*, ou *cabo love*.

⁸ Soukous: gênero musical surgido em meados do século XX, no Congo (mais tarde Zaire, atual República Democrática do Congo), resultante de várias fusões e caracterizado por melodias delineadas em guitarras elétricas sobre ritmo sincopado. Dança-se individualmente. Tornou-se muito popular em vários países da África e consequentemente nas suas comunidades emigradas, sendo um elemento incontornável em espaços de dança africanos. Por vezes denominada *rumba congo-zairense*, ou uma vertente dela. “A rumba congo zairense, geralmente denominada soukous, marcou todo o continente pela sua construção binária comum a numerosos ritmos africanos” (SECK & CLERFEUILLE, 1993, p. 43).

permitia a compra de gaitas de fole que se vendiam nas lojas da Praia”⁹(VEIGA, 1982, p. 6). Esses instrumentos teriam origem em Portugal, mas também, possivelmente, no Senegal e nos Estados Unidos. A partir daí a mobilidade dos pastores, própria da sua atividade, terá levado o som da gaita para outros pontos da ilha, segundo o autor.

Outra hipótese (MONTEIRO, 1998; GONÇALVES, 2007) sobre o aparecimento do funaná, a partir do instrumento que lhe está associado, refere que a Igreja Católica, de forte implantação na então colônia portuguesa, introduziu o acordeon diatônico no arquipélago para uso nas suas paróquias, devido ao fato de o órgão, sempre associado às práticas musicais dessa religião, ser mais difícil de transportar e ter maior custo. Da sua utilização no interior do templo para o exterior, em práticas profanas, teria sido um passo. De modo geral, as festas religiosas em Cabo Verde são vividas intensamente pela população, e os dias santos são ocasiões de grandes festas ao longo de todo o dia, em alguns casos, começando mesmo na véspera ou até três dias antes. Não é de imaginar que há um século fosse diferente. Contudo, contrariando essa hipótese, o artigo de Veiga recorda que a situação da época era de repressão cultural por parte dos padres católicos (o que se verificava também relativamente ao batuko). “Por exemplo, se um tocador estivesse a tocar e visse um padre, escondia-se porque era considerado pecado” (VEIGA, 1982, p. 7).

A época em que se situa a introdução do acordeão em Cabo Verde será provavelmente o início do século XX – altura em que chegou também à Argentina e ao Brasil, pelos fluxos migratórios de então –, considerando que, inventado na década de 20 do século XIX, na Alemanha, foi sofrendo até o fim desse século várias evoluções, dando origem ao aparecimento de diferentes instrumentos na mesma linha, como a concertina, o bandoneon e o acordeon cromático. Aquele que está associado ao funaná é o acordeon diatônico, por vezes identificado como melodeon¹⁰.

De referir também, relativamente ao instrumento, as alterações que são feitas por determinados músicos (autodidatas de modo geral) para mudar a afinação das gaitas, em particular mexendo nas notas mais graves. Caetaninho (1922-1987), Julinho da Concertina (residente em Portugal) e Belo Freire são alguns nomes conhecidos por essa faceta. “Estou a mudar e a combinar as vozes (...) se eu não o fizer, o instrumento

⁹ Anúncios publicitários inseridos em jornais do início do século dão conta, efetivamente, e apesar de se tratar de um mercado exíguo, da venda de instrumentos musicais em Cabo Verde, em particular os de corda, pelo que não é improvável que se vendessem também gaitas. Cf.: AUGUSTO VIEIRA, 1913, p.5.

¹⁰A propósito do funaná e a gaita, uma explicação detalhada sobre a diversidade de acordeões existentes e variedade de denominações encontra-se em Hurley-Glowa, 1997, p. 308.

não toca porque, da forma como veio, sai é o som deles. O instrumento fica confuso. Não toca à nossa maneira”, refere Caetaninho, citado por Kaká Barbosa:

(...) de bocadinhos de lâminas sintéticas de várias espessuras obtidas em ateliers de fotografia e nas cabinas de cinema ou recolhidas algures, ele fabricava as palhetas que eram fixadas, à cola *crazy*, nos suportes em alumínio ou em latão ou bronze achatados, correspondendo cada uma das suas ranhuras a uma voz, quer dizer, a uma nota musical (...).(BARBOSA, 2004, p. 6)

Diz a lenda que *funaná* vem de um homem chamado Funa, que tocava gaita,acompanhado ao ferrinho por Naná, sua mulher (LOPI, 1998; MONTEIRO, 1998). Esse relato faz parte da tradição oral para explicar o nascimento do funaná e o seu nome. Outras versões apontam para a palavra *fungagá* (Portugal) ou *fungangá* (Brasil) (MONTEIRO, 1998), com o significado de “filarmónica reles”¹¹. Para Veiga (1982), a utilização da palavra *funaná* é recente, a partir de fins da década de 1960. É interessante notar que, num dos raros textos anteriores à independência em que se faz alusão a esta música/dança, um artigo publicado em *Permanência*, “revista portuguesa de atualidades ultramarinas” e reproduzido no jornal cabo-verdiano *O Arquipélago* (PORTUGAL, 1970, p. 5), a expressão apresentada em alternativa a baile de gaita é *fuc-fuc* (grifo no original),e não funaná: “Em Santiago continua a tradição do batuque, e, no interior da ilha, os *bailes-de-gaita-e-ferrinhos (fuc-fuc)*...”. Por sua vez, Horário Santos, ao escrever sobre a dança em Cabo Verde, refere que o povo cabo-verdiano criou “o seu *baju di gaita*, hoje registado com o nome de funaná e aceite em todas as salas nacionais e estrangeiras”, e em nota de rodapé esclarece: “A palavra funaná foi usada durante muito tempo com sentido pejorativo e seletivo para os do *tóki i baju di gaita*¹²”(SANTOS, 1985, p. 9). Há ainda a hipótese, defendida por Veiga no mesmo texto de 1982, de o termo funaná ser simplesmente uma onomatopeia, imitando o som da gaita.

Se é recente a utilização corrente do termo *funaná* para designar esse tipo de música e dança, a palavra existia já no início do século XX, e aparece no jornal *Independente* (12 fev 1912, p. 1), num texto sobre o Carnaval, em tom depreciativo: “No teatro, a mesma insipidez, a mesma ausência de graça, a mesma sordidez e algum

¹¹ <http://www.priberam.pt/dlpo/fungag%C3%A1>

¹² A expressão referia-se, portanto, às pessoas ligadas à prática de tocar gaita e promover bailes.

funaná a mais (...) Por Belzebut! – dai-nos alegria e livrai-nos do *funaná!*...” (grifo no original, pelo que se conclui ser uma palavra de uso local, portanto, estrangeira à língua portuguesa). Pode-se fazer um paralelo entre o que aconteceu com a designação *funaná* e com a palavra *badio*, que hoje identifica os habitantes de Santiago como uma reivindicação de identidade cultural, mas que no passado se referia à “classe de pretos livres e libertos que viviam à margem da economia e sociedade escravocratas” (CORREIA E SILVA, 1995, p. 70-71) e que eram alvo de apreciações negativas do gênero, “gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e moléstias” (VALDEZ, 1864, p. 251). Em resumo, *funaná* deixou de ter uma conotação negativa e passou a denominar não a música do *badju gaita* como um todo, mas um dos ritmos interpretados no baile, como se verá adiante.

Os vários funanás

Quando fala em baile de gaita, Veiga, no seu texto, escreve “ritmos do badju di gaita”, já que o baile é “uma noitada de dança e música que se fazia e se faz no interior de Santiago, mediante um repertório de vários ritmos, a saber: Morna, Samba, Mazurca, Valsa, Vira, ‘Caminho di Ferro’, Marcha e Machicha¹³” (VEIGA, 1982, p. 6-7). O interessante, acrescenta, é que “cada um desses ritmos é interpretado de maneira tão original que quando se ouve, por exemplo, um samba do citado repertório, vê-se logo que o mesmo difere grandemente do samba brasileiro”.

Assim, é habitual encontrar-se, por exemplo, as designações *funaná sambado*, *funaná lento*, entre outras. O ritmo *caminho-de-ferro*, para o autor, foi criado no meio do repertório do baile de gaita, “talvez uma derivação da marcha, quanto ao ritmo e compasso da maneira de dançar e da valsa, quanto à posição dos dançarinos e os movimentos do corpo” (VEIGA, 1982, p. 7). Por sua vez, Margarida Brito (1998, p. 22) refere que o movimento mais lento “era chamado de samba (de acordo com uma demonstração feita por um senhor com cerca de setenta anos, o Funaná dançava-se como o samba era dançado antigamente no Brasil)”. Ao tentar estabelecer uma taxonomia dos tipos de funaná, Hurley-Glowa (1997, p. 323-324) encontra as designações *funaná rápido* e *funaná lento*, sendo que o segundo se subdivide, segundo

¹³ Possivelmente, o maxixe brasileiro, pois a penetração em Cabo Verde de expressões musicais com origem no Brasil, em meados do século XX, é um dado referido por várias fontes.

alguns músicos, em *sambas* – três tipos: *sensial*(sic), *samba normal* e *samba lento* – e *marchas*. “Codé di Dona divide a categoria ‘marcha’ em machicha marcha e marcha marcha. Para minha frustração, descobri que havia uma falta de consenso entre os artistas sobre os nomes para os tipos de funaná e seus sons, o que torna difícil reconhecer as características essenciais de cada subdivisão”, escreve a pesquisadora. O primeiro disco de Codé di Dona (1996) é um bom exemplo da questão do gênero como algo que abrange diferentes formas musicais: nele há valsa (*Valsa Braz Puldina*), morna (*Seis ano na Tarrafal*) e mazurca (*Rabolada*).

Na sua versão tradicional, o funaná tem muitas vezes as letras improvisadas no momento, sobre uma melodia preexistente, noutros casos há melodia e letra fixas, criadas do zero. “Muitos tocadores de funaná gastam muito do seu tempo realizando improvisações ou tocando músicas de outros músicos, em vez de criar novas”, observa Hurley-Glowa (1997, p. 324-325). Ao tornar-se uma música urbano-elétrico-eletrônica, o papel da improvisação é uma das áreas onde houve mudança: “As formas musicais tornaram-se padronizadas e menos flexíveis em comparação com o que se verifica no funaná acústico”. Ao mesmo tempo, “a nova versão do funaná utiliza estruturas harmônicas que são por vezes expandidas para incluir acordes adicionais” (*Idem, ibidem*).

Outras alterações que se seguem têm a ver com músicas estrangeiras como o *zouk* das Antilhas – com grande sucesso em Cabo Verde desde finais da década de 1980, sendo mesmo composto e gravado por muitos artistas cabo-verdianos – e o *soukous*, também presente em Cabo Verde mas até então unicamente em locais de dança –, que vão interagir com o funaná. Hoje em dia, os espaços de dança do funaná no interior de Santiago divulgam as suas atividades diferenciando a designação que se dá ao estilo tocado: quando é com ferro e gaita, indicam unicamente *ferrogaita* nos cartazes e outras formas de divulgação. Quando se vê escrito *funaná* simplesmente, sabe-se que é uma noite de música eletrônica, com DJ ou *play back*. Ou então, como na terceira imagem abaixo, sequer a menção a funaná aparece.

Outro aspecto que distingue claramente o período atual é a dança, que passa a ser individual, sendo que até então sempre fora uma dança de par. Os videoclipes que promovem os artistas deste filão são um caso à parte, com tal apelo erótico e exploração

da sensualidade feminina que até têm gerado comentários depreciativos através de blogs e redes sociais¹⁴.



Cartazes observados na cidade de Assomada, interior de Santiago, em 2014, anunciando diferentes modalidades de funaná.

Este funaná atual é o que, entre os ritmos do *badju gaita*, era chamado *caminho-de-ferro*. Ainda que pontualmente um ou outro artista tenha gravado *funaná*s lentos e *funaná*s sambados, a esmagadora maioria dos temas gravados, desde o aparecimento do Bulimundo, são neste padrão, que quanto ao andamento varia de 138 a 153 batidas por minuto, e que irá acelerar, nas gravações mais recentes, até 175 batidas por minuto.

Reuniu-se um conjunto de gravações, realizadas desde a década de 1980, para analisar o andamento. São as seguintes:

Quadro 1

Artista	Disco	Ano edição	Música	Andamento (bpm)	Período	Obs.
Caetano	<i>Caitaninho e esposa</i>	2000	<i>A.Leitão</i>	131	1	Gravado na década de 1980
			<i>Bali Brão</i>	135		
			<i>Pomba sta nobo</i>	136		
Codé di Dona	<i>Cap-Vert - Kodé di Dona</i>	1996	<i>Titina lopo bu ka tem cabelo /</i>	130	1	Gravado em 1995

¹⁴Cf. <http://mrvadaz.blogspot.com/2012/02/ze-espanhol-revoltado-estou.html>; https://www.facebook.com/margarida.fontes.14/posts/10202634772645784?comment_id=7199062&offset=0&total_comments=15¬if_t=feed_comment_reply;

			<i>Santo António di Belém</i>	151		
Bulimundo	<i>Djam brancu dja</i>	1980	<i>Pé di Pedra</i>	144	2	Instrumentos elétricos
	<i>Bulimundo</i>	1981	<i>DimingoDenxo</i>	141	2	
	<i>Compasso pilon</i>	1984	<i>Compasso pilon</i>	147	2	
Tchota Suari e A. Sanches	<i>Music from Cape Verde</i>	1994	<i>Djonsinho Cabral</i>	174	3	Só ferro e gaita
			<i>Aian, recordaçan di amizade</i>	169		
Zeca nha Reinalda	<i>Na urna</i>	1996	<i>Na urna</i>	148	3	Sintetizador, bateria eletrônica
			<i>Sanchu na orbadju</i>	148		
			<i>Tambatorro</i>	151		
Ferro Gaita	<i>Fundu Baxu</i>	1997	<i>Fundu Baxu</i>	146	3	Ferro, gaita instr. elétricos
Codé di Dona	<i>Codé di Dona</i>	1997	<i>Pé di pedra</i>	141	3	Ferro, gaita instr. elétricos
Tchota Suari e Orfeu	<i>Dez granzin di tera</i>	1998	<i>N ta vendi boi n ta paga</i>	174	3	Só ferro e gaita
Sema Lopi	<i>Cabra preta</i>	1998	<i>Cabra preta</i>	145	3	Ferro, gaita instr. elétricos
			<i>Maninha</i>	150		
			<i>Ribeira Seca</i>	150		
Tchota Soari e C. Graciosa	<i>Valor sem favor</i>	2000	<i>Tubupu</i>	159	3	Ferro, gaita instr. elétricos
			<i>Valor sem favor</i>	157		
Belo Freire	<i>Gana bá nha casa</i>	2000	<i>Djancre ku nhos</i>	157	3	Ferro, gaita e baixo elétrico
			<i>Gana ba nha Casa</i>	157		
			<i>Grito de povo</i>	157		
Codé di Dona	<i>Djam bai</i>	2001	<i>Bia di polon</i>	140	3	Ferro, gaita instr. elétricos
Zeca nha Reinalda	<i>Camponês</i>	2001	<i>Toma tom</i>	158	3	Instrumentos elétricos
			<i>Usa Cabeça</i>	160	4	
			<i>Provérbio</i>	162		4
			<i>Sema Lopi</i>	94		
Zé Espanhol	<i>Ben Pa Moda</i>	2013	<i>Sónia Branca</i>	164	4	Gaita, ferro, sintetizador, bateria eletrônica,
			<i>Zé di Nhinha sem bó</i>	170		

A partir da análise dessas músicas, chega-se às seguintes observações, lembrando que os valores apresentados são aproximados, variando de artista para artista:

Quadro 2

Período	Características	Exemplos de intérpretes	Andamento
1º	Acústico - gaita e ferro	Codé di Dona; Caetaninho	131 a 139bpm

2º	Elétrico – teclado, bateria, baixo, guitarra, sopros	Bulimundo, Finaçon	140bpm a 149bpm
3º	Gaita e ferro, baixo, guitarra, bateria/bateria eletrônica	Ferro Gaita	150 bpm a 159bpm
4º	Eletrônico	Zé Espanhol	Acima de 160 bpm

Os já referidos Codé di Dona, Sema Lopi e Caetaninho (1922-1987), e ainda Tchota Suari (1932-2011) e Bitori Nha Bibinha (1938) são os representantes do funaná tradicional que chegaram ao disco. Os dois primeiros tiveram composições gravadas nos anos 1980 pelo Bulimundo, já que beber na fonte tradicional era a postura do grupo. Contudo, só muito depois disso, já em finais da década de 1990, conseguem gravar os seus próprios álbuns, dado o sucesso comercial do Ferro Gaita, grupo fundado em 1996, ter motivado o interesse de produtores pelo funaná tocado com gaita. Contudo, como já se referiu, esse funaná tem o suporte de baixo, guitarra e bateria. Sendo assim, não se trata da música tal e qual esses representantes do funaná tradicional tocavam nos seus contextos de origem, mas sim uma música híbrida com a desse novo momento, e produzida segundo padrões de um sucesso comercial já conquistado.

A diferença entre o que um mesmo artista apresenta nessas duas vertentes pode ser atestado com o caso de Codé di Dona: o seu primeiro CD resulta de gravações realizadas em 1995 por uma equipe da Radio France integrada por antropólogos, para um programa sobre a cultura de Cabo Verde. O músico toca gaita apenas acompanhado pelo ferrinho (DONA, 1996). Trata-se de um registro de carácter etnográfico, realizado em sua própria casa, na localidade de S. Francisco. No ano seguinte, pela Globe Productions, sai o segundo disco do artista, na linha do *funaná ferro e gaita* que então acabava de se consagrar, com um som irresistivelmente dançante. Passa longe de valsas ou mornas e é um funaná rápido que dá o tom, concorrendo com *Fundu Baxu*, de Ferro Gaita (1997), na altura também sucesso nas pistas de dança. Sema Lopi, por sua vez, irá gravar nessa época o seu único CD, *Cabra preta* (LOPI, 1997) com um funaná, por sugestão do produtor, “mais mexido” do que aquele a que estava habituado (LOPI, entrevista à autora, 1998).

A exceção neste segmento do funaná tradicional e tendo em conta o andamento é Tchota Suari, que aparece no CD *Music from Cape Verde* (1993), com gravações realizadas no início dos anos 1990. Embora inserido nos moldes tradicionais (só ferro e gaita, em registro acústico) o andamento é bastante mais rápido que nas gravações dos

outros músicos do primeiro período. Tchota Suari aparece em outros três discos nessa linha: *Dez granzin di tera – A viagem dos sons* (1998), *Cap-Vert unarchipel de musiques* (2000) e com Julinho e Antonito, *Tchascangerrogaita* (1997), sempre com uma música mais rápida que a dos seus congêneres e mesmo que a do Bulimundo e seus seguidores.

Quando se fala no funaná tradicional, pode-se questionar se todos esses discos, sendo posteriores ao Bulimundo, não poderão de alguma forma ter recebido alguma influência daquela modernização. Entre as constatações de Hurley-Glowa (1997, p. 307), está a de que, além do empréstimo de ideias e elementos do funaná tradicional pelo inovador, o processo funcionou também no sentido inverso, com temas novos de funaná a serem interpretados por músicos tradicionais. Como exemplo, a autora cita *Mariazinha*, que Norberto Tavares compôs e gravou nos anos 1970, que ela ouviu frequentemente interpretada pelos músicos do funaná acústico na década de 1990.

Relativamente às interações do funaná com outras músicas, essa tendência se verifica a partir da metade da década de 1990, anunciando-se ainda antes da vaga *ferro gaita*. Zeca di Nha Reinalda, o vocalista do Bulimundo nos seus primeiros dois discos, terá sido o pioneiro, com o CD *Na urna* (1995). Além de passar a incluir zouks no seu repertório, grava nesse ritmo o funaná lento *Sema Lopi*, de Sema Lopi, no disco *Camponês* (2001). Nesse mesmo CD, inclui o *soukouss*, com o tema *Marido manso*. Zé Espanhol é um nome que aparece no *Projeto verão 2008*, CD com vários outros artistas, participa na edição de 2010 dessa série e nesse mesmo ano sai o seu CD-DVD *S'ta na moda*. Em 2013, lança *Bem pa moda*.

Conclusão

Em síntese, pode-se afirmar que o funaná, na versão que se pode chamar *folk*, enquanto expressão tradicional de transmissão em espaços comunitários e sem o suporte de um esquema de produção, recebeu em diferentes momentos influência do funaná produzido segundo os padrões da indústria cultural – o universo pop. Dentro dos ritmos, o *caminho-de-ferro*, que veio a ser chamado simplesmente *funaná*, é o que predomina na discografia, verificando-se uma tendência à sua aceleração. Contudo, coexiste com o sambado e o lento. A análise do andamento e dos arranjos do conjunto de gravações apresentado revela a existência de quatro períodos com características próprias. Esses

períodos vão se sucedendo, mas as formas mais antigas continuam presentes, coexistindo com as novas e tendo suas características reaproveitadas por elas.

Referências

- AUGUSTO VIEIRA. *O Futuro de Cabo Verde*, 29 mai 1913.
- BARBOSA, Kaká. Son di terra, a voz ou o som da identidade, *Horizonte*, 20 fev 2004.
- BRITO, Margarida. *Os instrumentos musicais em Cabo Verde*. Praia/Mindelo, Instituto Camões/Centro Cultural Português, 1998.
- BULIMUNDO. *Compasso pilon*, Praia, edição do grupo, 1984.1 LP.BUL 1005.
- _____. *Bulimundo/Djam brancu dja*(coletânea),Paris, Lusafrika, 2013. 2 CD. 662812.
- CAITANINHO. *Caitaninho e esposa - Folklor tradicional de Cabo Verde*. Amadora, Sons d' África, 2000. 1 CD. CD-00297.2
- CARNAVAL. *O Independente*, 15 jan 1912.
- CORREIA E SILVA, António (1995). *Histórias de um Sahel Insular*. Praia: Spleen Edições.
- DIAS, Juliana B., *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2004.
- DONA, Codé di. *Cap-Vert - Kodé di Dona*. Paris, Ocora/Radio France, 1996. 1 CD. Ocora C 560100.
- _____. *Codé di Dona*. Brockton, Globe Productions, 1997. 1 CD. 81.80.6785.
- _____. *Djam bai*. Brockton, Globe Productions, 2001. 1 CD. Sem código.
- ESPAÑHOL, Zé. *Ze Di Nhinha Sem Bó*[2013], disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=k9K90XWVPMY>. Consulta em 21 jan 2014.
- FERROGAI. *Fundu baxu*. Rotterdam, CDS, 1997. 1 CD. FG 970108.
- FREIRE, Belo. *Gana bá nha casa*. Cacém, Cape Disco, 2000. 1 CD. CD-1015.
- FUNGAGÁ. Priberam dicionário. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/fungag%C3%A1>. Consulta em 06 jan 2014.
- GONÇALVES, Carlos. Músicas de Cabo Verde, livreto do CD *Cap Vert: Anthologie 1959-1992*, Buda Musique, Paris, 1994.
- _____. *Kab Verde Band*. Praia, Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.
- HURLEY-GLOWA, Susan. *Batuko and Funana: Musical Tradition of Santiago, Republic of Cape Verde*. Tese de doutorado, Brown University, 1997.
- _____. Funana with a drum machine beat?: Cape Verdean identity in a globalized world. *International journal of african studies*. Special Issue:

GlobalizationandtheAfrican World: ContinuityandChange. Volume 12, Number 1
 Spring/Summer 2006, p. 79-91.

LOPI, Sema (Simão Lopes Tavares). Entrevista à autora, Santa Cruz, 1998.

_____. *Cabra preta*. Amadora, Zé Orlando/Sons d' África, 1998. 1 CD. CD 204.

MONTEIRO, Vladimir. *Les musiques du Cap-Vert*. Paris,Chandeigne, 1998.

NHA REINALDA, Zeca di. *Na urna*. Brockton, Globe Productions, 1996. 1CD.

_____. *Camponês*. Praia, Cabo Verde Produçions, 2001. 1 CD.
 MMC CV 005.

NOGUEIRA, Gláucia. Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-
 musical. Dissertação de mestrado, Universidade de Cabo Verde, 2011. Disponível em
[http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/238?](http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/238?mode=simple&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+simples)
[mode=simple&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+simples](http://www.portaldoconhecimento.gov.cv/handle/10961/238?mode=simple&submit_simple=Mostrar+registo+em+formato+simples) Consulta em 07
 jan 2014.

_____. Tradição versus inovação na música em Cabo Verde: luta de
 gerações, espaços ou ideias? In: RBEC, n.3, jan-jun 2013, disponível em
http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC_N3_A5. Consulta em 07jan2014.

PORTUGAL, José Blancde. Música do ultramar português. Cabo Verde – Exemplo de
 vitalidade. *O Arquipélago*, 24 dez 1970, p. 5.

SANTOS, Horácio. A dança no tempo e no espaço. *Voz di Povo*, 09 mar 1985, p. 9.

SANTOS, Jovino dos. Entrevista à autora. Paris, 1998.

SECK, Nago & CLERFEUILLE, Sylvie.*Les musiciens du beat africain*. Paris, Bordas,
 1993.

VALDEZ, Francisco Travassos. *Africa Occidental – Notícias e Considerações*,
 Lisboa, Imprensa Nacional, 1864.

VÁRIOS. *Cap-Vert unarchipel de musiques*, CD “Sotavento”. Paris, Ocora Radio
 France, 2000. C 560146/47.

VÁRIOS. *Dez granzin di tera - A Viagem dos sons*. Vila Verde, Tradison, 1998. 1 CD.
 VS 11.

VÁRIOS. *Music from Cape Verde*, Estocolmo, Caprice Records, 1994. 1 CD. Cap
 21451.

VEIGA, Emanuel Antero Garcia da. ‘Badjo di gaita’ na ilha de Santiago (I) – Seu
 historial: origem e desenvolvimento. *Voz di Povo*, 14 ago 1982, p. 6-7.