

■ Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal

Jorge Castro Ribeiro*

Resumo O artigo analisa a prática do batuque no contexto da imigração cabo-verdiana em Portugal. Observa as práticas de dois grupos comparando-as como estratégias de relacionamento institucional entre os migrantes cabo-verdianos e a sociedade de acolhimento. Revê a prática musical como factor estratégico de exibição/apresentação da cultura de origem e como catalisador da sociabilidade dos membros da comunidade. Interpreta a prática musical e coreográfica como processo de conciliação¹ entre tempos, espaços e pessoas. Nota a hostilidade entre o espaço migratório e o tempo e o espaço de origem na evocação emocional que os conteúdos da música concedem e que a prática coreográfica exhibe.

Palavras-chave Batuque, Portugal, conciliação, música cabo-verdiana, imigrantes cabo-verdianos, Etnomusicologia.

Abstract This article analyses the practice of batuque within the context of Cape Verdean immigration in Portugal. It observes the practices of two groups, comparing them as strategies of institutional relationship between Cape Verdean migrants and the host society. It reviews the practice of music as a strategic factor for display/presentation of the culture of origin and as a catalyst for community members' socialization. The musical and choreographic practice is interpreted as a process of conciliation between time, place of origin and people. It notes the hostility between the migratory space and the time and place of origin in the emotional recall that is granted by the music content and the choreographic practice display.

Keywords Batuque, Portugal, conciliation, Cape Verdean music, Cape Verdean immigrants, Ethnomusicology.

* Investigador do Instituto de Ethnomusicologia (INET-md), Assistente na Universidade de Aveiro (jcribeiro@ua.pt)

■ Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal

Jorge Castro Ribeiro

A migração cabo-verdiana em Portugal¹

As indicações do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) (2009) relativas ao ano de 2008, contabilizam 440.277 estrangeiros residentes em Portugal² dos quais 51.353 (11,7% do total) são cabo-verdianos. Este número refere-se apenas ao estatuto de nacionalidade política e deixa de fora uma enorme quantidade de indivíduos de outras nacionalidades que se incluem no enorme grupo de pertença étnica dos cabo-verdianos. Muitos descendentes nascidos em Portugal e outros cidadãos com dupla nacionalidade ou que adquiriram a nacionalidade portuguesa, são tomados em conta na avaliação do total de cabo-verdianos³ em diversos estudos académicos, pela representação diplomática cabo-verdiana e pelas instituições oficiais portuguesas que lidam com esta realidade.

A moderna migração de cabo-verdianos para Portugal apresenta algumas características únicas. De acordo com os principais estudos, iniciou-se em grande escala na década de 1960 (Amaro, 1999; Batalha, 2008; Carreira, 1983; Esteves, 1991; França, 1992; Góis e Marques, 2008; Gomes, 1999; Oliveira, 1973). Em 1973 contabilizavam-se c.20.000 imigrantes cabo-verdianos em Portugal, sobretudo homens, a primeira geração. A principal expansão deu-se após a independência de Cabo Verde, em 1975. Sucessivos imigrantes, jovens homens e mulheres, atingindo o pico de incremento nos finais da década de 1980 (Amaro, 1999:39), formaram os contornos do processo gradual de reunião familiar de centenas de núcleos. Por razões de ordem laboral, aproveitamento da rede informal de solidariedade social e facilidades de apoio mútuo, a maioria dos cabo-verdianos concentrou-se na zona que actualmente constitui a Região de Lisboa.⁴ Segundo Saint-Maurice, a experiência migratória de muitos cabo-verdianos para Portugal implicou fortes mudanças pessoais na “redefinição das suas regras de comportamento e na reconstrução das suas identidades, emergindo novas concepções e novos modos de vida” (1997:1). Além disso esta experiência provoca “processos de desestruturação familiar que se desenvolvem a par com a criação de novas solidariedades” (1997:1).

A tradição portuguesa ao longo da história foi quase sempre emigratória e a experiência nacional de movimentos imigratórios laborais significativos data apenas de meados da década de 1960, começando precisamente com a imigração cabo-verdiana. De facto entre 1960 e 1990 o país não tinha praticamente condições sociais para receber as dezenas de milhares de imigrantes cabo-verdianos que foram chegando. Não existiam, por exemplo, habitações e bairros que pudessem dar resposta à procura habitacional dos imigrantes; o sistema de ensi-

no não estava preparado para lidar com os jovens cabo-verdianos portadores de uma língua materna diferente e de outros referentes culturais; a intensa procura de mão-de-obra em sectores como a construção civil ou a hotelaria e a falta de fiscalização laboral propiciavam a criação de um mercado de trabalho precário, regulando-se ao arrepio da lei e permitindo toda uma série de abusos. Este quadro resume alguns dos problemas com que muitos imigrantes se depararam à chegada a Portugal.

A hostilidade da experiência migratória dos cabo-verdianos foi ainda agravada pela diferença cultural, dificuldades linguísticas e incompreensão da organização da sociedade receptora. O sistema de ensino foi frequentemente incapaz de lidar com as necessidades de formação e de integração de muitos jovens que subitamente – desligados de Cabo Verde ou filhos de estrangeiros, nascidos em Portugal – se viram na necessidade de criar e adaptar os seus referenciais identitários. Os grupos informais de jovens vizinhos de bairro foram o substituto da escola no papel de apoio ao desenvolvimento pessoal. Contudo, este processo gerou por vezes sistemas de valores muito diferentes daqueles que são transmitidos pela escola. Como resposta à falta de condições de alojamento, por exemplo, uma grande percentagem de imigrantes recorreram à construção própria de habitações clandestinas em grandes bairros sem quaisquer infra-estruturas urbanísticas, sobretudo na periferia de Lisboa e também dentro da própria cidade (Amaro, 1999:62).

Neste contexto as redes de solidariedade, formal e informal, tiveram grande importância constituindo importantes fontes de conforto e contribuindo para o sucesso do projecto migratório e para a conciliação com a sociedade portuguesa. O movimento associativo migrante desempenhou vários papéis, servindo frequentemente como interlocutor junto dos órgãos políticos, administrativos, sociais e institucionais, como prestador privilegiado de serviço social, educativo e de formação. Além disso proporcionou espaço de convívio, de sociabilidade, de organização, invenção e reconstrução das expressões culturais dos imigrantes. Para os imigrantes cabo-verdianos os géneros musicais e de dança de Cabo Verde permaneceram como marcadores indispensáveis da sua identidade. Além do lazer quotidiano, as confraternizações formais e informais dos cabo-verdianos em Portugal não dispensaram a presença da música e da dança. Nestes contextos a dança e a “música cabo-verdiana”⁵ são as preferidas, embora outros géneros musicais conotados no geral com o que a indústria apelida como “música africana”, tenham também grande popularidade. Os géneros musicais que marcam presença nos eventos são bastante variados: *funaná*, *zouk*, *kizomba*, *kuduro*, *batuque*, *coladeira*, *morna*, *canção*, *zouk-love* conhecido por *cabo-zouk* ou *cola-zouk*, *semba*, *hip-hop* e *rap kriolu*, entre outros. As preferências são conotadas por vezes com a classe etária, o estatuto sócio-profissional ou a própria experiência de vida de cada actor social. A existência de um nicho transnacional específico na indústria musical para a música cabo-verdiana, que inclui artistas que também se dedicam a repertórios de alcance internacional, estruturado e com ofer-

ta discográfica substancial, programas televisivos e radiofónicos, disponibilidade de músicos amadores e profissionais, locais de concertos, estúdios de gravação, etc., facilita a acessibilidade à música.

Ao nível associativo um dos principais géneros em que estão envolvidos é o batuque, género musical, poético e de dança associado à cultura tradicional da ilha de Santiago, de onde é proveniente a maioria de imigrantes em Portugal. A existência do batuque em Cabo Verde, na ilha de Santiago, está documentada desde o início do século XIX. Antes da independência de Cabo Verde este género era praticado sobretudo pelas populações rurais do interior montanhoso da ilha, onde historicamente se refugiavam escravos negros foragidos, e onde se foram consolidando comunidades com algum grau de conservação de memórias e práticas da cultura africana (Gonçalves, 2006:27). Não obstante a regular influência da colonização europeia - especialmente a portuguesa - moldou-se em Cabo Verde uma cultura singular, marcada pelo uso da língua crioula e de certas práticas africanas mas também por outros aspectos impostos pelo colonizador como a adopção do catolicismo e o estabelecimento de estruturas económicas, políticas e ideológicas de matriz portuguesa.

O papel social do batuque, desde essa época, para além da função lúdica e de animação de festas de casamento e baptizado, incluiu uma dimensão veicular de regras e atitudes morais, de juízos e pedidos colectivos. Os assuntos abordados nas cantigas de batuque e *finassom*⁶ - variante do batuque -, remetiam-nos para as preocupações e anseios da população rural, que, orgulhosa da sua identidade, prolongou estas características até à contemporaneidade. No presente, o batuque alargou-se à esfera urbana e adaptou-se aos novos modos de vida. Goza de grande popularidade - no arquipélago como na diáspora - testemunhada pela permanente criação de repertório, aparecimento de novos grupos e festivais e pela multiplicação de gravações comerciais. Em Portugal, os primeiros grupos de batuque formalmente organizados entre os imigrantes cabo-verdianos datam do final da década de 1980. No presente há uma forte circulação e consumo de gravações entre os imigrantes, e há cerca de 12 grupos organizados com actividade regular.

Casos emblemáticos são: o grupo Finka-Pé, fundado em 1989, sediado na Associação Cultural Moinho da Juventude, no Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora, com actividade pública notória; e o grupo Fidjos di Tera,⁷ fundado em 2008, da Associação Cabo-verdiana do Norte de Portugal, Porto. Prestam-se a casos de estudo esclarecedores pelo seu contraste.

Na perspectiva etnomusicológica podem colocar-se três questões: de que modo a prática de batuque destes dois grupos em Portugal constitui uma fonte de conforto e um antídoto à experiência de hostilidade que comporta a vida dos imigrantes cabo-verdianos na sociedade portuguesa? Que articulação origina a prática do batuque entre os sentimentos de saudade da terra - *sôdade* ou *sodadi* - a sociabilidade com

os patrícios e as exigências pessoais do projecto migratório? E, finalmente, como é que a prática do batuque se constitui numa estratégia privilegiada de conciliação no relacionamento institucional entre cabo-verdianos e a sociedade portuguesa?

A experiência migratória analisada há décadas pela Etnomusicologia, permitiu estabelecer alguns princípios globais da relação entre música e migração.

Migrações e Etnomusicologia

As migrações humanas enquanto fenómeno social são alvo de interesse académico desde o século XIX, tendo sido a Geografia a pioneira no seu estudo. As migrações apresentam um amplo espectro de configurações – laborais, políticas, administrativas, entre outras - e podem ser encaradas de diversos pontos de vista. No presente, a migração laboral é explicada sobretudo por teorias económicas. Ernst Ravenstein (1834-1913) formulou as primeiras interpretações sobre as migrações humanas baseadas no princípio de “atração-repulsão” (“*push/pull*”) e em observações empíricas das migrações internas do Reino Unido (Góis, 2006:83). Na perspectiva de rever este modelo John A. Jackson apontou o facto da sua centralidade estar apenas na economia: “(...) *os factores repulsivos eram geralmente de índole económica, e incluíam a falta de acesso à propriedade ou uso da terra, o desemprego, os baixos salários, as terras improdutivas, as secas e as fomes e, por fim, o aumento populacional. Os factores de atracção consubstanciavam-se em melhores alternativas aos acabados de mencionar e, para além disso, colocavam em nítido contraste as vantagens da vida urbana sobre a vida rural*” (Jackson, 1991:19).

Algumas das observações que Ravenstein efectuou e que mereceram posteriormente uma análise crítica são, em síntese: (a) os fluxos migratórios gerarem reflexos; (b) a preferência dos emigrantes por distâncias curtas; (c) a preferência por grandes cidades nas migrações de longa distância; (d) o facto de as populações rurais emigrarem mais do que as urbanas e; (e) o facto de os jovens adultos estarem mais predispostos do que as famílias à migração internacional. Os pressupostos da teoria clássica de Ravenstein, contudo, baseavam-se no livre arbítrio do indivíduo o que suscitou a crítica de que “*o livre arbítrio está à partida condicionado por um conjunto de condições sociais, históricas e políticas que o tornam menos livre e mais arbitrário*” (Góis, 2006:88) e que condicionam, indiscutivelmente, a migração.

Os contextos sociais e políticos interferem nos processos migratórios pela determinação das características dos sujeitos migrantes e pela escolha selectiva dos destinos migratórios. A nível individual, a decisão de emigrar condiciona-se por eles. A este propósito, Pedro Góis conclui que a “*percepção desta realidade leva os actores a utilizarem um conjunto de estratégias adaptativas modificando quer os destinos migratórios finais quer os percursos migratórios que devem utilizar para os atingir*”

(2006:90). Os estudos sobre migração e cultura ganharam uma nova perspectiva a partir da década de 1990, de algum modo influenciados pelo pensamento sobre a teoria da cultura de Bhabha (1994) ou Bauman (1995), que deram importantes contributos à forma como vemos a relação espaço/cultura, o fenómeno do consumo e do pós-modernismo. De facto a abordagem da mobilidade das formas culturais, que questionou a noção clássica da ligação entre cultura e território ou “lugar”, no sentido que Bhabha dá a *location*, veio proporcionar uma nova forma de olhar as migrações e as suas experiências migratórias. A estatística e a recolha de dados – que constituíam as grandes ferramentas metodológicas da Sociologia das Migrações, da Economia e da Geografia – revelaram não ser suficientes para compreender, por exemplo, o modo como os migrantes veem a sua própria experiência migratória. A produção cultural em várias formas, isto é, os comportamentos expressivos, tornaram--se assim mais um instrumento para percebermos a visão dos imigrantes sobre a sociedade de acolhimento, o local que deixaram, bem como a maneira como são vistos pela sociedade receptora. A música e a dança, pelos conteúdos que envolvem e difusão e alcance social que podem obter, apresentam enormes vantagens enquanto fontes para a análise das migrações. Os elementos que fazem parte da música, como as letras, os instrumentos ou os trajes, para citar alguns exemplos, são fontes de informação sobre os comportamentos e atitudes dos imigrantes quando articulados com o seu enquadramento social. Acontece até, por vezes, nas formas mais espontâneas da performance musical dos migrantes, confundirem-se aqueles que performam com aqueles que assistem. Em complemento a este argumento Baily e Collyer afirmam: *“Music has a power to evoke memories and capture emotions entirely separate from the lyrical content (or where lyrics are entirely absent) that we can all identify with, migrants and non-migrants alike. Musical forms may travel independently of migrants, in response to other factors in the broader commercial and cultural environment”* (2006:168).

No início do desenvolvimento das ciências musicais, no século XIX, as questões básicas da ciência ligavam-se à natureza da música e à musicalidade humana, num quadro ideológico ainda muito marcado pelo positivismo e pelos paradigmas científicos classificatórios. A moderna Etnomusicologia não tinha ainda sido configurada teórica e metodologicamente sendo definida como “musicologia comparativa”. Nessa época conceitos como “autenticidade” ou “música primitiva” estavam no centro das preocupações dos musicólogos comparativos e as migrações não constituíam um domínio de interesse especial para a disciplina e para a sua epistemologia. Migração era apenas um fenómeno que poderia ajudar a explicar a difusão de instrumentos musicais ou de terminologias entre diferentes culturas ao longo de grandes períodos de tempo arqueológico.

Na década de 1940, Herskovits⁸ abriu perspectivas à análise da música e migração ao examinar as músicas americanas de origem africana no seu estudo *The Mith of The Negro Past* (1941). A Etnomusicologia experimentalaria a partir de en-

tão grandes desenvolvimentos sobretudo ao incorporar novos tópicos como a aculturação, a mudança e a inovação cultural. A consciência de que os géneros musicais americanos de influência africana tinham, em parte, na sua origem, o violento processo de migração forçada de escravos africanos, trouxe novas interrogações que decerto contribuíram para a nova definição da Etnomusicologia proposta por Merriam em 1964, na sua obra *The Anthropology of Music*: o “estudo da música na cultura”. Esta perspectiva esteve, por seu turno, na abertura de um novo capítulo científico, protagonizada por Adelaide Reyes-Schramm (1979) ao definir a cidade, “área urbana” e a “música étnica” como novos territórios de pesquisa em Etnomusicologia. O estudo de Bohlman (1984) sobre a re-urbanização da vida musical em Israel, dos imigrantes judeus da Europa central, ou os trabalhos de Turino (1988 e 1993) sobre a música das terras altas do Perú levada para Lima pelos migrantes internos, por exemplo, são dois exemplos da nova perspectiva.

Reyes-Schramm, então na Columbia University, fomenta um conjunto de estudos sobre grupos minoritários, alguns deles imigrantes, que ajudam a compreender as várias formas de organização da música em contextos migratórios. Diversos trabalhos sobre diferentes experiências migratórias, do caso extremo dos refugiados políticos aos imigrantes laborais, mostram que a música tem um profundo significado individual e social nas questões de deslocação humana. Os casos de estudo sobre migrantes exigem abordagens diferenciadas cujas categorizações são problemáticas dada a diversidade migratória e de origem: imigrantes, emigrantes, nacionais, internacionais, refugiados, exilados, forçados, voluntários, e assim por diante. A diversidade de configurações humanas e culturais produz diversidade de articulações da música com o tempo e o espaço. Os referenciais culturais na situação migratória são múltiplos e representam interesse para a Etnomusicologia pelo facto de os grupos migrantes estarem deslocados fisicamente da cultura que lhes é familiar e se encontrarem envoltos noutra cultura em que são minoritários. Sendo a deslocação física um dado que por si gera novas situações, as tecnologias de comunicação e a relativa facilidade de transporte parecem ser hoje potenciais atenuantes do sentimento de deslocalização. Os imigrantes encontram formas de manter e resgatar laços afectivos e montar estratégias para a reconstrução de nichos comunitários onde reciam o seu espaço cultural e afectivo pré-migratório. A perspectiva de regresso é, em muitos casos, uma realidade mais ou menos quimérica, cuja evocação pode ser um forte catalizador de atitudes e estratégias.⁹ A realidade cultural que deixam quando se deslocam para outro território fica em transformação, mas a imagem antiga permanece como referente frequentemente mais imaginária do que real. Certos contextos de migração experimentam mudanças tais que os referenciais dos migrantes se tornam imagens baças de um passado que deixou de existir. É neste espaço, entre o imaginário e o real, que muitas vezes os migrantes projectam identidades e modos de estar que não se revêem na sociedade de acolhimento nem na ideia de cultura que deixaram. Esta perspectiva pode castrar o projecto de regresso. Muitos migrantes “*regressam aos locais de onde saíram mas*

ainda assim experimentam a sensação de estar fora do lugar” (Said, 1999, citado em Baily e Collyer, 2006:171).

Com frequência os imigrantes organizam, na esfera privada, as suas maiores aproximações à cultura que deixaram para trás. O sentimento de ambiguidade entre os referenciais de espaço e cultura – não estar aqui nem ali – foi explorado largamente na pesquisa etnomusicológica sobretudo em comunidades transnacionais, como é o caso do estudo editado por James Watson *Between Two Cultures* (1977). Como concluem Baily e Collyer: *“Re-enactment and repetition of cultural practices continues to provide a source of comfort, a partial antidote to the hostility experienced in the new society, reinforcing and responding to feelings of nostalgia”* (2006:171).

Este sentimento de saudade revelou-se motor criativo em muitas comunidades onde os imigrantes são responsáveis por uma dinâmica de inovação cultural que ultrapassa largamente a simples repetição das práticas culturais. Baily e Collyer uma vez mais argumentam: *“A transnational perspective helps to remove the blinkers under which only developments in the country of origin were seen as authentic representations of the culture of the migrant group”* (2006:171).

A propósito da música cabo-verdiana Rui Cidra acrescenta a este argumento ainda a motivação migratória para a própria produção musical: *“Músicos, bem como intelectuais e escritores envolvidos na produção musical, vivendo no arquipélago quanto em centros de diáspora, tornaram a migração e as suas consequências emocionais, intelectuais e socioeconómicas, num dos tópicos centrais da poesia para canção. Os textos do batuko, do funaná ou da morna e os estilos performativos usados na sua interpretação, demarcaram a «saudade» (sodade ou sodadi) provocada pela separação de entes próximos, como um elemento emocional e expressivo definidor das estéticas destes géneros”* (Cidra, 2008:106).

Parece ser este o caso em que a cultura em geral e a música em particular ajudam a perceber novas estruturas da comunidade transnacional como um todo. A literatura etnomusicológica mostrou-nos também como os imigrantes podem assumir um papel de manutenção e transmissão das tradições. As diásporas são vistas como reservas de memória cultural e como autoridades respeitadas de inovação musical. Em reacção às explicações mais convencionais da economia e da política sobre as complexidades das relações entre grupos migrantes, Baily e Collyer (2006:172) argumentam que são as questões de produção cultural, inovação e difusão nas comunidades transnacionais que melhor as elucidam. Alguns factores podem ter implicações no modo como a música se inscreve na experiência migratória. As migrações ocorrem em circunstâncias variadas o que também produz diferentes utilizações da música. A presença ou ausência de músicos e de instrumentos tradicionais, por exemplo, poderá desenhar formas distintas de identificação dos migrantes com as tradições musicais do seu território de origem. Turino (1993) aborda esta problemática nos seus estudos sobre a música dos migrantes internos do Peru que descem das terras

altas para Lima, usam a música como meio de ligação, os géneros musicais com uma função emblemática e a prática musical como uma retórica dos seus objectivos sociais. De igual modo, a proximidade cultural e espacial entre o local de acolhimento e a região de origem têm implicações importantes na produção e consumo da música entre imigrantes. É frequente – e acontece no caso dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal – que a proximidade cultural proporcione certas escolhas na prática e consumo da música por parte dos imigrantes, que incluem a música da sociedade de acolhimento. A proximidade linguística, religiosa e outras, têm implicações na prática e no uso da música. Esta proximidade pode ser independente das divisões de classe que existem dentro da própria comunidade, como idade, educação escolar ou grupo social que, por seu turno, pode remeter para diferentes opções de consumo e produção. A comparação entre as práticas da comunidade imigrante e do local de origem é também esclarecedora sobre a maneira como a música é vista e representada. Ela pode ser um elemento de negociação e afirmação identitária das comunidades migrantes por via das suas capacidades reivindicativas ou de evocação emocional. Sieber, a propósito da música popular dos cabo-verdianos imigrados, põe a questão nestes termos: *“Popular music is a powerful medium for representing, contesting, and negotiating changing cultural identities within shifting global diasporas. Music indexes continuity and change, sustains and renegotiates connection across transnational space, and reshapes generational relations”* (2005:123).

A música pode evocar um espaço e tempo que, eventualmente, deixou de existir. É frequente os imigrantes fixarem práticas musicais numa espécie de “repetição ritualizada”, cultivando a “retenção de modelos musicais” (Carvalho, 1991), que conserva e evoca uma época passada. Esta constatação levanta a questão da manutenção da música ritual entre imigrantes, que constitui também um elemento da retórica da manutenção da identidade cultural. É muito comum no discurso dos imigrantes. O prolongamento da migração por várias gerações, contudo, pode gerar interessantes dinâmicas de inovação na música. É justamente por oposição à “repetição ritualizada” que Baily e Collyer, explicam a inovação: *“... migration can lead to cultural innovation and enrichment, with the creation of new forms which are indicative or symptomatic of the issues facing the immigrant, and which help one in dealing with a new life in a place of settlement and in the articulation of new identities. This is specially typical of the second or third migrant generation, born and brought up in a new land.”* (2006:174).

Algumas comunidades migrantes usam a música para si próprias como forma de manterem a sua identidade cultural. Contudo noutras situações a música e dança são mais endereçadas à comunidade de acolhimento. Nestas circunstâncias, a música constitui uma forma de afirmar a identidade do grupo perante os outros. A escolha pode ser feita no sentido de criar coesão dentro do próprio grupo ou no sentido de clarificar as suas convicções. A música entre os migrantes pode assim criar cisões e divisões. A capacidade de evocar filiações ideológicas, religiosas ou outras, anteriores

à migração, que não são entendidas ou partilhadas por todos, pode criar fendas no grupo. Mesmo ao nível da classe social a música pode ser um elemento de divisão.

Finalmente, no contexto da migração pode apontar-se à música um papel que Baily e Collyer (2006:177) referem como “possibilidade terapêutica”, para indivíduos e grupos. Em situação de imigração, as pessoas podem experimentar fragilidades emocionais ou de falta de auto-estima. A separação da terra de origem, as dificuldades do quotidiano numa nova terra e a própria situação migratória – a decisão de emigrar, mesmo quando voluntária, é dura e eventualmente penalizadora – podem ser factores depressivos. A música parece ter aqui um papel terapêutico de estímulo para a auto-estima e de alívio para os sentimentos depressivos e a ansiedade. Em Portugal, no contexto da imigração cabo-verdiana, esta é uma das qualidades referidas para a justificação da prática do batuque. As possibilidades terapêuticas relacionam-se com a alternância da percussão, a expressão dos problemas do quotidiano e a partilha proporcionada pela prática (Rosa, 2006).

Batuque em Portugal, *sodade* e conciliação

Na perspectiva da Etnomusicologia o batuque pode ser analisado pela sua dimensão sonora, e pelos vários discursos que lhe estão subjacentes: o conteúdo das letras cantadas e as histórias associadas a cada “cantiga” de batuque, a retórica discursiva dos actores sociais envolvidos – músicos, audiências e outros agentes de organização da produção musical –, os seus comportamentos e atitudes e, finalmente, as narrativas pessoais individuais dos elementos de cada grupo de batuque. O repertório de cantigas dos grupos de batuque vai-se transformando e renovando em função dos acontecimentos e da passagem do tempo, corporizando comentário social significativo. O meu trabalho de pesquisa sobre batuque nos últimos anos tem incidido especialmente sobre o referido grupo Finka-Pé, integrado nas actividades da Associação Cultural Moinho da Juventude, um projecto comunitário sediado no bairro do Alto da Cova da Moura (ACM). Este bairro, no concelho da Amadora, nos limites da cidade de Lisboa, é maioritariamente habitado por pessoas de origem cabo-verdiana e, no passado, foi alvo de uma forte mediatização relacionada com eventos violentos e criminalidade, embora os próprios índices oficiais sejam mais baixos no bairro do que no exterior. A mediatização está associada à exploração de preconceitos sociais de racismo contra os imigrantes de origem africana em Portugal (Horta, 2008:225). O processo de discriminação e alastramento da marginalidade no bairro acaba por alimentar-se e aumentar as limitações à integração e ao diálogo da população do ACM com o exterior. Aprofundam-se sentimentos inconciliáveis de parte a parte, entre imigrantes e a sua sociedade receptora. Horta explora estes tópicos mostrando como as representações do Estado e da comunicação social sobre os habitantes do bairro têm uma “natureza racializada” e “fixaram a identidade local numa grelha ideológica, que articula a diferença cultural com a marginalização e comportamentos

desviantes” (2008:233). A autora conclui: *“A imposição de subjectividades particulares encontrou múltiplas formas de resistência e contestação por parte dos moradores do bairro. Recorrendo às suas experiências de vida num espaço translocal, os migrantes lutaram por identidades sociais alternativas e construíram novas formas de se representarem a si próprios e à comunidade”* (2008:233).

O bairro não tem praticamente infra-estruturas básicas como pavimentação das ruas, saneamento básico ou rede de transportes públicos. Por esses motivos, as manifestações da cultura expressiva dos habitantes – nomeadamente a música e dança – representam uma importante moeda de troca para a negociação de uma imagem social positiva com o exterior.

Fundado em 1989 o Finka-Pé é formado por cerca de 18 mulheres de três gerações. Inicialmente faziam parte do grupo apenas as mulheres mais velhas nascidas em Cabo Verde que emigraram para Portugal durante a década de 1980. Todavia, a partir de 2002, o grupo começou a integrar raparigas, filhas e familiares das componentes mais velhas, já nascidas em Portugal e também as filhas destas, netas das primeiras. O grupo fez muitas actuações por todo o país e pelo menos quatro digressões internacionais (Espanha, 1992 e 1995, Cabo Verde, 1996 e Bélgica, 2003). Apareceu várias vezes na televisão e faz actuações frequentes por todo o país, quase sempre comentadas. Uma vez por mês, ao domingo, promove sessões de batuque – o chamado “curso de batuque” – abertas a participação livre. O repertório renova-se frequentemente com cantigas feitas pelas componentes ou com adaptações de repertórios de outros grupos.

No Porto existe também um grupo de batuque recentemente formado e sediado na Associação Cabo-verdiana do Norte de Portugal (ACNP). Esta associação tem por objectivo, de acordo com o seu presidente, Martinho Ramos, manter: *“(…) o espírito de congregação promovendo o convívio e a união de todos os cabo-verdianos da região norte de Portugal com vista a difundir os valores da cultura cabo-verdiana, os laços culturais entre Cabo Verde e Portugal e vice-versa. Promover iniciativas no âmbito da segurança social, educação e saúde, promover e participar em manifestações culturais, desportivas sociais, económicas, através de organização de iniciativas públicas visando uma maior integração social e harmoniosa dos imigrantes cabo-verdianos no seio da sociedade portuguesa na região norte de Portugal”* (Borges, 2007).

O grupo de batuque Fidos di Tera, criado em 2008, é constituído por 18 jovens estudantes e estudantes-trabalhadores na cidade do Porto. Os membros encontram-se semanalmente na sede para ensaiar batuque e compor novas músicas. A apresentação pública é um objectivo paralelo ao dos ensaios. Quer haja ou não apresentação, o grupo encontra-se ao domingo para ensaiar. Nestes momentos de sociabilidade e convívio conversam entre si, partilham as experiências, trocam novidades das suas vidas e famílias, já que na semana têm poucas oportunidades para o fazer. Ao longo

de cerca de um ano e meio este grupo efectuou cerca de quinze actuações públicas na região do Porto e uma em Espanha. Todos são jovens – rapazes e raparigas – com projectos pessoais de formação académica. Estabelecem um quadro migratório diferente da maioria dos seus patrícios que emigraram quase apenas com objectivos económicos e laborais. Sendo diferente, a organização do grupo difere da dos outros. Uma das distinções é o facto de integrar rapazes, até há alguns anos pouco habitual nos grupos de batuque. Hoje, em Portugal como em Cabo Verde, alguns grupos integram rapazes sobretudo jovens e crianças. Outras diferenças estão na estrutura formal das cantigas – bastante variada e não repetitiva –, na adopção de instrumentos de percussão e de cordas – a tumba (espécie de *djembé* e a viola, além das *tchabetas*)¹⁰ – e no conteúdo musical, especialmente na parte rítmica percutida. Acentua-se o carácter “binário” do padrão rítmico de acompanhamento, em contraste com o “ternário” que se encontra nos repertórios de outros grupos.¹¹ Além disso este grupo compõe o seu repertório. Numa das cantigas do Finka-Pé o tópico da migração é abordado pelo desejo de regresso. Sendo este um dos resultados da migração. Com frequência, as transformações da vida, com o nascimento de filhos ou a adaptação à diferença cultural tornam o regresso permanentemente adiado, eventualmente não concretizado. Na cantiga, este desejo é colocado no plano hipotético – esperança de regressar – afirmando a contingência do projecto migratório:

*Eu tenho esperança de regressar
Cabo Verde tenho esperança de regressar
Digam a Buraca porque tenho esperança de regressar
Oh menina tenho esperança de regressar
Oh Santo Antão tenho esperança de regressar
Tenho a esperança, Ó Angelina tenho esperança de regressar
Eu tenho vontade de regressar
Eu tenho esperança de regressar*

*Oia minha mãe
Oia ah mulheres
Ó mundo de Deus
Quando fui contigo
Quando fui para Cabo Verde
Ele disse amanhã e ficou nessa
Ó Senhora Preta
Oia companheiros
Tenho esperança de regressar
Oiaiai oh eu tenho esperança de regressar*

[Cantiga do repertório do Finka Pé. Fonte: Gravação INET-MD, 1992].

Noutro registo, no contexto da imigração em Portugal, o grupo Fidjos di Tera usa a *sodade* dos entes queridos e da terra como tema da criatividade musical e coreográfica no batuque:

*Estou em Portugal
Meus familiares em Cabo Verde
Não estou a aguentar separação
Distancia está a dar cabo da minha vida*

*Meus amigos
Me ajuda a ir para Cabo Verde
Saudade da minha mãe
Saudade do meu pai
Saudade dos meus irmãos
Meu amor nem é preciso dizer*

*Tudo que eu faço
Nunca deu certo
Tenho pouca sorte
Vontade de abraçar minhas famílias
Deus ilumina o meu caminho*

(Cantiga do repertório do Fidjos di Tera. Fonte: transcrição do grupo, 2009).

Neste grupo, que se reúne para conviver e praticar o batuque, a música desempenha papel estratégico na manutenção da identidade cabo-verdiana que não querem perder. Para a maioria dos membros o batuque era uma realidade que conheciam de Cabo Verde, mas que nunca tinham praticado antes da vinda para Portugal. As afirmações de vários sobre o desejo de fazer o batuque liga-se directamente a sentimentos de saudade e à necessidade de estabelecer processos de sociabilização dentro do próprio grupo etário de interesses. Esta situação parece ser, de resto, semelhante à descrita por Susana Sardo a respeito da prática de música entre goeses cristãos de Goa: *“A escolha da música como ingrediente para voluntariamente comungar um sentimento de nostalgia e satisfazer a necessidade de reconstrução e manutenção da identidade, decorre justamente do facto de ela, a música, conter em si a remissão para um espaço (o lugar e a dimensão social) e para um tempo (história) onde é possível, é suposto e é desejável que se encontrem os componentes essenciais dessa identidade. É um forte marcador identitário porque é única”* (2004:233).

O batuque, nos casos destes dois grupos em Portugal, dirige-se ao público português que não entende o crioulo e incorpora frequentemente uma dimensão pedagógica ou de aproximação à cultura expressiva cabo-verdiana. Assim as actuações do Finka-Pé têm habitualmente comentários e explicações sobre o conteúdo das letras, danças, ritmo e outros aspectos da organização musical, bem como sobre a cultura cabo-verdiana. Também aqui o quotidiano das mulheres ficou marcado por uma enorme

dificuldade de inserção profissional. Muitas dedicavam-se, em Cabo Verde, à venda ambulante de peixe, actividade proibida no contexto urbano de Lisboa. A tentativa de reproduzir no espaço de acolhimento a experiência profissional que conheciam, gerou episódios de exclusão e perseguição em que várias mulheres do grupo foram presas ou viram as suas mercadorias apreendidas pela polícia. Perante esta situação e os traumas que provocou, a maioria optou por outras actividades. Numa das cantigas do seu repertório – recuperada e adaptada a partir de uma letra do músico cabo-verdiano Codé di Dona, *Pulícia di Praia* – reflectem claramente o desespero e a revolta que esta condição de exclusão e de quase marginalidade gerou:

*Polícia de Lisboa
Deixa-me vender na rua,
Ganhar o pão dos meus filhos.*

*A correr da polícia
[Sou atropelada]
Bato com o peito num carro
E morro logo.*

(Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal).

No depoimento seguinte F.S., uma das mulheres do Finka-Pé dá conta da experiência pessoal de tensão e conflito com as autoridades a propósito da venda ambulante de peixe:

“Encontrei um polícia e o polícia disse: pára o carro! Eu parei o carro. Os documentos do carro? E eu entreguei os documentos. Os documentos do peixe? E eu entreguei os documentos. Entreguei mais documentos e então o polícia disse que eu tinha que pagar multa de 50 contos. Eu disse que não podia, porque tenho quatro filhos para criar e o pai não dá nada para os filhos e era eu sozinha a lutar. Então o polícia disse assim: olha agarra no peixe que tem aí e vai pôr no caixote. A gente vai-se embora e não te queremos encontrar aqui nesse sítio mais. Se a gente encontra contigo nesse sítio vai ser multada e presa. Eu disse: está bem. E agarrei no lixo que eu tinha lá, de arranjar o peixe, e fui deitar no lixo, fingi. Meti o peixe no carro e fui-me embora para minha casa.”

(Fonte: filme de Catarina Rodrigues, *Mulheres do Batuque*, 1997).

A conciliação dos interesses e do estatuto legal dos imigrantes cabo-verdianos com as leis do país de acolhimento nem sempre é fácil. Em Portugal a experiência de diversos imigrantes, no que concerne à legalização do seu estatuto, foi muitas vezes complexa e envolta em burocracias e dificuldades nem sempre compreensíveis. Os aparelhos representantes do Estado português, como a Polícia ou o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras decidem de acordo com um arbítrio por vezes pouco claro sobre a legalidade ou ilegalidade da situação de cada um. Na cantiga seguinte, o

Finka-Pé expõe estas dificuldades e interpela o poder – Governo e Presidente – para a conciliação e a resolução dos problemas burocráticos da migração.

*Tristeza do nosso povo, nosso Governo
Presidente bom dia.
Nós queremos união convosco
Diga aos funcionários para darem ao povo os documentos
Eles pedem dinheiro à gente
Para despacharem os nossos assuntos.
Há muito povo que não tem nada
Mande dar-lhes autorização para darem despacho aos seus assuntos.*

[Cantiga do repertório do Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal].

Por último, a conciliação manifesta-se na consciência da força política, dos sentimentos de igualdade e de capacidade de realização que os imigrantes têm de si próprios.

*Como nós, só nós!
Viemos ao Moinho da Juventude
Encontramos pessoas que eram doutores
Com caneta e com papel
Perguntamos-lhes o que é que estavam a fazer
Eles disseram que iam aprovar a lei
Subimos ao Alto da Cova da Moura
E gritámos para todos os jovens
Que não tenham medo
Vamos juntar as mãos e construir a Kova M*

[Cantiga do repertório do Finka-Pé em 2008. Fonte: gravação pessoal].

Conclusão

As migrações geram uma grande diversidade de respostas, em termos de comportamentos expressivos, em diferentes contextos. Ao mesmo tempo geram tensões e conflitos de interesses e entendimentos colectivos e individuais, nos quais a música pode desempenhar um importante papel de conciliação.

Em muitos casos a música, provida de múltiplas propriedades, funciona como marcador identitário do grupo, como elo de ligação pessoal às memórias, a outros tempos e outros espaços. A sua capacidade de resgate emocional e afectivo torna-a num elemento incontornável na apreciação da experiência migratória. Algumas das conclusões de Susana Sardo colocam a música nestes termos: “É também um argumento para a construção recorrente de momentos de fruição de um sentimento

colectivo de pertença a um grupo, ou seja de identificação. A relação com os outros é absolutamente necessária – não só ela é ambicionada como é fundamental para a performance musical – mas funciona como intermediário para a partilha de emoções que remetem para a relação com o lugar e com o passado e procuram perpetuar-se servindo como garante para a manutenção do grupo e da sua identidade” (2004:233).

Parece ser esta a via pela qual a prática do batuque, nos grupos referidos, configura uma fonte de conforto pessoal e um antídoto à experiência de hostilidade sentida pelos imigrantes cabo-verdianos na sociedade portuguesa. A possibilidade automática e instantânea que o batuque oferece de recriar o tempo e o espaço de origem é uma das razões da adopção deste género musical e coreográfico no conjunto das práticas expressivas cabo-verdianas disponíveis. Por outro lado, para aqueles que sendo filhos de imigrantes cabo-verdianos nunca emigraram porque já nasceram no destino migratório, o batuque ajuda a definir e a dar forma ao seu sistema de referentes identitários. Está presente frequentemente no seu quotidiano através da prática ou da audição, suscitando familiaridade e proximidade, o que se torna extremamente importante.

A prática do batuque em Portugal é também um domínio por excelência da expressão de sentimentos de saudades da terra. A partilha deste sentimento em comum, na performance, reforça o sentido de solidariedade e de pertença do grupo, e contribui para a resistência à hostilidade. Além disso, o pretexto da prática do batuque é para os actores sociais envolvidos um pretexto de sociabilização, de experiências novas, de novas oportunidades de convívio, lazer, viagem e conhecimento. É um fortíssimo contributo para o desenvolvimento pessoal e social no âmbito do grupo dos cabo-verdianos.

O batuque constitui, para os grupos observados, uma estratégia privilegiada de conciliação, em níveis diferentes: para os jovens do Fidos di Tera, enquanto espaço de expressão de sentimentos, ajuda cada um a estabelecer a sua posição social e a equilibrar as relações dentro e fora do grupo. Por isso, puderam reinventá-lo à sua maneira, sem o desvirtuar ou sem se preocuparem com aspectos de “reconstituição folclórica”. Reinventaram a forma, os acentos rítmicos e emprestaram-lhe as referências instrumentais que cada um trazia de outras experiências, seguindo o exemplo de forte renovação que o género tem vindo a sofrer no arquipélago. Para estes jovens o batuque estabelece-se como regulador emocional da relação pessoal com a vida na cidade do Porto, no âmbito do estatuto migratório específico de estudantes ou estudantes-trabalhadores. Além disso proporciona-lhes uma visibilidade social enquanto grupo étnico diferenciado.

Para as mulheres do Finka-Pé, o batuque estabelece-se como conciliador social porque é domínio privilegiado da apresentação da identidade cultural cabo-verdiana

de muitos moradores do bairro do ACM. As apresentações do grupo proporcionam espaço de explicação das características do bairro e dos modos de vida dos seus habitantes. São contributo importante para a compreensão da diferença cultural e atenuação da desconfiança sobre os cabo-verdianos. Para cada uma das mulheres a prática do batuque é um apaziguador pessoal, um momento de evasão e de conciliação com os seus sonhos de vida.

Notas

¹ Agradeço à minha colega e orientadora Susana Sardo a proposta da noção de “conciliação” associada à análise etnomusicológica que utilizo neste artigo.

² O Instituto Nacional de Estatística contabilizou 10.627.250 residentes em 2008. A população estrangeira residente era de 4,14%.

³ Critério usado por Amaro (1999) no *Estudo de Caracterização da Comunidade Cabo-verdiana em Portugal* que, para 1997 considerou um total de c.83.000 cabo-verdianos.

⁴ A Região de Lisboa tem 18 concelhos (5,8% do total nacional): Alcochete, Almada, Amadora, Barreiro, Cascais, Lisboa, Loures, Mafra, Moita, Montijo, Odivelas, Oeiras, Palmela, Seixal, Sesimbra, Setúbal, Sintra, Vila Franca de Xira.

⁵ O conceito de “música cabo-verdiana” é ambíguo. Entendo-o como o conjunto de práticas expressivas que incluem música e dança, performadas por cabo-verdianos, em Cabo Verde e na diáspora que, quando cantadas, usam o crioulo cabo-verdiano. A literatura (Cruz, 1981; Brito, 1998; Gonçalves, 2006; Martins, 1989; Monteiro, 1988; Tavares, 2005) destaca os seguintes géneros: funaná, batuque, *finassom*, tabanca, *colá* (ou *colá sanjon*), coladeira e a morna. Numa outra categoria, associados a outras origens: choro, lundum, mazurca, contradança, *xotice*, *rabolo* e samba. Uma outra categoria ainda inclui géneros de difusão internacional, especialmente associados à dança, cantados em crioulo: canção, *zouk* e variante *zouk-love*, conhecida por *cabo-zouk* ou *cola-zouk*, *kizomba*, *kuduro*, *hip-hop* e *rap kriolu*.

⁶ *Finassom* é uma variante do batuque em que a componente coreográfica, geralmente muito exuberante, é substituída por uma ampliação da mensagem narrativa cantada. Nessas situações a cantadeira desfia longos discursos morais, religiosos e reflexivos sobre relações humanas, normas de comportamento e atitudes sociais.

⁷ Inicialmente chamado Flor di Tera

⁸ Doutorado em Antropologia pela Columbia University em 1923, discípulo de Franz Boas (1858-1942).

⁹ O caso dos refugiados políticos e exilados é diferente do caso dos migrantes laborais, pois sabem que o regresso pode significar risco de vida.

¹⁰ *Tchabeta* é uma pequena almofada revestida de napa ou couro para percutir o padrão rítmico que acompanha as cantigas de batuque. Os tocadores, sentados, têm a tchabeta entre as coxas e percutem-na com as duas mãos alternadamente. Outrora era feita de panos enrolados.

¹¹ Interpretação simplificada da complexidade rítmica do batuque. Na perspectiva de Nketia (1974) e Chernoff (1979), a organização não obedece à hierarquia rítmica ocidental, não sendo “ternária” pode ser ouvida como tal. Ver Ribeiro (2004).

Referências Bibliográficas

Amaro, R.R. (coord.) (1999), *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdiana Residente em Portugal: Relatório Final*, [Estudo não publicado, encomendado pela Embaixada de Cabo Verde], Lisboa: IESE/GEOIDEIA.

Baily, J. e Collyer, M. (2006), “Introduction: Music and Migration”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol.32, n.º2, pp.167-82.

Batalha, L. (2008), “Cabo-verdianos em Portugal: «comunidade» e identidade” in Góis, P. (org.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, Lisboa: ACIDI/ Observatório da Imigração, pp.25-36.

- Bauman, Z. (1995), *A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bohlman, P.V. (1984), "Central European Jews in Israel: the Reurbanization of Musical Life in an Immigrant Culture", *Yearbook for Traditional Music*, n.º16, pp.67-83.
- Borges, E. (2007), *Associações/ACNP: Entrevista com Martinho Ramos* [disponível em http://www.aimigrantes.org/noticias_detalhe.aspx?prdID=1248, acessado a 10.10.2009].
- Brito, M. (1998), *Breves Apontamentos sobre as Formas Musicais existentes em Cabo Verde*, Praia: Centro Cultural Português.
- Carreira, A. (1983), *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, s/l: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- Carreira, A. (1984), *Cabo Verde: Aspectos Sociais. Secas e Fomes do século XX*, Lisboa: Ulmeiro.
- Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*, Tese de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Chernoff, J.M. (1979), *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: Chicago University Press.
- Cidra, R. (2008), "Produzindo a Música de Cabo Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, World Music e Múltiplas Formações Crioulas", in Góis, P. (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa: ACIDI/ Observatório da Imigração, pp.105-36.
- Cruz, E.L. (1981), "La musique du Cap Vert", *Le Courrier*, n.º 69.
- Esteves, M.C. (org.) (1991), *Portugal, País de Imigração, Coleção Cadernos IED*, vol. 22, Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- França, L. (org.) (1992), *A Comunidade Cabo Verdiana em Portugal*, Coleção Cadernos IED, vol. 23, Lisboa/ Estarreja: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Góis, P. (org.) (2006), *Emigração cabo-verdiana para (e na) Europa e sua inserção em mercados de trabalho locais: Lisboa, Milão, Roterdão*, Lisboa: ACIDI.
- Góis, P. e Marques, J. C. (2008), "Práticas transnacionais dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal", in Góis, P. (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa: ACIDI/Observatório da Imigração, pp.87-104.
- Gomes, I.B. (coord.) (1999), *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdeana Residente em Portugal*, Lisboa: Embaixada de Cabo Verde.
- Gonçalves, C.F. (2006), *Kab Verd Band*, Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- Herskovits, M.J. (1ª/1941, 1990) *The Myth of The Negro Past*, Boston: Beacon Press.
- Horta, A.P.B. (2008), *A Construção da Alteridade: Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-colonial*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Jackson, J.A. (1991), *Migrações*, Lisboa: Escher.

- Martins, V. (1989), *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - II (A Morna)*, Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- Merriam, A.P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Monteiro, V. (1988), *Les musiques du Cap-Vert*, Paris: Chandeigne.
- Nketia, J.H.K. (1974), *The Music of Africa*, Nova Iorque: W. W. Norton.
- Oliveira, H. (1973), *Cabo Verde 72: Ano Quinto de Seca*, Lisboa: s/e.
- Ribeiro, J.C. (2004), "O Tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no *batuque* de Cabo Verde.", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 44 (Fasc. 3-4), Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, pp.143-57.
- Ribeiro, J.C. (2008), "Quando eu nasci o *batuque* já existia: A poscolonialidade revisitada em duas décadas de *batuque* cabo-verdiano em Lisboa", in Muns, R.G. e Cano, R. L. (orgs.) *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social: Actas del X Congreso de la SIBE*, Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Rosa, G.R. (2006), *Tocando com as Mulheres do Batuque* (disponível em: http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/Tocando_com_as_mulheres.pdf, acessado a 06.06.2009).
- Said, E.W. (1999), *Out of Place*, Londres: Granta.
- Saint-Maurice, A. (1997), *Identidades Reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal*, Oeiras: Celta Editora.
- Sardo, S. (2004), *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Reyes-Schramm, A. (1979), "«Ethnic music», the urban area and ethnomusicology", *Sociologus*, vol. 29, n.º1, pp.1-21.
- Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2009), *População Estrangeira Residente em Território Nacional por nacionalidade, segundo o sexo e por distritos* (disponível em: <http://www.sef.pt/documentos/56/Distritos%202008%20III.pdf>, acessado a 06.12.2009).
- Sieber, T. (2005), "Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora", *Etnografica* IX(1), pp.123-48.
- Tavares, M.J. (2005), *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-verdiana*, Praia: Centro Cultural Português/Instituto Camões.
- Turino, T. (1988), "The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol.9, n.º2, pp.127-50.
- Turino, T. (1993), *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago: University of Chicago Press.
- Watson, J.L. (org.) (1977), *Between Two Cultures*, Oxford: Blackwell.