

CABO VERDE E BRASIL:

hibridizações e inter-relações entre *Morna*, *Modinha* e *Lundu*

CAPE VERDE AND BRAZIL:

hybridizations and interrelationships among *Morna*, *Modinha* and *Lundu*

CABO VERDE Y BRASIL:

hibridaciones e interrelaciones entre *Morna*, *Modinha* y *Lundu*

Jonas Rodrigues de Moraes

Doutor em História Social (PUC/SP); Professor Adjunto de História (UFMA), Brasil -
jonasacroa@yahoo.com.br

Francisco Adelino de Sousa Frazão

Doutorando em Música (UFMG); Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico (IFPI), Brasil -
adelinofrazao@hotmail.com

Recebido em: 07/08/2020

Aceito para publicação: 18/09/2020

Resumo

No presente artigo procuramos refletir e analisar as relações estabelecidas do ponto de vista da História Social da Música entre Cabo Verde e Brasil, para tanto, assumimos a *morna* como objeto de nosso estudo. De acordo com vários pesquisadores do gênero cancional cabo-verdiano discutido no texto, compositores como Francisco Xavier da Cruz, B. Léza (1905-1958) e Luís Rendall (1898-1986) utilizaram-se dessa estética musical, que emergiu na segunda metade do século XVIII, mesmo período do desenvolvimento da *modinha* e do *lundu* em sua forma canção. Ressaltamos a hipótese de que a *morna* não é um mero resultado da adaptação dos gêneros brasileiros no contexto cabo-verdiano, mas sim uma construção sonora que se tornou peculiar à realidade insular de Cabo Verde. Apesar de reconhecermos que a *morna* foi criada pelo hibridismo, inter-relações e diálogos com as células rítmicas dos gêneros musicais brasileiros. A maioria da população das dez ilhas que compõem Cabo Verde é etnicamente negra. Sendo que a formação de seu povo se deu por meio das diásporas africanas, memórias e culturas ancoradas em corpos negros. Os processos de mestiçagens entre africanos, europeus, italianos, ingleses e, em particular, portugueses, que colonizaram o conjunto de ilhas do arquipélago colaboraram para a formação étnica do seu povo. Efetivamente, as migrações e as diferenças culturais entre esses povos foram pavimentadas pela *hibridização* e a *cultura acústica*, componentes fundamentais para a constituição da *morna* nesse território. Focamos metodologicamente em reflexões por meio dos diálogos com a bibliografia sobre o assunto e nas análises das canções “Brada Maria” e “Despedida”, de Eugénio Tavares (1867-1930). Para o embasamento do texto articulamos teoricamente com os autores: Araújo (1963), Antonacci (2013), Brito (2019), Canclini (2003), Grecco (2012), Lopes (2004), entre outros.

Palavras-chave: Cabo Verde. *Morna*. *Modinha*. *Lundu*. Cultura acústica.

Abstract

In this paper, we seek to reflect and analyze the relationships established from the perspective of the Social History Music between Cape Verde and Brazil, for this purpose, we assume the *morna* as the object of our study. According to several researchers of the Cape Verdean song genre discussed in the text, composers such as Francisco Xavier da Cruz, B. Léza (1905-1958), and Luís Rendall (1898-1986) used this musical aesthetic that emerged in the second half of the 18th century. The same period of the development of the *modinha* and *lundu* in its song form. We emphasize the hypothesis that *morna* is not a mere result of the adaptation of Brazilian genres in the Cape Verdean context, but rather a sound construction that has become peculiar to Cape Verde island reality. Although, we recognize that the *morna* has created by hybridism, interrelationships, and dialogues with

the rhythmic cells of the Brazilian musical genres. The majority of the population of the ten islands that make up Cape Verde is ethnically black. The formation of its people took place through African diasporas, memories, and cultures anchored in black bodies. The miscegenation processes among Africans, Europeans, Italians, English, and, in particular, Portuguese who colonized the islands group, collaborated for the ethnic formation of their people. By all means, the migrations and cultural differences among these peoples have paved by *hybridization* and *acoustic culture*, fundamental components for the constitution of *morna* in this territory. We methodologically focus on reflections through dialogues with the bibliography about the subject and on the analysis of the songs “Brada Maria” and “Despedida” by Eugénio Tavares (1867-1930). To the text basis, we theoretically articulate with the authors: Araújo (1963), Antonacci (2013), Brito (2019), Canclini (2003), Grecco (2012), Lopes (2004), among other.

Keywords: Cape Verde. Morna. Modinha. Lundu. Acoustic culture.

Resumen

En este artículo, buscamos reflexionar y analizar las relaciones establecidas desde el punto de vista de la Historia Social de la Música entre Cabo Verde y Brasil; para eso, asumimos la morna como el objeto de nuestro estudio. Según varios investigadores del género “canción” en Cabo Verde discutidos en el texto, compositores como Francisco Xavier da Cruz, B. Léza (1905-1958) y Luís Rendall (1898-1986) usaron esta estética musical, que surgió en el segunda mitad del siglo XVIII, el mismo período de desarrollo de la *modinha* y *lundu* en su forma de canción. Hacemos hincapié en la hipótesis de que la morna no es un mero resultado de la adaptación de los géneros brasileños en el contexto caboverdiano, sino más bien una construcción sólida que se ha vuelto peculiar de la realidad isleña de Cabo Verde, aunque reconocemos que la morna fue creada por el hibridismo, interrelaciones y diálogos con las células rítmicas de los géneros musicales brasileños. La mayoría de la población de las diez islas que componen Cabo Verde es étnicamente negra, y la formación de su gente tuvo lugar a través de las diásporas africanas, los recuerdos y las culturas anclados en cuerpos negros. Los procesos de mestizaje entre africanos, europeos, italianos, ingleses y, en particular, portugueses, que colonizaron el grupo de islas en el archipiélago, contribuyeron a la formación étnica de su pueblo. De hecho, las migraciones y las diferencias culturales entre estos pueblos fueron pavimentadas por la *hibridación* y la *cultura acústica*, componentes fundamentales para la constitución de la morna en este territorio. Nos enfocamos metodológicamente en reflexiones a través de diálogos con la bibliografía sobre el tema y en el análisis de las canciones “Brada Maria” y “Despedida”, de Eugénio Tavares (1867-1930). Como base para el texto, articulamos discusiones teóricas con los autores: Araújo (1963), Antonacci (2013), Brito (2019), Canclini (2003), Grecco (2012), Lopes (2004), entre otros.

Palabras clave: Cabo Verde. Morna. Modinha. Lundu. Cultura acústica.

Introdução

A *hibridização* e *cultura acústica* são conceitos chaves para compreender as inter-relações entre *morna*, *lundu* e *modinha* na República de Cabo Verde. Grecco (2012) em seu artigo intitulado “Os Pilares da Música Popular Brasileira e Cabo-Verdiana: Modinha, Lundu e Morna”, nos auxilia a pensar a morna como uma sonoridade que emergiu por meio dos diálogos estabelecidos com as células rítmicas brasileiras. A autora, ao dialogar com a obra “A música tradicional¹ cabo-verdiana”, do musicólogo Vasco Martins (1956), lançada no ano de 1988, é categórica ao afirmar que a *morna* seria na realidade “resultado da adaptação do *lundu* e da *modinha* brasileiros à sociedade mestiça de Cabo Verde” (GRECCO, 2012, p.290).

¹ Para saber mais sobre a utilização do termo “tradicional” relacionado à *morna*, ver Rodrigues e Lobo (1996).

O objetivo central deste estudo é contribuir com as pesquisas sobre a *morna* cabo-verdiana, no sentido de ampliar as discussões sobre essa sonoridade e suas inter-relações com a *modinha* e o *lundu*, gêneros musicais emergidos a partir do século XVIII, mesmo período do surgimento da *morna*.

Esperamos que as discussões desse trabalho sirvam como reflexões para o estudo da canção popular. Pretendemos fundamentalmente ressaltar a modalidade *morna* como um patrimônio da *cultura acústica* cabo-verdiana, e que ela não consista somente numa mera adaptação de gêneros musicais advindos da tradição luso-brasileira. Acreditamos, assim, na necessidade de um olhar mais abrangente que considere que seus “significados musicais e extramusicais” possam ter sido totalmente transformados, quando inseridos e ressignificados em um “novo contexto”.

É nessa perspectiva que buscaremos refletir sobre essas questões na tentativa de delinear aproximações e distanciamentos entre três tipos de construção musical. No primeiro tópico, apresentamos a *morna* como uma sonoridade, constructo musical cabo-verdiano, construída por meio da hibridização e da *cultura acústica* de Cabo Verde. No segundo tratamos das inter-relações e diálogos entre *morna*, *modinha* e *lundu*. No terceiro fizemos uma breve trajetória de Caldas Barbosa; mostramos também que alguns elementos-poéticos musicais das *modinhas* e *lundus* estão presentes na *morna*.

Morna: hibridismo, cultura acústica e o constructo musical cabo-verdiano

O conjunto de dez ilhas vulcânicas, localizado na região central do Oceano Atlântico, a cerca de 570 quilômetros da costa noroeste da África Ocidental, foi descoberto em 1460. O fato se deu quando atracaram em suas praias as embarcações do português Diogo Gomes (c. 1402-1420? – c. 1502) e do genovês António de Nóli (1415-1497), na época das chamadas “grandes navegações”. Sendo batizada de Cabo Verde (ou República do Cabo Verde, como é conhecida oficialmente), este país insular é composto pelas ilhas de: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista, ao norte; e Brava, Fogo, Santiago e Maio, ao sul.

No período de colonização, o arquipélago tornou-se base para o comércio de africanos escravizados no Atlântico. Seguindo o fluxo das diásporas, o “Atlântico negro” (GILROY, 2001) serviu como rota para as embarcações que saíam de outros pontos da África e aportavam nas ilhas cabo-verdianas. Os negros compõem, na sua grande maioria, os

habitantes dessas ilhas. Elas/eles foram sequestradas/os, escravizadas/os, e, são oriundos de diversas partes “da África [...] principalmente da costa da Guiné” (GRECCO, 2012, p. 298). Efetivamente, a população desse país foi formada pelas “memórias ancoradas em corpos negros” (ANTONACCI, 2013) a partir de um processo de “mestiçagem” entre africanos, europeus, italianos, ingleses e em especial portugueses. Assim, podemos deduzir que o que costuma ser denominado tradição cabo-verdiana passou então a se desenvolver como resultado de um processo de *hibridização* entre elementos socioculturais provenientes das culturas africanas e europeias, dentre esses elementos, a música e a poesia.

Na perspectiva de Canclini (2003), o híbrido torna-se componente fundamental para que sejam derrubadas noções estanques sobre a cultura popular, que não se reduzem ao que é único, mas tendem a se mostrar por várias faces. Não se expressando na busca da origem das coisas, nem na busca linear da história. A noção de hibridismo para o estudioso:

abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (CANCLINI, 2003, p. 19).

É perceptível que nas últimas décadas vários estudos acadêmicos têm sido desenvolvidos levando em conta a categoria do hibridismo. Essa discussão foi motivada

pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando ideias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa (VARGAS, 2007, p. 19-20).

Partindo deste raciocínio, acreditamos que a *morna* – apesar de apresentar semelhanças estruturais, musicais e poéticas com os gêneros advindos de tradições e intercâmbios de culturas musicais portuguesas, brasileiras e africanas, como a *modinha* e o *lundu* – é um gênero musical elaborado e/ou reelaborado – para além da ideia de mestiçagem, miscigenação ou sincretismo – a partir de um hibridismo que resultou num processo complexo, em que agentes das culturas cabo-verdianas passaram a estabelecer novos significados, comportamentos e posturas em relação à suas experiências sonoras.

As africanidades aparecem como força fundante da *morna*, porque os “intercâmbios cultura/natureza de vivências africanas “[...] a partir de corpos de culturas africanas e da diáspora” (ANTONACCI, 2013, p. 108) de várias etnias, colaboram para emergência desse gênero como uma sonoridade negra. Ancorados “na articulação de diferenças culturais’, captam as vozes de corpos negros ‘entre-lugares’ onde assumem suas configurações históricas (Ibidem)” cuja rítmica do corpo e percussão dão sentidos e significados para a *morna*. Em uma situação análoga, Pereira (2011, p.14) afirma que “existe todo um universo de relações sociais e de significações em torno dos sons produzidos que ultrapassa a concepção de música apenas como som”. E são essas relações e significações que tornam o gênero musical *morna* um objeto bastante intrigante para o estudo da canção popular.

A *morna* de Cabo Verde, segundo Grecco (2012), trata-se de um gênero poético-musical que emergiu entre os séculos XVIII e XIX (mesma época do desenvolvimento da *modinha* e do *lundu*), sendo provavelmente originário da ilha da Boa Vista. No entanto, a autora assinala que as características do gênero que aparecem com os primeiros registros de canções populares em língua cabo-verdiana, em formato de *mornas* ou *finaçons*, datam do final do século XIX, em conteúdo lírico ou satírico.

Sobre as características da *morna*, Gomes (2008, p. 149) assim descreve:

Alguns destacam-lhe a melancolia da tonalidade menor, base técnico-musical do fado. Eugénio Tavares, por exemplo, compunha suas Mornas numa guitarra portuguesa, que foi sendo aos poucos substituída pelo violão, instrumento mornista por excelência, com seus baixos corridos e acordes de transição. As semelhanças entre fado e Morna podem ser atribuídas ainda à forma musical (africana) originária daquele, o Lundum, assimilado no Brasil e que persiste em Cabo Verde na Ilha da Boavista. Outros, como António Aurélio Gonçalves, buscam a origem da Morna numa melopéia feminina, das cantadeiras, com solista e coro. Vasco Martins ressalva que as origens podem ser nubladas, mas assevera que, “se a Morna evoluiu, deveu-se a influências brasileiras”, especialmente da Modinha, na Ilha da Boavista. Da forma primordial (mais sincopada) à forma de hoje, a viagem da Morna culminou com a sua eleição como canção popular do arquipélago.

Grecco (2012, p.299-302) assinala que a *morna* “Brada Maria”, por exemplo, é datada do final do século XIX, considerada a precursora no gênero, provavelmente surgiu entre os anos de 1870 e 1900. Essa *morna* em forma de canção, de Eugénio Tavares, se confirmaria como a representação “mais antiga no seu contexto moderno”, com a utilização do violão como instrumento acompanhador e uma estrutura musical (melódica e harmônica), já atualizada aos padrões das *mornas* do século XX (GRECCO, 2012, p. 212).

Eugénio Tavares, natural de Ilha Brava, foi jornalista, poeta e cantor. Atuou como agente social e cultural importante em Cabo Verde, tanto no ofício de “jornalista”, lutando contra os “interesses da elite econômica e administrativa local”, quanto como escritor e poeta, na produção de suas *mornas*. Demonstrando por meio delas uma profunda sintonia entre seu “mundo pessoal” e o “sentimento coletivo” (TAVARES, 1969, p. 11). Conforme podemos encontrar na canção “Brada Maria”, em que o cancionista expõe na letra sua desilusão amorosa muito presente no verso “Bradei, na sombra, o meu perdido amor”

Bradei a Deus na noite escura e fria
Na noite horrível da minha agonia
E Deus ouviu-me lá do céu sem luz
Como ouvira a Maria aos pés da cruz.

Bradei, na sombra, o meu perdido amor
Senti sangrar meu coração de dor
E erguendo a voz em pranto, parecia
Que era uma estrela morta que gemia.

Eu era uma avezinha alegre e pura
Vivendo do gorjeio e da ternura
Um dia viu-me um tredo caçador
Roubou-me a luz e deu-me em troca a dor.

Sorveu, num beijo toda a minha vida
E deixou-me quebrada, esmaecida...
Depois abandonou-me só na estrada
Morta como uma estrela já apagada.

Então bradei a minha mágoa infinita
Até romper no céu a aurora linda
E minha honra lágrima perdida
Rolou e se sumiu no pó, sem vida.

Se vísseis caçadores sem bondade
Que o abandono é como uma orfandade
Jamais desninharíeis passarinhos
Para lançar à lama dos caminhos. (TAVARES, 2005, p. 83-84.)²

Semelhante ao legado das *modinhas* e *lundus* de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)³, Tavares foi aceito como um dos importantes agentes do desenvolvimento da *morna* no período colonial. Com suas características assumidamente peculiares, ou seja, a utilização

² TAVARES, Eugénio. **Brada Maria**, morna 14ª faixa, 04min37seg CD “Gardênia canta Silvestre Faria e amigos. Silvestre Faria: Sua Vida, Sua História e Sua Obra”, BrazucaPublishings, 2014. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_Z6ZaR3UmZQ>. Acesso 19/07/2020.

³ No portal Literafro - literatura afro-brasileira / Letras – UFMG tem um breve histórico sobre o músico-poeta Domingos Caldas Barbosa. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingos-caldas>>. Acesso em: 18/07/2020.

da língua cabo-verdiana, que se diferenciava do português brasileiro e da língua portuguesa da metrópole, e a singular expressão do tema amoroso em forma cancional, o que marcava a diferença entre a sua poesia e a poesia luso-brasileira (GRECCO, 2012, p. 292-293).

Uma das características mais marcantes da *morna*, que a singulariza e promove certo distanciamento dos gêneros musicais externos como o *lundu* e a *modinha*, repousa no fato de que a maior parte das obras do gênero é composta em língua cabo-verdiana, apesar de também existirem algumas poucas em português. Manuel Ferreira, parafraseando Eugénio Tavares, considera que a língua cabo-verdiana é um novo idioma criado a partir da língua portuguesa, enriquecida pela mistura com dialetos africanos. Segundo ele:

Temos, portanto, que reagindo o dialecto crioulo de Cabo Verde à absorção por parte da língua mãe se deixa, entretanto, penetrar (forma de enriquecimento) da fortuna vária a que a língua portuguesa está sujeita, como sistemas vivos e dinâmicos que são; e daí que, mantendo os léxicos entre si uma semelhança de estrutura geral são, todavia, diferentes, o que confere ao dialecto uma soberania regional de alto significado étnico e social. O dialecto cabo-verdiano [...] constitui a documentação de uma das transformações felizes da língua portuguesa entre os povos coloniais (FERREIRA, 1973, p. 52).

A utilização da língua crioula se configura, portanto, uma das mais importantes características da letra das *mornas*. Sendo o elemento de conexão da música com o espírito cabo-verdiano, identificador deste espírito. A partir dessa premissa, podemos interpretar que Ferreira (1973) acreditava não haver equivalência entre a *morna* – enquanto constructo poético, musical e dançante – e outros gêneros portugueses ou brasileiros. Tal constatação se deve ao fato de ser um tipo de composição musical que emana uma maneira própria do músico cabo-verdiano, tanto na esfera emocional, quanto na semântica e/ou criativa.

Concordando com Ferreira sobre a especificidade do fenômeno do desenvolvimento e estabelecimento do gênero musical *morna*, como uma espécie de cultura acústica tradicional dos compositores e do povo cabo-verdiano, compreendemos que, mesmo que este tipo de composição sonora detenha características similares ao *lundu* e à *modinha*, não deve ser tratado como uma mera adaptação de gêneros estrangeiros à uma nova realidade sociocultural.

Efetivamente, consideramos a *morna* como um fazer musical identitário de Cabo Verde. Ela é construída por elementos e componentes da *cultura acústica* desse país. Para Lopes:

Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases

feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora. Sua oralidade é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. Nessa cultura, os homens e mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isto com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas (LOPES, 2004, p. 27).

Por meio de suas memórias acústicas os cabo-verdianos reconhecem, compreendem e codificam os elementos locais de sua cultura e os materializam em sua produção artística, especialmente na *morna*. Nesse sentido, há uma relação de identificação temporal e espacial que prossegue para muito além de apenas estruturas sonoras e formais. Oliveira Pinto (2001) corrobora sobre este aspecto afirmando que:

[...] música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 2)

Nessa perspectiva, a história antropológica, *cultura acústica* de um povo, e consequentemente todas as suas manifestações sonoro/musicais são consideradas significativas para as construções das identidades individuais/social e cultural. Desse modo, a *morna* tornou-se um elemento significativo, como marcador identitário dos cabo-verdianos. E, são os artistas produtores da cultura musical, que compartilham por meio desse ritmo os modos de vidas, costumes, tradições dos habitantes do arquipélago. É na rítmica musical da *morna* que os artistas talham esteticamente suas canções, consequentemente produzem e desenvolvem efetivamente no músico e no ouvinte/receptor um sentimento de pertencimento.

Se observássemos somente o componente musical das composições de mornas cabo-verdianas, tenderíamos a acreditar que elas seriam apenas um tipo de música em andamento lento, que lembra antigas serestas brasileiras e o samba-canção (NOGUEIRA, 2013, p. 72). Esse olhar, entretanto, nos parece simplista, tendo em vista que desconsidera fatores extramusicais que tornam a *morna* peculiar enquanto *cultura acústica* de um lugar, de um tempo e de uma sociedade estabelecida entre pessoas que se identificam com Cabo Verde.

Para citar um exemplo, observemos a letra da *morna* “Despedida”, de Eugénio Tavares:

Despedida⁴ (Marinheiros que partem)

Es mágua de nha partida
El sâtâ matam nha bida!
Se'nbai, ramede que tem,
É'nbai, 'n tornâ bem.

Mas es tristeza de'nbai,
De'nbaipa'nlargâ nha Mai,
El ca triste comâ dor
De'nbaipa'nlargâ nha Amor.

No cantâ co água na ôjo;
No bajâ co alma de nôjo:
Hora triste de partida
É hora de perdêbida.

Quem que ficâ, ca ta bai:
Quem que cabai, ca ta bem:
Força que pincha'npa'nbai,
É bo, esperança de bem!

Ó bai, ó bai, ja bo triste!
Ouro de mar, ja bo caro!
Ó bem, ó bem, ja bo doce!
Dia de bem, ja bo claro!

Nesta obra, composta em língua cabo-verdiana, temos a temática da emigração associada à dor da partida, da separação entre o eu lírico cancional e sua família (retratada na canção por sua mãe e sua amada), além da vital esperança de um possível retorno. O sentimento de tristeza da obra se instaura por meio da insinuação de imagens que apontam para a sensação visual de um navio que se afasta, deixando a ilha.

Chegamos a imaginar, por meio dos elementos poéticos e musicais, o movimento do balanço do mar. Assim como, coerentemente, as imagens poéticas (ilha, mar, lar) sugerem uma cena triste de desligamento entre pessoas entrelaçadas por sentimentos de amor/respeito, que se despedem cantando com água nos olhos e sentimento de luto, expressas no trecho: No cantâ co água na ôjo; Nobajâ co alma de nojo”; momento que nos remete a uma possível cena de um filme de cinema.

⁴ Tradução: “**Despedida** (Marinheiros que partem) - Essa mágoa da minha partida / Está matando a minha vida / Se eu for, remédio não tem, / Eu fui e voltei. / Mas essa tristeza de partir / De partir e deixar minha mãe, / Isso não é triste como a dor / De partir e deixar meu Amor. / Cantamos com água nos olhos; / Dançamos com a alma de luto: / Hora triste de partida / É hora de perder a vida. / Quem fica, não parte: / Quem não parte, não volta: / A força que me empurrou para ir / És tu, esperança de voltar! / Ó partida, ó partida, tu és triste! / Ouro do mar, tu és caro! / Ó volta, ó volta, tu és doce! / Dia do retorno, tu és claro! (SOBRINHO, 2010, p. 84). TAVARES, Eugénio. **Despedida**, morna, 05min33seg. Vídeo, interpretação de Maria Alice ao Vivo no Teatro da Trindade, Lisboa, s/d. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1aWBJ-njod0>>. Acesso em 20/07/2020.

O desejo de retornar, por sua vez, acresce à letra da canção a relação do eu lírico com sua terra natal, um sentimento de pertencimento a um lar, à sua terra amada. O constructo poético-musical arremete assim à uma ideia de pranto, de amargura, de mágoa, opondo-se à alegria de um possível regresso, sendo esse aspecto caro à lírica cabo-verdiana e revisitado por vários poetas e cancionistas do arquipélago.

A *hibridização* e os elementos da *cultura acústica* de Cabo Verde aparecem nas canções “Brada Maria” e “Despedida” de Eugénio Tavares. As respectivas músicas mostram as inter-relações e os diálogos estabelecidos entre *morna*, *modinha* e *lundu*, discussões que serão aprofundadas no próximo item.

Inter-relações e diálogos entre *Morna*, *Modinha* e *Lundu*

Em relação à *modinha* e ao *lundu*, Sandroni (2008, p. 41) pondera que esses dois gêneros são tratados de maneira imbricada por vários pesquisadores da historiografia da música brasileira, sendo a gênese dos dois gêneros arrolada à criação poético-musical dedicada a Caldas Barbosa – conforme trataremos mais adiante. O autor de “Feitiço decente” (2008) cita que a começar nos títulos dos livros de Araújo (1963) “A modinha e o lundu no século XVIII” e o de Kiefer (1977) “A modinha e o lundu”, já se pode perceber uma implicação de um gênero para com o outro. O musicólogo reflete que na concepção de Araújo, Kiefer e Andrade (1930), a afinidade entre a *modinha* e o *lundu* acontecia de forma tão intrincada que era difícil discernir um gênero do outro.

A origem da *modinha* está intimamente ligada à *moda* que, até o século XVIII em Portugal e no Brasil designava canções populares de forma generalizada, logo passando a ser sinônimo de qualquer tipo de música séria camerística, composta para uma ou mais vozes, acompanhadas por instrumentos musicais. As *modas*, que incluíam cantigas, romances e outras formas poéticas compostas por pessoas da elite social, logo se popularizaram, se tornando frequentes nos saraus da nobreza e da burguesia portuguesa (CASTAGNA, s.d., p. 1).

Segundo Araújo (1963, p. 27), no século XVIII, tanto a *moda* quanto a *modinha* encontraram um cenário propício para seu desenvolvimento nos salões portugueses. Vários pesquisadores relatam o fato de que esses gêneros sempre se faziam presentes nos saraus da corte de D. Maria I (1734-1816), o que refletia o gosto português que, posteriormente, seria praticado no Brasil com a chegada da corte de D. João VI (1767-1826), em 1808.

Acreditamos que o desenvolvimento da *modinha* aconteceu por conta de um fenômeno que se propagava por toda a Europa. A ascensão da burguesia e a consequente mudança de costumes da nobreza fizeram surgir a valorização da prática musical de salão ou saraus. Estes momentos que se tornaram frequentes, eram encontros sociais onde aconteciam apresentações musicais e poéticas, destinadas ao entretenimento leve e menos erudito se comparado à ópera e à música religiosa. Promoviam assim o desenvolvimento de uma música urbana em festas e/ou momentos de lazer, que era executada por amigos e familiares, de um determinado anfitrião. Por conta do espaço reduzido, a música executada nestes momentos privilegiava arranjos musicais que contassem com um pequeno número de músicos, de relativa facilidade técnica em termos de execução, além de ser intelectualmente acessível a todos (CASTAGNA, s.d., p. 1).

Ainda de acordo com Castagna (s.d, p. 2), alguns dos aspectos composicionais das *modinhas* faziam com que a mesma se assemelhasse às árias de óperas, tanto no que diz respeito à estrutura melódica das vozes, quanto nas harmonias e acompanhamentos. Não são raras as composições em que aparecem duos com configurações intervalares harmônicas em terças ou sextas, realçadas por ornamentações vocais e melodias com notas diminuídas ou passagens que exigem certo virtuosismo por parte dos intérpretes. A semelhança da *modinha* com as árias de óperas foi alvo de críticas do estudioso português César das Neves (1893, p. XV), ao afirmar:

muitas *modinhas* tiveram grande voga pela sua originalidade; mas a maior parte não passava de desastradas imitações das árias de Mozart, Beethoven, Cimarosa, etc., pretensiosamente sobrecarregadas de volatas, grupetos, trillos, e todos os artifícios de agilidade vocal, que tornava ridícula esta música.

Apesar destas depreciações, Castagna (s.d., p. 2) enumera vários compositores portugueses de óperas que também aderiram ao feitio das *modinhas*, como João de Sousa Carvalho (1745-1798), Marcos Antônio Portugal (1762-1830) e Antônio Leal Moreira (1758-1819). Além de compositores de música religiosa como José Maurício (1767-1830, Mestre da Capela da Catedral de Coimbra), Antônio da Silva Leite (1759-1833, Mestre da Capela da Catedral do Porto), Antônio Galassi (1845-1904, Mestre da Capela da Catedral de Braga) e Luís Antônio Barbosa (Mestre da Capela da Catedral de Braga). Doderer (1984, prefácio VIII) afirmava que “[...] as Modinhas da segunda metade do século XVIII são profundamente marcadas por um tratamento melódico próprio da arte de cantar italiana”.

Em solo brasileiro, ao longo do século XIX, *modinhas* compostas por músicos portugueses e artistas locais dividiram espaço nos saraus da elite das capitais. Não há, no entanto, uma forma única de compor o que passou a ser denominado de *modinha*. O gênero passou então a abarcar vários tipos musicais e poéticos visitados por vários compositores do Brasil e de Portugal.

Sobre a formação vocal/instrumental para execução de *modinhas*, Castagna, ao analisar canções impressas no *Jornal de Modinhas*, pondera que a grande maioria das composições era destinada a dois cantores com acompanhamento de cravo. O estudioso acrescenta que somente em casos mais raros apareciam outros tipos de acompanhamentos diversos como: violino; guitarra (portuguesa) ou a chamada viola de arame; duas guitarras; duas guitarras e viola; duas guitarras, viola e baixo; cravo e dois bandolins; dois bandolins e baixo. Desta maneira, percebe-se então que não havia uma só configuração, mas várias possibilidades vocal/instrumental para uma apresentação musical do gênero (CASTAGNA, s.d., p. 6).

A *modinha* então passou a designar uma “canção essencialmente amorosa” e “seus textos não constituíam em um gênero literário específico” (KIEFER, 1977, p. 16). Em inúmeras obras podemos observar termos de origem popular, apesar de serem produzidas com versões refinadas em forma de partitura ou manuscritos.

Acerca das temáticas abordadas pelas *modinhas*, Grecco (2012, p. 294) destaca o “amor sensual” e, por vezes até dotado de certo “erotismo”. Já no que diz respeito à estrutura musical, tem-se o uso corriqueiro do “compasso binário simples, da tonalidade, preferencialmente, em sol maior, com andamentos que variam entre o *andante*, *alegre* e *affectuoso*” (Ibidem).

Um importante relato descrito por Castagna (s.d., p. 10-11) sobre as *modinhas brasileiras* foi o do escritor francês Ferdinand Denis (1798-1890), que descreve a simplicidade técnica e seu atraente encanto:

Ao mesmo tempo que a música de Rossini é admirada nos salões, porque é cantada com uma expressão que nem sempre se encontra na Europa, os simples artesãos percorrem ao serão as ruas cantando essas encantadoras *modinhas*, que é impossível ouvir sem com elas se ficar vivamente comovido; quase sempre servem para pintar os devaneios do amor, as suas penas ou a sua esperança; as palavras são simples, os acordes repetem-se de uma forma bastante monótona; mas têm, por vezes, um tal encanto na melodia, e por vezes uma tal originalidade que o europeu acabado de chegar não pode cansar-se de as ouvir e compreende a indolência melancólica desses bons cidadãos que ouvem durante horas seguidas as mesmas canções.

Esta citação evidencia o fascínio que essa construção sonora exercia sobre as pessoas da época. Fascínio esse que, já nas primeiras décadas do século XIX, fez com que o Rio de Janeiro se tornasse o principal centro de produção e difusão das *modinhas brasileiras*. Dentre os autores brasileiros (ou radicados no Brasil), que atuaram na cena musical da capital brasileira destacamos Antônio Carlos Gomes (1836-1896), Cândido Inácio da Silva (1800-1838), Gabriel Fernandes da Trindade (1799-1854), Francisco Manuel da Silva (1795-1865), dentre outros.

Quanto ao termo *lundu* (também conhecido como *landum*, *lundum*, *londu*) designa no Brasil pelo menos três tipos de coisas diferentes, que geralmente estão interligadas: 1- o nome de uma dança popular de origem africana introduzida no Brasil por negros escravizados; 2- um gênero de canção de salão popular bastante popular nos séculos XVIII e XIX; 3- um tipo de canção folclórica (SANDRONI, 2008, p. 39).

Segundo o “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”⁵, esta forma musical dançante se originou como uma variação do batuque africano (chegando até a ser confundido com o mesmo). Alvarenga (1982, p. 148-9) explica que o gênero *batuque*:

[...] é geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo, onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los.

Notadamente encontramos em Moraes (2014) outra informação pertinente sobre as práticas musicais no Brasil do período Colonial e Imperial. Para ele “os negros escravizados eram perseguidos frequentemente por executar e organizar suas festas por meio dos batuques” (MORAES, 2014, p. 94). Desse modo, o autor ressalta “que a presença africana musical foi uma das forças fundantes para a disseminação dos sons nas terras brasileiras” (Ibidem). No início do período da colonização, atribuíram-se o termo batuque “[...] à ignorância linguística de alguns escritores antigos, que preferiam usar a palavra para designar o mesmo tipo de

⁵ Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lundu/> dados-artisticos. Acesso dia 05/06/2020

dança que será conhecida no Brasil como *dança de umbigada*, e considerada como precursora do atual samba” (MUKUNA, 2006, p. 80).

Inicialmente, este tipo de música/dança foi tachado de indecente e lascivo. Sobretudo por conta de alguns fatores como o requebrado sensual e os trejeitos com as mãos, além da “famosa” umbigada ter sido posteriormente vedada em suas apresentações nas ruas e teatros, pelas autoridades da época, por meio de decretos e/ou documentos oficiais. A partir da criminalização do gênero músico-dançante, os negros escravizados passaram a ser perseguidos por executarem festas com *batuques* (MUKUNA, 2006, p. 80).

Somente quando o *lundu* assume o aspecto cancional é que se torna objeto de apreciação da corte e da burguesia portuguesa. Sua ascensão, que traz na figura de Caldas Barbosa o seu principal divulgador, representa um diálogo entre a música afro-brasileira e portuguesa, sendo marcada a coexistência e a interinfluência entre os gêneros *modinha* e *lundu* em forma de canção, sendo aceita nos salões nobres de Portugal e do Brasil (GRECCO, 2012, p. 294).

No segundo volume da obra “Viola de Lerenó” (1826)⁶ de Caldas Barbosa, a expressão *lundu* aparece seis vezes, e apenas uma vez *modinha* – coletânea publicada postumamente 26 anos após sua morte. Tomando como exemplo os seis *lundus*, observamos que as temáticas abordadas por Caldas Barbosa são: a senhora branca, a mulata, o cativo, o moleque. Além disso, o poeta recorre ao uso de vocábulos como “iaia” e “nhanhazinha” (sinônimo de senhora, um termo usado na época pelos negros escravizados para cumprimentar as meninas da casa grande), “xarapim”, “arenga”, “moenga”, “angu”, “quibongô”, o que servia como estratégia de inserir a linguagem do universo afro-brasileiro nas suas canções.

A partir do século XIX, o *lundu* passa a ser utilizado “como cantiga de sátira à sociedade” ou “para tratar de temas considerados obscenos”. E é justamente este direcionamento à sátira que o torna nacional, segundo Mário de Andrade (1893-1945) e Mozart de Araújo (1904-1988). (GRECCO, 2012, p. 294).

⁶ É preciso assinalar que: “O primeiro volume da Viola de Lerenó saiu em vida do autor, pois data de 1798. Mas o segundo saiu somente em 1826, muito tempo depois de sua morte. Ora, para o problema que nos ocupa — as definições de *modinha* e *lundu* — não se pode considerar os dois volumes como uma unidade, que eles não são. No primeiro volume, que é o único por cuja organização o autor pode ser totalmente responsabilizado, a palavra *lundu* não aparece, e a palavra *modinha* só aparece uma vez. Ali, Caldas Barbosa chama suas composições de “cantigas”. É só no segundo volume que seis poemas são chamados de *lundus*” (SANDRONI, 2008, p. 44).

Partindo desses pressupostos, não podemos considerar que a musicalidade de Caldas Barbosa se deva apenas aos modelos cancionais advindos da cultura portuguesa. A nosso ver, as canções do poeta carregam em si heranças tanto do *lundu*, quanto da *moda* portuguesa. A obra *Viola de Lereno* – que é um dos mais importantes legados do compositor – está repleta de marcas de um hibridismo das tradições ou culturas: africana, portuguesa e brasileira.

Edílson de Lima (2001, p. 50) assinala algumas das características musicais do *lundu*, dentre elas: era composto predominantemente no compasso 2/4, em tonalidade maior, apresentava fraseados melódicos curtos, continham a presença da sincopa na concepção melódica e harmônica, além de apresentar um esquema formal variado.

Em relação ao gênero musical *morna*, constatamos aproximações sonoras com à *modinha* e o *lundu*– esses três gêneros emergiram simultaneamente no mesmo período histórico, conforme comentamos anteriormente. Essa afirmação levanta a hipótese de que o gênero cabo-verdiano tenha emergido por meio de diálogos e nas inter-relações com as referidas sonoridades brasileiras. Notamos semelhanças no que tange tanto em respeito ao lirismo dos temas amorosos e sentimentais, quanto aos elementos musicais: ritmo sincopado, melodias e harmonias (FERREIRA, 1973, p. 203).

Essas reflexões entre outras serão aprofundadas no próximo item dedicado a Caldas Barbosa, *modinha*, *lundu* e a *morna* – cantoras/es, músicos e compositores. Evidenciaremos também como o gênero cabo-verdiano se tornou Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Caldas Barbosa: Modinha, Lundu e Morna

Um dos argumentos centrais do livro “A Música Tradicional Cabo-Verdiana”, de Vasco Martins (1988), é a de que as canções de Domingos Caldas Barbosa apresentam determinados elementos poéticos e musicais que também se encontram presentes nas *mornas* cabo-verdianas. Para Martins, a obra do compositor brasileiro que gozou de grande sucesso na corte Portuguesa do século XVIII, se configuraria como uma das principais contribuições para o desenvolvimento da *morna*, tendo em vista a chegada de sua música ao arquipélago por meio das navegações (MARTINS, 1988, p. 43- 6).

O negro mestiço Caldas Barbosa, natural do Rio de Janeiro, atuou em Lisboa desde a década de 1770 até seus últimos dias de vida, introduzindo seu jeito peculiar de compor

canções nos salões aristocratas portugueses. Ele é considerado, por vários estudiosos, o introdutor da *modinha* e do *lundu* em Portugal⁷.

Quando chegou a Lisboa, já com mais de 30 anos de idade, Caldas Barbosa não poderia ser chamado de músico “erudito”, por não haver frequentado escolas de música. Ao invés disso, contava apenas a assimilação de canções populares brasileiras como sua principal formação musical (SANDRONI, 2008, p. 42). Além disso, o instrumento musical do compositor, segundo Mozart de Araújo (1963), era a “viola de arame”, um tipo de guitarra acústica com a qual acompanhava seu repertório, provavelmente constituído de *modas* profanas, além de composições próprias.

Sandroni (Ibidem), ao escrever sobre esta temática nos provoca a seguinte dúvida, será que poderíamos aceitar a ideia de que, ainda na segunda metade do século XVIII, as canções de Caldas Barbosa pudessem ser chamadas de *modinha* e *lundu*, no sentido atribuído aos termos nos séculos posteriores, tendo em vista o próprio poeta ter chamado a maioria de suas composições de *cantigas*, nos dois volumes da obra “Viola de Lereno”.

O pesquisador ainda assevera que, de acordo com o seu conhecimento, “não há [...] um só documento que ateste a existência destes nomes, no sentido de gêneros de canção, no Brasil antes do século XIX” (SANDRONI, Op.cit.,2008, p. 42). A partir da análise dos escritos de Araújo (1963) e Andrade (1930), Sandroni considera que “cada vez que se atribuiu o nome de *modinha* a canções brasileiras anteriores ao sucesso de Caldas Barbosa em Lisboa, foi ao arrepio da base documental” (Ibidem).

Conforme reflexões feitas anteriormente, em Portugal, as primeiras menções documentadas ao termo *modinha*, como tipo de canção em especial, assim como ao termo *lundu*, enquanto dança, ocorreram somente no início dos anos 1780. A partir de então passaram a existir duas variedades de *modinha*: a portuguesa e a brasileira, tendo Caldas Barbosa como o “mais célebre representante”. No que diz respeito às informações sobre *lundu* em sua forma canção no século XVIII, só existem informações imprecisas, mesmo em Portugal. Somente no século XIX foi que, realmente, a *modinha* e o *lundu* receberam definições mais precisas por parte de seus autores, editores e consumidores, a partir de um conjunto de características peculiares (Ibidem, p. 42-43).

⁷ Em seus escritos Brookshaw afirmava que Domingos Caldas Barbosa era “um poeta não-conformista no sentido em que inconscientemente corrompeu os padrões poéticos brancos”. (BROOKSHAW, 1983, p. 163-164).

Uma carta do escritor português Antônio Ribeiro dos Santos (1745-1818) a um amigo seu, dá conta de algumas das características das *cantigas* de Caldas Barbosa, que passavam a ser chamadas de *modinhas* (diminutivo de *modas*). Segundo ele, as composições de Caldas eram bastante diferentes das *modas portuguesas*. Havia algo nelas que lhe provocavam um sentimento de vergonha, era como se ele se “achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda”.

Assim, Santos atribuiu, a essas obras, certo erotismo, malícia e permissividade no trato de assuntos amorosos, diferente das cantilenas antigas da tradição portuguesa que arremetiam à “boa moral” e a sentimentos mais nobres que inspiravam “ânimo e valor”. Mesmo apesar da crítica ao lirismo indecente do modinheiro, Santos não deixou de reconhecer “a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, e o pico e graça dos estribilhos e retornelos com que os remata” (*apud* ARAÚJO, 1963, p. 39-40).

Quanto à *morna*, conforme já foi mencionado, esse gênero é um constructo musical considerado “tradicional” pelos agentes culturais de Cabo Verde. Tamanha é sua importância que “o Governo de Cabo Verde aprovou, em 2012, uma resolução que classifica a Morna como Patrimônio Histórico e Cultural Nacional, sendo esse um primeiro requisito para torná-la Patrimônio Imaterial da Humanidade” (JACINTO, 2017, p. 387).

Após essa decisão ter sido proclamada no dia 27 de fevereiro de 2018, um grupo de parlamentares do MpD (Movimento para a Democracia) aprovou unanimemente o “Dia Nacional da Morna”, a ser comemorado todo dia 3 de dezembro, dia do nascimento de Francisco Xavier da Cruz, compositor conhecido como B.Léza. Após todos os trâmites necessários, finalmente no ano de 2019 a *morna* foi declarada pela UNESCO (RODRIGUES, 2020) como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Dentre os principais compositores e/ou divulgadores da *morna*, podemos citar o próprio B.Léza, considerado o “troveiro do povo”, e Luís Rendall, que são autores de um repertório de músicas que são assimiladas como “música tradicional cabo-verdiana”, tendo sido gravadas e divulgadas por artistas internacionalmente conhecidos, a exemplo de Cesária Évora (1941-2011), uma das cantoras com amplo reconhecimento nacional e internacional na história da música popular cabo-verdiana. Apesar do amplo repertório de Cesária Évora, que abarca variados gêneros musicais, a cantora foi apelidada de “rainha da *morna*”, dada a sua intimidade com tal expressão poético-sonora.

Brito (2019, p. 15), ao citar Rodrigues (2015), admite que as inovações musicais de B.Léza, como a utilização de acordes de passagem nas harmonias e a inserção do “meio tom”⁸ na *morna*, provocaram uma aproximação das sonoridades cabo-verdianas com o universo musical brasileiro. Segundo Nogueira (2013), a crença da influência brasileira na *morna* se deve ao fato de que compositores da ilha de São Vicente tiveram contato com marinheiros brasileiros, que também eram músicos e levavam consigo seus instrumentos nas viagens que faziam por aquela região. Acrescenta-se a isso, os relatos de que estações de rádio brasileiras de ondas curtas eram muito ouvidas em todo o arquipélago, além da audição de discos para o gramofone, que emigrantes radicados no Brasil enviavam para seus familiares, ou que eram vendidos por marinheiros, acontecimentos que em certo grau comprovam o contato entre os músicos cabo-verdianos e a produção musical brasileira (NOGUEIRA, 2013, p. 72).

Sua execução conta com instrumentos de corda como o violão, instrumento preferido para seu acompanhamento, e o violino ou rabeca. Hodiernamente, outros instrumentos vêm sendo incorporados à tradição das *mornas*, como: cavaquinho, viola de dez cordas, banjo e a guitarra portuguesa. Atualizando este assunto, Juliana Braz Dias (2004) acrescenta que, desde a década de 1960, outros instrumentos vêm substituindo a formação instrumental tradicional. O incremento de instrumentos de sopro como o saxofone, o clarinete ou o trompete, se tornaram alternativas no lugar do violino. Além disso, a pesquisadora fala também sobre a possibilidade do uso de instrumentos elétricos como guitarra, baixo e teclados, acrescidos de bateria acústica, para acompanhar a *morna* (DIAS, 2004, p.22).

Já dentre os assuntos tratados nas letras das *mornas*, destacam-se: “o amor, a partida, a saudade e a insularidade” (GRECCO, 2010, p. 103). Mas não é somente o assunto que importa, mas sim como o conteúdo das letras é tratado. B.Léza, por exemplo, sempre acreditou na existência de uma relação direta entre terra e povo, aqueles cujos versos eram endereçados. Brito (2019, p. 08) complementa que as temáticas “predominantemente crioulas”, como os dramas da seca e da fome, da emigração e da evasão, da insularidade e da saudade, expressos através da *morna*, com toda a sua função narrativa, lírica, descritiva e

⁸ As inovações ou modernizações implementadas por B.Léza à *morna* não se restringem somente ao incremento do “meio tom”, que consistia na inserção de notas e/ou acordes de passagem, mas também à uma rítmica de suspensões e pausas que rompiam “com o andamento tradicional da *morna* boavistense e bravense”, tidas como técnicas advindas da musicalidade brasileira da época – samba e modinha (SOBRINHO, 2010, p. 147).

dramática, são capazes de expressarem por meio de uma semântica e de uma musicalidade própria, aspectos peculiares da identidade cabo-verdiana.

Cabe ressaltar que a “insularidade” e a “emigração” se revelam como duas das vertentes temáticas mais presentes no percurso cultural e identitário do povo cabo-verdiano. Dois fatores que contribuíram para a construção da identidade do arquipélago. Cabe ainda ressaltar que esses temas vêm sendo objeto de discussão, reflexão e debates envolvendo intelectuais das ciências sociais e humanas, na área das Letras, História, Sociologia e Antropologia, desde a colonização do arquipélago até os dias atuais.

Sobre a realidade identitária do arquipélago, não poderíamos deixar de reiterar questões que envolvem em sua origem a miscigenação do povo cabo-verdiano, inicialmente formado principalmente por europeus e escravizados africanos. Uma sociedade construída a partir de um regime escravocrata, implementado pelos colonizadores portugueses, a partir da agência de povos de diferentes idiomas e culturas ou mesmo “resultante do contato de culturas feito nas condições brutais e alienantes da escravatura e da colonização” (DUARTE, 1998, p. 383).

Nessa atmosfera histórica, entendemos que as construções das identidades cabo-verdianas, ou caboverdianidades foram edificadas e mobilizadas por meio de significados que promovem a noção de pertencimento. Com efeito, *amorna* realizada pela *cultura acústica* como marcador identitário contribuiu de maneira significativa para a memória individual e coletiva dos habitantes da República de Cabo Verde.

O item procurou refletir sobre a trajetória de Domingos Caldas Barbosa e sua inserção no universo cultural e musical de Portugal, especialmente na capital Lisboa, na qual colaborou para emergência da *modinha* e do *lundu*. Assim, segundo Vasco Martins (1988) a *morna* emergiu nas inter-relações e nos diálogos estabelecidos com o cancionário estético de Caldas Barbosa. Mostramos cantores, compositores, intérpretes da morna, e seu percurso para torná-la um Patrimônio Imaterial da Humanidade.

Considerações finais

Ao longo do artigo buscamos refletir historicamente sobre as inter-relações e interinfluências dos gêneros musicais: *morna*, *modinha* e *lundu*. Indubitavelmente ocorrem diálogos, aproximações/distanciamentos entre essas sonoridades, devido as particularidades de Cabo Verde e Brasil, países que embora tenham semelhanças em sua formação cultural,

apresentam também suas diferenças. Se observados os aspectos superficiais da construção sonora das *mornas* em relação a outras obras musicais brasileiras como o ritmo, a harmonia e determinados contornos melódicos, tendemos a acreditar que se tratam de composições que se assemelham e se aproximam.

Porém, ao analisarmos a poética, a utilização da língua crioula, as temáticas referentes às diásporas e aos assuntos insulares, além das melodias que se tornaram tradicionais, lançando nosso olhar para os aspectos mais profundos da *cultura acústica* cabo-verdiana, perceberemos que a *morna* pode sim ser compreendida como algo singular, híbrido, pertencente à realidade social, histórica e cultural do universo sonoro peculiar da República de Cabo Verde, o que a distancia de outros gêneros musicais externos.

Por meio dos processos de *hibridização* e da *cultura acústica*, a *morna* se tornou um constructo musical cabo-verdiano. Cabe assinalar que a sonoridade em discussão não pode ser compreendida como uma adaptação dos sons brasileiros. Ela é resultado das importantes contribuições rítmicas, percussivas e corporais das etnias e habitantes que povoaram o conjunto de ilhas que formam o arquipélago e dos povos que passaram pelo território cabo-verdiano.

Ressaltamos que a *morna*, música de tradição insular, institui e marca identitariamente os habitantes desse território. À miscigenação das sociedades pós-coloniais, como é o caso de Cabo Verde, mobilizaram crenças e religiosidades que trouxeram a poética da diversidade, criaram códigos, linguagens para se comunicarem pelas tradições, ancestralidade e oralidade.

As memórias e culturas ancoradas em corpos negros foram construídas no longo percurso histórico e atuaram na formação dos modos de vida dos cabo-verdianos. São os elementos da cultura que fazem desse conjunto de ilhas um espaço social peculiar cujas identidades se constroem e se transformam nos diálogos, aproximações e nas relações das pessoas entre si. São efetivamente as ações da corporalidade movidas pela música, em particular pela *morna*, que produzem seus escritos poéticos musicais, relatos orais, entre outros componentes da *cultura acústica* que tornam a caboverdianidade possível.

Nas análises das letras das *mornas* “Brada Maria” e “Despedida” de Eugénio Tavares, entre outras músicas do cancionero estético de Cabo Verde encontramos: a presença de melodias que se tornaram tradicionais; sentidos peculiares atribuídos por seus cancionistas nas composições; utilização da língua crioula; temática da insularidade e da saudade à Cabo Verde. Neste sentido, voltamos a destacar que a *morna* não é, e nem pode ser entendida como

mera adaptação de gêneros musicais externos à realidade local. Mas como uma nova construção sonora que veio a se tornar parte importante da *cultura acústica* desse território.

Fizemos reflexões sobre a trajetória de Caldas Barbosa, constatamos que os elementos-poéticos musicais presentes na *morna* estão intrinsicamente ligados à *modinha* e o *lundu*. Nos termos de Évora, a *morna* é “fruto do encontro de civilizações e de interinfluências entre os vários povos que passaram por essas ilhas” (ÉVORA, 2010, p. 37). Mas não somente isso, este gênero passou a ser um aspecto identificador, que distingue a produção musical cabo-verdiana dos outros tipos de sonoridades presentes no mundo.

Em suma, a *morna* emergiu simultaneamente no mesmo período que a *modinha* e o *lundu*, essas reflexões mostram que essas sonoridades foram construídas pelos processos de *hibridização*, inter-relações e diálogos estabelecidos entre elas. Com efeito, a *morna* se constituiu como uma prática musical híbrida, ela assumiu especificidades consonantes a realidade histórica, social, geográfica e cultural de Cabo Verde.

Referências Bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Site disponível em: <http://dicionariompb.com.br/lundu/dados-artisticos>. Acesso dia 05/06/2020.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Casa Chiarato – L. G. Miranda Editora, 1930.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2013.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. São Paulo: Ricordi, 1963.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno: coleção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos**. Volume I. Lisboa: Na Officina Ninesiana, 1798.

_____. **Viola de Lereno: coleção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos**. Volume II. Lisboa: Na Typografia Lacerdina, 1826.

BRITO, Geni Mendes de. **Morna: identidade e literatura em Cabo Verde**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal – RN, 2019.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira**. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003.

CASTAGNA, Paulo. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX**. Apostila do curso *História da Música Brasileira*. Instituto de Artes da UNESP. s.d. Disponível em: <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em 03/06/2020.

DIAS, Juliana Braz. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação**. (Tese de doutoramento em Antropologia) Brasília, Universidade de Brasília, 2004.

DODERER, Gerhard. **Modinhas Luso-Brasileiras**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

DUARTE, Dulce Almada. Literatura e Identidade: Uma abordagem sociocultural. In. **Revista Cultura**, ano 2, nº 2, Praia, Ministério da Cultura de Cabo Verde, Julho de 1998.

ÉVORA, Brígida dos Santos. **O papel da música na afirmação da Cultura Cabo verdiana no país e na diáspora**. Universidade de Cabo Verde, Praia. Junho de 2010.

FERREIRA, Manuel. **A Aventura Crioula – ou Cabo Verde uma síntese cultural e étnica**. 2 ed. Lisboa, Plátano Editora, 1973.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: Literatura em chão de cultura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

GRECCO, Fabiana Miraz de Freitas. **Os Pilares da Música Popular Brasileira e Cabo-Verdiana: Modinha, Lundu e Morna**. Revista Brasileira de Estudos da Canção, v. 2, p. 290-311, 2012.

JACINTO, Rui. **Música e identidade cabo-verdiana: a propósito da candidatura da Morna a Patrimônio Imaterial da Humanidade**. Universidade de Coimbra. Diálogos (Trans) fronteiriços, 2017.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre, Movimento, 1977.

LIMA, Edílson de. **As Modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural**. São Paulo: EDUC, 2004.

MARTINS, Vasco. **A música tradicional Cabo-Verdiana I (A Morna)**. Praia/ Cabo Verde: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1988.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **Polifonia e hibridismos musicais: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2014.

MUKUNA, Kazadiwa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

NEVES, Cesar das; CAMPOS, Gualdino de. **Cancioneiro de musicas populares**. vol. II. Porto: Typ. Occidental, 1893.

NOGUEIRA, Gláucia. Tradição versus inovação na música em Cabo Verde: luta de gerações, espaços ou ideias? In: **Revista Brasileira de Estudos da Canção** – ISSN 2238-1198. Natal, n.3, jan-jun 2013.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. In: **Revista de Antropologia**. Vol. 44. nº 1. São Paulo, 2001.

PEREIRA, André Luiz Mendes. **Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes, São João Del-Rei, MG**. Dissertação de Mestrado em Música da Escola de Música da UFMG: Belo Horizonte, 2011.

RODRIGUES, Vandira. **Morna, o ritmo de Cabo Verde elevado pela UNESCO**. 2020. Texto disponível no endereço eletrônico: <<https://viventeandante.com/morna-o-ritmo-de-cabo-verde-elevado-pela-unesco-saiba-mais/>>. Acesso em 03/06/2020.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr. **O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde**. (Tese de Doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, 2015.

RODRIGUES, Moacyr. LOBO, Isabel. **A morna na literatura tradicional** – fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade. Mindelo, ICLD, 1996.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.: Ed. UFRJ, 2008.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. **Eugênio Tavares: retratos de Cabo Verde em prosa e poema**. São Paulo: Tese de doutorado (USP): 2010.

TAVARES, Eugénio. **Mornas cantigas crioulas**. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde. 1969. [1ª. Edição: 1932].

TAVARES, Manuel de Jesus. **Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana**. Centro Cultural Português: Praia, 2005, p. 83-84.

VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

*** Músicas analisadas**

TAVRES, Eugénio. **Brada Maria**, morna 14ª faixa, 04min37seg CD “Gardênia canta Silvestre Faria e amigos. Silvestre Faria: Sua Vida, Sua História e Sua Obra”, BrazucaPublishings, 2014. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=_Z6ZaR3UmZQ>. Acesso 19/07/2020.

TAVARES, Eugénio. **Despedida**, morna, 05min33seg. Vídeo, interpretação de Maria Alice ao Vivo no Teatro da Trindade, Lisboa, s/d. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=1aWBJ-njod0>>. Acesso em 20/07/2020.

*** Sites pesquisados**

Portal Literafro– literatura afro-brasileira / Letras – UFMG. Domingos Caldas Barbosa. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/222-domingos-caldas>>. Acesso em: 18/07/2020.