

Trago o fado nos sentidos

CANTARES DE UM
IMAGINÁRIO ATLÂNTICO

Heloísa de A. Duarte Valente (org.)

letraevoz

FAPESP

MuSiimid
Centro de Estudos
em Música e Vida

© Copyright 2013 Os autores
© Copyright 2013 Letra e Voz

Preparação de originais e revisão
Meire M. Sampaio

Diagramação
Estúdio Xlack

Capa
Luiz Fukushiro

Imagem da capa
Ponta da Praia (Santos-SP). Foto: Heloísa de A. Duarte Valente

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Trago o fado nos sentidos : Cantares de um imaginário atlântico / Heloísa de A. Duarte Valente, (organização) . -- São Paulo : Letra e Voz, 2013.

Vários autores.
ISBN 978-85-62959-29-5

1. Fado 2. Imigrantes - Brasil 3. Música folclórica - Portugal 4. Mídia I. Valente, Heloísa de A. Duarte.

CDD-781.62691

Índices para catálogo sistemático:

1. Fado : Música folclórica : Imigrantes portugueses : Mídia 781.62691

Todos os direitos desta edição reservados à

LETRA E VOZ
Rua Dr. João Ferraz, 67
São Paulo - SP - 03059-040
Tel.: (11) 3473-3054
www.letraevoz.com.br
editorial@letraevoz.com.br

Sumário

<i>Sobre o Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid)</i>	8
<i>Prefácio</i> <i>"Nada é prêmio: sucede o que acontece.</i> <i>Nada (...) devemos ao fado, senão tê-lo"...</i> Martha Tupinambá Ulhôa	12
<i>O Fado como integrante do sistema de transformações lundu-modinha-fado: Notas para um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África</i> Rafael José de Menezes Bastos	18
<i>Migrações, mundialização, cultura midiática</i> Simone Luci Pereira	32
<i>Música e conciliação. Contributos para uma ecologia dos saberes a partir das viagens da música no Atlântico Sul.</i> <i>O caso das relações Portugal-Brasil</i> Susana Sardo	44

Da saudade à sôdade

Subalternidade e emancipação nas práticas históricas e contemporâneas do fado e da morna

JORGE CASTRO RIBEIRO

Fado, morna e world music

Em 2007, a cantora caboverdiana Cesária Évora e a fadista portuguesa Mariza interpretaram juntas a morna *Sôdade* perante uma plateia constituída por presidentes e delegados dos países da cimeira África/União Europeia, que ocorreu em Lisboa. Este momento, que foi transmitido pelas estações de televisão de vários países², além de ter plasmado uma intensa *performance* e entrega artística das duas aclamadas cantoras, parece constituir também um momento simbólico de assunção de paridade entre a cultura portuguesa representada por Mariza e pelo fado, e a cultura caboverdiana representada por Cesária Évora e pela morna. Se este momento deixa perceber claramente uma relação de admiração mútua entre as duas artistas e a respectiva música, por outro lado é uma espécie de redenção do fato de estes dois gêneros terem sido tratados de forma diferente e desigual, quer por artistas portugueses e caboverdianos, quer no âmbito das políticas culturais portuguesas a que estiveram sujeitos durante muitas décadas.

1 Esta morna, cuja autoria foi disputada durante anos, foi composta por Armando Soares Zeferino, no final da década de 1950, para homenagear vários amigos que, então, embarcavam de Cabo Verde para trabalhar em São Tomé e Príncipe. Gravada por Cesária Évora pela primeira vez em 1992, e editada no disco *Miss Perfumado*, a morna *Sôdade* tornou-se o maior êxito da cantora.

2 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g3oq3kYL4A8>.

A história dos dois gêneros musicais, com momentos diferenciados, está ligada a uma série de acontecimentos que são, eles próprios, reveladores da diferenciação de tratamento que mereceram pelas duas culturas em questão. A complexa equação social, cultural e política em que os dois gêneros – fado e morna – eclodiram e vieram a se afirmar artisticamente, acaba por refletir a relação conturbada e assimétrica que as duas culturas – portuguesa e caboverdiana – viveram em função da dominação colonial histórica que Portugal exerceu sobre Cabo Verde. Por outro lado, os trânsitos culturais que tiveram lugar no Atlântico Sul, motivados pelas navegações e pela imposição de uma regra e de uma política colonial portuguesa durante séculos, provocaram a definição de uma nova cultura em Cabo Verde, carregada de ingredientes de diversas proveniências, e na qual o Brasil desempenhou um papel importantíssimo.

A morna e o fado são dois gêneros musicais associados à lusofonia que, na atualidade, encontram um significativo destaque naquilo a que as indústrias da música convencionaram chamar *world music*. Intérpretes de morna, como a caboverdiana Cesária Évora (1947-2011), e de fado, como a portuguesa Mariza (nascida em 1973), tornaram-se ícones culturais internacionais associados àqueles dois gêneros musicais. As duas cantoras são conhecidas em muitos países e atuaram em salas de concerto prestigiadas em todo o mundo, sendo mediatizadas à escala planetária e tendo produzido gravações importantíssimas. Mariza tem desenvolvido uma intensa carreira nacional e internacional de divulgação do fado, sendo, atualmente, a mais paradigmática e premiada intérprete de fado. No caso de Cesária Évora, a morte, em dezembro de 2011, interrompeu obviamente a sua carreira, mas, no momento em que é escrito este texto, a sua figura artística mantém uma enorme importância no contexto da música caboverdiana em geral, e da morna em particular.

A julgar pelo sucesso internacional das duas cantoras, estes dois gêneros musicais incluem ingredientes que os tornam apelativos para as audiências de muitos países, apesar do fato de serem veiculados em português e crioulo, duas línguas estranhas às dos mercados mais fortes da *world music*, nomeadamente os de língua inglesa, espanhola e francesa. Com certeza que a excelência performativa de Mariza e de Cesária Évora são fatores não despidendo no impacto dos respectivos gêneros musicais emblemáticos junto de plateias estranhas à língua portuguesa e à língua crioula, mas é provável que também outros fatores centrais destes dois gêneros musicais estejam na base da sua

aceitação. Desde logo, o idioma harmônico e melódico de caráter tonal, filiado na tradição musical europeia pós-renascentista que se instalou nas práticas de música popular, inicialmente na Europa, mas que gradualmente, entre os séculos XVI e XIX, se estendeu a outras partes do globo, nomeadamente às regiões que tiveram maior exposição e contato com os europeus. Foi o caso do continente americano, e muito especialmente da América do Sul, mas também do Caribe, de várias regiões na África e na Ásia, onde o sistema tonal, de origem europeia, contaminou virtualmente dezenas de práticas musicais, deixando marcas que frequentemente se prolongaram no tempo, para além das práticas linguísticas e religiosas que foram também ingredientes desse fenômeno de expansão cultural europeia pelo globo.

O idioma harmônico tonal expandiu-se exponencialmente durante o século XX, com o crescimento das indústrias ligadas à produção e disseminação musical, como a gravação, os discos, a rádio, o cinema, a televisão e a internet. Outro fator que pode ter contribuído para a expansão e divulgação do fado e da morna é a sua clara dimensão lírica e emocional, apreciada pelo público e patente não só nos preceitos estéticos da sua *performance*, como nas letras cantadas e em todo o restante discurso explícito ou implícito sobre os dois gêneros. Nesta perspectiva, é especialmente importante o recorrente conceito de “saudade” (*sôdade* em crioulo de Cabo Verde) tão frequente na temática das letras da morna e do fado. A “saudade” forma um pilar identitário extremamente importante nas culturas de base lusófona devido ao estatuto simbólico que foi construído à sua volta a partir das ideias e dos textos dos filólogos dos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. Carolina Michaelis de Vasconcelos (1851-1925) procurou na literatura portuguesa quinhentista a etimologia da palavra “saudade” e a sua definição como conceito poético e identitário relacionado com a cultura portuguesa (Vasconcelos, 1990 [1914]); já o poeta e filósofo Teixeira de Pascoais estabeleceu a “saudade” como o “grande traço espiritual da alma portuguesa” (Pascoais, 1991 [1915]) e o “saudosismo” como princípio filosófico e a base estética do pensamento português. Mais recentemente, o filósofo Eduardo Lourenço, partindo dos contributos intelectuais de Pascoais, mas também da visão sobre Portugal do poeta Fernando Pessoa, explora e analisa a saudade do ponto de vista filosófico, propondo uma forma de a definir a partir das ideias de “melancolia” e de “nostalgia”:

A melancolia visa o passado como definitivamente passado (...). A nostalgia fixa-se num passado determinado (...), mas ainda real ou

imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha, – como é estranha e paradoxal a relação dos Portugueses com o ‘seu’ tempo –, que, com razão, se tornou um labirinto e um enigma para aqueles que a experimentam, como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos. (Lourenço, 1999, p. 92)

Objetivos

Os principais objetivos deste texto são explorar os contextos de aparecimento da morna e do fado, discutir as relações musicais entre ambos os gêneros e interpretar o seu percurso histórico à luz do pensamento crítico do poscolonialismo.³ Em ordem a estabelecer este quadro comparativo, interessa interrogar, do ponto de vista etnomusicológico, os seus contextos de execução, os seus intérpretes, a sua disseminação pelos territórios de Cabo Verde e de Portugal e observar o enquadramento internacional da difusão dos dois gêneros na atualidade. Os dois conceitos interpretativos utilizados no título deste trabalho – subalternidade e emancipação pós-colonial – remetem à teoria do poscolonialismo enquanto instrumento teórico de suporte à abordagem crítica que deriva da observação etnomusicológica das práticas da morna e do fado. O conceito de “subalterno” é aqui usado na acepção de Gayatri Spivak (1994) e Johanne Sharp (2008), quando caracterizam a necessidade que as populações colonizadas têm de adotar as suas formas de pensar, a sua linguagem, à do poder colonial, de forma a serem ouvidas. Estes formam os “subalternos”. A subalternidade, assim proposta, sugere algumas questões que poderão ajudar a indagar a relação entre a morna e o fado, nomeadamente avaliar:

até que ponto os subalternos podem ter tido um papel mais constitutivo do que reflexivo no discurso interno imperial e colonial e na subjetividade. Mais do que serem aqueles outros nos quais o colonizador projetou uma subjetividade e conhecimento previamente constituí-

³ O termo “pós-colonialismo”, “poscolonialismo” ou “teoria pós-colonial” designa o discurso intelectual pós-moderno sobre os legados culturais e resultados políticos do colonialismo bem como as respostas culturais que geraram. Frequentemente se comete o equívoco de interpretar o “pós-colonialismo” como o período cronológico que tem lugar após o fim da dominação colonial de um país ou regime sobre outro país, região ou população. Na verdade, esta acepção é limitada, e não reflete a complexidade das implicações culturais e políticas decorrentes da dominação colonial de um país sobre outro.

dos, as presenças nativas, as localizações e a resistência política têm que ser ainda teorizadas enquanto possuidoras de um papel primordial nos discursos coloniais e nas versões destes discursos veiculadas internamente. (Williams e Chrisman, 1994, p. 16)

A teoria do pós-colonialismo conflui numa interpretação da história dos povos e dos países em função de uma análise dos processos e produtos envolvidos nos cenários de dominação colonial do passado ou do presente. No caso concreto em análise, a morna e o fado enquanto ingredientes simbólicos e identitários das culturas portuguesa e caboverdiana, trazem implícita na sua história toda a carga assimétrica das relações de poder que durante séculos marcaram o domínio colonial de Portugal sobre o arquipélago de Cabo Verde. A independência de Cabo Verde, em 1975, marca o início da emancipação política que terá reflexos na produção cultural, nomeadamente na música. A grande visibilidade mediática internacional da cultura caboverdiana a partir de 1992, com o sucesso do CD *Miss Perfumado* da já referida Cesária Évora, apenas vem confirmar este estatuto de independência, singularidade e autonomia cultural que continua a caracterizar Cabo Verde.

A emergência do fado e da morna

Os dois gêneros musicais emergiram ainda no século XIX, embora em contextos sociais e políticos muito diferenciados e mesmo em décadas distantes. De acordo com Nery (2004) e outros investigadores, a palavra “fado” associada a práticas performativas musicais ou coreográficas é registrada no Brasil por viajantes estrangeiros entre as décadas de 1820 e 1830, e refere-se a práticas populares frequentemente associadas à população negra e escrava.

De acordo com testemunhos de viajantes estrangeiros que passaram em Portugal até ao século XIX, é muito evidente a popularidade das danças afro-brasileiras com caráter sensual, sobretudo em Lisboa. O intenso movimento marítimo e comercial com a África e o Brasil é, em boa parte, responsável por esta circulação de gente e de práticas musicais e coreográficas. O jornalista e investigador brasileiro José Ramos Tinhorão aponta a *fofa* como “a primeira música e dança urbana de negros” (Tinhorão, 1988, p. 327) em Portugal. De acordo com Tinhorão, os viajantes estrangeiros que visitaram Portugal no século XVIII viam nela aspectos altamente licenciosos e escandalosos. Referindo-se ao modo como o fado se configurou em Por-

tugal, Tinhorão esclarece que as “danças africanas”, às quais os portugueses designavam indiferenciadamente por *batuque*, seriam vizinhas privilegiadas daquele gênero musical

provindo tanto a fofã quanto o lundum das danças de roda típicas dos africanos – chamadas pelos portugueses genericamente batuques –, vinha mostrar (...) tanto uma como outra se haverem afastado o suficiente da sua raiz negra, a ponto de se terem transformado, a primeira em dança de brancos, em Portugal, e a segunda, de brancos e mulatos no Brasil.

O pormenor é importante porque, sabendo-se que ambas as danças coincidiam no aproveitamento, na sua coreografia, do estalar dos dedos imitador de castanholas de fandango, e do movimento corporal dos dançarinos na simulação das umbigadas dos batuques de negros, se antecipava assim o sucesso que, já no século XIX, viria a obter uma nova dança contrapontada de cantos que, em muitos pontos, fundia fofã e lundum: a dança batizada no Rio de Janeiro com o nome de *fado*. (Tinhorão, 1988, p. 330).

Em Portugal registram-se na década de 1830, na cidade de Lisboa, referências a “fadistas” e “casas de fado” (Nery, 2004, p. 41) associados aos círculos marginais e à prostituição e, a partir da década de 1840, encontramos referências a práticas musicais e coreográficas em tabernas às quais, gradualmente, se vai associando a palavra “fado”. Nery sintetiza da seguinte forma:

(este processo) que liga o Brasil dos finais da época colonial a uma Lisboa em transição entre as Guerras Liberais e a Regeneração, e por fim a uma rede urbana portuguesa que ao entrar na segunda metade do século XIX ecoa as práticas socioculturais da capital. Do contexto das múltiplas danças de terreiro de negros e mulatos que abundavam por todo o Brasil ao longo do século XVIII, cruzando matrizes africanas e europeias, emerge o Fado, que por sua vez penetra gradualmente nos salões domésticos e nos palcos de teatro das grandes cidades brasileiras já nas primeiras décadas do século XIX, a exemplo do que anteriormente sucedera com outra canção dançada com a mesma raiz, o Lundum. (Nery, 2004, p. 40-50)

A implantação do fado em Lisboa a partir da década de 1840 teve naturalmente a ver com o singular contexto sociológico que, entretanto, se instalou na capital portuguesa influenciado pelo liberalismo que, de resto, já estava implantado em diversos reinos europeus daquela época. É certo que esse gênero musical, o “fado”, pouco deveria ter em comum, em termos musicais e performativos, com o gênero conhecido na atualidade sob o mesmo nome, em Portugal, mas também no Brasil e em outros contextos. O seu

percurso histórico oferece dúvidas e incertezas nas configurações musicais de que se revestiu, nomeadamente até às primeiras gravações de que foi alvo no início do século XX. Não obstante, o fato de termos oportunidade de conhecer gravações de canções populares designadas por “fado”, dessa época, implica olhar para elas criticamente e aceitar estas fixações como realidades tecnicamente possíveis, mas, eventualmente, distantes daquilo que seria a sua prática nos moldes em que a historiografia os descreve.

Presumivelmente, os fados que chegaram até nós em gravações em discos de 78 rpm são apenas pequenos pedaços da prática performativa que a tecnologia permitiu registrar. Já no que respeita ao registro em partitura de fados, dispomos de exemplos a partir da edição do *Album de Musicas Nacionaes Portuguezas*, de 1852, por João António Ribas, seguidos por outras publicações (Neves, 1893-1898; entre outros) que também nos fornecem informações parciais sobre a prática performativa do fado nas primeiras décadas da sua existência, mas, por outro lado, proporcionam-nos informações mais detalhadas sobre as estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas das músicas que serviam os fados.

Deste ponto de vista, vieram a desenvolver-se algumas melodias e estruturas harmônicas fixas de fados que albergavam diferentes letras consoante o interesse dos autores ou dos intérpretes. Os exemplos mais conhecidos são o *fado menor*, o *fado mouraria* e o *fado corrido*, mas existem muitos outros tipos. Em grande parte destes tipos, a estrutura harmônica de acordes de acompanhamento da melodia é cíclica, e alterna frequentemente entre a tônica e dominante. Se encontrarmos uma segunda seção musical, esta pode apresentar uma passagem pelo quarto grau da tonalidade ou então uma passagem pelo modo contrastante do modo da tonalidade base. Em todo caso, as melodias cantadas dos fados estruturam-se a partir das letras e, mesmo seguindo um dos modelos referidos, admitem variações melódicas e processos de sofisticação ou simplificação dos acompanhamentos harmônicos, como acontece nas versões escritas nos arranjos. As partituras, quase sempre, são transcrições para piano com ou sem a parte vocal individualizada, por vezes sem a letra; destinadas à execução nos salões burgueses e nas casas privadas, no contexto do lazer e da sociabilidade doméstica.

Neste aspecto as partituras não testemunham com clareza – e por isso não permitem compreender – os contextos e a forma da prática fadística do século XIX, em que o canto era acompanhado à guitarra, tendo lugar nos circuitos populares de lazer, nas festividades, nos piqueniques de fim-de-

-semana, nas tabernas designadas por *retiros* e nas hortas dos arredores de Lisboa, além de outros locais de sociabilidade popular. As partituras destinadas ao piano dirigiam-se a uma elite culta, capaz de ler música, propondo versões de salão – eventualmente estilizadas pela mão de compositores formados no academismo dos conservatórios – que, embora provavelmente mantivessem fortes semelhanças melódicas, harmônicas e rítmicas com as práticas populares, afastavam-se dos modelos performativos populares, centrados na voz acompanhada pela guitarra (solo ou emparelhada pela viola)⁴, certamente enriquecidos com elementos melódicos de ornamentação improvisada, com vibrato, *rubatos* de tempo, novas palavras e outros elementos de dramatização da *performance*, voltados para a ênfase da dimensão auditiva na voz acompanhada pela guitarra. Estas fontes permitem-nos, pois, compreender aspectos da organização musical propriamente dita dos fados e dimensões de competência técnica dos executantes dos salões, mas são limitadas no que respeita à informação performativa que proporcionam.

Já no que respeita à morna, este gênero musical é também uma prática performativa no arquipélago de Cabo Verde, configurada em canções tonais, com acompanhamento harmônico e rítmico tocado num ou mais cordofones, nomeadamente o violão, o cavaquinho e a viola de dez cordas.⁵ As referências históricas que se encontram documentadas sobre a prática da morna, ainda nas últimas décadas do século XIX, ligam-na aos círculos in-

4 Na atualidade, o fado é acompanhado por diversos tipos de agrupamentos e instrumentos, Todavia o grupo instrumental mais comum e divulgado é formado por uma ou duas *guitarras de fado* (com dez cordas duplas e forma de pera) e uma ou duas *violas* (instrumento conhecido no Brasil por *violão*, e em Portugal, nos meios académicos, por *guitarra clássica*). Nas últimas décadas, têm sido acrescentados cordofones graves como a *viola baixo* (que é um instrumento especificamente desenvolvido para acompanhar o fado e que tem a forma da *viola*, mas com quatro cordas graves) ou o *contrabaixo*. Ao nível da prática contemporânea, o acompanhamento do fado é feito, porém, com muitos outros instrumentos e tipos de grupo: o piano, o acordeom, a guitarra elétrica ou mesmo orquestras.

5 Os instrumentos de acompanhamento da morna não têm um número ou tipo fixo, todavia é necessário pelo menos um instrumento harmônico – normalmente o violão – a que se juntam outros com funções complementares: um *segundo violão* e a *viola de dez cordas* acrescentam volume e profundidade harmônica bem como complementaridade rítmica. O *cavaquinho* tem uma função de marcação rítmica, mas contribui também para o reforço e variedade harmônica da morna. Os instrumentos melódicos que são utilizados no mesmo conjunto instrumental podem incluir o *violino* (também conhecido por *rabeça*) o clarinete ou o saxofone. Os instrumentos melódicos têm uma função de comentário musical e complementaridade melódica da linha vocal, embora possam também executar solos. Além destes instrumentos, conotados com a imagem “tradicional” do grupo de acompanhamento de mornas, encontra-se com muita frequência – sobretudo em *performances* que têm lugar em palco – o piano e os teclados do tipo sintetizador, algumas percussões, como as congas ou os guizos, e o baixo elétrico.

telectuais locais, e em especial à importante figura do poeta, jornalista, músico e escritor Eugénio Tavares (1867-1930), nas ilhas da Boavista, da Brava e de São Vicente. Todavia, a historiografia sobre a morna está quase toda por fazer, e a que existe funda-se na repetição e remontagem de ideias construídas a partir de hipóteses e reflexões dos filólogos e intelectuais caboverdianos que publicaram textos na década de 1930 e daí em diante (Cruz, 1930; Tavares, 1969 [1932]; Cardoso, 1933; Duarte, 1934; Ferreira, 1985 [1965]; Monteiro, 1987; Martins, 1989; Rodrigues, 1996; Tavares 2005; Gonçalves, 2006; Silva, 2012). Até os nossos dias continuam a publicar-se ensaios e textos que procuram esclarecer o tema recorrente das origens da morna, propondo e discutindo teorias, os locais onde ocorreu, as personagens envolvidas, entre outros aspectos que, claramente, revelam a centralidade deste assunto na consciência identitária da intelectualidade caboverdiana.

Dada a produção literária, musical e jornalística de Eugénio Tavares em defesa de valores caboverdianos, a sua figura ganhou uma dimensão inaudita de autoridade em Cabo Verde, ainda durante a sua vida. Ao morrer, Tavares deixava uma obra enorme nos campos da poesia, da composição de mornas (letras e músicas) e do jornalismo, além de um exemplo de intervenção pública e cívica desassombrada e intransigente na defesa dos interesses e valores de Cabo Verde, do republicanismo e da democracia, que lhe valeram perseguições, a expulsão e o exílio nos Estados Unidos da América (1900-1910), entre romances episódios de fugas e aventuras amorosas. Com a instauração da República em Portugal, a sua personalidade foi resgatada e Eugénio Tavares pode voltar ao arquipélago, em 1911, já cercado de uma aura de autoridade intelectual e cívica, alvo do carinho das populações locais pela sua personalidade e pela sua obra artístico-musical.

Talvez por isso as ideias e afirmações de Tavares sobre o aparecimento da morna em Cabo Verde foram, depois, repetidas sem questionamento, como dados adquiridos, tornados fatos não demonstrados, mas aceites – acriticamente – pela esmagadora maioria dos autores que se debruçaram sobre as origens da morna. A primeira destas afirmações que não é demonstrada documentalmente é a de que a morna “é originária da [ilha da] Boavista” (Tavares, 1969 [1932], p. 7), tendo-se depois disseminado pelas restantes ilhas do arquipélago. A segunda ideia é a de que a morna mais antiga existente é *Brada Maria*, uma morna em português, “cantada há quasi cem anos” (Tavares, 1969 [1932], p. 9), cuja melodia chegou até nós numa versão em partitura dessa mesma época.

Tal como no fado, os primeiros registros escritos de melodias que po-

dem ser aparentadas com a morna (Alfama, 1910; Sociedade de Geografia de Lisboa, s. d.) são versões para piano de canções locais estilizadas, certamente a partir da prática performativa de concepção aural baseada no canto com acompanhamento de violão e/ou outros instrumentos. Estas versões de canções, que incluem algumas mornas para piano, tal como no caso do fado, seriam igualmente destinadas à prática doméstica, dos saraus e tertúlias. Estas reuniões sociais, com bailes, poesia e música – europeia e local – são descritas na literatura de viagens em Cabo Verde, como por exemplo, em José Carlos Chelmiki (1841).

A morna *Brada Maria* – como várias outras ainda do século XIX e as que foram compostas por Eugénio Tavares – subentendia um acompanhamento harmônico da sua melodia cantada, baseado num padrão cíclico de acordes que, partindo da tônica, passa pelo quarto da tonalidade – ou pela função de subdominante – regressando à tônica, seguindo pelo quinto grau – ou dominante – para vir encerrar o ciclo novamente no acorde da tônica. Este *pêndulo harmônico* em torno da tônica, [I – IV – I – V] com poucas variações, constituiu até à geração do compositor Francisco Xavier da Cruz (1905-1958) (também conhecido por B. Léza) um modelo de acompanhamento para as mornas, em acordes tocados no violão e nos outros instrumentos harmônicos. De acordo com o próprio B. Léza e com outros autores posteriores, foi ele mesmo quem complexificou este ciclo harmônico através da utilização de acordes de passagem (acordes de dominante secundária, conhecidos por *meio tom*) entre aqueles que constituem o ciclo harmônico básico da morna.⁶ Ainda segundo os seus escritos (Cruz, 1933), esta complexificação do ciclo harmônico deu-se a partir da incorporação de práticas semelhantes às usadas no acompanhamento de músicas brasileiras que B. Léza aprendeu nas suas viagens e no contato com músicos brasileiros de passagem pela cidade de Mindelo onde vivia.

Todas estas ideias sobre a morna, sua eclosão e transformação têm sido repetidas, descartando outras hipóteses ou, por outro lado, aceitando uma hipótese que inclui fragilidades no que respeita aos processos que levaram à sua gênese e que promoveram a sua mudança no tempo até ao que representa na atualidade. A produção etnomusicológica, por seu turno, não procurou explorar estes assuntos já que os ingredientes culturais que estiveram presentes em todo o processo histórico são demasiadamente complexos e interdependentes para nos permitirem descrever ou hierarquizar isoladamente cada um deles. A exposição da música caboverdiana a múltiplas influências

⁶ Uma das variantes mais habituais deste ciclo harmônico é: I – I7 – IV – IV – IVDIM – I – VI7 – II – V.

é um dado demasiado evidente quando se considera a longa tradição migratória dos caboverdianos pelos continentes europeu, africano e americano. Além disso, o fato de o arquipélago ser um ponto de confluência das navegações atlânticas suscitou (e suscita ainda no presente), indiscutivelmente, trocas de experiências marcantes para a morna, a sua *performance* e os seus elementos melódicos, rítmicos, harmônicos, estilísticos e contextuais.

Partilha de contextos e características estilísticas

Ao longo do tempo, os dois gêneros musicais cruzaram-se por vezes nos mesmos contextos e foram interpretados pelos mesmos músicos. No que respeita à prática amadora doméstica, um exemplo deste cruzamento que podemos apontar é o de uma coleção privada de partituras para piano, destinadas à prática de uma família que viveu em Cabo Verde e em Portugal entre as décadas de 1920 e de 1940, que inclui várias mornas e fados manuscritos. Esta coleção, e outros testemunhos que tive oportunidade de colher em Cabo Verde, mostram até que ponto, no arquipélago, os dois repertórios conviveram nos contextos domésticos de música de salão, pelo menos até à década de 1960.

Do ponto de vista morfológico, podem encontrar-se algumas semelhanças entre a morna e o fado – dois tipos de canção solista com acompanhamento instrumental – mas encontram-se também semelhanças em outros aspectos. Nas temáticas exploradas nas letras, por exemplo, que se centram frequentemente no amor e na saudade; no estilo interpretativo vocal, embora haja uma enorme diversidade de formas de interpretação, traços pessoais dos diferentes artistas. Contudo, existem alguns aspectos que são utilizados por vários intérpretes e que constituem um núcleo de procedimentos considerados apropriados à interpretação dos dois gêneros e valorizados esteticamente: a utilização do *portamento*, por exemplo, e a ênfase da dinâmica na linha melódica. Ainda no respeitante às estruturas harmônicas, o vocabulário harmônico, quer da morna, quer do fado, centra-se na harmonia funcional do sistema tonal, que se organiza, como vimos, em ciclos de acordes. Estes recorrem à afirmação da tonalidade através da passagem pelos acordes da tônica, da dominante e da subdominante, uma passagem que pode ser realizada diretamente nos acordes do primeiro, quarto e quinto graus da escala, ou então através de acordes de substituição como,

por exemplo, o terceiro ou o sexto grau substituindo a tônica, o segundo ou o sexto substituindo o segundo na função de subdominante, ou ainda o sétimo grau substituindo o quinto grau na função de dominante. Em ambos os gêneros, esta estrutura harmônica de acompanhamento pode apresentar uma seção musical de modulação, fazendo com que a tonalidade de referência temporariamente passe a ser a relativa menor da tônica (quando a tonalidade de referência é uma tonalidade maior) ou uma modulação à tonalidade relativa maior da tônica, no caso de a tonalidade de referência ser no modo menor. Este processo, que ajuda a individualizar seções da letra como o refrão e as estrofes, ajuda a criar uma dinâmica e variação musical que não só enriquece o discurso, mas também se constitui como um recurso disponível para a ênfase do conteúdo emocional da letra.

A morna em Portugal e o fado em Cabo Verde

A aceitação da morna em Portugal e do fado em Cabo Verde desde a sua origem, estiveram dependentes das respectivas representações simbólicas e identitárias para o poder português e para a população caboverdiana. No final do século XIX, ainda durante a monarquia em Portugal, os círculos intelectuais do arquipélago, ligados à elite social e colonial, viam a cultura portuguesa como a sua própria cultura. Assumiam-se como parte dessa cultura e as suas práticas culturais eram, em muito, miméticas daquelas praticadas na metrópole: dançavam-se *valsas*, *galopes* e *mazurcas* nos salões, tocava-se piano e cantava-se, vestia-se e falava-se como no reino. O fado, quer pelas versões estilizadas para piano, quer através dos marinheiros e passageiros dos navios de passagem, era seguramente conhecido nas ilhas de Cabo Verde. As canções que nos chegaram desta época (inclusive aquelas que já são designadas por *morna*) têm letras em português. Todavia, as condições locais e a proximidade social com as classes populares sedimentaram, gradualmente, diferenças culturais importantes em relação aos modelos da metrópole. As transformações políticas ocorridas na Europa (e no resto do mundo) a partir de 1880 – desde a chamada “partilha de África”, que consistiu na disputa econômica, militar e política de territórios na África entre potências europeias – até à Primeira Guerra Mundial, foram gerando uma consciência social e política local que reivindicava direitos e garantias de Portugal, a potência colonial de Cabo Verde. Os intelectuais envolvidos nes-

ta tomada de consciência eram patriotas inequívocos, porém reclamavam um olhar atento para o arquipélago e os seus problemas. O próprio Eugénio Tavares, um desses intelectuais, exprime assim o seu posicionamento ideológico patriotismo e a sua concepção de Cabo Verde: “Cabo Verde é uma terra portuguesa. Um bloco ideal do velho heroísmo lusitano que se desprendesse, e que, seguindo correntes misteriosas, viesse lançar âncoras de amor nestas paragens, trazendo, na desfraldada signa da nacionalidade, o calor vital das mais altas virtudes da raça! Eis o fato” (Tavares, 1969 [1932], p. 13).

Eugénio Tavares tocava guitarra portuguesa e, seguramente, conheceria fados. Todavia, procurou, na expressão musical e poética da morna, uma nova via, que não se confundisse com o fado.

Eugénio, embora servindo-se de uma guitarra portuguesa ou de uma viola de doze cordas para se apoiar na criação das suas canções, esforçou-se por as manter afastadas de músicas estrangeiras, designadamente das do colonizador – destacando-se o fado – e se erigissem, de fato, em cancioneiros totalmente independentes, com o atributo de exprimir a alma do povo dessas ilhas. (Tavares, 2005, p. 19)

Outro dos mais importantes compositores de mornas, o caboverdiano B. Léza, de uma geração posterior, viria a ser envolvido nos projetos de encenação propagandística colonial do regime ditatorial português (Estado Novo) que, entretanto, ascendera ao poder, nomeadamente na *Exposição Colonial* (Porto, 1934) e *Exposição do Mundo Português* (Lisboa, 1940). B. Léza representou o arquipélago de Cabo Verde nestas exposições, e acabou por permanecer alguns anos em Portugal, antes de regressar a Mindelo. Nesta estadia, participou nas primeiras gravações de mornas em Portugal e abordou, nas suas composições, temáticas portuguesas, além de ter composto, entre outras, a morna *Bejo di sôdade*, “que revela acentuadas proximidades estilísticas entre a morna e o fado” (Cidra, 2010a, p. 94). Seguramente as políticas culturais e coloniais do Estado Novo português (1933-1974) marcaram profundamente a produção e o consumo da morna quer em Cabo Verde, quer em Portugal.

No domínio público, no arquipélago alguns intérpretes da morna foram também intérpretes ocasionais de fado, sobretudo no âmbito de contextos performativos em que estavam presentes agentes da administração portuguesa, como eram os casos dos convívios com militares ou funcionários portugueses do aparelho administrativo colonial, nos círculos de lazer e de sociabilidade local em que era performada a música. Vários fragmentos

da história da morna (Silva, 2012) noticiam a interpretação de fados por cantores caboverdianos célebres, como Antoninho Lobo (1910-1991), da ilha do Sal, e Tchufê (Pedro Alcântara da Silva Ramos 1913-1982).

Em Portugal, Marino Silva (nascido em 1931) e Fernando Queijas (1922-2005) foram, entre outros, importantes intérpretes da morna entre as décadas de 1940 e 1970. Este último veio a desenvolver quase toda a sua carreira profissional na metrópole, cantando mornas em português – o que na época lhe valeu duras críticas dos seus conterrâneos – destinadas ao público continental, que não compreendia o crioulo. A sua frequente presença na rádio oficial portuguesa deu-lhe uma grande popularidade e simultaneamente contribuiu para um perverso argumento propagandístico do regime português que, deste modo, podia afirmar que as manifestações culturais das colônias tinham lugar na metrópole. Estávamos, neste caso, perante um único intérprete que, para mais, havia subtraído o crioulo às poesias das mornas que cantava – substituindo-o pela língua colonial, o português – o que, afinal, constituía a privação de um elemento fundamental e simbólico da identidade da morna. Se a morna tinha a virtude de veicular aspectos da singularidade e da diferença cultural caboverdiana em relação à cultura portuguesa da metrópole, essa capacidade rica e distinta ficava amputada quando as mornas eram “expurgadas” do crioulo e, em seu lugar, surgia o português colonial cantado no mesmo ritmo.

Em oposição a esta situação, não chegaram da época do Estado Novo notícias da abordagem da morna por fadistas portugueses que a tenham incluído no seu repertório. Essa adoção se dará numa fase posterior à revolução de 25 de abril de 1974, em Portugal, ocasião em que foi deposto o regime ditatorial do Estado Novo, instaurada a democracia e proporcionada a abertura política para a descolonização e a conseqüente independência das colônias africanas, nomeadamente de Cabo Verde, em 1975.

Depois deste período, de igual modo, os artistas portugueses – de fado ou de outros gêneros – que abordaram a música caboverdiana, foram relativamente poucos e sempre em experiências artísticas limitadas e esporádicas de cantarem uma ou outra composição em crioulo. São exemplos o caso de Rui Veloso, nas suas várias parcerias com o cantor caboverdiano Dany Silva, desde a década de 1990, bem como a versão de *Sôdade* por Paulo de Carvalho. Há notícia de outras parcerias como estas entre artistas portugueses e caboverdianos, mas não oriundos do mundo do fado.

Neste aspecto, a relação entre a tradição fadista portuguesa e a mor-

na caboverdiana parece prolongar a relação assimétrica de poder entre Portugal e Cabo Verde, bem como a sua relação poscolonial, marcada pela emigração e pela memória de subalternidade. Os fadistas que, centrados na tradição que os preenche, não procuram sistematicamente outros gêneros musicais⁷ – nomeadamente a morna – e, de certa maneira, olham-nos sem interesse. De resto, um dos temas recorrentes das letras de fado é, precisamente, a definição do gênero e a caracterização da sua “genuinidade”. Contudo, o fado e os fadistas recebem – sempre receberam – influências múltiplas de outros gêneros e linguagens musicais, como atestam a atividade e criatividade de tantos fadistas do presente e do passado. A emancipação identitária de Cabo Verde – que se deu com o processo de emancipação política e autonômica que se seguiu à independência – fez-se com a construção de um mosaico cultural fortemente apoiado pelas comunidades da diáspora e, nessa medida, os caboverdianos residentes em Portugal foram e são importantes agentes de consumo e produção musical (Cidra, 2010b; Cidra e Castro Ribeiro, 2010). A contemporaneidade veio proporcionar uma enorme visibilidade internacional à cultura caboverdiana, e colocou-a num plano perfeitamente equivalente ao de Portugal e a morna ao lado do fado no âmbito internacional.

Da subalternidade à emancipação

A morna experimentou, de fato, antes da independência de Cabo Verde, um período de “subalternidade”, que se refletia na dificuldade de o gênero entrar no circuito cultural português. Os intérpretes da morna abordavam ocasionalmente o fado, mas os intérpretes de fado nunca cantavam mornas. Foi necessário a alguns cantores caboverdianos – Amândio Silva e Fernando Queijas – mudarem-se para Portugal e traduzirem o seu repertório para que conseguissem ter alguma notoriedade. Outros intérpretes de mornas, em Cabo Verde, podiam admitir conseguir cantar fado, embora poucos o fizessem. Não só estaria aqui implícita uma recusa de pacto destes intérpretes com a cultura portuguesa, por interposto símbolo musical, mas também haveria desconhecimento do fado, por falta de meios de divulgação, por di-

⁷ Exceção feita à grande Amália Rodrigues que, de fato, interpretou canções de outras culturas. Porém, a conotação do seu estilo vocal pessoal com o fado era de tal maneira forte, que essas interpretações, de certa forma, adquiriam também uma conotação com o fado, e a sua proveniência cultural quase deixava, assim, de ser significativa.

ficuldades linguísticas ou por indisponibilidade dos instrumentos próprios (nomeadamente a guitarra), por desconhecimento do público e dos intérpretes acerca dos paradigmas estéticos mais importantes que permitissem estar à vontade na apreciação do fado. Por isso a atitude em relação ao fado era para todos – intérpretes e público – pouco à vontade. Para uns, por razões reverenciais em relação à cultura portuguesa, e para outros, por recusa e oposição aos valores da cultura portuguesa que o fado representava.

A emancipação da morna – ou o seu resgate – surge pela mão de Cesária Évora, que consegue, a partir de 1992, imprimir à morna uma dimensão planetária e, definitivamente clarificar a identidade crioula de Cabo Verde devidamente afastada do colonialismo português, da sua cultura e da sua dominação em todos os níveis. Os desenvolvimentos seguintes da morna vêm a confirmar apenas essa emancipação. Após vários concertos importantes de Cesária na década de 1990, em capitais europeias, nos Estados Unidos, no Oriente Médio, na África, no Brasil e em outros locais, Cabo Verde não precisava, definitivamente, de Portugal, dos portugueses ou das suas referências culturais para ter visibilidade na arena internacional do mercado da *world music*.

Em 2007, quando Cesária e Mariza se encontraram no palco diante dos responsáveis políticos do mundo lusófono, interpretando *Sôdade*, além da música que se ouvia, via-se, finalmente, a História comum redimida na paridade e cumplicidade identitária entre as maiores intérpretes do fado português e da morna caboverdiana: Cesária e Mariza.

Referências

- ALEAMA, J. B. CANÇÕES CRIOULAS E MÚSICAS POPULARES DE CABO VERDE. Lisboa: Imprensa Commercial, 1910.
- CARDOSO, P. FOLKLORE CABOVERDIANO. Porto: Edições Maranus, 1933.
- CHELMIKI, J. C.; VARNHAGEN, F. COROGRAFIA CABO-VERDIANA OU DESCRIÇÃO GEOGRÁFICO-HISTÓRICA DA PROVÍNCIA DAS ILHAS DE CABO VERDE E GUINÉ. Lisboa: Tipografia L. C. da Cunha, 1841.
- CIDRA, R. “B. Léza”. In: CASTELO-BRANCO, S. (org.) ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010a.
- _____. “Cabo Verde em Portugal, Música de”. In: CASTELO-BRANCO, S. (org.) ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010b.

- CIDRA, R.; CASTRO RIBEIRO, J. “Morna”. In: CASTELO-BRANCO, S. (org.) ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- CRUZ, F. X. (B. Léza) UMA PARTÍCULA DA LIRA CABO-VERDIANA: MORNAS CRIOULAS INSPIRADAS POR SAUDADES, SOFRIMENTOS E AMORES. Praia: Gráfica Minerva de Cabo Verde, 1933.
- DUARTE, F. DA LITERATURA COLONIAL E DA MORNA DE CABO VERDE. Porto: Tipografia Leitão Araújo, 1934.
- FERREIRA, M. A AVENTURA CRIOLA. 2ª ed. Lisboa: Plátano, 1985 [1965].
- GONÇALVES, C. KAB VERD BAND. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.
- LOURENÇO, E. PORTUGAL COMO DESTINO SEGUIDO DE MITOLOGIA DA SAUDADE. Lisboa: Gradiva, 1999.
- MARTINS, V. A MÚSICA TRADICIONAL CABO-VERDIANA – I. (A MORNA). Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989.
- MONTEIRO, J. MORNAS E CONTRA-TEMPOS: COLADERAS DE CABO-VERDE. Mindelo: Gráfica do Mindelo, 1987.
- NERY, R. V. PARA UMA HISTÓRIA DO FADO. Lisboa: Público/Corda Seca, 2004.
- NEVES, C. A. P.; CAMPOS, G. CANCIONEIRO DE MÚSICAS POPULARES. Porto: Typographia Oci-dental/Cesar Campos e Cia., 1893-1898. 3 v.
- PASCOAIS, T. A ARTE DE SER PORTUGUÊS. 2ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1991 [1915].
- RIBAS, J. A. ÁLBUM DE MÚSICAS NACIONAIS PORTUGUEZAS. Porto: C. A. Villa Nova, 1852.
- RODRIGUES, M.; LOBO, I. A MORNA NA LITERATURA TRADICIONAL: FONTE PARA O ESTUDO HISTÓRICO-LITERÁRIO E A SUA REPERCUSSÃO NA SOCIEDADE. Mindelo: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1996.
- SHARP, J. P. “Can the Subaltern Speak?”. In: GEOGRAPHIES OF POSTCOLONIALISM. London: Sage Publications, 2008.
- SILVA, A. QUEJAS, TCHUFE E LOBO: REIS CRIOULOS DO SAMBA, FADO E MORNA. Lisboa: Estampa, 2012.
- SILVA, B. L. O DIALECTO CRIOLLO DE CABO VERDE. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984 [1957].
- SOCIEDADE DE GEOGRAFIA DE LISBOA. MÚSICAS POPULARES DE CABO VERDE. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa/Lithografia Guedes, s. d.
- SPIVAK, G. G. “Can the Subaltern Speak?”. In: WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (org.) COLONIAL DISCOURSE AND POST-COLONIAL THEORY: A READER. New York: Columbia University Press, 1994. p. 66-III.
- TAVARES, E. MORNAS CANTIGAS CRIOULAS. 2ª ed. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde, 1969 [1932].
- TAVARES, M. J. ASPECTOS EVOLUTIVOS DA MÚSICA CABO-VERDIANA. Praia: Centro Cultural Português/Instituto Camões, 2005.
- TINHORÃO, J. R. OS NEGROS EM PORTUGAL: UMA PRESENÇA SILENCIOSA. Lisboa: Caminho, 1988.
- VASCONCELOS, C. M. A SAUDADE PORTUGUESA. 2ª ed. Aveiro: Estante Editora, 1990 [1914].
- WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (org.) COLONIAL DISCOURSE AND POST-COLONIAL THEORY: A READER. New York: Columbia University Press, 1994.