

**DOMINGAS DA COSTA DE PINA**

# NTÓNI DENTI D'ORO – O REI DO BATUQUE



**LICENCIATURA EM ESTUDOS CABO-VERDIANOS E PORTUGUESES**

INSTITUTO SUPERIOR DE EDUCAÇÃO

PALMAREJO, CIDADE DA PRAIA, SANTIAGO

CABO VERDE

SETEMBRO 2007

**DOMINGAS DA COSTA DE PINA**

# ANTÓNIO DENTI D'ORO – O REI DO BATUQUE

**LICENCIATURA EM ESTUDOS CABO-VERDIANOS E PORTUGUESES**

Trabalho Científico apresentado no Instituto Superior de Educação como requisito parcial a obtenção do grau de Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses sob a orientação do Mestre Daniel Medina.

Trabalho científico apresentado no Instituto Superior da Educação aprovado pelos membros do júri e homologado pelo Conselho Científico, como requisito para a obtenção do grau de licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses.

## O JURÍ

---

---

---

Praia, \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

A Deus em primeiro lugar, por ter-me ajudado ao longo da minha vida;

Aos meus pais (Bianina e Joaquim) por tudo que tenho e que sou e pelos passos que orientaram;

Aos meus irmãos, principalmente Iderlindo, pela força, pelos apoios que sempre me deram;

Ao Pitxiu de Bebé, pela disponibilidade durante a recolha de documentos e transcrição das cantigas;

Ao Ntóni Denti d'Oro pela disponibilidade do seu tempo na recolha de informação e transcrição das cantigas;

Ao Professor Dr. Daniel Medina pelo tempo disponibilizado na orientação do trabalho;

Ao Colega e amigo Nhumano pela força, pelos apoios e incentivos dados ao longo deste percurso;

Às amigas Clarice, Eliza e Nataniela pela disponibilidade durante a recolha de documentos, fotografias e correcção ortográfica e por tudo que juntas passamos;

Ao colega e amigo José Quintino, por tudo que passamos juntos;

À amiga Deusa pela força e apoio moral que me tem dado;

Aos colegas professores da Escola Secundária de S. Domingos principalmente o professor Manuel Correia, pelos apoios que recebi;

A todos aqueles que me forneceram elementos de suma importância para a realização do trabalho, principalmente ao Danny Spínola, um sincero agradecimento;

A todos os meus professores e colegas do curso, por tudo que aprendi;

O meu amigo e amado Graciano da Rosa, pelo apoio, compreensão e companheirismo;

Enfim, a todos os que directa ou indirectamente me ajudaram nesta caminhada, pelos generosos e abnegados esforços, meus sinceros agradecimentos.

“A música é barulho que pensa.”  
**Victor Hugo**

# DEDICATÓRIA

**A**

***BIANINA, JOAQUIM E DAYRA***

“Onde poderemos nós alguma vez encontrar alguém que tenha recebido (...) mais benefícios do que aqueles que os filhos receberam dos pais.”

Xenofonte

# ÍNDICE

<i>INTRODUÇÃO</i>	<b>9</b>
<i>CAPÍTULO I – ABORDAGEM CONCEPTUAL</i>	<b>12</b>
1. 1 – CULTURA	<b>12</b>
1.1.1 - CULTURAL TRADICIONAL	15
1.1.2 - CULTURA TRADICIONAL DA ILHA DE SANTIAGO	17
1.2 – BATUQUE	<b>18</b>
1.2.1 - SAMBUNA	20
1.2.2 - FINAÇON	21
1.2.3 – TORNO	22
<i>CAPITULO II- NTÓNI DENTI D’ORO – O REI DO BATUQUE</i>	<b>24</b>
2.1. BIOGRAFIA	<b>24</b>
2.2. PERCURSO ARTÍSTICO	<b>25</b>
2.3. COMPOSIÇÕES DE NTONI DENTI D’ORO;	<b>27</b>
2.3.1 TCHANI PAMÔDI?	28
2.3.2. BAXU CAMA/BUSCA MEIO	29
2.3.3. SANTA CATARINA	31
2.3.4. DOTOR KI FLÂ/ PARIDA	33
2.3.5. SAMBUNA E FINAÇON	35

2.4.6. COLONIALISTA	45
2.3.7. BRINCA CIMA MININU	46
2.3.8. NOIVADO	48
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFIAS</b>	<b>51</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>52</b>



## INTRODUÇÃO

O trabalho de investigação ora apresentado, intitulado “*Ntóni Denti d'Oro – O Rei do Batuque*” teve para além do cumprimento das obrigações curriculares para a obtenção do grau de licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses pelo Instituto Superior de Educação (ISE) uma faceta motivadora bastante grande, porque permite-nos aprofundar conhecimentos teóricos adquiridos ao longo do curso na disciplina de Cultura Cabo-verdiana.

Segundo alguns documentos consultados, a cultura pode ser entendida como um conjunto de instituições e de obras que constituem a herança social de uma comunidade, através da qual se exprime a maneira colectiva de pensar e de sentir e assegurar a integração do indivíduo numa colectividade.

A par da tradição oral, o Batuque constitui desde os primórdios da ocupação e povoamento da Ilha de Santiago, um dos meios privilegiados de expressão deste povo. Por meio desse género, os Santiaguenses cantam e dançam as suas alegrias, criticam e aconselham, desafiam e resistem os regimes políticos e as vicissitudes da vida.

*Ntóni Denti d'Oro* como sendo homem que se dedica ao Batuque, é o alvo sobre o qual iremos debruçar.

Pretendemos analisar o contributo dado através desse género na afirmação da identidade cultural dos Santiaguenses, o papel desempenhado por ele na conservação e divulgação de

uma das manifestações culturais mais antigas de Cabo Verde, transcrever e analisar as letras de algumas das cantigas mais conhecidas.

A escolha do tema foi motivada pelo facto de se falar muito deste Homem da Cultura, mas os documentos escritos publicados ficam muito aquém do desejado e do que ele tem feito em prol da Cultura, pois ele “testemunha a conservação de uma forma diferente do Batuque de que o mesmo é o único representante”<sup>1</sup> e por muitos considerado o Rei do Batuque. Também é de salientar que é caso raro encontrar homens a dedicar-se ao Batuque. Posto isso, “no universo feminino do Batuque, *Ntóni Denti d'Oro*, passa por ser um fenómeno excepcional”<sup>2</sup>.

Preservar o testemunho deste “Grande Homem” da cultura, cuja grande parte das suas composições não estão registadas, não deixar que as suas obras caiam no esquecimento, partindo do pressuposto que para “alargar e completar o conhecimento sobre os grandes homens, publicam-se todos os papéis íntimos”<sup>3</sup>. Foram as principais razões que nos motivou a realização deste trabalho.

Traçamos como objectivos a atingir os seguintes:

- Transcrever algumas das cantigas mais conhecidas e analisá-las;
- Identificar o contributo que *Ntóni Denti d'Oro* tem dado à Cultura Cabo-verdiana, mais concretamente à cultura da ilha de Santiago, através do Batuque.
- Produzir um documento científico referente ao *Ntóni Denti d'Oro* com vista a subsidiar futuros estudos sobre as personalidades da Cultura Cabo-verdiana.

Para alcançar os objectivos preconizados, pretendemos recorrer aos seguintes instrumentos metodológicos considerados indispensáveis para garantir a qualidade do estudo:

- No primeiro momento, fazer um levantamento exaustivo das bibliografias relativas à Cultura Cabo-verdiana e abordagens teóricas de alguns conceitos de forma a adquirir informação que torna possível a sustentabilidade do trabalho;

---

<sup>1</sup> Lean-Yves Loude, in Capa de CD « *CAP-VERD Batuque et Finaçon Ntóni Denti d'Oro* », Ocora Radio France, 1997

<sup>2</sup> idem

<sup>3</sup> SIMÕES, J. Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*

- De seguida, fazer levantamento dos documentos que contém informações sobre *Ntoni Denti D'oro*;
- Efectuar entrevistas com o compositor, com os o acompanharam ao longo da sua carreira e alguns outros que dedicam ao estudo desses géneros;
- Na sequência, recolher algumas composições que constituirão o corpus do trabalho;
- Por fim transcrever e analisar criticamente os textos e procurar extrair os conteúdos temáticos expressos através dos mesmos.

## CAPÍTULO I – ABORDAGEM CONCEPTUAL

Afim de se obter o referencial teórico que sirva de paradigma para a condução do trabalho de investigação, ao longo deste capítulo discutiu-se alguns conceitos considerados importantes.

### 1. 1 – CULTURA

De acordo com as informações recolhidas no Wikipédia, cultura originou do termo latino *cultura*, cultivar o solo, cuidar; é um termo com várias significações, em diferentes níveis e especificidades. Quando usamos o termo, no nosso quotidiano, pensamos muitas vezes na «cultura» como actividade agrícola e ainda como equivalente às «coisas mais elevadas do espírito» – arte, literatura, música e pintura ou naquilo que se adquire pelo intelecto, pela leitura ou por conhecimentos adquiridos na escola ou nas universidades.

Na linguagem sociológica, cultura é tudo o que resulta da criação humana. O homem cria, como um ser intelectual e em constante evolução, transforma-se e é afectado por essas transformações. Ao produzir a cultura, ele se produz. Sendo assim, não há cultura sem o homem, nem há homem sem cultura.

Alguns desses produtos, resultados da acção do homem, são materiais. É a face materializada da cultura quando o homem produz objectos manufacturados, produtos de uso quotidiano, instrumentos variados e por meio deles modifica seu ambiente físico e cultural e procura dominar a natureza e retirar dela os recursos de que precisa. Por outro lado, o homem produz, também linguagem, ideias, concepções de realidade, além de símbolos, valores, pensamentos, religião, costumes, instituições, que fazem parte da sua cultura não material.

A cultura, não somente envolve o ser humano, mas também penetra-o, modelando sua identidade, personalidade, maneira de ver, pensar e sentir o mundo. É um mundo de entidades subjectivas e objectivas com extrema diversidade e multiplicidade.

As estruturas da sociedade influenciam decisivamente as estruturas do indivíduo. "A personalidade do indivíduo vai emergir, portanto, não só do contexto social, mas de um contexto social específico"<sup>4</sup> Dessa maneira, a forma de ser das pessoas de uma determinada cultura apresenta características comuns, que as tornam semelhantes entre si e diferentes de pessoas de outras culturas.

A sociedade em que o homem vive nada mais é do que parte da cultura não-material. É nessa sociedade, com seus padrões, costumes, valores, bens materiais próprios, que o homem "se torna homem", desenvolve uma personalidade e assimila uma cultura, tornando-se, assim, um ser social.

Quando o indivíduo nasce, ele já encontra uma sociedade estruturada com regras, valores, filosofias, costumes, verdades, língua, crenças religiosas etc. então esse indivíduo vai aos poucos interiorizando tudo o que a sociedade lhe oferece, ou seja, o que está objectivado nela. A esse processo chamamos de *socialização*, a qual é feita através da família, da escola, da religião, dos companheiros, da mídia, em síntese, por todo grupo social. Torna-se para o indivíduo a sua verdade, a sua "segunda natureza".

A cultura não é, pois, algo que existe fora do homem. Ela faz parte do seu íntimo. Ele só se torna "humano" porque vive em sociedade e interioriza todos os seus padrões, atitudes,

---

<sup>4</sup> Silveira Telles, *Sociologia para jovens*. Petrópolis, Vozes 1993. p. 28.

maneira de pensar. Pois o que somos é fruto da convivência e contacto com os outros seres humanos dentro de uma realidade específica, que se torna nosso modelo e nos forma como pessoas.

A socialização, ou seja, tornar-se "ser humano", no sentido de construir e assimilar uma cultura, é uma potencialidade que só o homem possui, o que o diferencia dos outros animais, mas que se desenvolve apenas na interacção entre os indivíduos, começando no seio da família. O ser humano torna-se "ser social" em contacto com outras pessoas.

Segundo a antropologia, a cultura é um dado universal, pois todo o homem independentemente de ser alfabetizado, independentemente do seu estatuto social e financeira tem uma cultura, na medida em que esta é vista como sendo tudo aquilo que recebemos, transmitimos ou inventamos. A cultura diferencia o homem dos outros animais, uma vez que para o homem “nenhum aspecto de cultura pode ser biogeneticamente transmitido, cada pessoa aprende depois de nascer, que aspecto cultural ele pode levar em conta”<sup>5</sup>, ele inventa e modifica a sua cultura, mas representa-a também, ou seja, cada homem representa a sua cultura.

A cultura – refere-se também aos modos de vida dos membros de uma sociedade, ou de grupos dessa sociedade. Inclui a forma como se vestem, os rituais de casamento, de mortes e de vida familiar, as formas de trabalho, as cerimónias religiosas e as ocupações dos tempos livres. Abrange também os bens que criam e que se tornam portadores de sentido para eles, as ferramentas e utensílios de trabalho, as armas, feitiço de habitação, os materiais utilizados etc.

E. Tylor, um dos primeiros a criar um conceito de cultura, defini-a como "um conjunto complexo que inclui os conhecimentos, as crenças, a arte, a lei, a moral, os costumes e todas as outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade". Posto isso, podemos ver que uma cultura é simultaneamente global, partilhada, transmissível e evolutiva porque engloba um conjunto de comportamentos peculiar de uma comunidade que identifica os seus membros como sendo desta comunidade e o distingue das outras. Partilhada, porque ela é repartida por um todo homogéneo de pessoas que se enquadram nessa mesma cultura. Transmissível porque é naturalmente passada de gerações

---

<sup>5</sup> MISCHA Titiev, “*Introdução à antropologia cultural*”, 3ª edição, tradução de João Pereira neto, Fundação Calouste Gulbenkin, Lisboa, 1979, p.390

a gerações através da família, escola, da literatura, dos costumes etc. Evolutiva porque uma cultura não é uma coisa, ela acompanha o homem na sua evolução, uma vez que é uma parte complementar de cada homem e o ser humano está em constante mudança, ela acompanha o progresso das ideias, o desenvolvimento dos meios de comunicação até as inovações científica e tecnológica. Daí que o conceito de cultura forjado por Tylor no séc. XIX, ainda hoje é considerada bastante actual. Inspirado na concepção de Tylor, Rocher elabora um conceito mais abrangente de cultura, segundo o qual a cultura pode ser entendida como “um conjunto ligado de maneira de sentir e de agir mais ou menos formalizado que, sendo apreendidas e partilhadas por uma pluralidade de pessoas, servem numa maneira simultaneamente objectiva e simbólica para organizar essas pessoas numa colectividade particular distinta”. Para Titiev “todo o conjunto de objecto, valor, significado simbólico e forma de comportamento repetitivo que guia a conduta de membro individual de uma sociedade” é entendida como cultura. A cultura constitui uma identificação para um povo ou grupo social, permitindo ao indivíduo que se localize num sistema social e seja localizado socialmente.

### 1.1.1 - CULTURAL TRADICIONAL

Antes de falarmos da cultura tradicional, entendemos que devemos em primeiro lugar conceptualizar o termo Tradicional.

O termo tradicional veio da palavra tradição, que segundo alguns dicionários e enciclopédias pode ser entendido como:

- Tudo aquilo que uma geração herda das suas precedentes e lega às seguintes.
- Transmissão de doutrina, de lenda, de costumes etc. durante um longo espaço de tempo, especialmente através da transmissão oral;
- Um conjunto de factos, de costumes ou de crenças que se repetem através dos anos, sobrevivendo à vida de cada um dos indivíduos e à memória das sucessivas gerações;

- Determinadas cerimónias, certos hábitos e rituais, algumas tarefas quotidianas ou divertimentos, que podem manter traços de identidade e "repetir-se" durante muito tempo.
- Transmissão oral de lendas ou narrativas ou de valores espirituais de geração em geração.
- Uma crença de um povo, algo que é seguido conservadoramente e com respeito através das gerações.

Segundo T. Varela o conceito mais completo de tradição é aquele que a entende enquanto “transmissão de doutrina, de lenda, de costumes etc. durante um longo espaço de tempo, especialmente através da transmissão oral, pois através deste conceito encontramos presente o objecto transmitido (doutrina, lenda, costumes etc.), o tempo em que é transmitido e forma como se efectua essa transmissão, e também pelo facto desse conceito deixar em aberto o significado de cultura, deixando entender que muitas outras coisas podem entrar na concepção de tradição”

Entende-se por “tradicional tudo o que deriva e que está relacionado com a tradição”<sup>6</sup>

Quando se fala de cultura, implicitamente se fala de tradição e por consequência de tradicional. Se se partir do princípio de que a cultura de um povo é “toda a sua história, sua maneira de ser, pensar, de sentir, de agir, que reflecte em tudo o que este povo seu membro faz, evita fazer”<sup>7</sup> segundo o autor do (Kon)Tributu, pode-se afirmar que o papel das tradições é a transmissão de cultura, permitindo à outra geração ou outros povos conhecer a sua cultura ou a cultura do outro. Ela é, portanto, um meio privilegiado de conhecer e divulgar a nossa cultura e dá-la a conhecer aos outros.

Sendo assim, podemos afirmar que cultura tradicional é toda a vivência, experiência, manifestações artísticas, a forma de enfrentar o mundo e as emoções de um povo ou um grupo social, e não só, transmitida de geração em geração através da tradição oral, documentos escritos, músicas, artes etc.

---

<sup>6</sup> In Silva, Tomé Varela. *(Kon)Tributu* (pa libertason y dizanvolviméntu), Praia, 2005, p.328

<sup>7</sup> Citado por Tomé Varela in *(Kon)Tributu* (pa libertason y dizanvolviméntu), Praia, 2005, p.331



### 1.1.2 - CULTURA TRADICIONAL DA ILHA DE SANTIAGO

Cabo Verde foi achado em 1460/62 pelos navegadores portugueses e, segundo alguns estudiosos, as ilhas encontravam-se desabitadas. A distância em relação à metrópole e a condição geo-climático dificultaram o povoamento das ilhas. A partir dos meados do séc. XV, começaram a chegar às ilhas os primeiros habitantes, constituído por brancos europeus (minoría) e negros trazidos da costa ocidental Africana. Segundo Correia e Silva, durante a era escravocrata e mesmo depois, o elemento europeu esteve sempre em inferioridade numérica em relação ao elemento africano e cedo se registou um aumento significativo do número de mestiços. No que tange ao elemento africano, é de salientar que os mesmos faziam parte de diferentes grupos étnicos como os jalofos, fulas, mandingas, etc. Ao longo da sua história, Cabo Verde ficou marcado pelo encontro entre vários povos e diferentes culturas, e como resultado desta intensa miscigenação nasceu a cultura cabo-verdiana, que acabou por fundir aspectos culturais africanos com aspectos culturais europeus forjando assim, num arquipélago distante, uma nova cultura. O contributo europeu mais marcante está ligado à utilização de várias técnicas, à organização das instituições administrativas, à religião, ao tipo de habitação, à disposição dos edifícios, e uma boa parte da tradição oral. Apesar da sua situação de escravo, o negro africano marcou, e de que maneira, a formação da sociedade cabo-verdiana, contribuindo com os seus ritmos, músicas, danças, gastronomia, sincretismo religioso, algumas técnicas como é o caso da tecelagem e aspectos linguísticos.

A Ilha de Santiago (segundo Correia e Silva, a mais africana das ilhas de Cabo Verde) representa muito bem a sociedade Cabo-verdiana, cuja maioria dos seus habitantes é mística e tem uma forte cultura rural, cujas actividades como a criação de gado e agricultura constituem as principais fonte de riqueza e de ocupação. Também ali encontramos fortes traços culturais herdados dos primeiros habitantes destas ilhas, onde a música constitui, sem dúvida, uma das manifestações culturais mais marcante. Não se sabe

o momento exacto em que se deu o processo de miscigenação musical cabo-verdiana, pois poucos registos acerca do surgimento e evolução da música cabo-verdiana existem, mas sabe-se que tanto os elementos europeus como os africanos estão na origem dessa manifestação cultural de que os cabo-verdianos tanto orgulham. O tabanca, Funana e Batuque são géneros que exemplificam muito bem a tradição musical da ilha de Santiago.

Durante a colonização portuguesa, o tipo de música permitido pela administração era, sobretudo, a música eclesiástica, sendo outras formas de expressão da população relegadas para um contexto um tanto ou quanto clandestino. Essa política de repressão aumentou durante o regime do Estado Novo pela administração portuguesa, por considerar certos géneros como «africanos», e por causa disso, alguns destes géneros estiveram à beira da extinção. Géneros musicais como Tabanca, Funana e Batuque ficaram confinados a espaços rurais e ali permaneceram até a independência nacional. Com a independência houve como que uma espécie de ressurgimento desses géneros musicais, mas também novas experiências têm sido feitas, conferindo à música cabo-verdiana características diferentes das consideradas tradicionais. Hoje em dia, com a globalização e o desenvolvimento dos meios de comunicação, tornou mais fácil a interacção entre as pessoas. Essa interacção reflecte nas manifestações culturais, que acabam assimilando aspectos de outros povos.

## 1.2 – BATUQUE

“O termo batuque (batuku ou *batuk* na língua materna cabo-verdiana) é um género musical e de dança de Cabo Verde”<sup>8</sup>.

Antigamente, ele revestia-se de um significado social e era realizado em dias santos, em ocasiões cerimoniais, em festas de baptizados, antes e durante os casamentos. Há estudiosos que especulam que os movimentos de dança do batuque evocam o acto sexual, e o objectivo seria promover a fertilidade da noiva.

---

<sup>8</sup> WWW.Wiukipédia.com

É provavelmente o género musical mais antigo de Cabo Verde, e “é a forma musical que mais define as nossas raízes”<sup>9</sup> mas só há registos escritos acerca do batuque a partir do séc. XIX. É um género típico da Ilha de Santiago, apesar de existir indícios que já existiu em todas as ilhas de Cabo Verde é no concelho de Tarrafal que se vive com mais intensidade.

Segundo Carlos Gonçalves, o batuque não seria um género musical transposto do continente africano, mas sim uma adaptação de alguma dança africana que depois teria desenvolvido características próprias em Cabo Verde.

Como ficou referido, o primeiro documento escrito sobre o batuque, data do séc. XIX e pertence ao engenheiro José Carlos Conrado, que em 1841, descreve o batuque da seguinte maneira: “*Toda esta negralhada senta-se em círculo numa casa ou à porta, e no meio entra a balhadeira, vestida à moda do país, largando somente o pano dos ombros e apertando-o bem à cintura. O coro começa mui lentamente suas cantigas, graduando e ora cantando com certa languidez ora gritando apressadamente; todos acompanham ao tacto, batendo com as palmas das mãos nas pernas.*”<sup>10</sup> Outra descrição interessante deste género musical foi feita pelo escritor Evaristo de Almeida em seu romance *O Escravo*, onde também tece algum juízo crítico depreciativo, segundo Carlos Gonçalves, quando o autor classifica a música como sendo “(...) infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto, julgareis ter na frente a cópia do quadro de Hoghar “o músico desesperado””<sup>11</sup>

O batuque sempre foi hostilizado pela administração colonial portuguesa, por ser considerado de teor muito «africano», e pela Igreja por ser uma dança que fere a sensibilidade religiosa, mas foi durante a política do Estado Novo que essa perseguição foi mais forte. O batuque chegou a ser proibido nos centros urbanos, e chegou a estar moribundo a partir dos anos 50 e confinado ao espaço rural. Com a independência houve um interesse em fazer ressurgir certos géneros musicais, sendo o batuque um deles. Nos anos 90 o batuque teve um verdadeiro renascimento, com jovens compositores como Orlando Pantera, Tcheca etc. que fizeram trabalhos de pesquisa e conferiram ao batuque uma nova roupagem. Hoje, citando Orlando Pantera, pode-se afirmar que “batuque está na moda”. Ele perdeu o seu significado original, e foi transformado num espectáculo de palco.

---

<sup>9</sup> GONÇALVES, Carlos Filipe; *Kab Verd Band*, Instituto do Arquivo Históricas – Praia, Julho de 2006.

<sup>10</sup> In Corografia Caboverdiana ou descrição geográfico-histórico da província das ilhas de Cabo Verde e Guiné, editada entre 1841 e 1843. citado por GONÇALVES, Carlos Filipe in *Kab Verd Band*, Instituto do Arquivo Históricas – Praia, Julho de 2006

<sup>11</sup> In *O Escravo*, Ed. ALAC, 2ª edição, 1989, p. 77

Agora é realizado em cerimónias oficiais, em festas e para exemplificar o folclore Cabo-verdiano.

Como género musical o batuque tem duas modalidades, o *Sambuna* que é o mais conhecido e hoje representa o batuque de palco e o *Finaçon*, modalidade reservado a um pequeno grupo, pois nem todos que cantam o batuque conseguem cantar o *Finaçon*.

### 1.2.1 - SAMBUNA

Segundo Tomé Varela, Sambuna é a modalidade mais conhecida, é aquela que é conhecida vulgarmente como batuque, “é uma espécie de brincadeira”<sup>12</sup> que segundo Nha Guida Mendi “é todos os pratos de uma festa e o finaçon à sobremesa”<sup>13</sup>. É uma brincadeira porque o que importa no Sambuna é o ritmo, a tal brincadeira, é considerada como o momento de divertimento, onde o mais importante é o ritmo e com ela se começa uma secção de batuque. Em geral, são as mulheres que marcam o ritmo, denominado de *txabeta*, que não é nada mais, nada menos do que bater das mãos ou batendo num instrumento feito de retalho embrulhado, e colocada entre as pernas. Através do *pan-pan* introduz-se o batuque, (mais em tempos o que marcava o compasso no batuque foram violas, violinos ou cimboa) este ritmo introdutório é lento e mais compassado. Uma cantadeira inicia o canto entoando uma crónica da vida social, de seguida o círculo das mulheres retoma o refrão em coro. O canto sarcástico, divertido e metafórico pode fazer alusão às experiências individuais, criticar um comportamento considerado imoral ou sarcástico, denunciar uma atitude política reprovável, ou troçar das pretensões de um vaidoso ou de uma vaidosa. Também é nesta modalidade que se dança o torno. Uma ou duas dançarinas se posicionam no centro do terreiro com um pano atado à cintura e vai balançando as ancas ao ritmo dos sons das batucadeiras. A cantadeira diminui o tamanho do refrão enquanto as batucadeiras aceleram o ritmo do batuque, deixando de ser lento para

---

<sup>12</sup> Nha Bibinha Cabral, citado por Tomé Varela numa entrevista com Danny Spínola, in *Finason di Konbersu*

<sup>13</sup> Nha Gida citado por Tomé Varela numa entrevista com Danny Spínola, in *Finason di Konbersu*.

passar para uma fase mais vibrante e gradualmente a *txabeta é rapicada*. As mulheres que fazem o coro repetem o refrão e movimento de *da-cu-torno*, torna-se frenético, atingindo o ponto culminante quando as dançarinas ficam imóveis e deixam mexer apenas as ancas de uma forma muito sensual. O sambuna desperta energia, “funciona como tubo escape de emoções e sentimentos”<sup>14</sup>

### 1.2.2 - FINAÇON

O finançon “é a sobremesa”<sup>15</sup> no entender de *Nha Guida Mendi*. Ele deve ser acompanhado com bater das palmas e não com txabeta, pois ela deve ser ouvida e apreciada, porque ao contrário da Sambuna a finalidade do Finaçon não é dançar, mas transmitir uma mensagem, um ensinamento. Aqui se pode encontrar “um encadeamento de mensagens, ensinamentos sobre a bíblia, a vida, a maneira de estar e comportar na sociedade, e também de criticar aqueles que não vivem conforme ..., ou seja, que não vivem direito. Estás mensagens encontram-se ligadas de forma artística.”<sup>16</sup>

O finador ou a finadeira entra no terreiro e toma a posse da palavra impondo a sua autoridade, as batucadeiras suspendem as txabetas e o batuque diminui de intensidade. Então ele ou ela começa a sua improvisação que na generalidade é sempre mais longo do que a sambuna. Ele também serve para descansar a cantadeira, mas exige maior esforço da finadeira ou do finador, pois nem todos têm a capacidade de cantar um finaçon. É uma modalidade partilhada por uma minoria, que ao dirigir as suas sábias palavras transmitem ensinamentos à sociedade, palavras essas inspiradas nas vicissitudes da vida, no destino do povo destas terras, na vivência quotidiana, no desejo de ultrapassar as dificuldades e vencer barreiras.

---

<sup>14</sup> Tomé Varela, in *Finason di Konbersu*.

<sup>15</sup> *Nha Guida* citado por Tomé Varela numa entrevista com Danny Spinola, in *Finason di Konbersu*

<sup>16</sup> Tomé Varela, in *Finason di Konbersu*.

### 1.2.3 – TORNO

Como dança, o batuque tradicional desenrola-se segundo um ritual preciso. Ao acto de dançar o batuque é designado de *torno* que literalmente do crioulo significa bater, sacudir, saracotear com as nádegas. É uma dança tipicamente africana e segundo a tradição é exclusivamente feminina, apesar de se encontrar com maior ou menor frequência homens que cantam e dançam o batuque. Ele caracteriza-se pelo rebolar das nádegas, onde se simula o acto sexual, segundo alguns críticos. De acordo com a citação da obra de Pedro Barbosa, feito por Carlos Filipe Gonçalves na Obra Kab Verd Band, o torno é definido como sendo uma “dança de atitudes e maneios obscenos”. José Evaristo de Almeida, na sua obra *O Escravo*, faz a seguinte descrição do *torno* “vê-la-eis então medir o compasso com o corpo, cingir o pano à cintura, (...) torce-se, requebra-se, impor aos quadris movimentos – demorados no princípio – mas que vão progredindo, (...) levando as mãos umas vezes à cintura, outras ao ar, faz ouvir os trincos dos seus dedos – olhando alternadamente o céu e a terra – ela se inclina, se dobra, se eleva, se torce, se volta, se arqueia, tudo com agitação febril – com transportes frenéticos – com furor vertiginoso – com movimentos tantos, tão rápidos e lúbricos; que julgareis ver nela a lascívia personificada!”

Numa sessão de batuque, um conjunto formado quase sempre unicamente por mulheres organiza-se em círculo num cenário chamado *terreru*. Que pode ser improvisado em qualquer espaço, podendo ser no quintal de uma casa ou no exterior, ao até num palco público. Conforme for a preferência do grupo, a *batucadera* e/ou a *Kantadera* iniciam a secção do batuque *txabetando* e cantando em coro ou isoladamente, enquanto que uma das *dançaderas* dirige-se para o interior do círculo, com um pano atado à cintura e geralmente descalça, para efectuar a dança. O *Torno* desenvolve-se em dois movimentos precisos. No primeiro movimento a dança é feita apenas com o oscilar do corpo, com o movimento alternado das pernas a marcar o tempo do ritmo.

No segundo movimento, enquanto as *kantaderas* e as *batukaderas* interpretam o ritmo todas ao mesmo tempo, a *dançadera* que está no centro do terreiro muda a dança. Num

movimento frenético, a dança (chamada *da ku tornu*) é feita com um requebrar das ancas, conseguido através de flexões rápidas dos joelhos, acompanhando o ritmo da *txabeta*, fazendo as nádegas rebolar num ritmo muito sensual.

Quando uma peça musical acaba, a dançadera que estava a dançar retira-se, e elege uma outra que vem substituí-la, passando o pano que tinha atado à cintura à volta do pescoço da substituta e inicia-se assim uma nova secção de batuque.

## CAPITULO II- NTÓNI DENTI D'ORO – O REI DO BATUQUE

### 2.1. BIOGRAFIA

Ntoni Denti d'Oro, cujo nome verdadeiro é António Vaz Cabral, é um dos homens mais conhecido do concelho de São Domingos, filho de Anastácio Vaz Cabral e Eugénia Cabral de Pina, nasceu a 15 de Fevereiro de 1926, em Nora S. Domingos, actualmente reside em Várzea da Igreja, no centro do concelho de São Domingos. Ntoni Denti d'Oro e o irmão Domingos Vaz Cabral, vulgo Xelo são os dois dos oito filhos do casal que ainda permanecem entre os vivos.

Casou-se a 4 de Julho de 1953 com Maria dos Reis Afonso, filha do Cândido Lopes Afonso e Ana Furtado Mendonça com quem teve 6 filhos, Maria Ricardina de Carvalho, António Jorge de Carvalho, António Jesus de Carvalho, Luciano de Carvalho, José Manuel do Carvalho e Carlos Alberto de Carvalho.



Toca de Yaya (como é amavelmente chamado pelos amigos mais próximos), não sabe ler nem escrever, à semelhança de muitos homens da sua geração, é agricultor, pois a família é detentora de muita terra auspiciosa para a prática de agricultura.

Em 1973, emigrou para Portugal, depois do 25 de Abril decidiu regressar à terra com o intuito de assistir a independência nacional.

Denti d'Oro também se destacou como brilhante cozinheiro dos feijões, nos banquetes de matrimónios, e pela habilidade que tinha em impedir alguém de escapar com algo debaixo da jaqueta. Por estas duas razões era muito solicitado para ordenar as festas.

## 2.2. PERCURSO ARTÍSTICO

Ntóni Denti d'Oro deu os seus primeiros passos no batuque muito cedo, pois sempre foi um “menino de palco”. Cedo se estreou como “artista” de teatro, antes participava das peças teatrais organizadas pelo pároco Padre Figueira, com a senhora Maria Alice, com o seu compadre e amigo Ano Nobu e com o padre Arlindo nos Órgãos. Com a saída destes párocos de Cabo Verde, na companhia do *Ano Nobu*, que reintroduziu o instrumento a corda no batuque, e o senhor Manu Mendi, que salvo o erro é o único tocador de cimboa ainda vivo na Ilha de Santiago, e que costuma acompanhá-los em todos os espectáculos, sobretudo nas deslocações para outras ilhas e para o exterior, ele começou a dedicar mais afincadamente ao batuque. A priori ele não contou muito com apoio da mãe, pois não lhe agradava a ideia de um homem no batuque, uma vez que este género era reservado particularmente às mulheres. Depois de muitas insistências a mãe acabou por aceitar a sua preferência. A mesma insistência transformou-o numa das revelações no mundo cultural de Santiago.

Durante o seu percurso, Ntóni foi chamado por todos os cantos de Santiago para fazer o batuque nos diferentes tipos de cerimónias.

Depois da independência, com a “valorização” da Cultura de Cabo Verde, ele passou a ser o convidado de honra das festas do dia da independência, independentemente da ilha ou local escolhido para se comemorar essas datas.

Nos finais dos anos 70, depois da independência cultural, sob a influencia do filho que residia em Algarve – Portugal Denti d'Oro fez a sua primeira viagem para fora de Cabo Verde para cantar o batuque para a comunidade Cabo-verdiana residente em Algarve e em Lisboa, ao longo desta estadia, introduziu uma prótese dentaria, pois lhe faltava muitos dentes, segundo o mesmo, influenciado pelo dentista e encorajado pelo filho, optou por um dente de ouro, que depois fazia a questão de o exibir para quem quisesse ver, daí o nome Ntóni Denti d'Oro, do qual tem imenso orgulho.

No verão de 1995, Denti d'Oro partiu com o seu grupo para os Estados Unidos a fim de participar no festival musical promovido pela instituição Smith Sonian, na companhia da Rainha do Batuque, Nha Nácia Gomi. Foram recebidos pelo Chefe do Casa Branca na residência oficial do Presidente dos EUA, onde receberam o título de Rei e Rainha da Cultura Cabo-verdiana. Quando retornou foi convidado a fazer uma excursão, para Portugal e os Países Baixos.

Em 1998 ele realizou um dos grandes sonhos da sua vida e da sua carreira, gravou o primeiro CD, que contou com a participação de Maria da Conceição Tavares, denominada Bena (coro e batidas), Maria Adelaide de Barros, Delaida, (coro e batidas), Paula Lopes da Veiga, Pala di Tótó, (coro e batidas), Manu Mendi (cimboa), Domingos Fernandes, Pascoal, (violão) Bernardino Fernandes, Pitchiu, (violão), José Maria Lima, Zé Maria (violão), Alcindo Santos, Djep (djembé).

Todos os trabalhos foram feitos em um ambiente familiar escolhido, exclusivamente para o efeito, contaram com o apoio técnico assegurado pelo Time do RFI (Rádio França Internacional), e esse projecto só se tornou uma realidade graças ao financiamento do Projecto OCORA. Apresentado a 2 de Outubro de 1998, no Centro Cultural Francês, o CD não é muito conhecido porque as entidades competentes pecaram na promoção e a divulgação do mesmo.

A Canção mais conhecida deste trabalho é Tchani que narra a história de um capataz, chefe de trabalhadores que durante a fome 47, agrediu fisicamente uma mulher por lhe ter roubado um litro de milho.

Em 2005 participou dum projecto do grupo Ferro e Gaita onde gravou 4 músicas conjuntamente com Nha Nácia Gomi.

Já viajou para praticamente todos os recantos de Cabo Verde e para alguns países como a França, Portugal Países Baixos e Estados Unidos. Hoje com 81 anos de idade continua sendo um homem bem humorado e cheio de boa disposição.

### 2.3. COMPOSIÇÕES DE NTONI DENTI D'ORO;

Nas suas composições Ntoni Denti d'Oro abarca as mais variadas temáticas, podendo ser de carácter interventivo, educativo ou simplesmente lúdico. Escondendo-se atrás de palavras “inocentes”, ele aproveita para exteriorizar sentimentos, criticar, agradecer etc.

Uma das cantigas que ele revela ter um especial carinho é o intitulado “*Tchani Pamodi?*”

Gostaríamos de informar que durante a transcrição das cantigas, recorreremos ao uso do ALUPEC, mas os títulos mantiveram iguais aos utilizados no CD. Também os nomes de alguns países e cidades mantiveram a escrita oficial. Concedêramos pertinente suprimir algumas repetições na medida em que as cantigas estão recheadas delas.

### 2.3.1 TCHANI PAMÔDI?

Oi mai, Oi mai, Oi mai,	É duedu
Oi oia oia (...) Tchani pamodi.	E oi e (...) Tchani pamodi
Oi paxenxa na mundu é duedu	Trokadu um litru midju
Oi Tchani pamodi Tchani	Bu kebran nha rostu
Oi n'ta bai Txada Grandi	Oi Tchani, Tchani pamodi?
Oi n'ta bai Picu Riba	Kusé kin fazeu
Bai Txada Galegu (...)	Ki bu kebran nha rostu
Oi Tchani pamodi	
Oi n'ta bai txon di França	Ó mamá, ó mamá (...)
Mi ki e Ntóni Denti d'Oro	Pápa kenti ta kumedu di roda
N'ta brinka ku nhós	(...)

Esta composição remete-nos aos momentos de crise vividos em Cabo Verde na década de 40, mais precisamente na época da fome de 1947, onde os homens que detinham o poder usavam e abusavam dos pobres moribundos, vítimas das secas. Através desta cantiga, uma personagem feminina pede contas a Tchani, um indivíduo temível que se aproveita do seu poder para abusar dos pobres prestes a morrerem de fome. Ele parte a cara da mulher por ter roubado um litro de milho, com o intuito de matar a fome.

Toda a cantiga é uma lamentação, isso podemos observar pela repetição da invocação à mãe, figura que representa a vida e a protecção, pois ela se sente desprotegida e abandonada.

Este indivíduo, que segundo ela, é como “papa kenti”, deve ser evitado, pois se o encararmos de frente, corremos perigo: “*Pápa kenti ta kumedu di roda*”. Este ditado é uma alerta, pois às vezes é necessário contornar a situação em vez de a enfrentar, sobretudo quando se é a parte mais fraca.

Apesar dela se sentir impotente diante da tamanha injustiça, fala do caso nos lugares onde o mesmo é do conhecimento geral, pois teme que o caso se repita e que surjam novos indivíduos com a mesma postura.

Também a cantiga, para além de relatar a situação precária dos mais pobres nas épocas difíceis, é uma crítica à impunidade dos mais abastados e dos detentores do poder.

No final da cantiga, o compositor dá um ar de alegria à cantiga, reduzindo a carga negativa que a mesma comporta. “...no fim do canto dá ânimo ao bater do coração feminino e avisa as meninas do público que, apesar da sua idade, ainda podem contar com ele para efusão sexual. Repete: *Rabenta nobu!*” que pode ser visto como uma alerta para as mocinhas porque ele pode furar a virgindade delas, mas também é uma espécie de apelo aos mais novos para manifestarem o seu “brio”.

### 2.3.2. BAXU CAMA/BUSCA MEIO

#### **Oia iai iai (...)**

Dentu meu sta dinheru própi.

Oi iai(...)txoman paxenxa na mundu

Riba manta ‘sta dinheru própi

O iaia iaia (...)

Djan toma sumana pa ponta

Riba kama ké dinheru própi.

Baxu kama ké dinheru própi

Oi iaia iaia iaia nhos txoman

Codé di Mariana

Ah! Codé di Mariana (bis)

Dentu meu ke dinheru própi

Ami sin bati na rubera

Mandan bati na rubera

Mandan seka na laxido

Dentu meu ke dinheru

Oi n'ta buska meu mé(bis 3X)

Buska meu mé (bis)

Oi iaia (...) forti djan bedju

N'ka bali nada

N'ta djobi manta

Oi iaia (...)

Baxu manta ke dinheru própi

N'ta djobe manta mé

Rabenta nobo, bó ki é nobo

Baxu manta ten dinheru mé

Rabenta nobo mé (...)

N'ta buska meu mé (bis)

Esta cantiga eufórica é uma homenagem a Còde de Mariana e aos prazeres do acto sexual. Còde de Mariana é uma mulher bonita, “*boa de coxa redonda*” que dedica a sua vida ao comércio ambulante, coloca à frente um avental com várias repartições onde carrega o dinheiro proveniente do negócio, gostava de bater com a mão neste avental e num gesto obsceno afirmava que ali morava dinheiro, não só para dizer que no avental continha dinheiro, mas para subtilmente afirmar que entre as pernas da mulher é que estava a riqueza. Esta brincadeira levou Ntóni a compor esta cantiga dedicado a essa senhora e a todas as mulheres já que elas representavam a riqueza dos homens.

Apesar das palavras parecerem ingénuas, elas espelham muito bem o prazer que ele encontra no acto sexual, pois afirma que entre as pernas da mulher é que está a riqueza, que neste caso não é nada mais nada menos do que prazeres, por palavras, é a própria felicidade: *Dentu meu 'sta dinheru própi*.

Ele canta a lembrança das suas proezas passadas, do regozijo e orgulho da sua virilidade, acabando por reflectir o pensamento da maioria dos homens cabo-verdianos, que vêm o sexo como prova da virilidade e do potencial masculino.

A mulher, nesta composição, assume um papel mais passivo, apesar de ser a musa de inspiração, não lhe é dada a voz quando se fala do sexo, porém desempenha um papel fundamental, pois ela representa a fonte do prazer, a fortuna e a felicidade uma vez que é entre as pernas dela é que está a fortuna.

A expressão: “*Forti djan bedju n'ka bali más*”, é uma espécie de lamentação, por já ser velho e não ter o mesmo “brio” de antes, mas consola-lhe o facto de ter vivido a sua juventude intensamente e ter desfrutado dos prazeres da carne e “por ter encontrado a fortuna durante a sua vida, em cima da cama, em cima da manta, debaixo da cama, debaixo da manta....”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Idem

### 2.3.3. SANTA CATARINA

#### **E iaiai nha mai nha mai (...)**

Man'ba ki pedra dja kaban djan bai

Oi ian (...)

Santa Catarina n'ba ki pedra dja  
kabau

Ana Ferrera, Ferrera, Ferrera mé

Y, nha dan mantenha pa n'da

Y, ma n'ta bai txon di França,

Dja'n odja kabra ta kume'n, dja'n bai

Santa Catarina manbá ki pedra dja  
kaba (coro)

Zeka Ferrera dan mantenha pan da

Nhu longan mó nu fla mantenha

Parké di pertu modi ka tem

Y, oi nhos txoman Luciano da Bega

Y, gosi djan bedju n'ka bali más

Y dje kusia lora ku kabritu

Y, é ka da'n kudjer pan kume lora

(bis)

Y n'kume ku pá di kabritu nobu

N'ten tres dia n'ta deta na txon

18 dia n'ta lembi boka

Nha denti dja ka konku tudu nha genti

Forti djan bedju n'ka bali más

Si'n odja rapas na rubera paxenxa na  
mundu

Pedra dja kaban djan bai

Si txoman Manuela di nha Kanda

Oi Lucianu Garcia

Nu longa mó nu fla mantenha

Di pertu modi ka ten

N'deta noti n'ka durmi

Oi na txon di França

Nhós txoman gentis di França

Nhós txoman gentis kabu verdi

Pe ben obi batuku nhu Ntóni

Oi batuku nhu Ntóni

Mi ke batuku nhu Ntóni

Oi, si'n ba Lisboa

Dotor Mário Soares

Ku tudu kudadu tratana dretu

Dotor Mário Soares si bu odjan

Paxenxa na mundu

ai si'n bai Lisboa

Djan odja pedra dja kaban djan bai

Oi, na porto São Vicente (3x)

N'ta bai Ribera Grandi

Santo Anton, San Nicolou é duedu

	(...)
Oi Ana Ferrera, mel sabi más é	Forti sodadi Portugal
lembedu ui!	Ami djan manda mantenha(...)
sukri sabi más é txupadu	
Mudjer sabi, mas é na petu	Nhu Grigório fla pó ba receben
	obrigadu
si munta baka pa kabesa	Santa Cruz bendi banana Praia Maria
Pari bixero kontra sinal	kantu'n ba bendi banana (bis)
(...)	Santa Catarina n'ba ki pedra dja kaba
Si'n manda bapor pa pupa	dja'n bai
Dja bu odja man manxi mé	(...)
Di noti pa ba parmanhan	Oi iam djan odja pedra dja kaba( ...)

Santa Catarina é um dos concelhos da ilha de Santiago muito conhecido pelo seu potencial comercial. Foi um dos mercados mais famigerados desta ilha, se não de Cabo Verde, onde se encontra à venda um leque variado de produtos.

Antigamente, como Santiago de Santa Cruz produzia banana em grande quantidade, as vendedeiras ambulantes compravam banana em Santa Cruz e revendiam na cidade da Praia e Assomada. Nos locais destinados à compra e venda de produtos, havia pedras para as “rabidantes” sentarem e disporem os produtos. A pedra não é apenas o lugar onde os comerciantes sentavam, nem o balcão onde os produtos eram colocados, mas simbolizava todo o espaço reservado ao comércio. Com a falta de chuva, muitas pessoas começaram a ver na actividade comercial a saída mais viável para resolver o problema financeiro. Este aumento considerável da procura de espaços para a comercialização levou ao escasseamento de espaços para a colocação dos produtos, e consequentemente, na cidade da Praia, tornou-se necessário reservar e declarar um espaço próprio para cada comerciante. Baseado na frase “*Santa Catarina manbá ki pedra dja kaba 'm*”, ele deixa transparecer o receio que o mesmo venha a acontecer no interior de Santiago e o medo dos mais pobres já não encontrarem espaços para expor os seus produtos, espaço esses cada vez mais disputado e controlado pelos mais abastados. A preocupação é tanta que lhe tira o sono: n'deta noti n'ka durmi”. Dado a situação cada vez mais difícil para os pobres, ele vê na emigração uma possível saída. Apela, assim, às autoridades de Portugal e França para estenderem a mão aos emigrantes, num sinal de abertura e solidariedade para com os pobres que



emigram. A difícil situação dos cabo-verdianos é acentuada através da expressão: “*Ana Ferrira, Ferrera, Ferera me’, nha dan mantenha pa n’da, ma n’ta ba tchon di França, dja’n odja kabra ta kume’n, djan bai*”. Solicita cumprimentos que deve transmitir, pois pretende partir para França antes que a cabra lhe coma. A Cabra é um animal que simboliza a resistência, porque nos momentos de crise ela consegue resistir mais do que os outros animais, porque encontra alimento nos lugares mais difíceis e consegue resistir a sede por muito tempo. Se a cabra que é um animal resistente e que consegue subir as encostas mais difíceis à procura de pasto já não encontrava alimento, a ponto de estar preste a comer as próprias pessoas, isso quer dizer que a situação está perto do extremo. Reforça esse desejo de emigrar e o desespero dos mais pobres com o apelo que faz ao chefe do governo português. Também chama os habitantes das Ilhas a partir do Porto Grande de São Vicente para ouvirem o seu clamor e partilhar com ele esse desespero. Porto Grande representa o ponto de partida, a porta de saída das ilhas cercadas pelo oceano, enumerando um conjunto de lugares que provavelmente deveriam estar a passar pela mesma situação, afim desses também sentirem representados.

Como é típico deste cantador de batuque, por mais crítico que seja a realidade que ele aborda na sua cantiga, sempre termina de uma forma animada, esta cantiga não foge à regra, no meio desta dela e principalmente no final ele recorre a imagens para mostrar como é que a vida é boa e deve ser gozada com calma: *mel é sabi, más é lembedu, sukri é sabi más é txupado, mudjer é sabi más é na petu*.

Mais uma vez ele recorre às cantigas para denunciar uma realidade, mesmo quando o regime político censurava este gesto.

#### 2.3.4. DOTOR KI FLÂ/ PARIDA

Oi mamá bo ki parin bu sabi pamodi	(coro)
Oi parida da mininu mama na petu	Da mininu mama na petu
(coro)	N’sta sima baka na virada
Ah! nha genti paxenxa	N’kumi noti manxi na roda
Ami sin da mininu mama é na petu	N’ta ba Piku Senhor du mundu

	É ka mi ki fla nau
Oi, nhós da nhós fidju mama	É dotor ki manda
(coro)	É senhor dotor ki manda
24 é nhu San Djon (bis)	Pa nhós da mininu mama na petu
29 nhu San Pedru	Parida da minunu mama na petu
N'pidi San Pedru txabi	(...)
Pan abri porta bon gulória	Oi kré di oxi, kré di manhan (Bis)
(coro)	Si ka kontisi é ta rabenta
Si'n munta baka pa kabesa	Ami pa txubara kaprin ku leti
Pari bixero kontra sinal	Dexa bodeku pasa pinaku.
Si mi ké Ntóni Denti d'Oro	(...)
Djan bedju n'ka bali nada	Subida n'subi baxadu
N'ila midju n'poi na karman	Dixida n'dixi djongotodu
N'dixi kobon djan txomadu	Na barci n'bai serenadu
(coro)	Ami sin da nha fidju mama é na petu
Es pensa roston ke tosinho....	Parida da mininu mama (coro)
É pensa pentedju ke panu (bis)	Oi na mundu
Mi ké Ntóni Denti d'Oro	N'bai Txada Grandi,
Djan bedju n'ka bali más	Oi n'bai Txada Falkon
Ami si'n da nha fidju mama é na petu	Parida da mininu mama na petu
(coro)	(...)

Ele é um assíduo defensor do aleitamento materno. Com o intuito de auxiliar as autoridades a favor da campanha de aleitamento materno e com o objectivo de melhorar a qualidade da vida dos recém-nascidos, ele canta esta cantiga intitulada *parida da mininu mama na petu*. Ele justifica que algumas mulheres por considerarem o leite de peito insuficiente ou de baixa qualidade, ou simplesmente como pretexto para não darem de mamar aos filhos, enrolavam um trapo e colocavam na boca de uma garrafa, uma vez que a mamadeira que hoje existe rareava naquele tempo, e sem grandes cuidados davam as crianças essa mamadeira improvisada, com qualquer leite que lhes apareciam pela frente, visto que “não existia a preocupação com prazo de validade, nem leite recomendado para crianças” e como consequência muitas crianças sofriam de fortes diarreias, das quais muitas morriam devido à desidratação. Também argumenta que segundo a tradição oral

cabo-verdiana, a criança que mama no peito da mãe é mais forte e saudável, seguindo a pregação em favor de uma sexualidade harmoniosa: “*da mininu mama na petu*”.

Critica as mulheres que têm os filhos sem terem a consciência do que estão a fazer tomando como modelo a sua mãe; *Oi mamá bo ki parin bu sabi pamodi*. Recorrendo à frase: “*si'n munta baka pa kabesa*”, chama a atenção das mulheres sobre a necessidade do aleitamento materno, pois se alguém montar a vaca desta maneira corre grande risco de ser agredido com os cornos e isso pode levar à morte, da mesma maneira que a amamentação artificial pode parecer o mais viável, mas acarreta mais riscos para a saúde do bebé. Ele esconde-se atrás da opinião do médico para aconselhar as mulheres: “*é ka mi ki fla é dottor ki manda pa da minini mama na petu*”, retraindo-se nas palavras de um especialista, o seu conselho ganha mais credibilidade e retira dele a responsabilidade.

O principal objectivo desta cantiga é sensibilizar as mulheres a favor do aleitamento materno.

### 2.3.5. SAMBUNA E FINAÇON

Oia oia, nha mai nha mai (...)

Nhós mandan txabeta di bolta

Ami ki é Ntóni Denti d'Oro

Djan bedju n'ka bali más

Homi feiu galanti

Son kumpridu kadera baxu

Pé moda tranka simitéri

Boka moda kusa koba txon

Odju moda lua tras di kutelu

Naris moda sinu dia dimingu

N'ten fastiu di kel homi

Ki nen si kombersu n ka ta kré obi

Ami sin manda Pedru ba Guiné

Guiné txon di kafé

Guiné txon di dinheru

N'skrebel ku babu di nha boca

N'fla ô homi

Nhu mostran kasa Fernandi Sosa

Pan bá santa nomi na papel

Pan bá sul

Pamo nos tera ka teni nada

É flan o mininu bó é tantu pikinoti

N'ka ta pobu na kontratu

É pidin nomi di nha mai

É pidin nomi di nha pai

É pon nomi na papel

É mandan povu San Tumé

Oi mai oi mai (...)

Ami sima n'odja un lantxa sai lá

Mediatu subi é djobén (bis 2X)

Homi feiu galanti

Son kumpridu kadera baxu

Pé moda tranka simitéri

Boka moda kusa koba txon

Odju moda lua tras di kutelu

Naris moda sinu dia dimingu

N'ten fastiu di kel homi

Ki nen si kombersu n ka ta kré obi

Nha gentis di pa riba ten katxupa

Dentu meu ten toresma

Más un kusinha ten txoris

Ami nha korpu dja bira sabi

Si 24 é nhu San Djon

29 é nhu Son Pedru

N'pidi nhu Son Pedru txabi

N' abri porta bon gulória

Ken ki ten buru poi na karetu

Ten kabalun munta manenti

Ten mininu manda rubera

Lazon ta pidi midju

Rapas nobu ta gudja barba

Sankaitano ta bota lingua

Si Nobu na flor ta rukutidu

Ami djan jura pan ka pari más

N'pidi padri

Sant'Antóni s'ta na meu

Ami sin fazi kasa na Djarmai

Riba di mar n'ta bebi agu

Dentu meu n'ta kumi pexi

Na fundu n'ta kumi lama

N'xinti kau s'ta mutu sabi

Ami pa txubara kaprin ku leti

Dexa bodeku pasa pinaku

A bó si mel é sabi más é lembedu

Sukri sabi más é txupadu

Mudjer sabi más é na petu

É sima Ntóni Denti d'Oro

Forti djan bedju n'ka bali más

N'manda rekadu ku Manel Pedru

Ami kabalun ta mori ta botadu

Porku ta mori ta botadu

Galinha ta mori ta botadu

Ami leti dormidu n'kaia kasa

Leti fresku pan agua kasa

Oso galegu pan tranka porta

Oi mai oi mai (...)

É fla ô homi nhu rabatin dizimola

Patron dja txoman na si kasa

É flan mininu midjor bu konforta

Bu ntrega kusa di genti

Pamo rapas di lá é ka sima di li

Ki tudu kusa ta tremes korpu

Ami mudjer bonita rosa na rostu  
Ta kebi dentu petu roladu

Ami pé direta nega kamba  
Pé skerda nega kamba  
Él é botan mó na pé  
Él é pegan na koketa  
El é botan riba kama  
Él é fazen kusa ke kré  
Parké na sul ka ten justisa  
Rapas di lá é ka sima di li  
Ki tudu kusa ta tremes korpu

Ami nen ki mininu parsi ku bó  
Mandan frangu ku mantega

Ami si'n manda boi pila kana  
Ponta rabu é tudu nhemedu  
Manda un kuartu é un purada  
Meiu litru pasa baranku  
Tudu mundu txiga na mi  
Purguntan Ntóni é kuse

Kabral é un fruitu (bis)  
simenti bobra  
é da un planta  
ki rabenta mundu interu  
é sima Ntóni Denti d'Oro

Ami subida n'ta subi baxadu  
Dixida n'ta dixi djongotodu  
Na barci n'ta bai serenadu

Ami mudjer bonita rosa na rostu  
Ta kebi dentu petu roladu

Ami pé direta nega kamba  
Pé skerda nega kamba  
Él é botan mó na pé  
Él é pegan na koketa  
El é botan riba kama  
Él é fazen kusa ke kré  
Parké na sul ka ten justisa  
Rapas di lá é ka sima di li  
Ki tudu kusa ta tremes korpu

Ami djan fla un  
Djan fla dos  
Djan fla tres  
N'ka podi más

Oi mai oi mai (...)  
Aii aiai....

Ami si n'odja lantxa sai lá  
Mediatu subi é djobén (2X)  
Dan sodade di Kabu Verdi  
É fla kantu kin ben  
N'subi subida skadinha  
N' atxa un pulísia mufinu  
Ka té dinheru kumpra banana  
É dan multa sen merés  
N'flal sin sinhor  
Ami pan pagau sen merés  
n'ta bá ten ku Djon di Rés Tabari

n'fla é patron ki dja txoman na si kasa

Él é botan mó na pé

Él é pegan na koketa

El é botan riba kama

Él é fazen kusa ke kré

Parké na sul ka ten justisa

Rapas di lá é ka sima di li

Ki tudu kusa ta tremes korpu

Trintxanti marinhanti

Ki ta da gostu tudu mundu

É sima Ntóni Denti d'Oro

Ma djam sta bedju n'ka bali nada

Oi mai oi mai (...)

É nha gentis ami detadu ben detadu

Kubridu ben kubridu

Barsadu ben barsadu

N' xinti soris ta bazán

N'fla ô Maria

Labanta bu tra midju d'agu

Lembra oxi nu ten serviso

Na porta pilorinhu

Xintidu kontan

Ma Maria ta mandan leti dormidu

Kantu ki n'ben

N' atxa Maria ta tenti

N'atxa mininus ta pila

N'fla ô Maria kumpra sukri bu

mandan

Ka bu mandan leti durmidu

Leti durmidu sa ta mata

Na kasa nhu morgadu

É dan pó pan planta

N'atxa Jóia

É flan ô Ntóni es noti n'ka durmi

Pamo n'ka txera kankan (bis)

Ami kantu n'abri nha tabakeru

Kantu n'dal kankan

Ami n'odja lágua ta baza

Nha pé di kalsa dja ka modja

Disgostu toman

Ami n'mara pó

N'dixi kabesa na txon

Morgadu txiga na mi é fla

Ô Ntóni keli é un pó

Ki ta pari faxi

É txoma kaianinha

Na subida laranjo

N puxa un kantiga

N'fla nha gentis

Ntóni ta mori purmeru

Maria ta bisti di pretu

É fla kantu kin txiga

Disgostu toman

Kantu Jesus txiga na mi

N'fla ô nha fidju

Kontan Kusé ki dja bu dura

É flan ô Ntóni é kel mudjer di leti durmidu

N'flá rapas nhós koba txon di nha  
kexada

Pamó masapé dja pari nerbu ku  
nerbon

Oi oi viva (...)

N'fla kantu kin ben

Na kasa nha Bebé

N'atxa dos pulísia Pidi

Ku nhu Djonsa Ntóni Soari

N'fla ô Mojo dan un pitada pan txera

N'atxa dos pulísia Pidi

Ku nhu Djonsa Ntóni Soari

N'fla ô nha genti

Forti disgostu toma na mi

Kantu n'txiga na kasa Mulongu

É fla ô Ntóni kusé ki ten na portu?

N'fla ô Mulongu gosi n'ka ta para  
nau

N'ka sabi kusé ki ten na portu

N odja barku dja fundia

oi mai oi mai (...)

É fla maxin mutu pisadu

Faka mutu pisadu

N'ta kori n'ka ta txiga kasa

Kantu n'sai lá n'buska Maria

Na porta pilorinhu

N'kontra ku Zezinu Tuga

N'fla ô rapasinhhu

Kontan kusé ki sa ta pasa

Ki djan odja mundu dja djunta txeu

N odja barku dja sta na portu

É fla ô nhu Ntóni

É kel mudjer di leti durmidu

Kel ki ten dinheru kume más txeu

Kel ki ka ten kumé mas poku

Falta só mori pan mori

oi mai oi mai viva (...)

É fla kantu ki n'ben

N' atxa Rosa xintadu

Dje xinta dje stika si pé

N'fla ô Rosa kusé ku ten

É flan ô nhu Ntóni

É kel mudjer di leti durmidu

Ami djan bota riba

Djan bota baxu

Falta só mori pan mori

Ami n'odja Armanda ta kori

N'kori també

N'fla ô Manelona kusé ki nhu ten

É fla ô nhu Ntóni

É kel mudjer di leti durmidu

Ken ki ten dinheru kumé mas txeu

Ken ki ka ten kumé más poku

Djan bota riba djan bota baxu

Falta só mori pan mori

Ami n'odja Mimosa ta kori,

N'kori també

Ami n'kontra ku Tuga di Morena

N purguntal kusé ke ten	Djan bota riba djan bota baxu
É fla ô nhu Ntóni	Falta só mori pan mori
É kel mudjer di leti durmidu	
	Ami n'odja Mimosa ta kori
Djan bota riba djan bota baxu	N'fla ô Mimosa kusé bu s'ta kori
Falta só mori pan mori	É fla ô nhu Ntóni
	N'sa ta ba buska basia
Ami bunitu é Xoti Mana Dona	Ami djan konta un
Pamó é riku ki ten dinheru	Djan konta dos
Feiu é Malan di Jubita	Djan konta tres
Pamó é mufinu é ka ten dinheru	N'ka pode Konta más
Nha gentis paxenxa	
N'odja disgostu ta toman	Ami leti durmidu
	N'ka ta kumé
N'kontra ku Josefa Andrade	
N' purguntal nha kumadri	
Kuzé ki nha ten	oi mai oi mai (...)
É fla nha kumpadri	Rapikan txabeta
É kel mudjer di leti durmidu	Rabenta nobu mé
Ken ki ten dinheru kumé más txeu	(...)
Ken ki ka ten kumé más poku	

Por meio desta longa improvisação este “poeta do povo” faz uma narração tocante e bastante interessante de dois importantes acontecimentos que marcaram a comunidade de São Domingos, em particular, e de Cabo Verde, em Geral.

Esta cantiga pode ser dividida em duas partes, com base em duas grandes temáticas, a seca e a sua consequência e um episódio bastante triste que aconteceu no concelho onde a autor da cantiga reside. Na década de quarenta, mais concretamente em 1947, com a seca muitas pessoas começaram a morrer de fome e para fugir a esta crise muitos cabo-verdianos emigraram para São Tomé afim de trabalharem na roça, onde se desenvolvia a plantação de grandes latifúndios, que por sua vez consumia grande quantidade de mão-de-obra não qualificada.



A necessidade de mão-de-obra barata por parte dos grandes proprietários das roças juntou-se ao desespero dos Cabo-Verdianos de fugiram da fome, obrigando os últimos a estabelecerem contractos para prestarem serviços na plantação de São Tomé em condições desumanas e mediante um magro salário:

*“n’fla ô homi nhu  
Mostran kasa Fernandi Sosa  
Pan bá santa nomi na papel  
Pan bá sul  
Pamó nós tera ka teni nada”*

Este trecho da cantiga espelha a situação vivida pelos Cabo-verdianos e a situação do país. Nessas roças sofriam os mais variados abusos, desde psicológico à própria violação sexual.

Nesta cantiga, Ntóni narra um episódio marcante que aconteceu com uma mulher. O patrão chama-a à casa dele, mas ciente do que a espera ela pede socorro a um homem, uma vez que em Cabo Verde os homens são vistos como os mais fortes e que têm o dever de proteger as mulheres e as crianças: *“É fla ô homi nhu rabatin dizimola, Patron dja txoman na si kasa”*, mas o homem aconselha-a a não resistir e se entregar ao patrão: *“É flan mininu midjor bu konforta, Bu ntrega kusa di genti”*. Este conselho deixa transparecer que após o contrato e estando nas roças, as pessoas passavam a pertencer ao patrão que podia dispor delas como bem pretendia. A mulher deixou de ter o poder de decisão sob o seu próprio corpo, pois o mesmo pertencia ao patrão: *“Bu ntrega kusa di genti”*. O homem não reage porque ali não há justiça. Ele também critica o comportamento passivo dos nativos, afirmando que: *“Pamó rapas di lá é ka sima di li, Ki tudu kusa ta tremes korpu”*, ao mesmo tempo que sobrevaloriza a coragem dos homens Cabo-verdianos: *“rapas di li Ki tudu kusa ta tremes korpu”* e o sangue quente que lhes impulsionam a tomar partido pelos mais fracos mediante uma injustiça, porém, em São Tomé eles tinham de abdicar do seu orgulho e conformar-se com as decisões do patrão porque: *“Na sul ka tem Justisa”*. Mesmo temendo o patrão a moça teve que ir à casa dele:

*“Ami pé direta nega kamba  
Pé skerda nega kamba”(...)*

Ali ela sofreu violação física e sexual:

*“Él é botan mó na pé*

*Él é pegan na koketa*

*El é botan riba kama*

*Él é fazen kusa ke kre”*

Contudo a mulher não reage nem apresenta queixa às autoridades competentes: *“Parké na sul ka ten justisa”*, e ela está consciente disso, tanto que se conforma apenas com a possível consciência do patrão em enviá-la alguns mantimentos após o parto para melhor alimentar-se e dar de mamar ao filho:

*“ Ami nen ki mininu parsi ku bó*

*Mandan frangu ku mantega”*

De regresso a Cabo Verde, a mesma mulher sofre também de injustiça, desta feita por um agente de autoridade do qual ela se refere de uma forma sarcástica: *“N’ atxa un pulísia mufinu ka té dinheru kumpra banana, é da ’n multa sen merés”* mas aqui ela podia reclamar e tinha a quem recorrer. Recusa a pagar a multa e ameaça-o de fazer uma queixa contra o mesmo. O facto dela desobedecer a própria autoridade, o que ela não fez com o patrão, traduz a condição em que ela vivia nas terras do Sul.

Naquela que pode ser considerada como a segunda parte da cantiga, ele narra o triste episódio que teve origem no consumo de leite envenenado, recorrendo ao relato do dia-a-dia de um homem do campo. Começa por descrever as condições em que se encontrava no seu leito, desfrutando da companhia da sua amada:

*“É nha gentis, ami detadu ben detadu*

*Kubridu ben kubridu*

*Barsadu ben barsadu”*

Apesar disso ele tinha que se levantar bastante cedo, ainda antes do raiar do dia, porque tinha serviços aguardando por ele. Saiu à procura de pau de mandioca para plantar, mas a uma certa distância da casa passou-lhe pela mente que a mulher pudesse comprar leite e

enviá-lo, então ele retorna à casa com a intenção de relembra-la que o leite tinha estado em más condições e que ela não a devia comprar: n'fla ô Maria:

*“kumpra sukri bu mandan  
ka bu mandan leti durmidu  
leti durmidu sa ta mata”*

Chegando ao local onde tencionava lavar, encontra rumores indesejáveis sobre o estrago provocado pelo leite na comunidade onde residia e preocupa-se com a família que tinha ficado em casa. Então corre em direcção à casa para auxiliar a mulher, caso ela precisasse dele. O seu desespero e ansiedade de chegar à casa ficou bem expresso nesta frase:

*“é fla maxin mutu pisadu  
Faka mutu pisadu  
n'ta kori n'ka ta txiga kasa”*

Ao longo do caminho vai encontrando com pessoas alarmadas e a comunidade em pânico procurando socorrer os que estavam em apuros:

Descreve com muito realismo o acontecimento, recorrendo a imagens e a uma espécie de diálogo:

*“é fla kantu kin ben  
n' atxa Rosa xintadu  
dje xinta dje stika si pé  
n'fla o Rosa kuse ki bu ten  
é flan ô nhu Ntóni  
é kel mudjer di leti durmidu  
ami djan bota riba  
djan bota baxu  
falta só mori pan mori”*

A situação é de tal ponto crítica, que os doentes tinham que ser transportados para os hospitais na companhia de bacias onde podiam fazer as suas necessidades e eram em tão grande escala que a mulher que trazia estes utensílios já tinha perdido a conta:

*“N sa ta ba buska basia*

*ami djan conta un  
djan konta dos  
djan konta tres  
n'ka pode konta más”*

Evidencia também as divisões dos trabalhos e os deveres de cada membro de uma família tipicamente camponesa, cujos trabalhos domésticos estavam destinados às mulheres e crianças (meninas) e os trabalhos de campo e os “mais pesados” aos homens, salientando o grau de dificuldade e o desgaste físico que estes provocam nos homens prevendo a sua morte antes da esposa:

*“n' atxa Maria ta tenti  
n'txa mininus ta pila”(…)*

*“Ntóni ta mori purmeru  
Maria ta bisti di pretu”*

Também se pode ver que aqui ele fala dos vícios e hábitos da sociedade cabo-verdiana, particularizando para o uso do álcool (grogue) e tabaco e a dependência causada por estas duas drogas:

*“É flan ô Ntóni es noti n'ka durmi  
Pamo n'ka txera kankan (bis)”*

*“Manda un kuartu é un purada  
Meiu litru pasa baranku”(…)*

Recorre à hipérbole para mostrar o comportamento dos que estão habituados a usarem estas drogas sentem mesmo quando são os outros que se vêem privados dos mesmos e o mal que podem causá-los.

*“Ami n'odja lágua ta baza  
Nha pé di kalsa dja ka modja  
Disgostu toman”*

No meio desta cantiga ele refere-se a outros assuntos. Fala de um período de abundância, em que ele usava leite como cal e água, para “*encaiar*” e aguar a casa, também ele se compara ao Amílcar Cabral, herói nacional, que por sua vez é comparado às abóboras, planta que semeada percorre uma longa distância e conquista território. Por meio desta metáfora pretende afirmar que ele também é um homem singular e já conquistou territórios. Pode-se ainda encontrar referência a outros assuntos e temas de forma discreta ao longo desta cantiga.

#### 2.4.6. COLONIALISTA

kolonialista ki mata Cabral	Djan bedju n'ka bali más
El é pensa m dje kabanou ku luta	N'ta bota pasu, n'ka ta bota lanhu
Alunu di Cabral trabadja sima nu	(...)
inxinadu	Na mó ko dan mi n'ka mininu
Riforma agrária sta na mó di povu mé	Na testu ka bu dan n'ka katxor
	Na kotxu ko dan n'ka liton
É di povu é di povi (bis )	(...)
N odja batuku nhu Ntóni	Pamodi ki bu manda?
É di povu é di povu	É bó ki mata
	Pamó ki bo mata?
(...)	Nos Cabral dja bu mata.
N'deta noti n'ka durmi	(...)
É toma'n sumana pa ponta	

Esta cantiga reporta a uma das ideologias do grande herói nacional, considerado pai da independência de Cabo Verde – Amílcar Cabral – é das cantigas que contém o teor político mais expressivo de entre todas as analisadas. Indo ao encontro das condições políticas pós-independência e o desejo de evasão dos pensamentos, ele deixa transparecer que Amílcar Cabral deixou de ser uma personalidade e passou a representar uma ideologia, pois apesar dele ter sido assassinado, os seus ideias continuavam a reinar e já tinha conquistado adeptos que estavam prontos a continuar o percurso/rumo por ele traçado.

Cantando, interroga aos colonialistas o porque deles terem assassinado Cabral, mas apela aos discípulos do mesmo a seguirem as pesadas do mestre:

*“Alunu di Cabral trabadja sima nu inxinadu  
Riforma agrária sta na mó di povu mé”*

Acusa abertamente os colonialistas pela morte do herói do povo Cabo-verdiano, sem esquecer de os lembrar que a morte deste não põe fim à luta do povo, que é o principal responsável pelas mudanças e futuro de um país.

Também ele aborda uma questão bastante polémica e que deixou fortes marcas na sociedade cabo-verdiana, sobretudo a Santantonense. Apesar da reforma agrária ser um ideal defendido pelos comunistas, comungada pelo Cabral, esta não teve sucesso em Cabo Verde e a tentativa da sua implementação conduziu a conflitos violentos que vitimou mortalmente algumas pessoas na Ilha de Santo Antão. Esta questão é sem dúvida uma das mais sensíveis da política cabo-verdiana.

### 2.3.7. BRINCA CIMA MININU

Oi iam oi iam nha mai (...)	N'ta fala sima mininu
Mi n'ta fala sima mininu	Si n'bai Cidadai Velha
Si n'ba Guiné pan ba Bisau	N ten ki fala sima kriansa
Mi ke Ntóni Denti d'Oro	Nhós dexan brinka sima limária
Djan bedju n'ka bali nada	Ami si n'txomadu tudu povu (...)
N'ta brinka sima mininu	N'ta brinka sima mininu
N'ta fala sima kriansa	
Nhós dexan brinka sima mininu	
Oi nau pombinha	Ntoni ta brinka sima minninu
Ami n'ta brinka sima mininu	Si txomam Mimosa bibi
	Oi Mimosa bibi, oi Mimosa bibi
(...)	Abo bu ta fala sima mininu
Ami na Várzia Companhia	(...)

	Mi ke Ntóni Denti d'Oro
Oi Pitxiu di Bebé, oi Pitxiu di Bebé	Gosi djan bedju n'ka bali más
Nhós ta brinka sima mininu	Sima tronku mamulanu
Si n'odja rapas Anu Nobu	Mi djam brinka txeu di más
Nhós ta brinka sima mininu	Noti pa ba parmanhan
	(...)
Riba Txon Bon ka brinkadera(bis)	N'ta bai txon di França
És ta brinka sima mininu	N'ta brinka sima mininu (...)

Nesta cantiga, Ntóni Denti d'Oro se compara à uma criança tanto no acto de falar como de brincar. Como se sabe, a criança é um ser inocente e inofensivo, fala a verdade mesmo quando esta é indesejável e fá-lo sem maldade ou segundas intenções. Toda a cantiga se desenvolve em torno desta frase: “*N'ta fala sima mininu*”, independentemente do lugar onde ou em que companhia que ele estiver.

Também brinca como criança, libertando assim a carga de responsabilidade dos adultos, pois estes estão preocupados com outras coisas e não têm tempo para dedicar às brincadeiras: “*Ntóni ta brinka sima mininu*”. Ele brinca muito e com brio: “*Nhós dexan brinka sima limária*”.

Na forma verbal “N ten ki”, deixa expresso que está consciente da responsabilidade que tem quando fala, de que deve transmitir a sua mensagem sem ofender ninguém, ainda que seja crítico:

”*Si n'bai Cidadi Velha*  
*N ten ki fala sima kriansa*”

### 2.3.8. NOIVADO

Mosinhos nhós obi konsedju	Kuda dretu bu bai umbés
Mi é bedju n'konxi mundu	
Ku kasamentu ka ta brinkadu	Oi nha fidju dja bu bai pa nunca más
El é un korda fraku ki ta mara rixu	Pensa dretu bu bai umbés
Antis nhá kasa, nhá kuda ben	
Nhós kuda ben nhós kunsá bai	Oi pombinha branka
Algén é buru, kasamentu é karga	Oi nha pomba ta bai sen kori mó
Ken ki ka podi ka ta karaga	Odja nha fidju fémia dja bai sen kori mó
Nhós kuda ben	É ta bai sen kori mó
Mi n'konxi mundu	Nha pomba branka ta bai sen koren mó
Maridu é paredi	Nha fidju ta bai sen koren mó
Mudjer é kumera	(...)

Ntóni já foi muito solicitado para animar muitas festas de casamento e cantar para as noivas durante os preparativos de casamento. Uma das cantigas bastante conhecidas é a acima transcrita. O objectivo desta cantiga era fazer com que as noivas chorassem, porque segundo a crença, a noiva que não chorasse no dia do seu casamento iria fazê-lo a vida toda.

Mas ele ultrapassa esta simples crença. Aconselha os jovens para pensarem muito bem e com responsabilidade tomarem a decisão de casar, porque ele sabe pela experiência que a vida de casado não é fácil:

*"Mosinhos nhós obi konsedju*

*Mi é bedju n'konxi mundu*

*Ku kasamentu ka ta brinkadu"*



Refere ao casamento como: "*un korda fraku ki ta mara rixo*", para mostrar que uma vez casado não é fácil desfazer deste compromisso, sobretudo alguns anos atrás em que o casamento era entendido como compromisso para toda a vida.

Ele recorre à metáfora para mostrar a responsabilidade de cada um nessa união:

*"Maridu é paredi  
Mudjer é kumera"*

O homem é comparado à parede, que é a parte mais forte e resistente de uma casa, o alicerce e aquele que suporta toda a carga. A mulher é vista como a parte mais fraca, porque a *Kumera* pode ser removida com o vento, destruída com o fogo, mas é ela quem tem a responsabilidade de proteger e encobertar o lar. É de salientar que para uma casa estar completa estas duas partes devem estar juntas, portanto numa relação a dois o homem e a mulher devem permanecer sempre juntos.

Um facto curioso constatado nesta cantiga é que ele refere sobretudo à mulher, solicita-a a reflectir muito antes de tomar qualquer decisão porque depois não lhe é dada a oportunidade de voltar atrás: "*Kuda dretu bu bai umbés*".

Para os pais dos noivos o casamento tem dois pólos opostos, se por um lado estão felizes porque os filhos tiveram a sorte de se casarem, por outro lado ficam preocupados, porque não sabem que futuro está reservado aos filhos:

*"Oi nha pomba ta bai sen kori mó  
Odja nha fidju fémia dja bai sen kori mó"*

Fica triste ao ver a filha partir sem se despedir e lamenta a separação, reiterando votos que o casamento dela seja eterno: "*Oi nha fidju dja bu bai pa nunka más*"

Esta cantiga provoca nos presentes uma profunda melancolia e todos os presentes geralmente choram a despedida da noiva.

## CONCLUSÃO

Considerando os conceitos de cultura abordados e tomando-a como sendo tudo aquilo que uma geração herda das suas precedentes e lega às seguintes, facilmente podemos concluir que Batuque é, sem dúvida alguma, uma das manifestações culturais mais antigas de Cabo Verde.

Nesta linha de ideia, Ntóni Denti d'Oro é um guardião da cultura de Santiago, na medida em que o “batuque faz parte de si”. Desde muito cedo ele dedicou a este género uma especial atenção e hoje apesar da sua idade continua defendendo e divulgando-o com brio e emoção.

Ele encontrou no batuque uma forma privilegiada de extrair sentimentos, de aconselhar, denunciar, criticar e até brincar.

Da transcrição e análise de algumas das cantigas observamos que ele aborda os mais variados temas, como a seca, a fome, questões políticas emigração entre outros.

Apesar de não dominar a arte de escrever, regista os factos com o “ku babu di nha boka”.

Característico das cantigas tradicionais, “o batuku di nhu Ntóni”, não foge a regra. Como improvisação, elas estão recheadas de repetições, nem sempre há uma sequência lógica entre as frases, que muitas vezes são entrecidas com ditados populares e provérbios. São feitas de pequenas e poucas notas que depopis são ampliadas e dá-se mais importância à improvisação do que a melodia.

Pela forma como ele expõe as questões permiti concluir que estas cantigas são verdadeiros documentos históricos, através dos quais este homm simples narra a história do povo.

## BIBLIOGRAFIAS

- ✚ SILVA, Tomé Varela; *FINASONS DI NHA NASIA GOME*, Instituto Cabo-verdiano de Livro, Praia, 1985.
- ✚ ALMEIDA, José Evaristo de; *O Escravo*, ICL, 1989.
- ✚ CARDOSO, Pedro Monteiro; *Folclore Cabo-verdiano*, Edições Maranus, 1933
- ✚ MARTINS, Vasco; *A música tradicional Cabo-verdiana*, 1989
- ✚ SIMÕES, J. Gaspar, *Vida e Obra de Eça de Queirós*
- ✚ BRITO, Margarido, *Breves Apontamentos sobre músicas em Cabo verde*, 1998
- ✚ LIMA, Eutrópio da Cruz; *Cabo Verde e as suas manifestações Musicais*, 1981
- ✚ SPINOLA, Danny; *Evocação -Uma Colectânea de Textos Apontamentos Reportagens e Entrevistas à volta da Cultura Cabo-verdiana*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro “*Estudos e Ensaios*”, volume I, 2004.
- ✚ GONÇALVES, Carlos Filipe; *Kab Verd Band*, Instituto do Arquivo Histórico Nacional -Praia, Julho de 2006
- ✚ Revista *Fragata*, nº 14 de Outubro de 1997
- ✚ Revista *Kultura*, Publicação Semestral, Ministério da Cultura, nº1, Setembro 1997
- ✚ Revista *Kultura*, Publicação Semestral, Ministério da Cultura, nº2, Junho de 1998
- ✚ Revista *Kultura*, Edição Especial, Ministério da Cultura, 2001
- ✚ MARCONDES, M<sup>a</sup> Célia de Campos. *Pluralidade cultural. In: Ensino fundamental e médio.* (Didática Paulista: São Paulo. Graduada em Ciências Sociais, Geografia, Pedagogia. Pós-graduada em Didática do Ensino superior.)
- ✚ Brito, M., *Breves Apontamentos sobre as Formas Musicais existentes em Cabo Verde* — 1998
- ✚ Lopes da Silva, B, in *Clairidade*, Revista de Artes e Letras, N.º 7 — 1949
- ✚ [www.wikepeida.com](http://www.wikepeida.com)

ANEXOS



# Diploma

O Governo da República de Cabo Verde distingue com o  
1º grau da Medalha de Mérito o (a) Exmo (a)  
Senhor (a) António Vaz Cabral Varalho  
em reconhecimento pelo seu especial mérito demonstrado no  
domínio da cultura.

Cidade da Praia, aos 18 de Outubro de 2005

O Primeiro Ministro







## Certificado

A Secretaria Geral do Governo certifica que o Senhor  
António Vaz Gabriel Carralho  
foi distinguido (a) pelo Governo de Cabo Verde com o  
1º grau da Medalha de Mérito  
conforme o Despacho n.º 24/2005 de 14 de Outubro  
publicado no Boletim Oficial n.º 42 de 17 de Outubro de 2005 Sup.

Cidade da Praia, aos 18 de Outubro de 2005

O Secretário Geral do Governo

V. S. S. S. S. S. S.





Ntóni Denti d'Oro e o seu grupo.



Interpretação da cantiga intitulada “panha kafe” acompanhada da coriografia feito pelas crianças.



Ntóni acompanhado por um grupo de mulheres, durante um espetáculo em Holanda.



Ele e o Irmão Domingos Vaz Cabral, vulgo Xelo.



Ntóni e o seu insiparavel instrumento (...)



Cimboa, que com a retirada  
Do batuque para o campo  
Substituiu o violão.

No fundo, a fotografia da  
Capa do CD, que gravou  
Conjuntamente com nha Nácia Gomi



Ntóni entre os alunos da Escola Secundária de São Domingos, no Dia da Cultura, dedicada à cultura de Santiago.