



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Atanásio Tavares Monteiro

A Transversalidade da Morna na Lusofonia

(Das origens à atualidade)

Mestrado em Educação Artística

Área de Especialização em Educação Artística

Trabalho efetuado sob a orientação da Professora Eugénia Moura

Março de 2013

À Annie pelo incentivo, pela força, pelo alento...

Ao pequeno Hélio Monteiro, com quem venho aprendendo muito...

AGRADECIMENTOS

À Professora Eugénia Moura, orientadora desta dissertação, pela paciência, pelos ensinamentos e a propósito..., pelos concertos.

À Professora Doutora Anabela Moura, pela disponibilidade e espírito de partilha.

A todos os meus professores, pela disponibilidade e ainda ao Professor Doutor Carlos Almeida, enquanto Coordenador do Curso, pela mesma razão.

Ao Professor Doutor Júlio Santos.

Ao Pessoal do GEED - Nadir, Rui e Rosa -, pela atenção que sempre nos dispensaram.

Ao Professor Henrique Teixeira.

Ao Dr. Amílcar Spencer Lopes.

Ao Dr. Adalberto Silva.

Ao Músico Ricardo de Deus.

Ao Músico José Arlindo Duarte.

Ao Historiador Charles Akibodé.

Ao Dr. Eduardo Aroso.

Ao Senhor José Gonçalves, pela pequena tertúlia, ainda assim, de grande valor e pela cedência de uma cópia do registo de “Brada Maria”.

Ao amigo Cândido Andrade pelo apoio e encorajamento, mesmo encontrando-se do outro lado do Atlântico.

A todos, sinceros agradecimentos.

Resumo

O presente trabalho pretende estudar um pouco a história de um género musical caboverdiano, a Morna, que – tudo indica – existe desde a primeira metade do século XIX. Nesse estudo, direccionamos a nossa análise para dois outros géneros musicais, designadamente o Fado e o Chorinho brasileiro, no intuito de procurar aspetos em que se possa considerar existirem semelhanças ou dissemelhanças entre eles.

Utilizamos a metodologia qualitativa, com enfoque no método etnográfico, apoiado nas técnicas de entrevista, revisão documental, observação participativa e questionários.

O trabalho está estruturado em 5 capítulos. O primeiro consiste numa parte introdutória incluindo, as questões da investigação e a relevância do estudo, os objetivos, a metodologia e a estrutura do trabalho. O segundo refere-se à Revisão de Literatura onde abordamos as origens dos três géneros musicais em estudo (Morna, Fado e Chorinho) e bem assim os instrumentos musicais que entram no seu acompanhamento. No terceiro fazemos alusão aos aspetos metodológicos da investigação. No quarto procedemos à análise e interpretação dos dados e no último capítulo apresentamos a conclusão e as perspetivas futuras que se desenham ou sobre as quais podem vir a ser realizados estudos.

A conclusão aponta para a existência de pontos de semelhança entre a Morna e o Fado, a nível da temática, a nível de todo o romantismo e lirismo que os caracteriza, a nível dos instrumentos musicais que se utilizam nos acompanhamentos e bem assim, na forma de expressão. O nosso trabalho não identificou aspetos em que o Chorinho se assemelha à *Morna*, nem ao Fado.

O contributo social dessa pesquisa vem no sentido de fortalecer a dinâmica sociocultural e musical dos três países envolvidos, por albergarem no seu seio os lugares ligados ao surgimento e evolução dos três géneros de música sobre os quais incidiu o presente estudo.

Palavras-chave: chorinho, fado, género, instrumentos música, morna, ritmo.

Abstract

The present work aims to study a little the history of capverdian musical genre, *Morna*, that - it seems - has existed since the first half of the nineteenth century. In this study, we focus our analysis on two others musical genres, namely *Fado* and Brazilian *Choro* music, in order to look into aspects that can, eventually, be considered as similarities or dissimilarities among them.

We used the qualitative methodology, with ethnographic method, supported in interview techniques, document review, participant observation and questionnaires.

The work is structured into 5 chapters. The first consists of an introductory part including issues of research and relevance of the study, the objectives, methodology and structure of the work. The second refers to the Literature Review where we discuss the origins of the three genres under study (*Morna*, *Fado* and *Chorinho*) as well as the musical instruments used in their accompaniments. In the third we make reference to the methodological aspects of research. In the fourth we proceed to the analysis and interpretation of facts and the final chapter presents the conclusion and future prospects that are designed or over which further studies can focus on.

We've come to the conclusion that there are points of similarity between *Morna* and *Fado*, in terms of themes (love, longing, nostalgia, the sea, departure ...), in terms of all the romanticism and lyricism that characterizes them and, in terms of the musical instruments that are used in the accompaniments. Our work did not identify aspects where *Chorinho* resembles *Morna* or to *Fado*.

The social contribution of this research is to strengthen the socio-cultural and musical dynamics of the three countries involved, by harboring in its bosom the places related to the emergence and evolution of the three genres of music on which this study focused.

Keywords: *chorinho*, *fado*, gender, music instruments, *Morna*, rhythm.

Índice

I Capítulo – Introdução	17
1.1 Identificação do problema e relevância do estudo.....	17
1.2 Objetivos do estudo.....	19
1.3 As questões da investigação	19
1.4 Relevância do estudo	20
1.5 Estrutura.....	20
II Capítulo- Revisão da Literatura	21
2.1 A Morna	21
2.1.1. Sobre as origens da Morna.....	27
2.1.2. Género musical em evolução	31
2.1.3. Instrumentos utilizados no acompanhamento da Morna.....	31
2.2 O Fado	33
2.2.1 Sobre uma eventual ligação da Morna com o Fado	37
2.3 O Chorinho	39
III Capítulo - Metodologia da investigação	43
3.1 Introdução e finalidades	43
3.2 Desenho da pesquisa	43
3.2.1 Contexto da pesquisa	43
3.2.1.1 Participantes	44
3.2.1.2 Acesso ao campo e planificação do trabalho.....	44
3.2.1.3 Recolha de dados.....	44
3.2.1.4 Entrevistas	47
3.2.1.5 Notas de campo e diário do investigador	48
3.2.1.6 Registos de áudio, vídeo, fotografia e observação	48
3.2.1.7 Plano da investigação.....	49
3.2.1.8 Análise de dados	49
3.2.1.9 Confidencialidade e questões éticas.....	49
IV Capítulo - Apresentação e análise de dados	51
4.1 Perspetiva histórica – os circuitos da escravatura	51
4.2 Influências culturais.....	52
4.3 Dados recolhidos por questionário.....	54

4.4 Dados recolhidos por entrevista.....	59
4.5 Repertórios, tonalidades e instrumentos.....	71
4.6 Análise das grelhas comparativas	79
V Capítulo - Conclusões e perspetivas futuras.....	87
Bibliografia	91
Anexo 1	93
Anexo 2	103
Anexo 3	107
Anexo 4	111
Anexo 5	117
Anexo 6	127

Índice de figuras

Figura 1 - Mapa da região, Cabo Verde versus Antilhas (Google Maps).....	28
Figura 2 - Mapa da região, Seychelles, Maurícia, Reunião (Google Maps).....	28
Figura 3 - Rio de Janeiro, o berço do Chorinho (Google Maps)	39
Figura 4 - Rota seguida por Pedro Alvares Cabral na viagem em que descobriu o Brasil.....	51

Índice de tabelas

Tabela 1- Género a respeito do qual se considera preparado para emitir opinião.....	54
Tabela 2 - Domínios em que a Morna e o Fado se assemelham.....	57
Tabela 3 - Eventual semelhança entre a Morna e o Chorinho.....	58
Tabela 4 - Existência de eventual semelhança entre a Morna e o Chorinho.....	59
Tabela 5 - Grelha referente à Morna "Brada Maria"	81
Tabela 6 - Grelha referente à Morna "Lisboa nos cantares caboverdianos.....	82
Tabela 7 - Grelha referente à Morna "Força de Cretcheu".....	83
Tabela 8 - Grelha referente ao Fado "Barco Negro"	84

I Capítulo – Introdução

1.1 Identificação do problema e relevância do estudo

As ilhas de Cabo Verde foram descobertas (hoje há quem prefira o termo achamento a descobrimento), em 1460, por navegadores portugueses, sob o comando de Diogo Gomes. Na verdade, a partir da década de 90 do século passado, as Escolas europeia e americana começaram a esgrimir argumentos, com a primeira a defender a tese do descobrimento e a segunda a do achamento.

Polémicas à parte e saindo desta questão terminológica que agora se coloca – em verdade se diga, segundo no-lo recorda o historiador Charles Akibodé os dois termos coabitaram no passado sem problemas, tanto assim é que o escrivão Pero Vaz de Caminha socorre-se de “achamento” para se referir à chegada da frota comandada por Pedro Álvares Cabral ao Brasil - o facto é que estas ilhas, ainda segundo a História, eram desabitadas na altura e terá sido a partir desse descobrimento/achamento pelos navegadores portugueses, que se deu início, dois anos depois, em 1462, ao lento processo de povoamento das mesmas.

A ilha de Santiago, por ser aquela que apresentava condições menos desfavoráveis, a começar pela existência de boas nascentes de água doce e bons portos, terá sido a primeira a ser povoada. Ora, desse povoamento, feito a partir de escravos da costa ocidental africana e de europeus, nasceu um povo que foi sendo moldado pelo meio envolvente, pelo clima, pela estiagem, pelo desprovimento de recursos naturais, num ambiente ensombrado pelo comércio de escravos que, nesse espaço, mais precisamente, na cidade de Ribeira Grande de Santiago, viu montado um importante entreposto.

Neste sentido, o que hoje se designa cultura caboverdiana, aquilo que caracteriza o povo destas ilhas e o diferencia dos demais, o seu traço distintivo, com a sua mundividência, a sua língua, a sua forma de ser e de estar, os seus sentimentos, começou a enformar-se desde essa altura, a

partir do cruzamento de culturas distintas, na circunstância, a dos escravos da costa ocidental africana e a dos colonos europeus e é importante, a nosso ver, reter essa perspectiva diacrónica de análise.

O caboverdiano para se comunicar, faz recurso a uma língua, o Crioulo, que não é nem a portuguesa nem a falada pelos escravos, mas uma língua com uma estrutura própria, nascida da interação do português com as várias línguas, com evolução autónoma e na qual podem ser facilmente identificados termos tanto de origem portuguesa como de raiz marcadamente africana. Como escreve Manuel Veiga, “os escravos não eram mudos, sabiam já falar, mas não eram nem da mesma família, nem da mesma etnia, nem do mesmo povo, nem muito menos ainda da mesma terra” (Veiga, M. 1994:203).

Entretanto, se em relação à língua, o processo e o produto é o que se conhece, persistem algumas dúvidas no que tange à música, aos ritmos e aos géneros musicais que se consideram de facto dessas ilhas, os considerados autóctones e com os quais o caboverdiano melhor se identifica. Terão sido esses géneros musicais trazidos de outras paragens? Por que é que alguns deles terão ficado confinados a determinadas ilhas e outros são conhecidos, são vivenciados, são sentidos, são cantados e dançados a nível de todo o arquipélago? Como é que se explica que uns foram passando, paulatinamente, por um processo de elitização enquanto outros, concomitantemente, conheceram a interdição e, porventura como consequência disso, a periferização?

Na eventualidade de esses géneros terem sido importados, qual terá sido a procedência e como é que se explica a sua abrangência a todo o arquipélago ou a sua delimitação a apenas esta ou aquela ilha, ou ainda - à semelhança do que aconteceu num passado recente a alguns géneros musicais, como o reggae e.g., que transpuseram, de fora para dentro, as fronteiras ilhanas - a não aceitação, de todo, dos mesmos?

Ante a possibilidade de terem sido gerados localmente, de serem autóctones, que papel terão desempenhado os escravos que na cidade de Ribeira Grande de Santiago, eram submetidos a uma preparação prévia, antes de serem vendidos nas Américas ou na Europa, na veiculação desse sentir, desse pulsar, dessa dor, desse lamento, nos espaços para onde foram levados? Que influências terão exercido

essas criaturas sobre essas culturas? Que contribuições terão dado para o enriquecimento das mesmas?

Neste trabalho debruçar-nos-emos sobre um género específico da música caboverdiana – a Morna – procurando conhecer as eventuais “ligações” que ela terá com o Fado português e o Chorinho brasileiro. As questões atrás colocadas serão algumas das pistas de reflexão que nos guiarão na feitura desta dissertação, com a qual pretendemos emprestar a nossa modesta, porém firme, contribuição para o avanço do “State of the Art” nesse domínio específico do conhecimento.

1.2 Objetivos do estudo

O presente estudo visa recolher dados sobre um género musical caboverdiano – a Morna – e estudar as ligações que eventualmente tenha ou possa ter tido, com dois outros géneros musicais, na circunstância, o Fado (português no início, mas agora do mundo) e o Chorinho (brasileiro).

1.3 As questões da investigação

As questões deste trabalho prendem-se, essencialmente, com o seguinte:

A morna é um género musical genuinamente caboverdiano?

Que género musical é, de facto, a morna?

O que é que a torna distinta dos outros géneros musicais?

A Morna tem vindo a evoluir-se?

A morna tem/teve semelhanças com o Fado?

A morna tem/teve semelhanças com o Chorinho?

1.4 Relevância do estudo

O estudo a que nos propomos realizar reveste-se de uma grande importância pois, já se disse e se escreveu muita coisa sobre a Morna, mas as questões de fundo que se prendem com a origem desse género musical e a sua eventual relação com o Fado, com a razão de ser do próprio nome pelo qual “Morna” é identificado, permanecem ainda sem respostas.

O nosso objetivo, na escolha do tema “A transversalidade da Morna na Lusofonia”, é não apenas o de cumprir uma etapa no quadro da formação que vimos seguindo, como também e concomitantemente dar o nosso humilde contributo para progresso do “state of the art” nesse campo específico do conhecimento.

1.5 Estrutura

O presente trabalho está estruturado em 5 capítulos. O primeiro consiste numa parte introdutória incluindo, as questões da investigação, a relevância do estudo, os objetivos, a metodologia e a estrutura do trabalho. O segundo capítulo refere-se à Revisão de Literatura onde abordamos as origens dos três géneros musicais em estudo, designadamente, Morna, Fado e Chorinho e bem assim os instrumentos musicais que são usados no seu acompanhamento. No terceiro capítulo fizemos alusão aos aspetos metodológicos da investigação, com fundamentação teórica e instrumentos de recolha de dados. No quarto capítulo procedemos à análise e interpretação dos dados e no último capítulo apresentamos a conclusão e as perspetivas futuras que se desenham ou sobre as quais podem vir a ser realizados estudos, Bibliografia e Anexos.

II Capítulo- Revisão da Literatura

2.1 A Morna

Sendo dos poucos géneros musicais que até há relativamente pouco tempo, década de 70, tinha implantação em todas as ilhas do país, a Morna é cantada por todos, sentida por todos, está em todas os ambientes, tanto os festivos como os de tristeza. Manuel Ferreira indagava em 1997, num artigo que foi publicado no jornal *Artiletra* nº 26/27 de Abril/Maio de 1998, se haveria em alguma parte do mundo um fenómeno da natureza do que se assiste em Cabo Verde, “um povo inteiro preso, em absoluto, por uma forma de expressão artística”.

É ele mesmo quem, no poema que se segue, nos presenteia com uma perspetiva sua do que seja a morna:

Aí vem o canto dolente

O canto que evoca coisas distantes que só

Existem além do pensamento e deixam vagos

Instantes de nostalgia...

Ó mar azul

Ó mar cor di céu

Aí vem de novo o canto dolente e doloroso

Irrrompe dali perto. De onde uma luz mortiça

De candeeiro esbate os pares entorpecidos

Quando se extingue e deixa um travo de melancolia

Ó mar azul

Ó mar di sôdade

- Mamãe, B. Léza está fazendo umas mornas

Troveiro do povo, B. Léza ia direito ao coração

- Esta fala só do mar –

E de repente, lembranças e receios tão vivos (...), in (Bettencourt, F. & Silva, A., 2010: 580)

Por esse extrato de um poema de Manuel Ferreira, português, professor universitário e escritor, que viveu algum tempo em Cabo Verde e no qual ele nos apresenta a sua percepção do que seja a Morna, vemos espelhado um pouco o sentimento que envolve a Morna, designadamente no 1º e 6º versos (Aí vem o canto dolente/Aí vem de novo o canto dolente e doloroso).

A Morna é um dos vários géneros musicais que existem em Cabo Verde, a par da Coladeira, do Funaná, do Batuku, do Colá San Djon, da Bandeira e do Finaçon. A sua particularidade, a par da Coladeira, é que é dos dois géneros musicais que conseguiram extrapolar a fronteira das ilhas, que conseguiram vencer a descontinuidade territorial, para se implantarem no universo do arquipélago, pelo menos até aos anos 70 do século passado.

Com o advento da Independência Nacional a 5 de Julho de 1975, muitos dos géneros musicais, outrora interditados, de forma expressa ou velada, conseguiram sair do seu “gueto” e os seus sons, as suas melodias, os seus ritmos começaram a ecoar livremente, para gáudio não só dos seus cultores, que resistiram ao seu desaparecimento, como também dos mais jovens que passaram a conhecer um pouco mais da riqueza cultural do nosso país, um pouco mais da nossa História.

“Uma coisa é certa: a morna é um género musical acabado, produto da mistura de culturas que teve lugar no arquipélago, que, desde muito cedo. Foi aceite e classificado como música, de acordo com o conceito europeu, enquanto os ritmos, cantares ou melodias do batuque, da tabanka ou do funaná, continuaram a ser discriminados e considerados produtos folclóricos, que só alcançariam o pleno reconhecimento após a independência nacional”, in (Gonçalves, C., 2006:74).

Efetivamente, no passado a situação era bem diferente. O nº 2 da Revista “Kultura” de 1998 traz inserido um artigo assinado pelo historiador Charles Akibodê e no qual ele transcreve uma determinação do Administrador do concelho da Praia, José Gabriel Cordeiro, publicado no BO (Boletim Oficial) de 7 de Março de 1866 e que reza o seguinte:

“faz saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados batuques um divertimento que se oppõe à civilização actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquilidade publica, que tanto convém manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes tanto porque tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria de immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o que não é fácil conseguir e que por vezes tem dado causa a numerosas queixas. Por todos estes motivos e fundado no que dispõe o artigo 249º, nº18 do código administrativo, determino1:

O Funaná, o Batuku, o Finason estiveram circunscritos à ilha de Santiago e, mesmo assim, com uma presença muito tímida na capital do país. O Kolá pode ser encontrado nas ilhas do Fogo, da Brava, de São Vicente e de Santo Antão. A Tabanka em Santiago e no Maio, a contradança em São Nicolau e em Santo Antão, o Lundum na ilha da Boa Vista e, ainda assim, com direito à presença apenas nas cerimónias nupciais, a Bandeira limitada à ilha do Fogo, sem a pretensão de esgotarmos a designação dos géneros musicais existentes nestas ilhas.

A Morna é um género musical onde se canta o amor, a saudade, a nostalgia, a tristeza, a dor, o lamento, a traição, o ciúme, a desventura, a lua, o mar, a partida, essa mesma partida que o compositor Eugénio Tavares, numa das suas célebres mornas, “Despedida”, in (Tavares, E.1996:118) nos

¹ 1º Que desta data em diante ficam prohibidos os batuques em toda a área desta cidade.

²º Que as pessoas que forem encontradas em flagrante do disposto, serão presas e entregues ao poder judicial para serem processadas como desobedientes aos mandados da autoridade publica nos termos do decreto 188º do Código Penal” Do mesmo modo, em relação ao crioulo, no Decreto de 1849 no seu artigo 11º, a monarquia ordena que “Na escola só é permitido falar Português; o dialeto crioulo é absolutamente prohibido”, in (Revista Kultura, nº2: 51).

roga seja cantada com água nos olhos e seja dançada com alma de nojo, porque “hora triste da partida é hora de perdê bida”.

Baltasar Lopes da Silva, na noite de 14 de junho de 1958, referindo-se a B. Léza e à sua obra, ao anunciar o passamento desse distinto compositor, disse, através dos microfones da Rádio Barlavento:

“Nostalgias, apelos de distância, dores de despedida, o convívio com o mar, alvoroços do reencontro da terra amada, lembrança de ambientes amigos nas nossas ilhas, tudo passou pela música deste troveiro popular. Como Eugénio, pode dizer-se que B. Léza viveu a sua arte.”, In (Bettencourt, F. & Silva, A.,2010:561)

A Morna é sobretudo cantada e, ousamos aqui afirmar, assumindo algum dissenso à partida, que a qualidade de uma morna é aferida, primeiro, pela habilidade do compositor em chegar, com palavras certas, com os versos apropriados, aos ouvidos, aos corações, de quem for dado escutar a sua obra e depois, sem qualquer tipo de complexo, pela parte musical também ela muito importante no alcance da intemporalidade de uma obra, através da forma como toca sensorialmente o público.

Importa dizer e, talvez, seja essa, a nosso ver, a razão pela qual os versos de Eugénio Tavares continuam tão atuais e circulam, ainda, de boca em boca nas ilhas e na diáspora, transcorridos que já são quase 100 anos (ou mais do que isso) sobre a data da criação das mesmas.

Mas, em verdade se diga, igualmente, que há mornas muito bem conseguidas, de inestimável valor artístico, de que não se conhece a letra, a parte poética, quedando-se apenas pela melodia. A melodia toca-nos fundamente. De entre elas, podemos destacar aquela que é apontada por alguns – todas as pessoas

que se referiram a isso dizem ter obtido essa informação junto do Sr. Luís Rendall² - como sendo a mais antiga morna da Boa Vista, a “Violeta”.Violeta\Intérprete desconhecido - Título desconhecido\Violeta.mp3

Felizmente, como diria o músico, Amílcar Lopes, na entrevista que nos concedeu no quadro deste trabalho, em relação a essa morna, “ainda ninguém arranjou o atrevimento de pôr letras, porque há pessoas que andam por aí a pôr letras em melodias que não sabem, atrevidamente” e acabam deturpando-a, infelizmente.

Para o historiador Akibodé, também ele um dos nossos entrevistados no quadro do processo de elaboração deste trabalho, a Morna é um monólogo interior, enquanto no Finason ou mesmo no Batuku se assiste a um debate para testar a perícia dos contendores na fluência do discurso oral. Os cultores desses géneros musicais, homens famosos da época, digladiavam-se com recurso à palavra, com uma temática voltada para o quotidiano das pessoas, para deleite da assistência ou dos ouvintes. De entre os mais conhecidos homens do Finason de antanho, segundo esse mesmo historiador, destacam-se um senhor dos Flamengos e um outro de Djongotô.

A Morna é sobretudo composta na língua caboverdiana, língua que existe como veículo de comunicação na ilha de Santiago desde o século XIX³, embora existam também composições em Português, de entre as quais se destaca, naturalmente, pelo esmero dos versos e beleza da melodia, a morna “Brada Maria”, considerada aliás a mais antiga das mornas da ilha da Brava, pelo menos.

²Luís Rendall foi faroleiro e um exímio tocador do violão. Ele mesmo disse ter aprendido muito com os brasileiros que aportavam Cabo Verde. É uma referência obrigatória do violão caboverdiano e dos poucos que registavam as suas composições na pauta musical.

³ Spínola, D., *Evocações*, 2004:38

De lembrar aqui também que em 1866, o Senhor Administrador do concelho da Praia, mandou proibir a utilização do crioulo nas escolas, o que vem atestar, mais uma vez, que nessa altura já o crioulo funcionava como língua veicular da comunicação entre as pessoas, não sendo pois de se estranhar a existência de Mornas compostas na língua vernácula.

A Morna tem merecido, ao longo dos tempos, a atenção de vários estudiosos que se têm debruçado sobre ela, começando pela tentativa de decifrar a origem do próprio nome que ela ostenta. Assim para o professor e poeta José Lopes, a palavra Morna teria provindo do inglês “mourn”, significando “lamento”, hipótese posta de lado, na mesma altura, pelo também professor e filólogo Baltasar Lopes da Silva.

Gilberto Freyre também avançou uma outra hipótese que foi igualmente afastada, de pronto, por Baltasar Lopes, em como a Morna teria tido origem nas Antilhas. Outros estudiosos especularam sobre uma provável procedência do termo “Morna”, a partir da palavra portuguesa “morno”.

Um dos grandes compositores, no género Morna, foi B. Léza – Francisco Xavier da Cruz, de seu nome próprio - a quem se atribui a introdução dos chamados meio tons na morna. Ele introduziu alguns novos acordes no acompanhamento da Morna.

“Francisco Xavier da Cruz, poeta, compositor, de Mindelo expandiu a sua voz a todas as ilhas, e mais além, com uma mensagem que nas pulsações da sua terra encontra legitimidade. Nasceu em S. Vicente a 3 de Dezembro de 1905 sendo filho de João Vicente da Cruz e de Roasa Antónia Lopes, ambos trabalhadores. Casou-se com Maria Luísa Calado dos Santos, natural do concelho de Figueira da Foz, Portugal, a 30 de Julho de 1945 (...). Faleceu na sua ilha de origem a 14 de Junho de 1958”, in (Bettencourt, F. & Silva, A., 2010: 569).

Foi esse mesmo B. Léza quem terá dito, certa vez, muito provavelmente referindo-se à origem da Morna, que

“há uma só terra que conhece a Morna e só um povo conhece-lhe os versos – Cabo Verde e o cabo-verdiano. Por isso ao cabo-verdiano é dado comover-se ouvindo uma Morna quer em Cabo Verde, quer longe dele, porque só a ele é dado a conhecer ... sentir, interpretar a alma da sua terra”, in (Gonçalves, C., 2006:72).

Mas, há também pessoas de outras latitudes que se comprazem ouvindo a Morna, que se comovem com ela, também, como qualquer caboverdiano e B. Léza não estaria, seguramente a afastar a possibilidade de isso acontecer.

Exemplo disso é o que escreve o Padre Firmino Cachada, português, nascido em Barcelos, que residiu durante algum tempo em São Domingos, um dos concelhos da ilha de Santiago onde a arte dos sons foi e continua sendo muito respeitada e a Morna muito acarinhada, no livro que é uma homenagem póstuma a Ano Nobo⁴:

“Falar da música cabo-verdiana é falar de uma árvore frondosa com vários ramos, ou seja, de vários géneros musicais diferentes. Após uma sucinta apresentação de cada um deles, procurarei debruçar-me com mais profundidade, sobre aquela que é considerada a pérola da música caboverdiana: a morna”, in (Cachada, F. 2006:107).

Acrescenta, ainda na mesma página, que fala por experiência pessoal e que foi só depois de ele ter descodificado o ritmo da morna e de ter aprendido a acompanhá-la na Escola de Ano Nobo, que começou a gostar dela sinceramente.

2.1.1. Sobre as origens da Morna

Nessa parte que se refere à origem da palavra “morna”, para além das contribuições dos intelectuais caboverdianos José Lopes da Silva, Baltazar Lopes da Silva e do intelectual brasileiro Gilberto Freire, atrás referidas e que

⁴ Ano Nobo é a alcunha de Fulgêncio da Circuncisão Tavares, um dos grandes compositores da Morna e formador de muitas gerações de executantes do violão e do cavaquinho. Escreveu muitas peças de teatro, tendo composto coladeiras, sambas e mazurcas. Residia no concelho de São Domingos, na ilha de Santiago

se preocuparam em desvendar o segredo, a procedência desse termo, podemos avançar que há sítios em certos países, designadamente Martinica, Maurícias, Haiti, Guadalupe, *ilhas Reunião*, Dominica, Seychelles, Granada, São Bartolomeu, como também em Santa Lúcia, onde o termo “morne” pode ser encontrado.

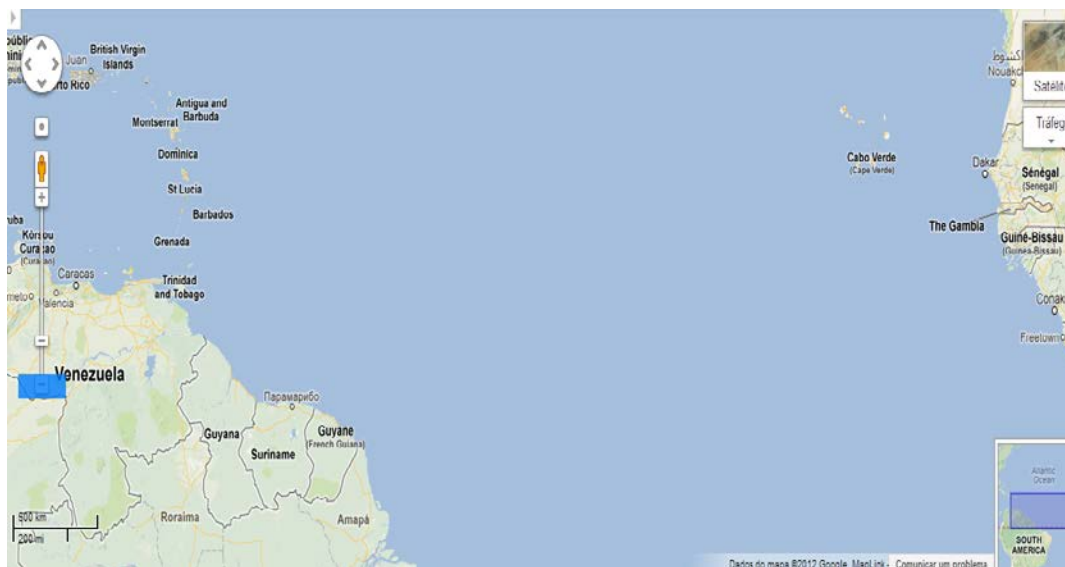


Figura 1 - Mapa da região, Cabo Verde versus Antilhas (Google Maps)

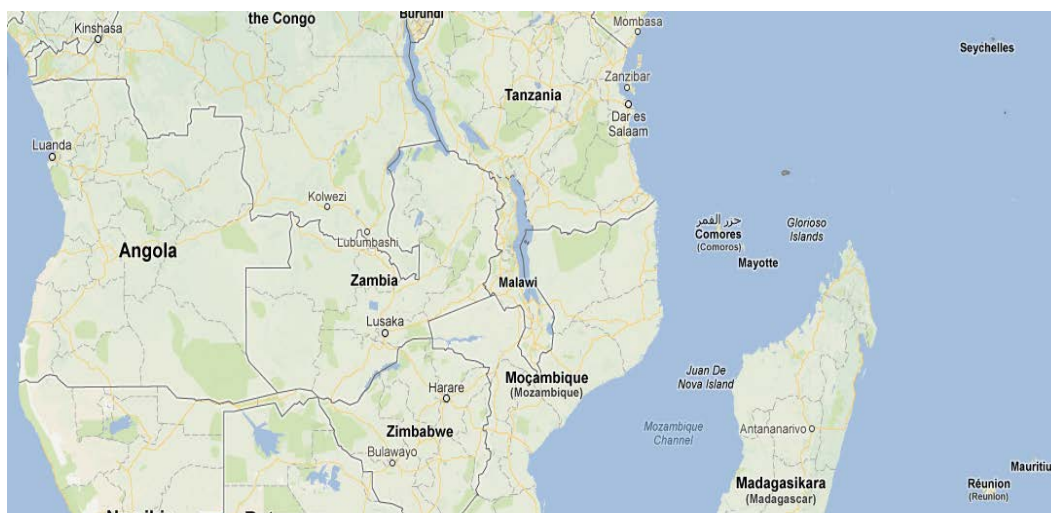


Figura 2- Mapa da região, Seychelles, Maurícia, Reunião (Google Maps)

Praticamente todos esses sítios dizem respeito a montes, alguns fazem referência expressa a escravos e são regiões que estiveram na rota da escravatura. Repare-se que em relação a Guadalupe, mesmo depois da abolição da escravatura, dezenas de pessoas foram enviadas para lá, em resposta a uma “encomenda”,

(Bettencourt, F. & Silva, A., 2010:532). Esses montes são lugares para onde os escravos fugitivos iam se esconder, para se livrarem da escravidão. A História refere-se a fugas nesse sentido.

Por outro lado, não conseguimos encontrar nenhuma referência ao termo “Morne” na zona, na região de Senegâmbia, ou mesmo mais a sul, que é de onde vinham, eram capturados, o grosso dos escravos.

Joseph Ki-Zerbo, na página 303 do seu livro “História da África Negra”, faz alusão a escravos que foram trazidos, pelos ingleses, de volta para as suas terras de origem e que falavam uma língua diferente chamada “Krio”. Estranho também é que muitos termos do “Krio” pertençam ao léxico do crioulo de Cabo Verde.

No que tange ao género musical, propriamente dito, tem-se como certo, de há uns anos a esta parte, o postulado de que a Morna terá tido origem na ilha da Boa Vista e que a primeira música criada nesse género é “Brada Maria”. O texto dessa morna é todo ele em português e foi classificada por um dos maiores poetas caboverdianos e igualmente um dos maiores compositores da Morna deste país, como sendo “a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore” – Eugénio Tavares, natural da ilha Brava, a ilha mais meridional deste arquipélago. Eis o que ele escreve, em 1930, *na sua obra “Mornas Cantigas Crioulas”*:

“ A mais velha morna da Brava, cantada há quase 100 anos, porventura a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore, é esse lancinante grito dum caída; Brada Maria! Ouve-se sempre com lágrimas nos olhos.

Desviada dos seus deveres, e abandonada na mesma noite da queda, a rapariga desfere, na concavidade brumosa da madrugada, seu grito de dor, e se lança desvairada, pela sombra húmida das bananeiras”. Louca, desgrenhada, vai bater à porta do velho sacristão, santo homem cujo nome não esquece na tradição popular”, in (Tavares, E., 1996:108).

Até este momento não são conhecidos os elementos de que esse insigne compositor de Mornas se serviu para sustentar tal afirmação. Entretanto, sendo ele quem é, não é expectável que da sua pena possam ter saído asserções que não possuam uma base de sustentação. Um dos objetivos deste trabalho, consistiu em analisar estas afirmações e complementá-las com outras informações que possam ou não fundamentar esta teoria.

Assim, o Dr. Germano Lima, numa obra dada a lume em 2002, sob o título “Boa Vista, ilha da Morna e do Landú” e na qual ele situa o surgimento da Morna por volta de 1785, procura encontrar os elementos que eventualmente poderão servir de esteio à afirmação de Eugénio Tavares, alegando que com a decadência da Ribeira Grande de Santiago e transferência do poder político para a vila de Santa Maria – actual cidade da Praia - no ano 1769-1770, seja provável que alguns dos proprietários da Ribeira Grande tenham optado por fixar residência na ilha da Boa Vista, devido à insalubridade da vila de Santa Maria actual cidade da Praia, muito fustigada por febres⁵.

Esse autor, em nota de rodapé na mesma página atrás referida, apresenta uma informação que difere da que exhibe no corpo dessa página, quando cita o historiador António Carreira a afirmar que com a decadência da Ribeira Grande os seus habitantes mais dinâmicos preferiram as fazendas e os povoados no interior de Santiago ou então a emigração para o Brasil, levando consigo os seus capitais.

No entanto, uma outra fonte, do historiador Daniel Pereira, no seu livro “Marcos Cronológicos da Cidade Velha”, refere-se à passagem por Ribeira Grande do padre António Vieira, a 20 de Dezembro de 1652 e apresenta-nos a seguinte informação:

“1652, Dezembro, 20

O padre António Vieira, grande orador português, apelidado por Fernando Pessoa de “imperador da Língua”, em viagem de Portugal para o Brasil, passa pela cidade da Ribeira Grande, onde pregou “comprazendo-se com a sabedoria dos padres locais, cuja compostura e saber, dizia ele, faziam inveja aos melhores do Reino”. E a este propósito escreveu ele “Há aqui clérigos e cónegos tão negros como azeviche, mas tão compostos, tão autorizados, tão doutos, tão grandes músicos, tão discretos e bem

⁵ Lima, G., 2002:217

morigerados, que podem fazer invejas aos que lá vemos nas nossas catedrais”.⁶

Este excerto parece, em nosso entender, indicar a existência de uma dinâmica musical que dificilmente se circunscreveria apenas ao interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde pregou o Padre António Vieira.

2.1.2. Género musical em evolução

De entre os géneros musicais caboverdianos, a Morna apresenta-se como a mais trabalhada, a mais evoluída. Ela não tem parado de evoluir. Basta comparar as composições mais recentes com as de há uns anos atrás, as novas harmonizações, mesmo quando incidam sobre composições que foram criadas em épocas mais recuadas no tempo.

Essa evolução tem marcos e entre eles são de se referir as novas harmonizações que foram introduzidas por B. Léza, em São Vicente e mais recentemente com a introdução dos acordes diminutos, meio diminutos e muitos outros. A Morna não perde o seu encanto, não se descarateriza, mas adquire novas sonoridades, novas cores para satisfação que quantos a ouvem.

2.1.3. Instrumentos utilizados no acompanhamento da Morna

“A guitarra portuguesa, usada no fado, teve uma importante utilização em Cabo Verde, É tido que o grande compositor de mornas, Eugénio Tavares tocava este instrumento e mais ainda, compunha as suas melodias com a ajuda dele.

O Sr. Pulú, carpinteiro especializado da ilha da Brava, já falecido, chegou mesmo a construir nove guitarras portuguesas (...).

⁶ Pereira, D., 2009:149

O papel que a guitarra portuguesa teve na morna foi de importância decisiva pois aproveitando o “fatalismo”, o “dramatismo” do fado, a morna desenvolveu a sua estrutura poética e melódica. As mornas de Eugénio Tavares são exemplos evidentes desta influência. Hoje a guitarra portuguesa não é mais usada e foi substituída pelo violão”, in (Brito, M., 1998:87).

O professor Henrique Oliveira, natural da ilha da Brava, professor jubilado do Liceu Domingos Ramos e formador de várias gerações de jovens, na entrevista que amavelmente nos concedeu a propósito deste trabalho, falava-nos de dois construtores de instrumentos musicais na ilha da Brava que já construíram um número considerável de guitarras portuguesas. Aliás, ele afirma que os instrumentos musicais usados nessa ilha, eram fabricados localmente. Infelizmente os dois construtores - um deles excelente executante do violino - já faleceram, nos Estados Unidos.

Vasco Martins (1989) faz referência a uma descrição de B. Léza, relativamente a uma noite de serenata onde figuravam dois violinos, quatro violões, um cavaquinho e um bandolim. Ele mesmo acrescenta também que hoje (naquela altura, 1989) seria difícil reunir esse leque de instrumentos e que se podia ter um violino, dois ou três violões e um cavaquinho.

Vasco Martins faz ainda menção à presença, no acompanhamento da Morna, da viola de 10 cordas (5 cordas duplas) e de um pequeno jogo de maracas.

Devemos referir a presença de peso do Piano e de alguns instrumentos de sopro na Morna.

As pessoas que entrevistamos, todas elas, referiram-se ao facto de se ter registado alterações também nesse domínio, quanto aos instrumentos que entram no acompanhamento da Morna.

No acompanhamento de uma peça qualquer de Morna, os entrevistados são unânimes em considerar que o violão, a viola braguesa, o cavaquinho entravam sempre. Depois vieram os instrumentos de sopro, flauta, clarinete, saxofone e trompete que fizeram grande sucesso no Arquipélago, mormente nos dois principais centros urbanos do País, a saber, Praia e Mindelo.

O senhor Amílcar Spencer Lima lembrou-nos dos tempos em que os músicos de São Vicente eram “importados” para irem animar festas em São Nicolau e por lá ficavam durante algum tempo. Com a chegada dos gravadores de pilha, muitos desses músicos perderam um pouco do seu ganha pão.

Um outro entrevistado, senhor José Arlindo Couto, também se referiu a esse aspeto, mas em relação à Praia. Disse-nos ele que os músicos da Praia é que se deslocavam para a ilha do Maio e, de um modo geral, para as restantes ilhas de Sotavento para animarem bailes, festas, sempre que solicitados.

Um dos entrevistados, que conhece bem a realidade da ilha da Brava, ilha daquele que foi um dos grandes cultores desse género musical, disse-nos que os instrumentos que entravam na execução de uma peça de morna nessa ilha e naquele tempo eram o violão, o violino, o cavaquinho, a viola braguesa, a guitarra portuguesa e o bandolim.

Disse-nos que podia haver mais, mas esse conjunto era o mínimo desejável. Quando chegaram os instrumentos eletrónicos, foram acrescentados a viola Baixo e a bateria

2.2 O Fado

Relativamente ao Fado é de se referir que o musicólogo português Rui Vieira Nery tem vindo a trazer para o grande público muito trabalho de investigação sobre o assunto, localizando, no tempo, a origem do desse género Musical no século XVIII

O Fado, que desde o ano passado é Património Imaterial da Humanidade, forma de expressão popular que, segundo o musicólogo José Ramos Tinhorão, nasceu no Brasil veio para Portugal em finais de setecentos, tendo ganho maior impulso na sua difusão, com o regresso do rei D. João VI e sua corte para Lisboa em 1921.

Fixou-se nos bairros de Lisboa e aí se desenvolveu e se alargou para todo o país até ao seu reconhecimento, no ano passado, pela UNESCO como Património Imaterial da Humanidade.

Existem vários tipos de Fado, mas os primitivos ou originais são: Fado Menor, Fado Corrido e Fado Mouraria. Todos os outros tipos assentam a sua estrutura na desses três, com pequenas variações. Na performance, geralmente em trio, encontra-se uma guitarra portuguesa, uma viola e voz.

Sobre esse género musical os autores de “Carlos do Carmo Songbook”, Rafael Fraga e Augusto Macedo, editado em 2008, escreveram:

“Se são incertas as origens do Fado, ainda mais o será o seu percurso desde os recantos lúgubres de sombrios bairros urbanos, em meados do séc. XIX, até às imponentes salas de concerto atuais. Acredita-se que tenha nascido no seio dos bairros pobres lisboetas do séc. XIX e que tenha sido levado para os salões da aristocracia por transgressores que frequentavam – contra a norma social – os espaços das classes sociais baixas”, in (Fraga, R. & Macedo, A., 2008:15).

Para Sara Pereira, da Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, o Fado estruturou-se no primeiro quartel do século XX, enquanto género musical autónomo e internacionalizou-se a partir da segunda metade do século XX, in texto que acompanhou o CD “100 anos de Fado.

José Ramos Tinhorão, musicólogo brasileiro, ao discorrer sobre a origem desse género musical, escreveu, num livro dado a lume em 1994 e, mais concretamente, num capítulo que intitulou de “Danças e cantigas do Fado no Brasil”, o seguinte:

“A dança, rica de movimentos subordinados à alternância dos cantos do tocador de viola e coro de participantes, chamada fado, apareceu no Rio de Janeiro de fins do século XVIII, como uma espécie de apropriação definitiva, por parte dos brancos da colónia, do que genericamente se considerava “danças de negros”, in (Tinhorão, J., 1981:49).

Ou seja, para esse autor, o fado, teria tido origem no Brasil, onde era dançante, mas em resultado dessa apropriação pelos colonos portugueses no Brasil, ele veio e instalou-se em Lisboa

Igualmente, Mário Anacleto, músico e cantor já falecido, no seu livro “Fado, itinerários de uma cultura viva”, publicado em 2008, escreveu,

“Assim se pode concluir que o fado foi uma dança antes de ser um canto ou, talvez mais genuína a realidade fosse que acolhia de hábito as duas formas de expressão, a dança e o canto e cujo acompanhamento instrumental se reduzia a uma viola de arme, como era conhecido um instrumento semelhante ao violão”, in (Anacleto, M.,2008:30)

Quatro anos antes, em 2004, já havia afirmações que convergiam no mesmo sentido das avançadas por José Tinhorão, a mostrar que ele não estava isolado no que disse relativamente a essa matéria, pois um outro investigador Português, na circunstância Rui Vieira Nery, afina-se pelo mesmo diapasão ao escrever:

“Muita desta gente chegou há pouco a Lisboa, vinda das paragens mais diversas do Reino, e traz consigo tradições de canto e dança que se incorporam naturalmente na paisagem sonora lisboeta. O Fado dançado do Brasil, que já no seu contexto de origem resultara, como vimos, de cruzamentos e sínteses de influências múltiplas, encontra aqui um terreno fértil para prosseguir esse processo de hibridização e de consequente reformulação interna” in (Nery, R., 2004:58).

José Ramos Tinhorão (1981:59), aponta o regresso, a de 26 de Abril de 1821 (partida do Brasil com chegada a Lisboa às 9:00 do dia 03 de julho), do rei D. João VI e sua corte, como algo que iria impulsionar a difusão do Fado na capital lisboeta. Lembra ele ainda que dessa comitiva faziam parte, o rei e sua família e cerca de quatro mil nobres e funcionários numa nau de guerra, duas fragatas e nove grandes transportes.

Entretanto os primeiros tempos do Fado em Lisboa não foram fáceis, como no-lo relata ainda Rui Vieira Nery, no trecho que se segue:

“a prática fadista esteve ao longo de largas décadas associada a um estigma de marginalidade social que provoca, por sua vez alguma relutância do meio académico institucional em abordar este tema, a não ser em termos

de mera censura moralista, in texto que acompanhou o CD “100 anos de Fado”:39.

O Fado esteve durante algum tempo circunscrito a um espaço relativamente pequeno em Lisboa,

“num meio popular, em parte apenas proletário e em parte declaradamente marginal, instalado nas tabernas e bordéis e associado ao quotidiano de uma população em que prostitutas e marginais se entrecruzam com marinheiros e estivadores, operários fabris e artesãos, trabalhadores braçais e vendedores ambulantes, embarcações, retornados do Brasil, negros e mulatos”. (Nery, R.,2004:58).

Para esse autor, esse facto, aliado à ausência de especialistas na área de Antropologia e Etnomusicologia, são algumas das razões que fizeram com que, só a partir da década de 1990, viesse a surgir um conjunto de iniciativas relevantes de recolha de fontes e de pesquisa original sobre o Fado. Acrescenta ainda ele que as informações de que se dispõe sobre o Fado, por simples transmissão oral, remontam 1920 e 1930.

No seu livro “Para uma História do Fado”, Rui Vieira Nery diz-nos ainda que até ao último terço do século XIX, a palavra “fado”, com significado musical, não constava de nenhum dos dicionários de português e que tal só veio a acontecer em 1858 no Dicionário da Língua Portuguesa de António Morais e Silva, (Nery, R.,2004:50).

Um pouco mais à frente nesse livro, o mesmo investigador escreve;

“Todos os autores que entre finais do século XIX e os primeiros anos do século XX- ou seja, a uma distância de pouco mais de meio século que ainda garante o uso fidedigno da informação de transmissão oral – se debruçaram sobre este problema estão fundamentalmente de acordo em localizar as primeiras manifestações da prática sistemática do Fado lisboeta na década de 1840. Em 1903, César das Neves, ao publicar no seu Cancioneiro de Músicas Populares uma vasta coleção de melodias tradicionais portuguesas que vinha recolhendo desde há décadas, dá como um “dos dados mais antigos, por onde moldaram outros que posteriormente apareceram”, um Fado Choradinho que informa ter sido recolhido em Lisboa em 1850”. (Nery, R.,2004:52).

2.2.1 Sobre uma eventual ligação da Morna com o Fado

A exploração de uma eventual relação de proximidade entre a Morna e o Fado já foi iniciada, igualmente, há algum tempo. Por exemplo, o músico Vasco Martins cita o escritor Manuel Ferreira que, como já foi dito anteriormente, é português e viveu muitos anos em Cabo Verde, mais concretamente na ilha de São Vicente.

Sobre essa matéria em particular, ele disse o seguinte:

“Admitindo-se porém que o fado tenha tido como parentes próximos o Lundum e a modinha portuguesa, o primeiro dos quais, pelo menos, circulando quotidianamente no Arquipélago até há bem pouco tempo e considerando certas linhas de incidência no complexo estruturado nas três áreas: Portugal, Brasil e Cabo Verde -, não é de estranhar a possibilidade de se denunciarem formas de semelhança entre o fado e a morna”, (Ferreira, M., apud Martins, V., 1989:40)

O mesmo escritor disse também, veja-se a mesma página a que fizemos referência no livro de Vasco Martins, que “O Fado não poderia ter influenciado a Morna, porque a morna, tudo indica, é mais antiga que o Fado”.

Entretanto, esse mesmo compositor, Vasco Martins, reconhece que a analogia entre a Morna e o Fado é bastante consequente e acrescenta ainda que o próprio Eugénio Tavares,

“um dos primeiros compositores de Mornas a ser conhecido e um dos mais talentosos, compunha as suas mornas numa guitarra portuguesa e na ilha da Brava, nos princípios deste século, cantava-se o fado nas noites de serenata. O Sr. Clarimundo Faria (Sr. Pulu), desta mesma ilha, chegou a construir nove guitarras portuguesas, empregadas no jogo da morna, do fado, das canções, in (Martins, V., 1989:18).

O também músico e compositor de muitas e lindas Mornas, Jorge Monteiro, avançou, certa vez, a hipótese de a Morna ter ascendência árabe, isto na sequência de um episódio que lhe aconteceu quando foi mostrar, todo eufórico, a um amigo, a Morna “Barca Sagres” que B. Léza tinha acabado de compor, (Monteiro, J., 1987:16).

Esta possibilidade, contudo, foi considerada por Vasco Martins, como “*mais imaginativa do que científica, sem provas e inoperante*”. Ele ainda escreveu, a esse propósito, o seguinte:

“Interessante igualmente a teoria de que a morna proveio da música árabe porque foi também uma polémica acesa em Portugal quanto à origem do Fado. Muitos autores, quase todos sem bases plausíveis, afirmavam que o Fado teria provindo diretamente do contexto musical árabe, que é de facto muito particular, com os seus modos, com os quartos de tons, com os seus ritmos assimétricos, com um contexto monofónico da harmonia”, in (Martins, V., 1989:40).

O padre Firmino Cachada, referindo-se aos géneros musicais caboverdianos, escreve:

“A morna, (...) aparece já como uma forma musical mais evoluída e na origem da qual muitos querem ver a influência do fado. Hipótese que, na opinião de alguns entendidos, parece definitivamente posta de lado, uma vez que, historicamente, a morna parece ser anterior ao fado. Trata-se de uma teoria a ser melhor investigada e aprofundada por peritos na matéria. O mesmo se diga em relação à teoria que quer ver o lundum africano ou o landu brasileiro na origem da morna”, in (Cachada, F., 2006:108).

Mais à frente o mesmo autor considera que,

“A ninguém passa despercebida uma certa semelhança entre a morna e o fado, tanto no estilo de melodia e no acompanhamento instrumental, como até nos próprios temas, o que leva muitos a afirmarem a influência do fado no nascimento da morna. Hipótese que não passa de teoria ainda a ser confirmada pelos historiadores ou musicólogos, como acima referi. Há quem diga não ser impossível que essa semelhança se explique por uma mesma raiz comum de origem brasileira. Também não é impossível que tenha havido e haja ainda uma certa influência recíproca entre a morna e o fado, até pelo cordão umbilical que sempre ligou os meios culturais de Cabo Verde e a capital portuguesa. Ainda hoje, por exemplo, há quem use a guitarra portuguesa para acompanhar a morna”. (Idem:112)

Baltasar Lopes da Silva também se insurgiu contra o sociólogo Gilberto Freyre por este ter aventado a possibilidade de a Morna ter origem nas Antilhas.

O jornalista Carlos Gonçalves transcreve, igualmente, uma afirmação de Armando Napoleão Fernandes onde ele diz que a morna é tão genuinamente caboverdiana como o Tango para a Argentina e o Fado para Portugal. Ainda segundo ele,

“Uma coisa é certa: a morna é um género musical acabado, produto da mistura de culturas que teve lugar no arquipélago, que, desde muito cedo. Foi aceite e classificado como música, de acordo com o conceito europeu, enquanto os ritmos, cantares ou melodias do batuque, da tabanka ou do funaná, continuaram a ser discriminados e considerados produtos folclóricos, que só alcançariam o pleno reconhecimento após a independência nacional.

Por falta de pesquisa aprofundada de fontes documentais de informação e de estudos musicológicos, muitas especulações têm sido feitas sobre a morna. A maior parte dos estudos e ensaios que têm debruçado sobre a morna, tem privilegiado uma perspetiva literária ou, então, preocupa-se em

pesquisar, analisar a origem da palavra. O aspeto musicológico é abordado muito ao de leve e sem profundidade”, in (Gonçalves, C., 2006:74).

Para esse autor, entretanto, “as análises literárias da morna têm-se sobreposto ao longo destes anos às análises musicológicas, etnográficas, sociológicas e outras”, in (Gonçalves, C., 2006:74)..

2.3 O Chorinho

“O choro é filho da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Os instrumentistas populares conhecidos como chorões, apareceram em torno de 1870”, segundo afirma André Diniz na página 13 do seu livro intitulado “Almanaque do Choro - a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir”,

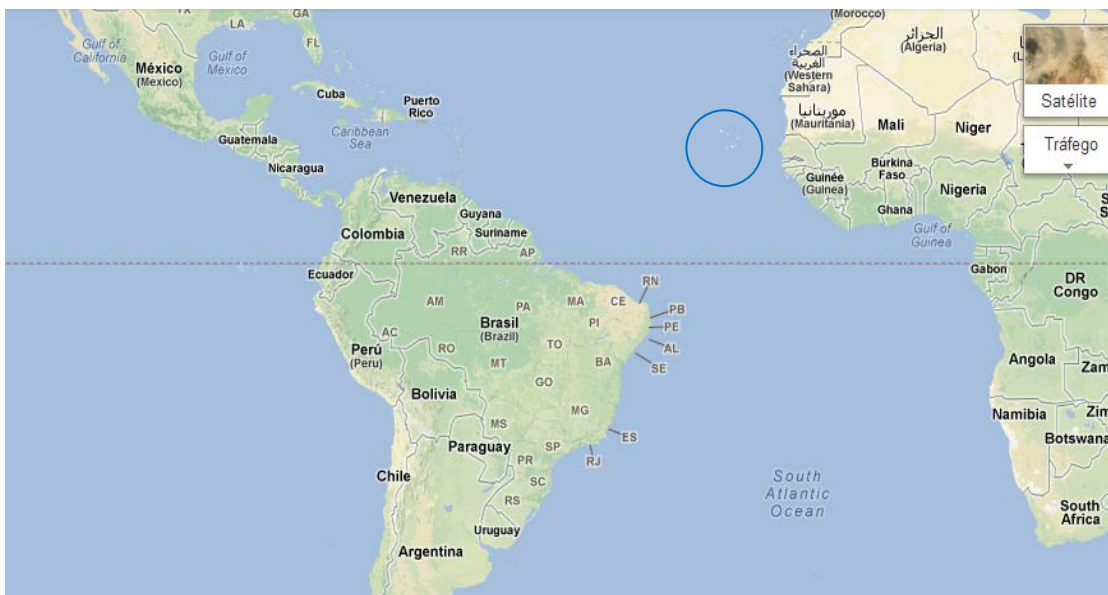


Figura 3 - Rio de Janeiro, o berço do Chorinho (Google Maps)

Para esse autor, há também discussões várias a respeito da origem desse género musical. Entretanto, ele considera que de entre as várias hipóteses que se apontam para a origem do Choro, aquela que está mais

perto da realidade é a que diz a palavra “Choro” terá surgido da colisão cultural entre “choro” do verbo “chorar” e “chorus” que significa “coro”.

Ele acrescenta ainda que, inicialmente, o termo “Choro” era usado numa acepção diferente da significação que veio a ter a partir de 1910, quando passou a designar um género musical.

Para ele, o choro surgiu a partir da fusão do “lundu, música de sotaque africano à base de percussão, com gêneros europeus”, (Diniz, A., 2003:14). Os chorões, que eram conhecidos como grupos de pau e corda devido ao facto de usarem a flauta e instrumentos de corda, eram pessoas que tinham o seu emprego, o que lhes permitia ter uma “boemia regular”, pois não tocavam por dinheiro.

O senhor Joaquim António da Silva Callado, flautista, é apontado como o pai dos chorões. Mais à frente, na mesma obra, esse autor ao referir-se à influência do Lundum e da polca escreve:

“ As interpretações diferenciadas dos gêneros estrangeiros da época – como a polca, a valsa, o xótis, a quadrilha – fizeram nascer um jeito “brasileiro” de tocar. O choro do século XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus. A influência europeia portanto era clara, mas não foi a única. O lundu era o outro rio que iria desembocar no novo ritmo”.

Principal ritmo de origem africana a aportar no Brasil, o lundu, música à base de percussão, palmas e refrões era cultivado pelos negros desde os tempos do trabalho escravo nas lavouras de açúcar da Colônia. Ao ganhar as áreas urbanas no século XIX, tornou-se música cantada e apreciada por diversos setores da sociedade”, idem:17.

Um outro aspeto que nos parece de interesse destacar nesse trabalho do Sr. André Diniz é o facto de ele se referir aos chorões como pessoas que tocavam por prazer, por gosto, não esperavam recompensas, pecuniárias pelo menos, pelas suas atuações.

“Os chorões não tocavam por dinheiro. Quando eram convidados para um baile sempre arrumavam um jeito de dar um pulinho na cozinha do anfitrião para averiguar se a mesa estava farta de comida e bebida. Caso o ‘gato estivesse dormindo no fogão’, frase que expressava a escassez etílica e gastronómica do lar, inventavam um desculpa e partiam para outras bandas. Ser chorão era ser boêmio”, idem:14.

Entre os nomes que marcaram o choro no Brasil, ele elenca, entre outros:

Joaquim António da Silva Callado – considerado o pai dos chorões (flautista)

Patápio Silva- flautista

Chiquinha Gonzaga – Pianista

Ernesto Nazareth – Pianista

Anacleto de Medeiros – Compositor e multi-instrumentista

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho – o maior chorão de todos os tempos e apontado como tendo conferido personalidade e identidade ao choro, edificando-o como género musical – flautista

Luperce Miranda (bandolinista)

Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt – considerado um dos instrumentistas e compositores do choro de todos os tempos. Inaugurou com seu estilo, a principal escola do bandolim brasileiro

Waldir Azevedo – cavaquinho

Altamiro Carrilho – flauta

Abel Ferreira . clarinetista

Villa Lobos - Piano

Por outro lado, Vasco Mariz, no seu livro a História da Música Brasileira escreve:

“Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Não exageramos ao afirmar que o elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência na concretização da música nacional brasileira. Influência poderosa foi a negra. A partir do último quartel do século XVI começara o tráfico de escravos negros, vindos da África, a fim de substituir a mão-de-obra vermelha, que se revelara inadequada em virtude da indolência e do pronunciado anseio de liberdade dos indígenas.

Esses milhões de pretos, que entraram no Brasil até 1850, tiveram papel de destaque na formação da alma e sentimento brasileiros. Na música, a maior contribuição dos africanos foi rítmica: imprimiram acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou feiticista”, in (Mariz, V. 1981:19).

III Capítulo - Metodologia da investigação

“Quando o entrevistador controla o conteúdo de uma forma demasiado rígida, quando o sujeito não consegue contar a sua história em termos pessoais, pelas suas próprias palavras, a entrevista ultrapassa o âmbito qualitativo”, in (Bogdan, R.& Biklen,1991:134).

3.1 Introdução e finalidades

A metodologia utilizada no nosso trabalho foi a qualitativa e o método utilizado foi o etnográfico com suportes técnicos de entrevistas, questionários, observação participativa e revisão documental.

3.2 Desenho da pesquisa

3.2.1 Contexto da pesquisa

O facto de Cabo Verde ser um país arquipelágico, poderia afigurar-se como um constrangimento à realização do estudo que decidimos levar avante, pelas despesas adstritas à aquisição dos bilhetes passagens e estadia nas diferentes ilhas que as eventuais deslocações exigiriam. Entretanto, a circunstância de termos conseguido encontrar em Santiago, ilha onde residimos, uma plêiade de pessoas que deram ou vêm dando um contributo inestimável, seja a nível da composição, seja a nível da execução de temas ligados à Morna, fez com que essa dificuldade se esvaísse e pudéssemos realizar o presente estudo sem que se levantasse a questão da necessidade realizarmos viagens inter-ilhas.

3.2.1.1 Participantes

Participaram no presente estudo um total de 6 homens da música, sendo 4 de Cabo Verde, um do Brasil e outro de Portugal, sendo este último o único cujos depoimentos foram recolhidos fora de Cabo Verde.

3.2.1.2 Acesso ao campo e planificação do trabalho

O presente projeto foi concebido e implementado de acordo com o que a seguir indicamos:

3.2.1.3 Recolha de dados

Os dados foram recolhidos através de questionários e entrevistas a personalidades que detêm um conhecimento feito de experiência e formação seja nessa área específica da música, seja na da História das ilhas.

Realizamos entrevistas semiabertas de modo a podermos recolher o máximo de informações sobre esta matéria, deixando os informantes à vontade para dizerem tudo o que consideraram relevantes para o assunto objeto da entrevista e não se sentirem inibidos. Aliás a circunstância de, coincidentemente, termos tido a oportunidade de interagir previamente com todos os entrevistados, de sermos da esfera de conhecimento deles, facilitou a condução da entrevista e os resultados que com ela obtivemos, pois a questão de uma eventual falta de confiança no investigador, à partida, não se colocava e felizmente não chegou a emergir na fase interativa.

Aliás Spradley (1979) já dizia que os etnógrafos fazem referências culturais a partir de três fontes:

1. Através do que as pessoas dizem;
2. Através dos atos das pessoas;
3. Através dos artefactos que as pessoas utilizam.

Segundo muitos autores, o facto de o investigador poder contactar os sujeitos diretamente parece proporcionar-lhe o ensejo de

“conseguir obter os dados que melhor respondem à questão em estudo, não correndo, entre outras coisas, o risco das respostas omissas, tal como se verifica especialmente com a utilização dos questionários, nos estudos quantitativos”, in (Lima, M. & Vieira, C.,1998:82).

As autoras acima referidas assinalam, também, o ponto de vista de outros investigadores, em relação à pesquisa etnográfica, que parecem sustentar esta opção.

“As técnicas de recolha de dados mais utilizadas pelo investigador qualitativo são a observação participativa (etnográfica), a entrevista etnográfica (ou não estruturada) e a consulta de documentos”, in (McMillan e Schumacher, apud Lima, M. & Vieira, C., 1998:82).

Finalmente, ainda de acordo com as mesmas fontes:

“A entrevista etnográfica e a observação participativa podem ser consideradas como técnicas interativas (...) uma vez que envolvem uma interação pessoal entre o investigador e os participantes, sendo, muitas vezes, o primeiro, o principal instrumento de recolha de dados”, in (Lima, M. & Vieira, C., 1998:82).

Para além das entrevistas gravadas, recolhemos as notas de campo, A propósito das notas de campo, Bogdan e Biklen escrevem,

“Na condução de entrevistas gravadas, por exemplo, o significado e contexto da entrevista podem ser capturados mais completamente se, como suplemento a cada entrevista, o investigador escrever notas de campo. O gravador não capta a visão, os cheiros, as impressões e os comentários extra, ditos antes e depois da entrevista. As notas de campo podem originar em cada estudo um diário pessoal que ajuda o investigador a acompanhar o desenvolvimento do projeto, a visualizar como é que o plano de investigação foi afetado pelos dados recolhidos e a tornar-se consciente de como ele ou ela foram influenciados pelos dados”, in (Bogdan, R.& Biklen, 1991:150).

Para implementar o nosso projeto procedemos à recolha de dados por questionário e entrevistamos algumas pessoas que contam já com um percurso feito nessa área, que conhecem, porque estão nesse domínio há muito tempo, quer como compositores, quer como executantes, ou como conhecedores da História dessas ilhas.

Procedemos igualmente à análise de obras que fazem referência ao período da escravatura, uma vez que os contatos entre os três países remontam a esse período.

Elaboramos uma grelha que nos permitiu proceder a uma análise dos géneros musicais no que se refere:

1. a variações dentro de cada género (Morna, Fado e Chorinho separadamente);
2. a temáticas;
3. a análise melódica;
4. a harmonia;
5. a aspetos rítmicos;
6. a instrumentos utilizados.

Todos esses instrumentos permitiram-nos a triangulação atrás referida. Como desenho da pesquisa foi concebida a seguinte estrutura:

- Elaboração um questionário para recolha de dados
- Condução de entrevistas a algumas pessoas ligadas quer a um quer a outro género cujos testemunhos possam constituir-se num contributo importante para o esclarecimento de algumas questões de investigação aqui levantadas.
- Audição de registos de áudio e vídeo referentes aos três géneros musicais, tanto os registos mais recentes como os mais antigos;
- Consulta de artigos esparsos sobre a matéria publicados seja em jornais, seja em revistas, seja em livros;

O contexto da pesquisa centra-se, essencialmente, em Cabo Verde. No entanto, no decurso da mesma e, caso venha a revelar-se necessário, outras fontes fora do país, designadamente em Portugal, serão consultadas.

A recolha de dados foi realizada através de análises de documentos, por entrevistas e um questionário.

3.2.1.4 Entrevistas

O nosso primeiro entrevistado é professor liceal, Professor de Filosofia e Introdução à Política, já aposentado, ocorreu numa pastelaria, a 25 de Novembro de 2012, num Domingo de manhã. Tendo feito estudos superiores na Universidade de Coimbra, lecionou no Liceu Adriano Moreira – atual Liceu Domingos Ramos – e, paralelamente, deu e continua a dar aulas de violão tradicional em sua casa, sendo igualmente um dos professores da Escola de Música “Sinboa”.

O segundo entrevistado, é muito conhecido em Cabo Verde, por causa das suas mornas que andam de boca em boca, a despeito da sua relativa juventude. O falecido Ildo Lobo foi a voz através da qual a voz desse entrevistado se fez ouvir, pois ele registou em disco muitas das suas belas mornas. Deputado da nação, já desempenhou cargos de muita responsabilidade na Administração do Estado em Cabo Verde. Fez estudos superiores em Portugal onde iniciou, paralelamente, uma formação musical que, entretanto, não pôde seguir até ao fim.

O terceiro entrevistado é pianista, natural do Brasil, casou-se entretanto com uma caboverdiana e mudou residência para a cidade da Praia. Desde que cá chegou vem dando aulas de Piano, encontrando-se ultimamente a ministrar aulas desse instrumento no Centro Cultural Brasileiro na cidade da Praia. Parcimonioso nas palavras e com uma agenda apertada concedeu-nos um pouco do seu tempo depois de sair de uma aula e antes de iniciar um ensaio

O quarto entrevistado é pianista, natural do Brasil, casou-se entretanto com uma caboverdiana e mudou residência para a cidade da Praia. Desde que cá chegou vem dando aulas de Piano, encontrando-se ultimamente a ministrar aulas desse instrumento no Centro Cultural Brasileiro na cidade da Praia. Parcimonioso nas palavras e com uma agenda apertada concedeu-nos um pouco do seu tempo depois de sair de uma aula e antes de iniciar um ensaio

O quinto entrevistado é formado em Direito, mas iniciou-se na música, ainda pequeno. Apesar de não ser muito prolífero em termos de composições, se se lhe compara com outros compositores, a verdade porém é que ele é muito conhecido não só pelos cargos de responsabilidade assumidos no aparelho do Estado em Cabo Verde, de que se destaca o de Presidente da Assembleia Nacional e o de Presidente da Câmara Municipal de São Nicolau, como também pelo facto de ser o autor das letras do novo Hino de Cabo Verde

Recolhemos igualmente o testemunho de um historiador, quadro do Ministério da Cultura de Cabo Verde, profundo conhecedor da História das ilhas e um apaixonado pela Arte. Não foi possível fazer o registo áudio das conversas com ele, mas tomamos nota dessas conversas e ele enviou-nos, por escrito, os seus depoimentos.

3.2.1.5 Notas de campo e diário do investigador

Em todas as sessões com os nossos entrevistados, fizemo-nos acompanhar de um pequeno bloco de papel e esferográfica onde anotávamos aspetos que considerávamos dignos de registo

3.2.1.6 Registos de áudio, vídeo, fotografia e observação

Fizemos um único registo vídeo e nem sequer estava inicialmente previsto, pois tal ficou a dever-se ao surgimento de um problema com o nosso gravador áudio.

3.2.1.7 Plano da investigação

Atividade	Meses									
	Mar	Abr	Ma	Jun	Jul	Ago	Set	Ou	Nov	Dez
Escolha do tema	→									
Objetivo do estudo		→	→							
Análise documental		→	→	→	→	→	→	→	→	→
Revisão de literatura e enquadramento teórico			→	→	→	→				
Elaboração de instrumentos de recolha de dados						→				
Pré-teste dos instrumentos							→			
Aplicação dos instrumentos							→	→	→	
Tratamento e análise dos dados recolhidos							→	→	→	
Redação da dissertação									→	→
Entrega da dissertação										→

3.2.1.8 Análise de dados

Depois de recolhidos os dados passamos à fase de análise dos mesmos, precedida da transcrição das entrevistas.

3.2.1.9 Confidencialidade e questões éticas

Os entrevistados foram informados da razão de ser da entrevista e não colocaram qualquer objeção à utilização dos dados recolhidos no âmbito do presente trabalho.

IV Capítulo - Apresentação e análise de dados

Este capítulo centra-se na reflexão sobre todos os dados recolhidos, seja por questionário, seja por entrevista, seja pela análise documental e na subsequente triangulação dos mesmos.

4.1 Perspetiva histórica – os circuitos da escravatura

Os contatos entre os três países, Cabo Verde Brasil e Portugal, vêm de há muito, da época dos descobrimentos, passando pela época da escravatura, até aos nossos dias. Na verdade, a História conta-nos que Pedro Álvares Cabral, fez escala em Cabo Verde quando zarpou de Lisboa a 9 de Março de 1500 na viagem que, acidental ou intencionalmente, o levaria a descobrir o Brasil a 22 de Abril.



Figura 4 - Rota seguida por Pedro Álvares Cabral na viagem em que descobriu o Brasil
in http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cabral_voyage_1500_PT.png

Depois, foi o período da escravatura durante o qual milhões de africanos foram levados para esse país para aí trabalharem nas plantações de cana de açúcar. Foi seguramente um período bastante triste na história desses países, na história da Humanidade, mas a verdade é que mesmo na tristeza, na dor dessa época sombria, havia ligação entre os dois países, estabeleciam-se contatos entre os dois povos. Na cidade da Ribeira Grande de Santiago, muitos dos escravos que aportaram as terras brasileiras passavam por um processo de “ladinização”, processo a partir do qual o preço dos escravos subia relativamente ao dos demais que não tivessem sido abrangidos pelo mesmo.

No decurso desse processo o escravo aprendia a língua do colonizador, bem como valores da religião. No fim, tinha o epíteto de “ladino” que o diferenciava dos que não tivessem passado pelo processo e que eram designados, genericamente, por boçais. Ou seja, Cabo Verde foi, nos idos tempos da escravatura um espaço de preparação prévia dos escravos que iam também para o Brasil.

4.2. Influências culturais

Com a independência do Brasil, em 1822 e o fim da escravatura, os laços entre os dois países, entre os três, não se romperam, estreitaram-se até e vêm-se alargando a vários domínios.

Conta-se que o célebre “Movimento Claridoso”, movimento literário, no ano de 1936, foi fortemente influenciado pelo realismo brasileiro. Vejamos o que escreveu a este propósito o médico e escritor Henrique Teixeira de Sousa, num artigo que ele deu a lume há 17 anos, na “Revista Islenha”, em Funchal, Madeira:

“Daí que foi precisamente em Cabo Verde onde eclodiu o primeiro movimento literário africano de língua portuguesa com características regionais acentuadas e inconfundíveis, embora influenciado pela mensagem da literatura brasileira dos finais dos anos 20 e princípios dos anos 30. A recetividade às obras dos poetas, novelistas e ensaístas brasileiros daquela época, explica-se simplesmente pelo paralelismo dos respetivos processos culturais, e ainda pela ânsia de afirmar uma identidade nacional que para o caso de Cabo Verde, seria muito anterior à independência política”, in (Bettencourt, F. & Silva, A., 2010:24).

Havia barcos que faziam carreiras regulares no percurso Portugal – Brasil, ou no sentido contrário, com escala obrigatória em Cabo Verde. Tal facto foi, aliás, realçado por um dos nossos entrevistados no quadro do processo de elaboração do presente trabalho. A nível musical, nem se fala... A música brasileira sempre teve boa aceitação no ambiente caboverdiano e o saudoso Luís Rendall, formador de muitos e excelentes executantes do violão em Cabo Verde, designadamente Tazinho, Taninho, B. Léza e tantos outros, tem registado, num dos seus discos, uma entrevista na qual ele se refere a um brasileiro, um tal de João da Mata, exímio tocador do violão e que lhe ensinou muito do que ele sabe, para só citar um exemplo.

Eugénio Tavares, no seu livro de 1930, mostrava o seu descontentamento pelo facto de as autoridades da ilha Brava daquela altura, terem deixado de atribuir o devido valor à arte, à troca, à interação que dantes existia anteriormente e manifesta-o assim:

“Quem escreve estas linhas passou tardes de literatura, muito íntimas, na casa do Castelo, da família Arrobas, nesta vila, onde residiu Serpa Pinto, lendo versos de sua pobre lavra ao ilustre governador e ao almirante Augusto de Castilho, então de passagem na ilha. Fez-se, depois, um lapso de trevas; e só agora, governando as ilha um homem de letras, um poeta, um administrador de ideias levantadas, que em todos os sectores da atividade pública se tem nivelado com Albuquerque e Serpa Pinto; só agora as obscuras letras cabo-verdianas se sentem favorecidas, animadas.”

Mostra o pequeno excerto desse texto que também a esse nível as trocas, as interações existiam, pelo que as influências culturais acabam surgindo.

A capital portuguesa sempre acolheu pessoas de Cabo Verde, seja porque vinham de férias, seja porque vinham de passagem, seja porque a escolheram para viver. Tanto assim que “Lisboa” aparece em variados temas musicais, alguns dos quais compostos por artistas caboverdianos, tendo, alguns deles, sido incluído num CD com o nome “Lisboa nos Cantares Caboverdianos”, nome aliás de uma das músicas que deu nome ao CD.

Ainda nessa vertente da Arte, a literária, Arnaldo França, num artigo intitulado “Antologia da Ficção Cabo-Verdiana contemporânea”, escrevia, em junho de 1960, a influência que o neo-realismo brasileiro teve no surgimento do “movimento Claridoso” em Cabo Verde:

“Estas as causas primárias que elementos catalisadores – o neo-realismo brasileiro, nascido na região nordestina de condições fisiográficas em muito semelhantes às nossas, o apostolado crítico da presença que possibilitou a libertação do lirismo comemorativo e doméstico dos nossos vates, a difusão da instrução laica a camadas sempre crescentes da população – elementos catalisadores que viriam provocar o desencadeamento daquela “consciência criadora que vai mais do concretamente individual-e-social de nós para o grande rio humano que, literalmente, corre”, como apontou Óscar Lopes, a propósito de alguns nomes que subscrevem muitas das páginas da antologia que nos referimos”, in (Bettencourt, F. & Silva, A., 2010:68)

Ou seja, com todos esses contatos, dificilmente se poderia conceber a ausência de influências culturais, a vários níveis, entre essas populações.

4.3 Dados recolhidos por questionário

Das pessoas inquiridas, 16,7% afirmaram estar melhor preparadas para emitir opiniões apenas em relação ao Fado Igual percentagem, ou seja, 16,7% afirmaram estar melhor preparadas para emitir opiniões sobre dois dos géneros em estudo, Morna e Fado, 16,6% disseram poder falar com propriedade sobre a Morna e o Chorinho e 50%, metade portanto, consideraram estar em condições de emitir opiniões sobre todos os três géneros musicais em estudo designadamente, Morna, Fado e Chorinho.

Tabela 1- Género a respeito do qual se considera preparado para emitir opinião

Género	Percentagem	Percentagem acumulada
Fado	16,7	16,7
Morna e Fado	16,7	33,3
Morna e Chorinho	16,6	50,0

Os três	50,0	100,0
Total	100,0	

As pessoas sobre as quais incidiu o inquérito entraram para o mundo da Música no espaço temporal que vai de 1957 a 1991 e duas de entre elas exercem a Música a tempo inteiro, ou seja vivem exclusivamente da Música. As restantes embora tenham entrado para o mundo da Música há já algum tempo, optaram por fazer uma formação numa outra área, sem nunca cortar os laços que as unem à Música.

A maioria dos inquiridos, 50%, teve como primeiro instrumento o violão, mas outros houve que começaram com o acordeão, outros com o piano e outros ainda começaram com o canto. De entre eles, 33,3% admite tocar apenas um instrumento, mas há outros que tocam mais do que 2, sendo que 33,3% admite que toca um 4º instrumento.

No que concerne à relação (apreciador, executante ou compositor) que têm com os três géneros musicais, os resultados obtidos foram

Em relação à morna:

- 50% dos inquiridos executam e compõem esse género musical;
- 33% tocam-na regularmente;
- 16,7% são apenas apreciadores do género.

Em relação ao Fado:

- 83,3% são apenas executantes;
- 16,7%, aprecia, executa e compõe.

Quanto ao Chorinho

- 33,3%, executam;
- 16,7%, executam e compõem
- 50%, são apenas apreciadores do género.

No que se refere aos instrumentos utilizados no acompanhamento da Morna os inquiridos fizeram referência, pela ordem que aqui se indica, aos seguintes:

- Violão
- Viola braguesa
- Violino
- Cavaquinho
- Piano
- Clarinete
- Flauta
- Saxofone
- Bateria
- Baixo
- Guitarra Portuguesa
- Bandolim

Quanto aos que se utilizam no Fado, foram apontados:

- Guitarra Portuguesa
- Viola
- Baixo

Relativamente ao Chorinho foram feitas referências aos seguintes instrumentos

- Violão de 6 cordas
- Violão de 7 cordas
- Cavaquinho
- Flauta
- Bandolim
- Piano

- Pandeiro
- Maracas
- Baixo
- Clarinete

1. No que tange aos eventuais pontos de semelhança existentes entre os géneros, as respostas que foram dadas às questões colocadas são as seguintes:

Todos os inquiridos consideram que há semelhanças entre a **Morna** e o **Fado** e relativamente aos aspetos, aos domínios onde essa semelhança se evidencia, as respostas repartem-se do seguinte modo:

- 50% dos inquiridos consideram que há semelhanças entre os dois géneros a nível da temática;
- 16.6% a nível da Estrutura;
- 16.7% a nível da Temática e da poética.

Essas respostas podem observar-se no quadro que se segue:

Tabela 2 - Domínios em que a Morna e o Fado se assemelham

Domínios	Percentagem	Percentagem acumulada
Temática	50,0	50,0
Temática e poética	16,7	66,7
Poética e cadência	16,7	83,3
Estrutura	16,6	100,0
Total	100,0	

2. Em relação a uma eventual proximidade entre a Morna e o Chorinho, as respostas repartem-se do seguinte modo:

- 66,7% dos inquiridos consideram não existir nenhuma semelhança entre a Morna e o Chorinho;
- 16,6% consideram que talvez possa haver alguma semelhança a nível dos baixos;
- 16,7% apenas considera existir alguma semelhança a nível da temática.

Esses resultados constam da tabela seguinte:

Tabela 3 - Eventual semelhança entre a Morna e o Chorinho

Domínios	Percentagem	Percentagem acumulada
Nenhum	66,7	66,7
Temática e poética	16,6	83,3
Nada, só execução nos baixos	16,7	100,0
Total	100,0	

- No que se refere a uma eventual aproximação entre o género Fado e o Chorinho, a resposta foi, praticamente, em tudo igual à que obtivemos em relação a uma eventual proximidade entre este e a Morna. Ou seja, conforme espelha o quadro abaixo:

- 83% dos inquiridos consideram não haver nada em comum entre em o Fado e o Chorinho;

- 16,7% consideram haver alguma semelhança a nível da temática

Tabela 4 - Existência de eventual semelhança entre a Morna e o Chorinho

Domínio	Percentagem	Percentagem acumulada
Nenhum	83,3	83,3
Temática	16,7	100,0
Total	100,0	

4.4 Dados recolhidos por entrevista

Relativamente ao Lundum, apenas um dos entrevistados caboverdianos se ofereceu para falar sobre esse género e o que tinha a partilhar connosco são reminiscências da sua infância em que se recorda da sua mãe a cantar e a dançar o Lundum, para os distrair a ele e aos restantes irmãos, dança a que ela chamava “dança de negro”. Segundo ele, o Lundum não teve muita expressão, pois à semelhança do Batuque, eram considerados géneros de qualidade inferior, considerados danças dos escravos. Lembra-nos igualmente que a ilha da Brava foi povoada, essencialmente, por algarvios, açorianos e madeirenses.

Ele, que está nessas lides musicais há já algum tempo, desde a altura em que estava a fazer os seus estudos liceais, passando por Coimbra e depois na Praia como professor do liceu Domingos Ramos, fala-nos do tempo em que a viola braguesa e a guitarra portuguesa eram instrumentos imprescindíveis não acompanhamento da Morna.

Segundo esse entrevistado,

“Um instrumento fundamental no acompanhamento da morna na Brava, era a guitarra portuguesa, além do violão, do cavaquinho, do violino, bandolim e viola braguesa. Nesse tempo era assim. Eram os instrumentos tradicionais no acompanhamento da morna. Até aos anos 70 era assim. Dos últimos tocadores da guitarra portuguesa já morreu, nos Estados Unidos. (Anexo nº 1)

Para além disso, acrescenta ainda o nosso entrevistado, esse instrumento, a guitarra portuguesa, foi durante muito tempo fabricado localmente na ilha da Brava e fala de dois luthiers da ilha que ele mesmo chegou a conhecer muito bem, mas que foram compelidos, pela necessidade de procurar uma vida melhor, a deixar a ilha da Brava, sendo levados, nos caminhos da emigração para os Estados Unidos da América. Referia-se ele a Ivo Perez e a Augusto de Cova de Joana.

Em relação à origem da palavra “morna”, mostra-se mais inclinado a ver o surgimento do termo a partir do termo “morno” e explica:

É que morna é realmente morno, é um ritmo lento, mas quente porque põe-se o “cretcheu” no peito e há aquele calor de afetividade, não é lume. Não é como disse Camões “... é fogo que arde sem se ver ...”) ela é quente, mas não queima a ninguém, ela não arde, não é fogo forte, é fogo brando..É pois natural que o tenham chamado Morna. Quer no canto, quer na dança, ele é morno. É provável que seja devido ao facto de tanto o canto como a dança serem “mornas” que se tenha começado a aplicar o termo ao género, a fazer essa associação. Por imagem da temperatura ligada à afetividade da morna”.

Ainda sobre a origem da Morna, ele considera que a Morna da Brava nasceu na Brava e a da Boa Vista, nasceu na Boa Vista. Indagado sobre os domínios em que, a seu ver, as semelhanças entre o Fado e a Morna se manifestam, ele começa por indicar uma razão histórica que, na sua perspetiva explica isso:

(...) a morna Brada Maria tem a estrutura e cadência de um fado. Pode-se cantá-la como se canta o Fado ou como se canta a Morna. Refiro-me ao Fado popular de Lisboa. Se eu tivesse aqui o violão tocava-a agora seja como Fado, seja como Morna. Mas, não me admiro que a semelhança entre a Morna da ilha da Brava e o Fado de Lisboa seja grande. Entende-se a partir do povoamento, a forma como a ilha foi povoada é que explica isso”.

E acrescentou que tal semelhança se verifica a nível da temática e da forma de acompanhamento. Entretanto, ele chama a atenção para o facto de existir uma diferença clara entre a Morna da Brava, a da Boa Vista e a de São Vicente, não só a nível da cadência, como também a nível da linha melódica. Para ele a linha melódica e a cadência da Morna da Brava, do estilo de Eugénio Tavares, são diferentes da

linha melódica e da cadência da da Boa Vista como o são também da de São Vicente, estilo B. Léza e essa proximidade, essa semelhança a que ele se referiu com o Fado, aplica-se apenas à Morna ao estilo de Eugénio Tavares, ou seja, à Morna da ilha da Brava.

Quanto a uma eventual semelhança entre a Morna e o Chorinho ele afirma taxativamente, não há como, pois são ritmos completamente diferentes.

Um outro entrevistado, que é brasileiro e ultimamente reside em Cabo Verde, quando questionado sobre uma eventual semelhança que possa existir entre a Morna e o Chorinho, riposta que a morna,

“talvez tenha alguma coisa a ver com a modinha, não é? Eu acho que a semelhança que pode existir entre o Chorinho e a Morna, não é em termos de estilo, não é em termos de ritmo, mas é na forma de executar o violão. Na morna a gente faz os bordões, não é? e o Chorinho às vezes utiliza algumas frases feitas no bordão. Ritmicamente não tem muito a ver” (Anexo nº 3)

E em relação a uma eventual proximidade entre a Morna e o Fado, esse mesmo entrevistado respondeu que, infelizmente, ainda não parou para fazer uma análise comparada dos dois géneros, pelo que não se sentia, de momento, preparado para dar uma resposta. Entretanto, considera que no “lamentar”, os dois géneros se assemelham. Não tem elementos que lhe permitem falar do Fado com propriedade.

Quanto aos temas mais aflorados no Chorinho, ele diz que fazendo ele parte da geração de 70, não teve acesso aos chorinhos cantados e que ele e as pessoas da sua geração conhecem mais os choros instrumentais.

Quanto a ter-se assistido uma evolução na forma de acompanhar a Morna, ele considera que isto é normal e acrescenta:

“... acho que é o que acontece também no Brasil. Tem grandes compositores que compõem, fazem músicas, têm inspiração, né?, têm a letra, a poesia, a melodia, mas não têm conhecimento harmónico. Então uma pessoa que compõe e que não tenha esse conhecimento harmónico, é limitado a utilizar na música que compõe os acordes que conhece e que a gente que é músico sabe que é a tónica, subdominante e dominante. Só que a pessoa depois acaba tendo acesso a livros, estuda música, ouve uma ou outra música e acaba conhecendo os acordes. Então essa pessoa quando compõe, acaba introduzindo esses outros acordes”.

Um outro entrevistado, que é neste momento dos compositores de mornas mais conhecidos aqui no país, não só por ser prolífero - a avaliar pelo número de composições gravadas em disco ultimamente - como também pela qualidade das mesmas, respondeu-nos, relativamente à questão de aspetos em que a Morna e o Fado se assemelham o seguinte:

: “Há. Eu acho que existe, quer dizer ... na primeira fase da morna, a morna da Boa Vista ... depois numa fase seguinte, com a morna da Brava, aí é que eu acho que existe semelhança, que há muita influência, por causa do romantismo, do lirismo, de toda a carga romântica, lírica que existe no fado. As mornas de Eugénio Tavares têm muita influência daquele romantismo, daquele lirismo do fado. Aliás, digamos também que na estrutura de acordes, a morna da Brava tem mais afinidade com o Fado” (Anexo nº 2).

Para esse compositor, essa semelhança, que não se punha tanto nos primeiros tempos da Morna, com a Morna da ilha da Boa Vista, volta a não evidenciar-se com a evolução da morna para a fase seguinte, ou seja, com as composições de B. Léza em São Vicente, porquanto, na sua perspetiva, nota-se mais a influência do Brasil nessas composições. Entretanto, é ele mesmo quem acrescenta que o “romantismo, o lirismo da morna da Brava continua a influenciarnos a nós todos. Mesmo os compositores de hoje, somos influenciados, somos tocados por esse romantismo, por esse lirismo da morna da Brava”.

Ele que é compositor, já o dissemos, considera que os elementos que caracterizam a Morna, que a diferenciam de qualquer outro género são vários, desde o temático, ao melódico, rítmico e lírico. Em jeito de estabelecimento de uma ordem entre esses elementos, ele diria,

“Primeiro o rítmico, mas também aspeto temático e lírico, desde Eugénio Tavares. Digamos que o amor é o tema mais forte na morna, a saudade, a questão da terra aqui terra lá, o mar, mas é sobretudo forte o ritmo. São esses os elementos que caracterizam um género e o diferenciam dos demais”.

Relativamente a uma visível evolução que se tem verificado na Morna, na forma de acompanhá-la, com novas sequências de acordes que entram, portanto com uma nova harmonização, até dos temas de criação não muito recente, ele

considera que tal se deve ao facto de existir hoje em dia mais liberdade, mais opções no sentido da escolha de sequências de acordes. Entretanto ele aproveita o ensejo para deixar alguns conselhos:

“Temos aquela base, mas em termos de sequência de acordes, temos muito mais liberdade. Entretanto, vejo alguns indivíduos que se afadigam no ato de compor e pensam, erradamente, que quanto mais acordes introduzirem, melhor música estarão a fazer. Não é isso! Não se pode, senão fica uma manta de retalhos, uma “catchupada”. Não, o pensamento musical da composição deve manter-se, de contrário faz-se uma música que não terá uma unidade de pensamento musical. Não é por aí que reside a riqueza de uma composição. Eu acho que o nosso ouvido hoje é muito mais rico, já ouvimos muito mais músicas desse mundo fora”.

Um quarto entrevistado nosso considera que a Morna e o Fado se assemelham em vários aspetos, designadamente no temático, no lírico, pois ambas cantam o amor, a saudade, a nostalgia. Para ele até em termos de instrumentos utilizados, se se excluir a guitarra portuguesa, todos os instrumentos utilizados no acompanhamento do Fado, são também utilizados no acompanhamento da Morna. Ele acrescenta ainda que:

“(…) tanto a execução do Fado no andamento da Morna, como a Morna no andamento do Fado, não cria problemas, depende da pessoa na sua maneira de expressar. Há linhas melódicas que requerem alguma adaptação. Às vezes existem frases que se prolongam nas mornas, e nos Fados também, às vezes no Fado encontramos uma considerável distância entre uma nota mais grave e outra mais aguda, também temos isso na morna, para expressarmos alguma dor, nostalgia. Geralmente, tanto no Fado quanto na Morna, a maneira de expressar, em termos de estado de espírito – chamemo-lo assim – e em termos musicais, tem muita semelhança, está bastante próxima” (Anexo nº 4)

Contudo, segundo ele, a despeito dessas semelhanças existirem de facto, de serem visíveis, de serem claras, cada um dos géneros tem a sua identidade própria, o que permite que sejam também diferenciáveis. Em sua opinião cada um deles nasceu em contexto social diferente e por outro lado, a característica de formação da sociedade caboverdiana difere da de formação da sociedade portuguesa. E acrescenta:

(…) Nós temos influências de todos os continentes, com a sua maneira de se expressar, temos a europeia – não só portuguesa - então é esta simbiose

que vem surgir, digamos, com uma certa originalidade quando se fala da Morna. A Morna e o fado são duas coisas diferentes. Coloca-se-lhes na prateleira e consegue-se distinguir, sem problemas, qual é que é a Morna e qual é que é o Fado”.

Sobre uma eventual diferença entre a Morna de outrora e a de agora, ele diz-nos que a Música é algo que não para no tempo, que a Música está sempre em movimento, sempre a receber influências tanto do norte como do sul, do oeste como do este e que o homem que produz essa Música está em constante contato com outras realidades e na hora de ele se expressar, inevitavelmente, todo o universo de conhecimento adquirido vem refletir na composição. Ajunta ainda a essa afirmação o seguinte:

“o próprio compositor passou a tratar a Morna de maneira diferente, a nível da letra, da palavra que usa e a nível da linha melódica, porque estamos em épocas diferentes. Há casos em que perguntamos ao compositor “sabes tocar?” e a resposta é “não, não sei tocar”, e replicamos “não sabes fazer nenhum acorde?”, “não, não sei fazer nenhum acorde”, entretanto, ele compõe um tema com uma linha melódica e sobre a qual se pode fazer uma harmonização bastante interessante”.

Para ele, quando os contatos com o exterior eram menos frequentes, quando Cabo Verde era mais isolado, não havia rádio, não havia viagens, exceção feita àqueles que emigravam e que traziam músicas, da América do sul, Argentina, Cuba, músicas mesmo daqui ao lado, do Senegal, as coisas andavam mais lentamente e percebia-se uma certa estagnação, nesse domínio. Essa interação com pessoas de outras culturas fez com que as coisas evoluíssem.

“Em Cabo Verde tivemos uma época de cúmbia, uma época de músicas das Antilhas, tudo originado pelas movimentações de pessoas, de emigrantes que traziam músicas e para quem executa, mesmo a nível de grupos acústicos, digamos assim, que havia na altura, constituídos, as mais das vezes, por clarinetes e violas acústicas, em São Vicente, aqui na Praia e noutras ilhas, interpretava-se essas músicas à nossa maneira, digamos assim, e partir daí, perante a possibilidade de compor uma morna, e.g., uma inspiração que surja, não será uma inspiração igual à da altura em que a pessoa não teve acesso a nenhuma outra forma musical, a nenhuma outra sonoridade”.

E ele faz questão de enfatizar que, fazendo isso, não se estava a plagiar. Respondendo concretamente à questão sobre o que mudou em termos de re-harmonização, ele exemplifica.

Havia um sequência muito utilizada (1ª, 2ª, 3ª), ou como se diz 1º grau, 5º grau, com 7ª menor sobre o 1º grau vai-se para o 4º grau e havia uma nota de passagem que é de meio tom e que geralmente se usa – um caso concreto – está-se em lá menor, faz-se o Fá se se vai ao Mi, para descer esse meio tom. Se se está em mi, vai-se ao dó primeiro antes de se ir ao si e assim sucessivamente. Então esta era uma forma, como é que surgiu, sinceramente, isso eu não sei. Infelizmente não há registos...

A esse propósito, Vasco Martins tem um artigo, onde ele escreve na pauta musical esse meio tom *de* que tanto se fala. Ei-lo:

♩=52

p. p. p. p. p. p. p. p.

in http://www.vascomartins.com/Vasco_Martins_meio_tom_morna.pdf

E o nosso entrevistado continua:

“Em relação à música, há uma coisa que temos que dizer e que esta sociedade tem de assumir como responsabilidade sua. Na verdade, a própria sociedade atrasou muito a evolução da música, como produto da sociedade, porque aqueles que tocavam eram tidos como bandalhos, vadios, como irresponsáveis. Houve uma certa insistência, uma certa persistência, chamemo-lo assim, de um número X de pessoas, durante todo o tempo de vida do nosso país, da nossa nação, que até hoje procura forma do seu filho aprender a música porque já viu qual é a utilidade, sabe da importância da música no equilíbrio de uma pessoa, na aquisição da noção do ritmo, da vida, do amor a tudo quanto lhe rodeia, a ter a percepção do belo e do feio.

Nessa responsabilização da sociedade, referiu noções que são trabalhadas nas aulas de música como a noção de ruído, a noção de silêncio, a noção de que quando um falo o/a outro(a) deve estar calado, noção de ética, enfim um conjunto de aspetos que não eram valorizados e de cujo desconhecimento deriva algum atraso no desenvolvimento da música.

E termina o seu raciocínio dizendo que, de facto, houve muita evolução tanto em termos melódicos como harmónicos, pois foram introduzidos uma série de acordes. Aí, ele considera que é de se render tributo ao Sr. Luís Rendall por ser aquele que, embora tenha incidido mais sobre choros nas suas composições, facto que se justifica plenamente por ter interagido e aprendido muito com brasileiros, mexeu muito na harmonia Em Cabo Verde.

“Sim, sim, aprendeu com aqueles marinheiros que passavam por cá, que traziam músicas, era uma pessoa autodidata, aprendeu música, ele lia, escrevia as suas músicas. Então ele tinha muitos contatos com brasileiros que passavam por Porto Grande e também com marinheiros portugueses, não só da Armada como dos barcos comerciais ele começou a mexer na harmonia, não só nas suas composições como também na de outras pessoas, enquanto executante. Para além de B. Léza, claro está, que como se vê, tem um rompimento com aquela forma anterior de compor de executar e de harmonizar.

Perante a nossa insistência no sentido de ele se referir a alguns acordes novos que entraram ultimamente nessa tal re-harmonização, ele fala em:

“... acordes diminutos, o acorde meio diminuto também, e tem mais... tudo quanto seja aplicável na Música, tem sido utilizado aqui em Cabo Verde, porque a Música é universal, a harmonia é universal. (...) Mas a coluna vertebral que caracteriza Morna, que a identifica mesmo, é algo que temos que manter”.

Em termos do que possa ser a coluna vertebral da Morna, do que a diferencia dos demais géneros, ele fala em ritmo, movimento, temática, andamento. Para ele a temática da Morna é específica pois nunca se viu Morna com sátira. A morna aborda o amor, a saudade... E acrescenta:

“ a emigração, que está sempre relacionada com a saudade, tanto de quem partiu como de quem ficou, o mar que separa, que leva, mas também que traz de volta, a lua porque se considera que em qualquer sítio que estivermos a lua está e se lhe confiarmos uma mensagem ela levá-la-á ao “cretched” que está do outro lado do globo”.

Sobre uma eventual proximidade entre a Morna e o Chorinho, ele é perentório em não ver qualquer semelhança entre um género e o outro:

Um outro entrevistado (Anexo 5) começou por nos dizer que ele próprio já executou o Fado em Cabo Verde e lembra-nos que fez o serviço militar em Portugal. Entretanto, a alusão que faz a um senhor que tocava guitarra portuguesa em S. Vicente e que depois se deslocou a Portugal para aprimorar os conhecimentos que tinha sobre esse instrumento, vem ao encontro do testemunho deixado por alguns entrevistados que se referiram à esse instrumento como fazendo parte do rol dos que entravam no acompanhamento da Morna. A situação relatada, da utilização da guitarra portuguesa no acompanhamento da Morna, nem sequer é de épocas muito recuadas, pois aconteceu nos anos 70.

Ele, também, se referiu aos instrumentos que se usavam no acompanhamento da Morna, tendo feito menção ao violão, fundamentalmente como diz, a viola braguesa, o cavaquinho que, a seu ver, não era executado com a maestria a que hoje se assiste na sua execução, o clarinete, que era muito usado.

Quanto a eventuais pontos de semelhança entre o Fado e a Morna, começou por responder-nos que ele também já escreveu um artigo sobre essa matéria, mas que não se considera detentor de bagagem para escrever sobre certos assuntos e assim limita-se a reflexões sobre a temática.

Na verdade, enquanto falava connosco mostrou-nos um livro que foi editado em Itália, na altura em que ele era conselheiro da Embaixada de Cabo Verde nesse país e no frontispício do mesmo havia a inscrição “Capo Verde – una storia lunga, dieci isole”, vidé (Marzot, M., 1989:77). Nessa página aparece uma composição desse nosso entrevistado “M sunhá = “eu sonhei”, traduzida para o italiano e transcrita para a pauta musical.

Ele fez também uma observação parentética para nos dizer que embora ainda não tivesse abordado o assunto com o Betú, ele nota nesse compositor muitas influências do Fado nas suas composições e, a seu ver,

isso justifica-se plenamente, pois esse compositor estudou em Portugal, conviveu com portugueses lá no Porto e estando numa sociedade como a portuguesa, diferente da nossa, que já tem muitos músicos formados... se você tem jeito para a coisa, acaba se apegando a tudo o que é bom, adquire os recursos técnicos que lhe permitem fazer coisas muito bonitas.

Ele considera que, em Cabo Verde, as coisas são feitas de uma forma empírica, por intuição, que foi assim com o B. Léza, com o Eugénio Tavares também foi assim, mas eles são pessoas inspiradas. Referindo-se concretamente à questão da eventual semelhança entre a Morna e o Fado, ele perfilha da opinião de que essa semelhança existe sim, mas que é mais do ponto de vista estrutural. Um músico caboverdiano ao ouvir um tocador português repara nalguns acordes, nalgumas combinações e na sua intuição, utilizando a sua própria inspiração, transporta isso para o seu mundo e acaba dando-lhe uma forma diferente.

Para ele, no campo musical a semelhança nem fica só pela Morna com o Fado, para ele há influências a outros níveis e avança uma por exemplo:

“eu sei que há gente que não gosta de ouvir isso, mas o Funaná tem influências, designadamente portuguesas, não só no ritmo, como também na forma de dançar. Quando uma pessoa está a dançar passo doble, braços estendidos, perna esticada e o ritmo ...

Eu não tenho dúvidas que... sim senhor, um natural de Santiago, aqui dentro, ou fora, que tivesse visto e ouvido a marcha portuguesa lá do norte, marchinhas ou passo doble, etc., teria ficado com isso no ouvido e teria que transportar ... e claro que chega, toca e ... a pessoa também recria, porque isso de aculturação é uma componente essencial da nossa formação como sociedade em Cabo Verde.

O cabo-verdiano é o produto de uma aculturação de povos provindos de África e Europa fundamentalmente e com outras influências ao longo do tempo. E nós temos sabido fazer este processo ... durante todos esses séculos, com criatividade e com autenticidade”.

Para ele embora haja pessoas que não gostam de ouvir falar de influências, é preciso desmistificar isso e falar sobre elas abertamente, sem qualquer tipo de complexo. Acrescenta ainda que *“nós temos um processo criativo em permanência em Cabo Verde, que é uma sociedade muito permeável às influências. Sociedade*

de emigrantes ... todos os dias há gente a partir para a Argentina, para o Brasil, imagina só ... era o que faltava, se a gente não recebesse influências”.

Segundo ele o que importa, é que a despeito de todos esses contatos com o mundo de todas essas influências que recebemos, o que importa é que temos uma especificidade e aí ele mostra-se deveras zangado, furioso com,

“as conclusões do atelier da Música em São Vicente, feito no encontro de Quadros em 2011, quando chegaram à conclusão que nós não temos uma música, eu disse não, vocês estão doidos, então também não temos uma cultura. Temos uma música, sim senhor, agora essa música é produto de vários contactos com pessoas de diferentes latitudes, mas nós soubemos fundir e recriar”.

No que tange ao Choro brasileiro, ele confessou-se um grande admirador desse género musical e foi adiantando que o Choro exerceu influências várias em Cabo Verde, a começar em Luís Rendall. Ele considera que o facto de esse género ter entrado em Cabo Verde através do cavaquinho e viola de 10 cordas, mostra igualmente que nós temos uma afinidade grande com o Brasil. Para esse músico, nós temos influências múltiplas e exigências também e não deixa de dizer que não gosta de algumas harmonizações em que entram muitas dissonâncias. Para ele, muitas é demais a acaba prejudicando a harmonia. Considera que Cabo Verde tem bons compositores, muito bons mesmo.

Ainda continuando a abordar a questão de semelhança, ele lembrou-nos também que dos discos antigos do cantor Nelson Gonçalves, do pianista Carnot, entre outros, que eram muito ouvidos em Cabo Verde, das carreiras marítimas do barcos procedentes de Europa e que escalavam os Portos de Cabo Verde rumo ao Brasil, rumo à Argentina. Influências que se exerciam até na dança, pois,

“O tango foi muito dançado em Cabo Verde nos anos 20 e 30. Você está a ver um caboverdiano a passar 4 anos na Argentina e depois vir desembarcar em Assomada ou São Nicolau, a primeira coisa que ele quer mostrar é o que ele aprendeu lá. E vai dar um show! (risos) E as pessoas vêm, nem têm tempo de assimilar, mas já não fazem igual e por essa via recriam...”

Relativamente à composição mais antiga que se tem nesse género, Morna, ele diz-nos que a contrapor a afirmação de Eugénio Tavares, há

aquela que obteve junto do Luís Rendall e que diz que a morna mais antiga da Boa Vista é “Violeta”. De modo que para ele, na ausência de documentos escritos que possam esclarecer esse facto, a gente vai especulando.

Contudo vai dizendo que tanto a ilha da Boa Vista, como a da Brava, como também a Ribeira Grande de Santiago, tinham condições que propiciassem o surgimento de um fenómeno daquela natureza, que propiciassem o surgimento do género musical a que se chamou “Morna”. Para ele não foi seguramente no Sal, nem em São Vicente, nem em Sta Luzia (esta última até aos nossos dias permanece desabitada).

Partindo desse princípio, ter-se-ia que ver depois, em qual desses três litorais (Brava, Boa Vista ou Cidade Velha) ela surgiu de facto, embora avance que em Santiago, na Ribeira Grande, tal fenómeno não poderia ter surgido por causa da separação que havia entre as classes sociais. Por ser um fenómeno de miscigenação, as sociedades tinham que ser mais fluídas, teria que existir maior interação entre as pessoas, pressupostos que numa sociedade como a da Ribeira Grande de Santiago não era possível encontrar-se. Ou seja, para ele o berço da Morna estaria na ilha da Boa Vista ou na ilha da Brava.

Acrescenta ele ainda que o ritmo da “Morna” está diretamente ligado ao mar, é o bater das pás dos remos dos botes no mar, é o tchi... tchi... e foi balançando o corpo se estivesse de facto remando, num movimento que, com a ajuda do nosso metrónomo, conseguimos situar no momento da sua visualização, à volta de $\downarrow = 44^7$, embora o andamento a que estivesse a referir-se se aproxime do da “Brada Maria”, incluída neste trabalho.

Para ele, com esse andamento consegue-se acompanhar qualquer morna sem problemas nenhuns e sugere mesmo que se preste atenção na forma como os mais idosos dançam a Morna, com um balançar do corpo diferente da forma como nós hoje dançamos a Morna. É um “guindá e Tchi”, como se dizia. E é nesse

⁷ Por acaso a única entrevista de que ficamos com registo vídeo foi esta, pelo simples facto de o aparelho áudio com que estávamos a registar os testemunhos, se ter avariado a escassos minutos do início da entrevista com o Sr. Amílcar Spencer Lopes

aspecto que reside a diferença entre o Fado e a Morna: a Morna é cantante e dançante e o Fado não o é.

A seu ver, a Morna nunca foi proibida, contrariamente ao que aconteceu com o Batuku, porque ela abre todos os caminhos, passa por todos os regimes e chega à independência onde conhece um toque de erudição com os novos compositores como Pantera, Betú e outros mais, mas sempre conservando a mesma raiz.

4.5 Repertórios, tonalidades e instrumentos

Os temas escolhidos não obedeceram a nenhum outro critério que não fosse a opção estética. Contudo, procuramos conciliar a antiguidade com a atualidade, para que se fique também com a noção da evolução em termos harmónicos que a morna tem conhecido, do percurso da mesma. Certo é que com essa preocupação em mente, podíamos ter escolhido outros temas, mas escolhemos esses que constam deste trabalho.

“Brada Maria” por ser aquela que é considerada a morna mais antiga de que se tem registo no arquipélago e Força de Cretcheu por ser uma morna que tem resistido ao tempo, cantada outrora, cantada agora, com igual encanto. Escolhemos igualmente Lisboa nos cantares caboverdianos porque ela retrata muito bem os laços que se estabeleceram, de há muito, entre Cabo Verde e Portugal, situação de que a música dificilmente poderá alhear-se.

Teremos por conseguinte:

3 Mornas – Brada Maria, Força de Cretcheu e Lisboa nos Cantares Caboverdianos

2 Fados – Barco Negro, Canoa

2 Choros (instrumentais)

Começemos pelas Mornas:

BRADA MARIA

Am A7 Dm

Bradei a Deus na noite escura e fria,

 Am F E7
Na noite horrível da minha agonia;

 Am A7 Dm
E Deus ouviu-me lá do céu sem luz,

 Am F E7
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 gorgueio e da ternura;
Um dia viu-me um tredo caçador,
Roubou-me a luz, e deu-me em troca a dor.

Deixou-me a dor de o ter e de o perder;
Deixou-me a dor de não poder morrer,
Crucificada nesta esp'rança em flor,
De ainda recobrar o seu amor.

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

Então bradei a minha mágoa infinda,
Até romper no céu a aurora linda.
E a 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 desniharíeis passarinhos
 Para os lançar à lama dos caminhos.

LISBOA, CAPITAL DA SAUDADE

Crioulo

Ésse ê qu'ê Lisboa ^{G^b}
^{D^b7} ^{G^b}
 Nôs Terra d'adoçon
^{E^b7}
 Qui recebê-no
 Quónd nô tive d'imigrá ^{A^bm}

 Quónd tchuva kabá
 E nós fidje
^{G^b}
 Tive fôme
^{E^b7}
 És qu'ê nos vida

^{A^bm}
 Lisboa tem
^{D^b7}
 Aquel ' curaçon
^{G^b}
 Bem Português

^{E^bm|E^b7}
 Nês nôs aventura
^{A^bm}
 Aventura d' imigraçon
^{D^b7}
 Oi Tónt Port , tónt Cidade
^{G^b}
 Nô conchê nês mundo

Tradução em Português

Esta é Lisboa
 Nossa Terra de adopção
 Que nos acolheu
 Quando tivemos de emigrar
 Quando deixou de chover
 E os nossos filhos
 Tiveram fome
 Eles que são as nossas vidas

 Lisboa tem
 Aquele coração
 Bem Português

 Na nossa aventura
 Aventura de emigração
 Oh quantos Portos, e quantas
 Conhecemos nesse mundo

Crioulo

Má nenhum toçó-ne más fundo ^{E^b7}
Na nôs coração ^{A^bm}

Porque Lisboa tem ^{G^b}
Grandi amor. ^{D^b7}
Amor qu'ê criol ^{G^b}

Se Boston ê Pâ tâ Kête ^{E^bm|E^b7}
Más ê diar Foad e dia Braba ^{A^bm}
E Rotterdam ê Sampadjud ^{D^b7}
Luxemburao ê suek ^{G^b}
E Roma ê Patchin Parloa ^{E^b7}
Câ têm ôte moda Lisboa ^{A^bm}

Porqu'li el djuntá ^{G^b}
Tud nôs, tud Cabo Verde ^{D^b7} ^{G^b}

Lisboa têm Camões ^{E^bm|E^b7}
Fêra d'areloje e Fátima ^{A^bm}
Sportina. Benfica má Porto ^{D^b7}

Enclave e B . Léza ^{G^b}
E na Sociacon tâ baióde ^{E^b7}
Tê na hora d'almoço ^{A^bm}

Lisboa sô câ têm mar ^{G^b}
Má pâ consolo-ne ^{D^b7}
Êle ranjá Têjo ^{G^b}

Quónd tchiga ^{G^b}
Óra di no regressá ^{D^b7} ^{G^b}

Tradução em Português

Mas nenhuma tocou mais fundo
No nosso Coração

Porque Lisboa tem
Um grande amor
Amor que é crioulo

Se Boston e Pawtucket
É só Foad e Brava
E Roterdão é S. Vicente
Luxemburgo é Santo Antão
E Roma é S. Nicolau
Não há outra como Lisboa

Porque aqui ela juntou
Todos nós, todo Cabo Verde

Lisboa tem Camões
Feira do Relógio e Fátima
Sporting, Benfica e Porto

Enclave e B . Léza
E na Associação dança-se
Até na hora do almoço

Lisboa só não tem mar
Mas para nos consolar
Ela arranjou o Tejo

Quando soar, enfim,
A hora de regressarmos

Crioulo

Câ bô fká triste ^{E^b7}
Nem câ bô tchorá ^{A^bm}
Si Praia ê
Capital di nôs Terra (quirida) ^{G^b E^b7}

Lisboa ê ^{A^bm}
Capital di sôdade ^{D^b7}
Di nôs Mundo (spaióde) ^{G^b}
Lisboa ê ^B
Capital di sôdade ^{G^b} } Coro
Di nôs Mundo (spaióde) ^{D^b7} }
D'Imigraçon ^{G^b} }

Tradução em Português

Não fiques triste
Nem chores
Se Praia é
A Capital da nossa Terra (querida)

Lisboa é
A capital da saudade

Do nosso Mundo (espalhado)

Da Emigração

FORÇA DE CRECHEU

Letra: Eugénio Tavares

Música: Eugénio Tavares

^{G^b D^b7 G^b}
Ca tem nada na es bida
^{E^b7 A^bm}
Más grande que amor.
^{D^b7}
Se Deus ca tem medida,
^{G^b}
Amor inda é maior...
Amor inda é maior,
Maior que mar, que ceu:
Mas entre otos crecheu,

De meu inda é maior.

Crecheu más sabe,
É quel que é de meu.
Ei é que é chabe
Que abrim nha ceu...
Crecheu mas sabe
É quel
Que q'rem...
Se ja'n perdel,
Morte já bem ...

Ó força de crecheu,
Abri'n nha asa em flor!
Dixa'n alcança ceu
Pa'n bá oja Nós Senhor,
Pa'n ba pedil semente
De amor coma es de meu,
Pa'n bem da todo gente,
Pa todo conché ceu!

BARCO NEGRO

C G7 C
De manhã, que medo, que me achasses feia!
 C E
Acordei, tremendo, deitada n'areia

G7

F

Mas logo os teus olhos disseram que não,

E o sol penetrou no meu coração.{Bis}

Vi depois, numa rocha, uma cruz,

E o teu barco negro dançava na luz

Vi teu braço acenando, entre as velas já soltas

Dizem as velhas da praia, que não voltas:

São loucas! São loucas!

Eu sei, meu amor,

Que nem chegaste a partir,

Pois tudo, em meu redor,

Me diz qu'estás sempre comigo.{Bis}

No vento que lança areia nos vidros;

Na água que canta, no fogo mortiço;

No calor do leito, nos bancos vazios;

Dentro do meu peito, estás sempre comigo.

CANOA

Carlos do Carmo (canoas do Tejo)

Letra: Frederico de Brito

Música: Frederico de Brito

Canoa de vela erquida
Que vens do cais da ribeira
Gaivota que anda perdida
Sem encontrar a companheira

O vento sopra nas fragas
O Sol parece um morango
E o Tejo baila co'as vagas
A ensaiar um Fandango

Canoa, conheces bem
Quando há norte pela proa
Quantas docas tem Lisboa
E as muralhas que ela tem

Canoa, por onde vais
Se algum barco te abalroa
Nunca mais voltas ao cais
Nunca, nunca, nunca mais

Canoa de vela panda
Que vens da boca da barra
E trazes na aragem branda

Gemidos de uma guitarra

Teu arrais prendem a vela

E se adormeceu deixá-lo

Agora, muita cautela

Não vá o mar acordá-lo

4.6 Análise das grelhas comparativas

Uma análise da letra dessas composições elucidam-nos que estamos em presença de textos literários, porquanto há, subjacente a eles, uma intenção estética, uma preocupação em despertar no leitor o prazer estético. Qualquer texto literário, presta-se a diferentes interpretações, e estes que aqui se apresentam não fogem à regra.

Relativamente à Morna Brada Maria, vemos que a nível da forma, o texto organiza-se em 7 estrofes isométricas de 4 versos cada, (quadras) totalizando 28 versos.

O vocabulário a que se fez recurso para veicular a mensagem é, do princípio ao fim, de tristeza, de dor, de mágoa: noite escura, noite horrível, cruz, pranto, sangrar, gemia... e por aí além, um conjunto de termos que remetem, que despertam o leitor para o que vai na alma do compositor – a comoção.

Há uma preocupação com a rima. O esquema rimático é aabb, ou seja, o primeiro verso rima com o segundo, o terceiro com o quarto, característico da rima emparelhada, em toda a extensão do texto. Para só citar alguns exemplos, repare-se na forma como, fria rima com agonia/luz com cruz/amor com dor/parecia com gemia...

Em termos de andamento, já vendo essa composição na perspectiva musical, Brada Maria está no grupo daquelas mornas que são designadas por

“Morna Galope”. Os compositores mais recentes não têm estado a compor mornas nesse andamento, um pouco mais rápido que do das demais. Andamento igual ao da morna *Lisboa nos Cantares Caboverdianos* tem sido o preferido ultimamente.

No tema *Lisboa nos cantares caboverdianos*, escrito em modo maior com modulação para a relativa menor, os compositores não se preocuparam com a rima, mas a mensagem, o texto, é de uma grande profundidade. Qualquer caboverdiano sente-se tocado com a mensagem que nela se veicula. A parte musical foi muito bem trabalhada, mormente com a introdução da guitarra portuguesa, um dos grandes ícones de Lisboa, de Portugal e agora do Mundo. Num tema que fala sobre Lisboa, que é um tributo a essa cidade, a combinação não podia ser melhor.

Em *Força de Cretcheu*, escrito também em modo maior, a parte poética foi trabalhada com distinção. O seu autor faleceu em 1932, mas essa morna nunca perdeu atualidade. Eivado de uma elevada intenção estética, Eugénio Tavares afirma nesta morna, entre outras coisas, que o amor é maior que Deus, Deus que ele mesmo reconhece ser incomensurável e ao mesmo tempo pede-Lhe que Lhe dê sementes desse amor para distribui-las a todo o mundo, para que todos conheçam o céu.


Grelha de Brada Maria.

Tabela 5 - Grelha referente à Morna "Brada Maria"

Elementos de análise	Indicação
Data	1830?
Autor	Ainda desconhecido
Título	Brada Maria
Compasso	Quaternário
Andamento	$\text{♩} = 84$
Temática	Tristeza
Introdução	Não
Clave	Sol
Nº de vozes	1
Intérprete	Luisinha Medina
Tonalidade	Lá menor

Grelha Lisboa nos cantares caboverdianos

Tabela 6 - Grelha referente à Morna "Lisboa nos cantares caboverdianos

Elementos de análise	Indicação
Data	
Autor	Manuel de Novas e Rui Machado
Título	Lisboa nos cantares caboverdianos
Compasso	Quaternário
Andamento	 =58
Temática	Emigração/ Tributo à cidade de Lisboa
Introdução	Sim
Clave	Sol
Nº de vozes	1
Intérprete	Titina Rodrigues
Tonalidade	G ^b , alternância com relativa menor, E ^b m

Grelha Força de Cretcheu

Tabela 7 - Grelha referente à Morna "Força de Cretcheu"

Elementos de análise	Indicação
Data	
Autor	Eugénio Tavares
Título	Força de Cretcheu
Compasso	Quaternário
Andamento	♩=66
Temática	Amor
Introdução	Sim
Clave	Sol
Nº de vozes	1
Intérprete	Sãozinha Fonseca
Tonalidade	G ^b

Grelha Barco Negro

Tabela 8 - Grelha referente ao Fado "Barco Negro"

Elementos de análise	Indicação
Data	
Autor	David Mourão Ferreira/ Caco Velho
Título	Barco Negro
Compasso	Quaternário
Andamento	$\text{♩} = 69$
Temática	Partida
Introdução	Sim
Clave	Sol
Nº de vozes	1
Intérprete	Amália Rodrigues
Tonalidade	C

Grelha Canoas do Tejo

Tabela 9 - Grelha referente ao Fado "Canoas do Tejo"

Elementos de análise	Indicação
Data	
Autor	Frederico de Brito
Título	Canoa
Compasso	Quaternário
Andamento	 = 50
Temática	Partida
Introdução	Sim
Clave	Sol
Nº de vozes	1
Intérprete	Carlos do Carmo
Tonalidade	B ^b m

Em síntese, a análise dos temas incluídos neste trabalho deixa-nos perceber que tanto na Morna como no Fado existe uma preocupação com o texto, no sentido de, também por essa via, se conseguir uma obra com sentido estético, uma obra que agrade, uma obra com que as pessoas possam deleitar-se.

Em termos musicais, verificamos também que, tanto num género como noutro, há composições não só em modo maior como em modo menor, apesar de se considerar que temas compostos em modo maior são mais vivos, são mais alegres e, igualmente, os dois géneros musicais estarem associados com a tristeza, com o lamento, com a dor da partida, com a dor de se deixar a mãe querida, o amor da sua vida. Pensamos que

no tema “Barco Negro”, a despeito de se encontrar em modo maior, a intérprete consegue mostrar-nos o sentimento que lhe vai na alma, sentimento de dor, de mágoa, de tristeza, mas também de confiança em como o seu amor ia voltar, a despeito do vaticínio, em sentido contrário, das velhas da praia.

Normalmente cantadas a uma só voz - embora na Morna já tenhamos alguns arranjos bem elaborados de temas que foram interpretados a mais de uma voz⁸ e esses exemplos mostram que a morna pode evoluir-se também neste sentido – tanto no Fado como na Morna a(o) intérprete, via de regra está sempre de pé e os músicos que a(o) acompanham, sentados.

O andamento normalmente é lento, mas em ambos os géneros podem ser encontrados temas de andamento ligeiramente mais rápido. No género Morna quando isto acontece, diz-se que se está em presença de uma “morna galope”. Não é difícil perceber-se que a palavra, apesar de fazer parte do léxico do crioulo, proveio do português, pelo sentido que essa palavra tem nessa língua. Na verdade, “andar a galope” é uma expressão que significa andar depressa.

⁸ Há um grande trabalho preparado pelo músico Paulino Vieira, a partir de temas já conhecidos, no qual ele consegue reunir uma plêiade de artistas que cantam algumas mornas a mais de uma voz. O disco é “Peace, Love and Unity”

V Capítulo - Conclusões e perspectivas futuras

A hipótese de a Morna ter nascido na ilha da Boa Vista existe e, até ao momento, não se pode dizer que haja argumentos ou documentos que comprovem essa hipótese, nem que existam para rebatê-la. Eugénio Tavares foi muito prudente ao fazer a afirmação que fez, tendo escrito que *“a mais velha morna da Brava, cantada há quase cem anos, porventura a mais linda de quantas se orgulha o nosso folclore, é esse lancinante grito duma caída; Brada-Maria! Ouve-se sempre com lágrimas”*, afirmação feita na Vila Nova Sintra, ilha da Brava, em Março de 1930, in (Tavares, E. 1996:107).

Parece, entretanto, que se levanta algum véu sobre uma matéria que prendeu e vem prendendo a atenção de alguns estudiosos caboverdianos, no que se refere ao móbil da escolha do termo “Morna” para designar esse género musical das ilhas. Parece, igualmente, que é de se afastar definitivamente a possibilidade do termo ter provindo da palavra portuguesa “morno”, a despeito da argumentação com algum entusiasmo, com algum calor, daqueles que a sustentam, que a defendem.

A hipótese de a palavra “Morna” ter provindo de um termo inglês já foi afastada, a seu tempo, pelo Dr. Baltasar Lopes da Silva, mas, a hipótese que relaciona “Morna” com as Antilhas, não é completamente descabida, podendo, inclusive, estar por detrás dessa hipótese, alguma verdade.

O significado da palavra “Morne” na língua francesa, língua dominante nas Antilhas, está mais próximo do espírito, da atmosfera que envolve o género musical caboverdiano a que se chama “Morna”. Na verdade, “morne” em francês significa triste, lúgubre, fúnebre, tenebroso e numa outra aceção significa colinas nas Antilhas.

Para nós, a explicação mais plausível para a existência do termo “Morne” nos locais referidos, sendo que todos eles estiveram na rota da escravatura, é que esse vocábulo esteve, fazia parte do léxico dos escravos no local de onde todos eles partiram, antes de chegarem aonde chegaram.

Esse local, muito dificilmente pode ser outro, aliás só pode mesmo ser Cabo Verde, mais concretamente a cidade da Ribeira Grande de Santiago, lugar onde os escravos recebiam uma preparação prévia, eram “ladinizados”, antes de serem vendidos.

Outro dado a ter em conta é que os escravos que vinham da costa ocidental africana, não eram da mesma etnia, muitos deles não falavam a mesma língua, como escreveu Manuel Veiga,

“Os escravos não eram mudos, sabiam já falar, mas não eram nem da mesma família, nem da mesma etnia, nem do mesmo povo, nem muito menos ainda da mesma terra” (...) o falar de uns era barulho para outros. Cada um possuía o seu código, o seu sistema e a sua estrutura linguística”, in (Veiga, M., 1994:203).

Por isso afigura-se-nos como muito provável a hipótese de que os escravos, que vinham de diferentes pontos do continente africano, da Serra Leoa, Senegâmbia – a costa do Senegal e da Gâmbia foi um dos quinhões mais disputados quando da implantação europeia para o tráfico de escravos, segundo refere Ki-Zerbo na página, 295 do seu livro “História da África Negra”- tenham tido contacto com o termo “Morne”, que aparece em todos esses lugares que estiveram na rota da escravatura, enquanto estiveram a ser “ladinizados” na Ribeira Grande de Santiago, ou seja, antes de seguirem para os diferentes destinos.

Portanto reunindo esses elementos todos -, a inexistência do termo nos lugares onde eles eram capturados, o facto de os escravos passarem, na cidade de Ribeira Grande de Santiago pelo processo de “ladinização” antes de serem vendidos - a hipótese do vocábulo “morne” e consequentemente a palavra “Morna” ter conhecido a luz do dia, em Ribeira Grande de Santiago, parece bastante plausível.

Não tivemos a pretensão de esgotar o assunto com esse trabalho e acreditamos que há aspetos que possam ainda ser explorados designadamente o de uma eventual relação da morna, ainda que num passado relativamente distante, com alguns ritmos brasileiros e com o *Blues*. Ao observarmos a forma como os executantes mais velhos acompanham a *Morna* ao violão, “à moda antiga”, esse questionamento se nos levanta.

O presente trabalho não será seguramente um ponto de chegada, mas antes um ponto de partida que aliado a outros pretende contribuir para uma melhor definição da forma, da matiz, dos traços, dos passos, dos sons dessa cultura que existe com uma identidade própria, que se afirma e se diferencia das demais, a despeito da globalização, que, a um tempo, nos prende e nos embala, nos mantém próximo, qualquer que seja a distância, nos atrai mesmo que a gente se distraia.

Cada um vai dando a sua contribuição como sabe e pode, mas no caso da Morna há nomes que estão claramente na vanguarda, seja a nível da composição, seja a nível da execução, seja a nível da interpretação, seja a nível da divulgação além fronteira, seja a nível da perpetuação desse género musical caboverdiano e passagem de testemunho às novas gerações.

Eugénio Tavares, B. Léza, Ano Nobu, Betú, Djodja, Luís Rendall, Luís Morais, Paulino Vieira, Katchás, Renato Cardoso, Manel Clarinete, Bana, Cesária Évora, Ildo Lobo, Titina Rodrigues, Fernando Quejas, Djosinha, Bau, Tito Paris, Frank Mimita, Travadinha, Celina Pereira e tantos e tantos outros, são nomes que a historiografia da Morna irá registar como pessoas que se esmeraram na contribuição que deram na cultura desse género musical e na sua divulgação

O presente trabalho proporcionou-nos o indesmentível prazer e alegria de interagir com diversas pessoas da área da música, de aceder a documentos vários relacionados com a história dessas ilhas e da Morna e uma dessas alegrias terá sido a circunstância de termos sido presenteados com um registo em cassette áudio da morna Brada Maria, cantada por uma religiosa, hoje com mais de oitenta anos, a residir nos Estados Unidos da América e filha de um senhor que costumava musicar os versos de Eugénio Tavares.

Foi em casa do Senhor José Gonçalves e na sequência dos depoimentos de um dos entrevistados – o processo de investigação confronta-nos, amiúde, com situações dessa natureza - que fomos encontrar o tal registo e que é interpretada com total fidelidade à versão registada por

Eugénio Tavares em 1930. A acrescentar a isso, soubemos igualmente que uma das pessoas que faziam o acompanhamento era o saudoso Renato Cardoso.

Relativamente às questões de investigação colocadas no início, que foram o móbil da elaboração do presente trabalho podemos avançar que apesar das semelhanças que possa ter com outros géneros, designadamente com o Fado, a nível da temática e da poética – como fizeram questão de no-lo realçar os nossos entrevistados – , e da dissemelhança com o chorinho, embora não seja de se excluir a realização de estudos, por ventura, mais aprofundados e com maior abrangência sobre esta matéria, a Morna é um género musical *sui generis*, facilmente diferenciável dos demais, pelos seus traços distintivos, e que apesar de ter vindo a evoluir-se, com a introdução de novos acordes, e.g., acordes diminutos, meio diminutos e outros, conserva a sua identidade.

Bibliografia

Anacleto, M. (2008). Fado – itinerários de uma cultura viva, Mill Books, Porto

Bettencourt, F. e Silva, A. (2010). Claridade, A palavra dos Outros, IBNL, Praia

Brito, M.,(1998). Instrumentos Musicais de Cabo Verde, Centro Cultural Português, Praia/Mindelo

Cachaça, F., (2006). Cabo Verde Terra di Meu, Fundação Ano Nobo, Cabo Verde

Campo das Letras - Editores

Diniz, A. (2003). Almanaque do Choro, Jorge Zahar, Rio de Janeiro

Fraga, R. & Macedo, A., (2008). Carlos do Carmo Songbook, Lisboa

Gonçalves, C., (2006). Kab Verd Band, IAHN, Praia

Graça, F. (1978). Reflexões sobre a Música, Parede e Edições Cosmos, Lisboa

Ki-Zerbo, J. (1999). História da África Negra, Publicações Europa América, Lda., Sintra

Leitão, B., (1982). Mornas, Cantiga que povo ta cantâ, Atlantis Publishers

Mariz, V. (2005). História da Música no Brasil, Editora Nova Fronteira S.A., Rio de Janeiro

Martins, V.,(1989). A Música Tradicional Cabo-Verdiana (A Morna), ICLD, Praia

Marzot, M. (1989). Capo Verde una Storia lunga dieci isole, D'Anselmi Editore, Roma

Moore, D., (2008). Guia dos Estilos Musicais, Edições 70 Lda., Lisboa

Pacheco, J. (1741), Divertimento Erudito, Oficinas de Pedro Ferreira, Lisboa

Sousa, J.,(1973). Hora de Bai, Boston

Tinhorão, J.,(1994). Fado Dança do Brasil, Cantar de Lisboa, Caminho, SA, Lisboa

Ulrich, M. (2003). Atlas de Música, Gradiva – Publicações L^{da}, Lisboa.

Anexo 1

Enquadramento

A sessão com esse entrevistado professor liceal, Professor de Filosofia e Introdução à Política, já aposentado, ocorreu numa pastelaria, a 25 de Novembro de 2012, num Domingo de manhã. Tendo feito estudos superiores na Universidade de Coimbra, lecionou no Liceu Adriano Moreira – atual Liceu Domingos Ramos – e, paralelamente, deu e continua a dar aulas de violão tradicional em sua casa, sendo igualmente um dos professores da Escola de Música “Sinboa”. Depois de termos iniciado a conversa e de termos justificado a razão de lhe termos solicitado o encontro, pegou no Questionário que se encontrava sobre a mesa e foi direto ao Lundum.

HO: Na minha infância, para nos divertir, a mim e a meus irmãos, a minha mãe dançava e cantava o Lundum a que chamava dança de negro.

AM: Isto foi em que altura, mais ou menos?

HO: Eu nasci em 1943. Portanto terá sido nos anos 50. Já me encontrava na Escola Primária e tendo em conta que entrei para a Escola com 7 anos, foi sim, nos anos 50. Em 1959 fui para a ilha de São Vicente para dar continuidade aos meus estudos, logo foi, seguramente, no início dos anos 50. Ou seja essa memória dá-te uma ideia da relação do Landum – era esse o nome desse género musical na ilha da Brava - com a escravatura. Era uma dança popular, não era erudita. As pessoas “da sociedade” não a dançavam, pois não era uma dança de salão. Só as gentes do povo é que a dançavam.

AM: Havia alguma atitude expressa nesse sentido ou não?

HO: O que havia em relação ao Landum, à semelhança do que aconteceu com o Batuque, é que eram considerados géneros de qualidade inferior, por terem sido considerados danças dos escravos, é apenas isso. Claro que era afectado por um preconceito racista.

AM: Mas Brava é das ilhas onde a presença dos escravos não foi expressiva, em termos proporcionais ... como aqui em Santiago, não é?

HO: Sim, sim. A ilha da Brava foi povoada essencialmente por algarvios, açorianos e madeirenses. Por isso é que se diz que a população da ilha Brava é, era ... era essencialmente branca, branca com alguns mestiços claros. Quando um natural de Santiago ia à ilha da Brava, toda a população ficava

admirada e nós meninos corríamos atrás daquele homem, extasiados, com curiosidade porque já havíamos visto um “preto”. Isto tem a ver com o povoamento da ilha.

Chorinho brasileiro sim. Aliás Ruis Rendall, Tazinho, Taninho, todos aqueles que cultivavam aquilo a que nós chamamos “Solos” é o chorinho brasileiro.

AM: a propósito, o Sr. Taninho está vivo ou já morreu? Ouvei dizer que ele teve um AVC ...

HO: Não, ambos estão vivos na América. Há outros nomes que cultivam o chorinho brasileiro, como o Malaquias que era um grande tocador de violão. Eu Ouvei-o tocar solos vários...

AM: Mas eu conheço-o como tocador do violino ...

HO: Sim, mas eu conheço-o muito bem porque ele foi meu barbeiro enquanto estive em São Vicente...

AM: Ah é? O Malaquias barbeiro?

HO: Exactamente, a profissão dele foi praticamente isso. No mercado de São Vicente, mercado de verduras, do lado esquerdo, para quem está à frente do mercado e sobe aquela rua, é aí, do lado esquerdo é que ele tinha a sua barbearia.

Ele tinha um grupo musical e o vocalista era um rapaz da ilha da Brava, da minha idade, de nome “Kai” e que foi para os Estados Unidos. Eu vi o Malaquias tocar violão muitas vezes. Ele era extremamente bom no violão. Dedilhava mornas, coladeiras, chorinho brasileiro ... Havia também o Caracas, agora já falecido e tens também o senhor que foi Ministro aqui no tempo de PAIGC, que é o pai do Ivan, da Nancy Vieira ...

AM: O Herculano?

HO: Herculano! Ele agora está em Portugal. O Herculano sempre que vinha a Cabo Verde, o Ivan chamava-me e eu e ele tocávamos, solos, chorinho brasileiro.

AM: E mais recentemente?

HO: Mais recentemente, eu próprio, Henrique Oliveira (é melhor escreveres Djick, pois Henrique Oliveira pouca gente conhece), Hermano Correia, Jaime do Rosário (também já falecido), Voginha, Bau ... Eu conheço praticamente todos os solos de Luís Rendall.

Mas, Há outros tocadores em São Vicente. Há um que vai gravar os solos de Luís Rendall. Vi-o na Televisão, não sei se já o fez ou ainda não.

Contudo a diferença é grande. O chorinho brasileiro é mais sofisticado. O de cá é mais simples na sua estrutura melódica e, digo que ele tem um toque da música de Cabo Verde que o distingue do chorinho brasileiro, apesar de serem do mesmo género. O chorinho brasileiro é extremamente sofisticado, é mais elaborado, se quiseres, mas ambos são de uma grande beleza estética.

AM: de entre os chorinhos de cá, qual é o que mais se destaca assim ...

HO: O chorinho caboverdiano é uma criação do Luís Rendall. É porque a rádio Ondas Médias da época, emitia muito chorinho brasileiro e São Vicente tinha forte influência da música brasileira...

AM: Porto Grande, passagem dos barcos por lá ...

HO: Não, é simples. Havia um circuito regular de carreiras Portugal – Cabo Verde – Brasil. Havia vapores portugueses que fazem essas carreiras. Havia o “Santa Maria”, o “Vera Cruz”, esse em especial, pois fazia carreiras regulares Portugal - Cabo Verde – Brasil.

AM: Isso em anos ...

HO: Anos 50. Eu fui para São Vicente em 1950.

AM: E entre aqueles choros do Luís Rendall, qual é o que mais marcou o professor Djick?

HO: O que mais gosto, por ser o mais divulgado no meu tempo, é o “Sal Rei”. Esse é o mais conhecido. Mas, há mais, mornas, valsas, foxtrot... Entretanto há um excelente trabalho à volta de solos de Luís Rendall “Fogo di Mar” à venda na Harmonia.

Eu gravei com o Sr. Luís Rendall, todas as suas composições. Eu, o Hermano Almeida e o Jaime do Rosário, acompanhámo-lo numa gravação que o Sr. Pedro Pires queria que ele deixasse antes de morrer. Essa gravação nunca foi transformada em disco. Por acaso o Calú da Rádio tinha essa gravação e disse que queria pô-la em CD, mas nunca foi emitido e essa gravação acabou por perder-se.

AM: Alguma relação com o Hernâni Almeida?

HO: Não é Hernâni, é Hermano! Ele trabalhava nos Correios

AM: Ele toca ainda?

HO: Sim!

HO: (Pegando no questionário que se encontrava sobre a mesa). Entre a Morna e o Fado há uma grande semelhança, mas é com a Morna da ilha da Brava, ou seja, com a morna de Eugénio Tavares.

Um instrumento fundamental no acompanhamento da morna na Brava, era a guitarra portuguesa, além do violão, do cavaquinho, do violino, bandolim e viola braguesa. Nesse tempo era assim. Eram os instrumentos tradicionais no acompanhamento da morna. Até aos anos 70 era assim. Dos últimos tocadores da guitarra portuguesa já morreu, nos Estados Unidos.

AM: O bandolim actualmente só é tocado pelo senhor que era dos Negócios Estrangeiros, não é?

HO: Benoni?

AM: Daniel Benoni!

HO: Não, há mais tocadores. Eu próprio toco bandolim e tenho-o em casa. O Ano Nobu também tocava bandolim, há um senhor que trabalha na JBC, não sei se já terá morrido, mas ele também tocava bandolim, em São Vicente tocam bandolim, o Vuca Pinheiro toca bandolim, o Bau também...

Tanto é que o Aniceto Gomes passa a vida a fabricar bandolins. Entretanto, é verdade que é um instrumento pouco divulgado hoje.

AM: As pessoas que o tocam, tocam-no como instrumento solista ou para acompanhamento?

HO: Não, o Bandolim é para solos. Podem ser feitos acordes, mas o bandolim é utilizado mais para solos. Mesmo quando é usado para acompanhar, esse acompanhamento é feito solando. Mas quem quiser pode tocar o bandolim como se toca o cavaquinho. Aliás pode-se afiná-lo como se afina o cavaquinho e tocá-lo assim. Também pode-se pegar de um cavaquinho e afiná-lo como a um bandolim. A afinação do bandolim entretanto é igual ao do violino.

AM: Aliás há quem afirme que para se ter ideia da posição dos dedos no braço do violino, deve-se, começar pelo bandolim, uma vez que a sua afinação é a mesma da do violino. Mi – Lá- Ré- Sol.

Falemos agora um pouco daquela morna “Brada Maria”.

HO: Brada Maria... Olha Eugénio Tavares referindo-se a Brada Maria, disse que ela é a mais velha morna da Brava, cantada há mais de 100 (cem) anos. O Eugénio Tavares morreu em 1930 e ele disse isso no seu livro que foi publicado antes da sua morte. Se tirarmos a data da edição do livro, a 1ª edição de Mornas e Cantigas Crioulas, como referência e deduzirmos 100 anos, veremos que a morna da Brava nasceu em mil, oitocentos e tal. Ou seja, a morna da Brava pode ser datada porque existe um documento de referência que é o livro de Eugénio Tavares.

Entretanto a morna Brada Maria tem a estrutura e cadência de um fado. Pode-se cantá-la como se canta o Fado ou como se canta a Morna. Refiro-me ao Fado popular de Lisboa. Se eu tivesse aqui o violão tocava-a agora seja como Fado, seja como Morna. Mas, não me admiro pois que a semelhança entre a Morna da ilha da Brava e o Fado de Lisboa seja grande. Entende-se a partir do povoamento, a forma como a ilha foi povoada é que explica isso.

Quanto à origem, a palavra morna que hoje se aplica ao mesmo género da Boa Vista, de São Vicente e da Brava, de Santiago, etc, etc, a palavra que uniformiza esse género, no início do século 20, ou antes, não se sabia exactamente a que género musical ela se referia propriamente. Em princípio, nos primeiros tempos quando ela nasceu como género distinto dos outros, havia músicas portuguesas, viras, valsas, polcas, mazurcas, tudo se tocava na Brava. Eu tenho um CD em casa com gravações dessa gente, feito nos Estados Unidos, com antigos violinistas do meu tempo, há um que morreu com oitenta e tal anos de idade, o Djicai e que tocava nos bailes aqui. Eu fartei-me de dançar, no meu tempo de liceu, durante as férias, nos bailes em que ele tocava. Ele gravou um CD, o único que ele deixou e eu tenho-o em casa.

Há ainda outros tocadores, como o Djidjinho, o Luisinho, enfim uma série deles ... Brava tem tocadores em barda. Outros Géneros que tinha muita importância na Brava eram a valsa – que era um género nobre. Só para ter uma ideia: O Luís Rendall compôs uma valsa dedicada a Aristides Pereira com o nome da esposa dele, Carlina. Por que é que ele não fez uma morna? Aquando do célebre acontecimento na ilha Brava, do naufrágio do barco Matilde, depois de torpedeado por um submarino alemão, o marido da minha tia, o Silvestre Faria, não compôs uma morna. Compôs sim, uma valsa – a valsa Matilde. Entende? A valsa era um género nobre! Ou seja, para acontecimentos de peso, de valor, compunha-se uma valsa. Deve-se entender essas coisas no contexto cultural da época, não é?

É preciso ser-se claro quando se fala da morna e ter o cuidado de fazer uma distinção clara entre a da Brava, a da Boa Vista e a de São Vicente. A temática da morna é o amor, em primeiro lugar, a saudade, o trabalho, a morte, casamento, traição, grogue, milho, o mar, a separação, a chuva ...

AM: Que factores, na perspectiva do professor Djick, diferenciam a morna da Brava da da Boa e da de São Vicente?

HO: A cadência da morna da Boa Vista é diferente. A temática é a mesma. A cadência e a linha melódica são diferentes. A linha melódica da morna da Boa Vista é diferente da da Brava, a linha melódica de Eugénio Tavares, é diferente da linha melódica do B. Léza. Portanto na linha melódica e na cadência, estão as diferenças. Não se aproximam a cadência e a linha de B. Léza ao Fado, a morna da Boa Vista ainda muito menos. A morna da Brava é lenta, a não ser que tocada nos bailes. A morna da Boa Vista é galopada. Mas é preciso ouvir, para se estudar melhor ...

AM: Claro, claro!

HO: Mas isto não significa que as mornas feitas na Brava, em São Vicente ou na boa Vista tenham que ser diferentes uma da outra.

AM: Se lhe pedisse que me indicasse o nome de 5 (cinco) mornas que mais lhe marcam, o que é que o professor Djick me responderia?

HO: Isso é difícil. Lembre-me depois para lhe facultar uma fotocópia de uma Antologia de Compositores da Brava. Tenho-a em casa, uma antologia de mornas da Brava. Eu também tenho uma fotocópia, não tenho o livro original.

AM: Podia ser ainda esta semana?

HO: Eh, amanhã!

AM: Voltando ainda à Brada Maria...

HO: Não conheces aquele livro do Eugénio Tavares, de mornas?

AM : Tenho-o.

HO: Ele fala da Brada Maria, da história da Brada Maria. O conteúdo da história é-nos dito pelo Eugénio Tavares, está na introdução qual é conteúdo da história. Depois há a letra de Brada Maria. É uma morna que está gravada.

AM: Essa é outra informação que queria ter. Tenho ouvido na Rádio, uma voz feminina a cantar essa morna. Quem é essa pessoa?

HO: É a minha madrinha, Luisinha Medina.

AM: O senhor não tem essa gravação?

HO: Não eu não tenho. Mas parece-me que a Sãozinha gravou essa morna também, não tenho a certeza.

AM: Eu tenho dois discos da Sãozinha e neles essa morna não está

HO: Há uma gravação que ainda não foi colocada em CD. Conheces o José Gonçalves da “Prevenção Rodoviária”?

AM: Sim, conheço.

HO: Diga-lhe que para te dar uma cópia da gravação da Luisinha Medina. Luisinha Medina é filha de uma tia minha. Ela tem oitenta e tal anos neste momento e ela quem canta as mornas de Eugénio Tavares com maior fidelidade. Nós gravamo-la aqui há vinte e tal anos. Diga ao José Gonçalves para te arranjar uma cópia dessa gravação, pois eu não a tenho. Tinha, mas estragou-se.

AM: Essa cópia não está em disco ainda?

HO: Está nessa gravação. Mas estava a dizer-te, a importância da Brada Maria reside também no ter conseguido datar, mais ou menos, a morna da ilha Brava. No entanto, no princípio, a palavra morna, nós não sabíamos, ao certo, os géneros que designava. Há um livro publicado por um senhor bravense, de quem não me lembro o nome neste momento, em 1910, cujo título é “Mornas e Cantigas da ilha Brava”. Estás a ver? Portanto, pressupunha logo, géneros diferentes. Na Brava de antanho, quando te diziam “canta-me uma cantiga”, não era a morna que se ia cantar, era uma outra coisa. Só que não havia uma classificação técnica.

AM: O livro de que fala tem uma parte em crioulo e outra em Inglês?

HO: Não, é um livro feito em 1910. Mas a Gláucia Nogueira, no seu livro, também faz referência a esse livro.

AM: Eu tenho um livro da Gláucia Nogueira

HO: Tens? Tens que procurar a bibliografia.

Há um ensaio sobre a Mornas de Baltazar Lopes da Silva, há um outro do Sr. Reis. O senhor Reis foi meu professor de Música. Agora não me ocorre o nome completo dele ...

AM: Tenho-o num documento em casa ...

HO Há também o livro do Vasco Martins

AM: Do Vasco também eu tenho...

HO: Tens que ver a Revista Claridade que tem vários apontamentos, tens o livro do Germano Lima ...

AM: Esse também eu tenho ...Mas a própria origem da palavra Morna provocou alguma discussão. Para José Lopes, a palavra Morna teria vindo do termo inglês “to Mourn” ...

HO: São especulações. Morna é uma palavra portuguesa ..., água morna. Mas, aplicado a um género musical, quando é que ela surgiu, ... É que morna é realmente morno, é um ritmo lento, mas quente porque põe-se o crotchete no peito e há aquele calor de afectividade, não é lume. Não é como disse Camões “... é fogo que arde sem se ver ...) Dança da Morna não nos queima, mas não é fria. Sentimentalmente ela é quente, mas não queima a ninguém, ela não arde, não é fogo forte, é fogo brando.. É pois natural que o tenham chamado Morna. Quer no canto, quer na dança, ele é morno. É provável que seja devido ao facto de tanto o canto como a dança serem mornas que se tenha

começado a aplicar o termo ao género, a fazer essa associação. Por imagem da temperatura ligada à afectividade da morna

Entretanto a filologia da palavra nada tem a ver com a aplicação da palavra. A aplicação da palavra tem a ver com as características desse género musical na música e na dança, nas duas coisas. Quer a música, que a dança é morna. A coladeira, é coladeira porque é uma dança de cola, eira de cadeira, porque mexe-se a “cadeira” ao ritmo da música. Já na morna não é assim. A morna é tão lenta que na Brava diz-se “tira o pé, põe o pé” “tira o pé e deixa-o onde estava” não tens que ir a sítio alguns. Portanto, dizeres do povo para caracterizar algo de forma clara.

E dizem claramente: morna é crecheu na peito. Por isso que é uma dança quente. Já Baltazar Lopes da Silva dizia: “há mais sensibilidade na morna do que sensualidade”. Na coladeira, é diferente, há mais sensualidade que sensibilidade. A coladeira é uma dança mais lasciva.

AM: Há quem afirme que a Morna Brada Maria parece-se muito com algo que tenha saído da pena de Eugénio Tavares, apesar de ele mesmo afirmar que ...

HO: Eugénio Tavares afirmou que a morna não era dele! Ele mesmo afirmou “morna cantada há mais de 100 anos”, pelo que tal morna não podia ser dele. Ele morreu com cerca de 60 anos, o que significa que mais de 40 anos antes do seu nascimento, já existia a morna Brada Maria.

Porém em relação a Boa Vista não se ouve ninguém dizer qual é a morna mais antiga. A partir da afirmação de Eugénio Tavares, pode-se situar, no tempo, a morna Brada Maria, mas em relação a Boa Vista, que é tida como berço da morna, não. Até agora não vi ninguém citar uma morna como sendo a mais antiga da Boa Vista. O nascimento de qualquer coisa, é um processo, não é de um dia para o outro que nasce um género musical. Não é possível explicar-se a origem da morna sem o conhecimento do processo de aculturação de géneros que deram origem ao que chamamos morna, como uma coisa nova, um género musical novo.

AM: Há uma afirmação do padre António Vieira, aquando da sua passagem por Cabo Verde, mais concretamente, por Cidade Velha, onde ele diz que encontrou aqui clérigos negros como azeviche, mas tão cultos, tão grandes músicos, que faziam inveja aos que lá vemos nas nossas catedrais ...

HO: Ah, mas era música no sentido religioso. A igreja sempre ensinou a todos os padres a música escrita, era obrigatório aprendê-la assim. Quando dava aulas no Seminário São José, no início dos anos 70 ...

AM: Então o professor Djick deu aulas lá?

HO: Eu fui professor no Seminário. O Seminário abriu um liceu internato para alunos de vários estratos sociais. Os alunos do Seminário tinham as aulas do Liceu lá no Seminário, tanto do Curso Geral como do Curso Complementar. Eu fui professor de História no Curso Geral e disciplinas do Curso Complementar durante muitos anos.

AM: Como professor do Liceu Domingos Ramos ou era uma coisa à parte?

HO: Não, eu era professor do Liceu Domingos Ramos. O Seminário São José pagava-me por aula. Dava aulas lá e pagavam-me 120\$00 (cento e vinte escudos), depois subiu para 150\$00 (cento e

cinquenta escudos), por aula. Eu não era o único. Havia vários professores do Liceu que davam aulas lá. Tinham o Curso Geral completo e Curso Complementar completo.

AM: Isso nos anos 70...

HO: Sim, 70 e 80. Depois os alunos vinham fazer exames no liceu da Praia. Só os exames é que eram feitos no Liceu. Também fui professor lá da primeira experiência de formação de padres – Seminário Maior. Eu, o actual bispo Dom Arlindo, o padre Boaventura, o padre Pimenta e outros. O padre João, por exemplo, formou-se connosco lá. Quer dizer, faziam 3 anos connosco aqui e faziam o resto em Portugal. Portanto dei aulas de Filosofia no Seminário Maior, leccionava Filosofia medieval e Filosofia Moderna.

AM: Voltando ainda à afirmação do padre António Vieira, aquando da sua passagem por Cidade Velha, há também um trecho no “História da Música no Brasil”, em que o autor – Vasco Mariz, realça a importância que a Igreja teve na formação de músicos mesmo no Brasil. Ou seja, que foi a partir da Igreja que as coisas foram sendo divulgadas ...

HO: Não só Música como também o Teatro...

AM: Há uma coisa interessante que esse senhor escreve nesse seu livro, segundo a qual há um conjunto de grandes músicos brasileiros que nasceram em anos sete, ou seja, o último dígito do ano de nascimento deles é sete. Curiosamente, o Eugénio Tavares também nasceu num ano sete, o último dígito do seu ano de nascimento é sete (1867).

HO: Quem ensinou a Luis Rendall a música teórica que lhe permitiu escrever as suas composições, foi um padre. Por isso que todas as suas composições são escritas e registadas na Sociedade de Autores de Portugal. Na Brava, no meu tempo do Liceu, os clérigos tinham uma escola de música. Eu não frequentei essa escola porque me encontrava a estudar em São Vicente, mas tenho vários colegas que passaram por essa escola de música da igreja, na ilha da Brava. É que a igreja tinha um banda que tocava nas procissões e os rapazes, para além da música religiosa que aprendiam a tocar, tocavam também nos bailes, fora do contexto religioso. Foi a igreja que introduziu também o culto do teatro em Cabo Verde, em todas as ilhas.

AM: Quanto ao surgimento desse género como tal e tendo em conta toda a dinâmica cultural da ilha Brava, houve uma altura em que toda a Administração passou para a ilha Brava ...

HO: Durante pouco tempo ...

AM: Sim.

HO: Mas sobre isso não se pode especular nada, não se pode deduzir o que quer que seja. Não se pode ligar coisas que não são ligáveis. Não se pode ligar coisas de natureza diferente, que não têm ligação. Senão cria-se um falsa ligação. A relação entre músicos, igreja, gosto pelo teatro, existiu, pode ser documentada. Quando o padre António Vieira disse isso, o seu testemunho significa que se falar da importância da igreja na educação musical. Se a Igreja necessariamente tinha que dar aulas de iniciação musical aos padres e esses tinha que organizar grupos corais da igreja, necessariamente, os elementos do grupo coral aprendiam a cantar como deve ser, não só dentro da igreja, como fora

dela. Sabe-se que os Salesianos tinham uma formação musical forte. O Paullino Vieira este aí. Na ilha Brava, eram os Capuchinhos e em São Vicente eram os Salesianos.

AM: Para o professor Djick seria muito pouco provável que a morna tivesse nascido na ilha Brava, por exemplo.

HO: Para mim, a Morna da Brava nasceu na ilha da Brava e a da Boa Vista, nasceu na Boa Vista, em momentos distintos. Qual é que nasceu primeiro, eu não sei. Até instrumentos musicais da ilha Brava, em especial Guitarra Portuguesa, bandolim, viola braguesa - instrumentos tipicamente portugueses - eram muito tocados na ilha Brava. Desde o tempo do Eugénio Tavares, até ao meu tempo, devido à semelhança entre as Mornas da ilha da Brava, em especial as de Eugénio Tavares e o Fado de Lisboa. Isto em primeiro lugar. Em segundo lugar, a morna da ilha Brava tem uma origem erudita, isto é os seus compositores eram pessoas com cultura, poetas, professores, proprietários, comerciantes. Eugénio Tavares, sabe-se que é um intelectual. Mas há também o José Nunes que era um grande poeta, o nome dele está naquela antologia de que lhe falei. Ou seja, a Morna da Brava tem origem numa elite. Brava era uma ilha cultíssima, muito desenvolvida, muita gente não sabe disso.

Depois a gente do povo, ouve e fica a cantar as suas mornas. Claro que todo aquele que tem o seu “cretchedu” tem direito a fazer-lhe uma morna, mas a sua origem, numa primeira fase, foi numa elite. Na Brava não existia a coladeira, existe apenas uma experiência com a coladeira, com o Dr. Miguel, que não vingou. Brava era essencialmente morna, valsa, mazurca, polca. Estou a falar de há uns tempos atrás. Em São Vicente tocava-se coladeira nos bailes, mas na Brava não

AM: Em termos de instrumentos quais eram os mais utilizados?

HO: Uma banda musical típica da ilha da Brava, de baile, tinha que ter violino, violão, cavaquinho, viola braguesa. Normalmente é 1 (um) violino, 1 (um) cavaquinho, 2 (duas) violas braguesas e 1 (um) violão. É esta a composição de uma banda típica de baile da Brava. Mas pode-se acrescentar mais. Isto por causa da partilha do que se consegue depois da actuação. Se se divide por muita gente, não se dá pelo resultado da actuação.

Se se juntam músicos para tocar, é outra coisa. Há fotografias de Eugénio Tavares ao lado de vinte e tal músicos, com vários instrumentos, bandolins guitarras portuguesas, por aí adiante. Todos aqueles instrumentos eram fabricados na Brava. Havia ali um grande construtor de instrumentos, que fazia, guitarra portuguesa, bandolim, tudo ... Havia dois nomes sonantes, Ivo Perez,

AM: Perez ou Pires, não é Ivo Pires?

HO: Pires, sim

AM: era um grande tocador de violino

HO: é O outro era Augusto de Cova de Joana

AM: Cova de Joana é depois de Cova Rodela

HO: Cova de Joana fica depois, é uma aldeia de Nossa Senhora do Monte. É a parte baixa de Nossa Senhora do Monte.

AM: Deixa-me ver esse Questionário. Os instrumentos que o Djick executa ...

HO: Violão, cavaquinho, viola braguesa, bandolim. Tenho-os todos em casa. Aprendi o violão com 14 anos, 1957

A primeira composição foi feita em Coimbra, no tempo de estudante. Foi uma música para o poema Monangambé, poeta moçambicano. Musiquei-a nos anos 60 em Coimbra Tenho mornas 3(três) uma balada dedicada a Renato Cardoso, 2 Chorinhos no estilo de Luis Rendall. Considera-se executante essencialmente e não se assume como compositor.

Tenho um arranjo para execução a solo, execução e acompanhamento simultâneo pelo próprio executante de duas mornas e uma coladeira e um funaná de Codé di Dona. As mornas são Força de Cretcheu e Maria Adelaide e o Funaná é “Sodadi São Francisco”.

Até aos anos 70, a guitarra portuguesa fazia parte dos instrumentos de acompanhamento da moran.

Sempre gostei do Fado, tanto o de Coimbra como o de Lisboa. Tenho muitos discos do Fado em casa.

Semelhança entre a Morna e o Fado sim, tanto a nível de temática como a nível da forma de acompanhamento.

Entre Morna e Chorinho, não há hipótese, porque o compasso é totalmente diferente.

Entre o Fado e a Morna da Brava sim.

Escolher 5 mornas é difícil, depende da época, da temática. Se for temática do Amor, até hoje ninguém compôs uma morna melhor do que “Força de Cretcheu”

Duração: 1:28

Anexo 2

Enquadramento

O entrevistado com quem tivemos essa conversa, é muito conhecido em Cabo Verde, por causa das suas mornas que andam de boca em boca, a despeito da sua juventude. O falecido Ildo Lobo foi a voz através da qual a voz desse entrevistado se fez ouvir, pois ele registou em disco muito das suas belas mornas. Deputado da nação, já desempenhou cargos de muita responsabilidade na Administração do Estado em Cabo Verde.

AM: Quando é que entrou para o mundo da música?

AS: A entrada para o mundo da música, deu-se desde muito cedo, ainda criança. Entretanto comecei a tocar na adolescência, como estudante do Maio vim estudar aqui na Praia e nas férias metia-me em serenatas na ilha do Maio. Na Praia, foi nos últimos anos do liceu, 6º e 7º anos, tínhamos um grupo e reuníamos de quando em vez para nos divertirmos. Isso foi em 76 ... 77, depois da Independência Nacional.

AM: A sua experiência como compositor vem dessa altura também?

AS: A experiência como compositor começou aos 17 18 anos, nos últimos anos do liceu

AM: A primeira composição terá sido Manú?

AS: Manú não foi a primeira composição. Foi sim a primeira assumida, aceite como tal. Antes de Manú já havia umas brincadeiras de composição, umas experiências de composição.

AM: Sempre na Morna?

AS: Não, não! Curioso é que a primeira brincadeira de composição, sabe nessa altura, as músicas em voga, nos bailes aqui em Cabo Verde, eram dos grupos das Antilhas e como tínhamos um grupinho do liceu, que atuava nos saraus culturais, no ginásio do liceu e, a brincar tentei fazer uma quadra, em francês, mas que caiu bem. Foi o meu primeiro “atrevimento” e fora da Morna. Mas, Manú é primeira composição assim ... aceite, assumida.

AM: Já compôs outros géneros musicais?

AS: Sim, coladeira, compus poucas. Tenho também uma brincadeira de Funaná que foi gravada pela Mayra Andrade que é um tributo à ilha de Santiago. Mas as minhas composições são mais do género Morna.

AM: Quanto ao Fado, já compôs algum tema? Sei que tem pelo menos uma experiência com o Fado a nível de execução. Em tempos ouvi-o numa entrevista em que dizia que toca guitarra portuguesa ...

AS: Não, eu toco uns fados, mas compor não.

AM: Em relação ao Choro, tem alguma experiência como executante?

AS: Não, Choro, só de ouvir.

AM: Que instrumentos, do seu conhecimento que entram no acompanhamento da Morna?

AS: Bom, tem uma evolução. Antes da eletronização da música caboverdiana: violão, viola, cavaquinho, para além do violino que é instrumento de solo. Com o conjunto “Voz de Cabo Verde” entra a bateria, a viola Baixo e instrumentos de sopro.

No fado, entram a viola e a guitarra portuguesa, essencialmente.

AM: Já alguma vez identificou pontos de semelhança entre a Morna e o Fado?

AS: Há. Eu acho que existe, quer dizer ... na primeira fase da morna, a morna da Boa Vista e depois numa fase seguinte, com a morna da Brava, aí é que eu acho que existe semelhança, que há muita influência, por causa do romantismo, do lirismo, de toda a carga romântica, lírica que existe no fado. As mornas de Eugénio Tavares têm muita influência daquele romantismo, daquele lirismo do fado. Aliás, digamos também que na estrutura de acordes, a morna da Brava tem mais afinidade com o Fado.

Depois evolui-se para a fase seguinte, que é a da morna de São Vicente, com B. Léza. Aí já é uma coisa diferente, vê-se menos familiaridade com o Fado. Nota-se aí mais influências do Brasil. Mas o romantismo, o lirismo da morna da Brava continua a influenciar-nos a nós todos. Mesmo os compositores de hoje, somos influenciados, somos tocados por esse romantismo, esse lirismo da morna da ilha da Brava.

AM: Para Betú, com a sua experiência muito bem sucedida na composição, quais os elementos que identificam a morna, o que é que a diferencia dos outros géneros?

AS: São várias coisas. Desde o aspeto temático, ao melódico, rítmico e temático. Primeiro rítmico, mas também no aspeto temático e lírico desde Eugénio Tavares. Digamos que o amor é o tema mais forte na morna, a saudade, a questão de terra aqui terra lá, o mar, mas é sobretudo forte o ritmo. São esses os elementos que caracterizam um género e o diferenciam dos demais.

AM: Se tivesse que eleger 5 mornas que mais lhe tocam, quais é que indicaria?

AS: É difícil, pois teria que saber em que aspeto, se no musical, no poético ... Entretanto de entre as maiores mornas, as mais bem elaboradas em termos musicais, temos “Eclipse” de B. Léza, é difícil ... temos “Hora de Bai” de Eugénio Tavares, “Terra Longe” e “Talvez”, também de B. Léza, “Doce Guerra” de Antero Simas, “Biografia de um Crioulo” de Manuel de Novas, são temas musicalmente bem elaboradas

AM: O Betú podia perfeitamente apontar uma das suas mornas, também...

AS: Não, isso não posso dizer (risos)

AM: Na verdade, a morna tem disso. Há umas que nos tocam pela poética, outras pela música ...

AS: Se me perguntas em relação às minhas, de quais é que eu gosto mais, por acaso nem é aquela que é mais popular. O povo gosta mais de “Cusas de Coração”. Mas, eu gosto mais é da “Nha Segredo”. Talvez por gostar muito da interpretação do Ildo e do grupo que o acompanhou. Os rapazes tocaram-na muito bem. Oiço-a muitas vezes

AM: A mim, por acaso, tocou-me muito aquela que diz “ma paquê, paquê kum ta temá cu bô ...”

AS : Ah, Sim, sim. Bem esse disco saiu depois da morte do Ildo e tinha tido um bocado da carga emocional. Para o Tó, por exemplo, a minha morna que é a preferida dele é “Nha berço”. Isso varia de pessoa para pessoa, de acordo com o estado emocional em que se encontra quando se ouve a morna...

AM: É verdade. Há uma morna de Abílio Duarte que me marcou muito. Encontrava-me na Bélgica, entrei numa loja e a música de fundo que tinham era “Areia de Salamanca” na voz da Cesária Évora . Fiquei muito tocado!

Mas o Betú tem óptimas composições e que continue na mesma senda ...

AS: Que Deus dê! (risos) Ele é quem ordena. Ele é quem manda.

AM: O Betú passou por alguma escola de música?

AS: Já aqui na Praia, nos finais do meu tempo de liceu, ministravam-se aulas no Centro Paroquial, com o padre Cunha e eu comecei a frequentar essas aulas. Pouco tempo depois fui estudar fora e estando no Porto, em Portugal, frequentei também um bocadinho uma escola de música lá. Entretanto quando começou a época de testes e exames, deixei de frequentar essas aulas. O resto foi autoformação.

AM Quando o Betú compara, por exemplo, uma morna como Força de Cretcheu de Eugénio Tavares, em termos harmónicos, com algumas mornas suas, do próprio Betu, reconhece que há uma evolução nesse aspeto.

AS: Nós hoje temos muito mais liberdade, em termos de harmonização. Temos aquela base, mas em termos de sequência de acordes, temos muito mais liberdade. Entretanto, vejo alguns indivíduos que se afadigam no ato de compor e pensam, erradamente, que quanto mais acordes introduzirem, melhor música estarão a fazer. Não é isso! Não se pode, senão fica uma manta de retalhos, uma “catchupada”. Não, o pensamento musical da composição deve manter-se, de contrário faz-se uma música que não terá uma unidade de pensamento musical. Não é por aí que reside a riqueza de uma composição. Eu acho que o nosso ouvido hoje é muito mais rico, já ouvimos muito mais músicas desse mundo fora.

AM: Esse aspecto que aflorou quanto à preocupação em se manter o pensamento musical no ato de compor, coloca-se também no aspeto poético. Há composições onde não se consegue ver a ligação entre uma parte a e outra

AS: Exactamente, não é só vazar palavras. Cada palavra que se coloca deve estar de acordo com o que já se colocou antes. Não é? Senão é “catchupada”!

AM: Betú vem de uma família de músicos. Sei que é sobrinho do Sir Horace Silver, não é?

AS: Sim, venho de uma família Tavares da Calheta. Horace Silver e o meu pai são filhos de dois irmãos...

AM: São parentes próximos.

AS Sim, se fores a Calheta, na ilha do Maio, podes ver que há aí três partes: Baxona, Ribona e Lém Tavares. Lá é que fica a família Tavares, em Lém Tavares. O meu avô, pai do meu pai e do pai do Horace Silver são dessa zona, são de Calheta. Portanto Horace Silver e o meu pai são filhos de dois irmãos, são primeiros primos. O Tibau, o Tó Tavares, são dessa mesma família. A minha veia musical, acho que vem de lá também (risos).

AM: Mantêm contactos, o Betú e o Horace Silver?

AS: Não, Sir Horace está há uns anos na cadeira, foi atingido pela doença de Parkinson. Já está com oitenta e poucos anos...

AM: Ele é um homem do jazz ...

AS: Que nunca veio a Cabo Verde

AM: Nunca veio?

AS: Não, nunca veio. Ele nasceu lá. O pai dele foi para os Estados Unidos com vinte e poucos anos. O meu avô é que o mandou para os EUA porque andava a preparar e já contava com muitos filhos (risos). Ele foi no fim do século XIX e início do século XX. Lá ele se casou, com uma mulher branca, de ascendência norueguesa e o Horace nasceu lá e nunca se preocupou em vir para Cabo Verde. Mas o pai dele vinha sempre. O Horace não podia vir porque a agenda dele não lhe permitia.

AM: Já se encontraram algumas vezes?

AS: Apenas uma vez e foi em Portugal.

AM: O Betú para além do violão, toca mais o quê?

AS: “Arranho” o piano (risos), cavaquinho. O violino eu gostava, mas na altura era difícil de conseguir-se.

Anexo 3

Enquadramento

O nosso entrevistado, pianista, natural do Brasil, casou-se entretanto com uma caboverdiana e mudou residência para a cidade da Praia. Desde que cá chegou vem dando aulas de Piano, encontrando-se ultimamente a ministrar aulas desse instrumento no Centro Cultural Brasileiro na cidade da Praia. Parcimonioso nas palavras e com uma agenda apertada concedeu-nos um pouco do seu tempo depois de sair de uma aula e antes de iniciar um ensaio

AM: Já alguma vez identificou semelhanças entre a Morna e o Fado ou entre a Morna e o Chorinho?

RD: Chorinho, não sei, mas talvez tenha alguma coisa a ver com a modinha, não é? Eu acho que a semelhança que pode existir entre o chorinho e a morna, não é em termos de estilo, não é em termos de ritmo, mas é na forma de executar o violão. Na morna a gente faz os bordões, não é? e o chorinho às vezes utiliza algumas frases feitas no bordão. Ritmicamente não tem muito a ver.

AM: E entre a Morna e o Fado?

RD: Se a gente for ver, é mais no lamento, não é? Também nunca parei para analisar ... Eu acabei lendo um livro de um musicólogo brasileiro chamado Tinhorão e ele dizia que a origem do Fado era do Lundum, não é? Que corte portuguesa quando esteve no Brasil, quando o Brasil era colónia portuguesa e viram lá alguém executando o Lundum e alguém foi para Portugal executando o Lundum, nasceu o Fado. Já não me lembro o nome do livro que eu li, mas o autor é Tinhorão Ramos. Pode pesquisar, ele estudou muito essa coisa de musicologia, etnomusicologia.

AM: Conhece um outro do Vasco Mariz?

RD: Não!

AM: Aqui no Centro há uma obra dele e é um bom livro também. Uma outra questão. Para si quais os temas mais aflorados na Morna?

RD: A saudade, a distância, aliás a morna fala de tudo, não é? Fala da Política, fala da independência, não é?, fala da emigração, fala do colonizador... tem aquela Brada Maria... até é cantada tudo em português.

AM: Tem indicação dos temas mais aflorados no Fado?

RD: Não.

AM: E no chorinho?

RD: O que acontece, a minha geração, eu sou de 77, a gente acaba conhecendo mais os chorinhos instrumentais, não é?, então eu não tive muito acesso aos chorinhos cantados. Então não sei dizer muito assim. Tem o carinhoso, de que todo o mundo fala, né? Fala um pouco do amor, mas eu não conheço muito assim...

Tem o Pixinguinha carinhoso que é muito conhecido dos brasileiros, um chorinho lento assim, fala um do amor, né?, mas fora isso, não sei lhe dizer.

AM: Já executou algumas mornas? Como é que se sentiu, digamos, enquanto brasileiro, o que é que a morna lhe diz?

RD: Boa pergunta né?, o que é que a morna me diz... A morna vista assim, como estrangeiro, é um pouco assim da caboverdianidade. A morna quando se ouve, quando se toca, sente-se um pouco da cultura de Cabo Verde, você sente essa coisa meio nostálgica, né?, porque é tonalidade menor, andamento meio lento, a forma de se cantar, melancólica. Eu acho que traz um pouco de introspeção, da cultura, da alma caboverdiana, não é?,

AM: Há um autor americano que escreveu um livro e ele refere-se à morna como sendo “the capverdian Blues”, o blues caboverdiano. Vê alguma ...

RD Eh pá...

AM: A nível da forma de executar, estou-me a lembrar neste momento do Ney Bettencourt que mete 2,5,1 em quase tudo. Portanto a forma de executar dele é diferente da de há uns tempos atrás. Aliás, mesmo comparando as mornas de Eugénio Tavares com as de B. Léza, nota-se uma evolução... Já verificou isso?

RD: Não, com certeza. O que eu reparo, porque acho que é o que acontece também no Brasil. Tem grandes compositores que compõem, fazem músicas, têm inspiração, né?, têm a letra, a poesia, a melodia, mas não têm conhecimento harmónico. Então uma pessoa que compõe e que não tenha esse conhecimento harmónico, é limitado a utilizar na música que compõe os acordes que conhece e que a gente que é músico sabe que é a tónica, subdominante e dominante. Só que a pessoa depois acaba tendo acesso a livros, estuda música, ouve uma ou outra música e acaba conhecendo os acordes. Então essa pessoa quando compõe, acaba introduzindo esses outros acordes.

Fazendo uma leitura como músico, a gente vê as músicas que se fazia anteriormente, digo mais, voltando à música popular, a gente faz música erudita, desde 1600, 1700, eles faziam músicas com bastantes recursos harmônicos.

Eu às vezes toco uma morna, tento usar outros acordes, substituir, né?, fazer uma re-harmonização. Numa morna que tem três acordes, colocar outros mais ,né?

AM: Às vezes encaixa-se bem, outras vezes nem por isso...

RD: É claro um músico para fazer isso... como posso dizer... tem que ter um bom gosto, né? Você não pode chegar e colocar uns acordes, que vai ferir a música, tem que ver que acordes cabe na música. Nós como músicos temos que perceber o que cabe e o que não cabe.

Anexo 4

Enquadramento

O entrevistado, é um músico sobejamente conhecido no espaço das ilhas, sobretudo por ter feito parte do conjunto musical “Os Tubarões”. Tendo começado com o acordeão, segundo ele mesmo afirma, foi entretanto o Órgão e o Piano que o fizeram evidenciar-se no panorama musical caboverdiano. É dos poucos músicos que já na década de 80, nos primeiros anos de Cabo Verde como país independente, detinha uma formação na área da Música, feita em Cuba.

AM: Já identificou pontos de semelhança entre a morna e o fado?

JC: Em termos de temática, em termos de conteúdo lírico, ambos cantam o amor, a saudade, a nostalgia. Em termos de instrumentos utilizados, com exceção da guitarra portuguesa, os outros instrumentos utilizados no fado são também utilizados na morna. Em termos modais, há algumas mornas que se assemelham ao Fado, nos acordes também.

AM: O Zeca já experimentou executar algum Fado em andamento da Morna?

JC: Por acaso tanto a execução do Fado no andamento da Morna, como a Morna no andamento do Fado, não cria problemas, depende da pessoa na sua maneira de expressar. Há linhas melódicas que requerem alguma adaptação. Às vezes existem frases que se prolongam nas mornas, e nos Fados também, às vezes no Fado encontramos uma considerável distância entre uma nota mais grave e outra mais aguda, também temos isso na morna, para expressarmos alguma dor, nostalgia. Geralmente, tanto no Fado quanto na Morna, a maneira de expressar, em termos estado de espírito – chamemo-lo assim – e em termos musicais, tem muita semelhança, está bastante próxima.

Mas eu não defendo que uma seja mãe da outra, que a morna seja mãe do Fado ou que o Fado seja mãe da Morna. Nasceram, os dois géneros musicais, em contextos diferentes e mesmo a nível social, não existe música sem sociedade, por um lado. Por outro lado, a característica de formação da própria sociedade caboverdiana difere muito da característica de formação da sociedade portuguesa. Nós temos influências de todos os continentes, com a sua maneira de se expressar, temos a europeia – não só portuguesa -, então é esta simbiose que vem surgir, digamos, com uma certa originalidade quando se fala da morna. A morna e o fado são duas coisas diferentes. Coloca-se-lhes na prateleira e consegue-se distinguir, sem problemas, qual é que é a Morna e qual é que é o Fado.

Mesmo que não haja um cantar, uma mensagem poética, a linha melódica, o acompanhamento, a expressão, não é a mesma coisa. Por outro lado, a Música é algo que não pára no tempo, ela está sempre em movimento, sempre a receber influências tanto do norte, do sul, do este como do oeste, e o homem que produz música, está em constante contacto com outras realidades. Então na hora de se expressar, todo o universo do conhecimento adquirido vem refletir na composição.

AM: O Zeca considera que houve alguma evolução na forma como harmonizava a Morna, nos primeiros tempos do conjunto “Os Tubarões” e agora?

JC: Mesmo pondo de lado, o conjunto, ou quem possa estar na execução, o próprio compositor passou a tratar a Morna de maneira diferente, a nível da letra, da palavra que usa e a nível da linha melódica, porque estamos em épocas diferentes. Há casos em que perguntamos ao compositor “sabes tocar?” e a resposta é “não, sei tocar”, e replicamos “não sabes fazer nenhum acorde?”, não, não sei fazer nenhum acorde”, entretanto, ele compõe um tema com uma linha melódica e sobre a qual se pode fazer uma harmonização bastante interessante.

Às vezes temos a preocupação em fazer diferente, isso é próprio do homem, mas às vezes, há coisas que nascem espontaneamente que é originado por todo o desenvolvimento que a sociedade vai tendo, condições que existem neste momento, contactos que se estabelecem, a nível do globo com todas as outras culturas. Quando éramos mais isolados, as coisas conheciam uma certa... podemos chamá-la assim, estagnação. Ou seja, temos apenas uma cor, para inventarmos outra cor, temos que ter influência de algo.

Entretanto não havia comunicação, não havia rádio, não havia viagens, a não ser daqueles que emigravam e, por acaso, estes ajudaram bastante, pois eles é que traziam músicas, da América do sul, Argentina, Cuba, músicas mesmo daqui ao lado, do Senegal. Chega-se ao Senegal e encontra-se músicos senegaleses a tocarem músicas de Cuba, cantadas totalmente em **Uolofe** ou em Francês e cogitamos, colocando de lado a língua wolof ou francês, seremos levados a pensar que estamos em presença de um conjunto cubano. E agora, vejamos a distância entre o Senegal e Cuba.

Houve um modernismo, assim como em Cabo Verde tivemos uma época de cúmbia, uma época de músicas das Antilhas, tudo originado pelas movimentações de pessoas, de emigrantes que traziam músicas e para quem executa, mesmo a nível de grupos acústicos, digamos assim, que havia na altura, constituídos, as mais das vezes, por clarinetes e violas acústicas, em São Vicente, aqui na Praia e noutras ilhas, interpretava-se essas músicas à nossa maneira, digamos assim, e partir daí, perante a possibilidade de compor uma morna, e.g., uma inspiração que surja, não será uma inspiração igual à altura em que a pessoa não teve acesso a nenhuma outra forma musical, a nenhuma outra sonoridade.

Não é que esteja a plagiar, mas como a Música é algo tão vasto, existe outra forma, outra cor e há muita gente que me pergunta “por que é que não compões?”. Não, ser intérprete não significa ser compositor. Pode-se levar a vida toda a interpretar, a fazer arranjos, mas composição é algo que é espontâneo, é criação.

AM: Claro! Em termos harmónicos o que é que mudou na Morna?

JC: Havia um sequência muito utilizada (1ª, 2ª, 3ª), ou como se diz 1º grau, 5º grau, com 7ª menor sobre o 1º grau vai-se para o 4º grau e havia uma nota de passagem que é de meio tom e que geralmente se usa – um caso concreto – está-se em lá menor, faz-se o Fá se se vai ao Mi, para descer esse meio tom. Se se está em mi, vai-se ao dó primeiro antes de se ir ao si e assim sucessivamente. Então esta era uma forma, como é que surgiu, sinceramente, isso eu não sei. Infelizmente não há registos, Em relação à música, há uma coisa que temos que dizer e que esta sociedade tem de assumir como responsabilidade sua. Na verdade, a própria sociedade atrasou muito a evolução da

música, como produto da sociedade, porque aqueles que tocavam eram tidos como bandalhos, vadios, como irresponsáveis. Houve uma certa insistência, uma certa persistência, chamemo-lo assim, de um número X de pessoas, durante todo o tempo de vida do nosso país, da nossa nação, que até hoje procura forma do seu filho aprender a música porque já viu qual é a utilidade, sabe da importância da música no equilíbrio de uma pessoa, na aquisição da noção do ritmo, da vida, do amor a tudo quanto lhe rodeia, a ter a percepção do belo e do feio.

Noutros tempos era apenas através de Revistas que sabíamos que se faziam caricaturas de pessoas que são belas ou das que são feias, mas através da música temos noção do que é ruído, temos noção de quando devemos falar e de quando devemos manter-nos calados, noção de ética, noção de que quando eu falo, tu ficas calado, também existe na música. Ou seja, tudo isso era tido – não havia escolas de educação musical nesse sentido - como algo para divertimento onde entrava a prostituição, entrava bebidas alcoólicas, entrava perdas de noites e até Serenata que era tida como tendo um certo valor emocional, passou, às tantas, a ser algo muito ruidoso, porque as pessoas começaram a fazer umas serenatas que comportavam mais conversas do que música, em vez de despertares uma pessoa - mesmo que não seja a tua amada, não é?, uma pessoa amiga, com alguns acordes do violão e uma boa melodia - do seu sono, aquilo era algo benéfico para a própria pessoa que estava no sono, pois tinha um acordar suave, com uma sequência harmónica e uma linha melódica de uma voz a entoar...

Às tantas, com todo o ruído que existe, durante 24 horas, porque mesmo que estejas a dormir há ruído, então não faz mais sentido que se façam serenatas, porque a pessoa precisa do seu sossego, precisa descansar-se durante as X horas que tem de dormir. Se a acordares, se ela conseguiu dormir mesmo com tanto ruído que existe - , são pessoas a falar, carros a passar, cães vadios a latir - então tu não vais acordá-la com uma serenata, pois já não estarás a proporcionar-lhe prazer, estarás, sim, a dificultar-lhe o sono.

Dando sequência àquilo que me perguntaste há bocadinho, em termos do que é que é tido como evolução, de facto, houve muita evolução, tanto em termos melódicos como harmónicos, porque foram introduzidos uma série de acordes, e há uma pessoa que embora tenha tocado Mornas, esteve muito mais ligado ao chorinho, que é o Sr. Luís Rendall, mas também ele conviveu muito com brasileiros ...

AM: Aliás, ele faz referência no seu disco que aprendeu muito com um brasileiro que esteve aqui num barco, de passagem.

JC: Sim, sim, aprendeu com aqueles marinheiros que passavam por cá, que traziam músicas, era uma pessoa autodidata, aprendeu música, ele lia, escrevia as suas músicas. Então ele tinha muitos contatos com brasileiros que passavam por Porto Grande e também com marinheiros portugueses, não só da Armada como dos barcos comerciais ele começou a mexer na harmonia, não nas suas composições como também na de outras pessoas, enquanto executante. Para além de B. Léza, claro está, que como se vê, tem um rompimento com aquela...

AM: Forma anterior de executar...

JC: De executar, de compor, de harmonizar.

AM: Que acordes novos o Zeca considera que foram introduzidos na Morna?

JC: Há os acordes diminutos, o acorde meio diminuto também e tem mais... tudo quanto seja aplicável na Música, tem sido utilizado aqui em Cabo Verde, porque a Música é universal, a harmonia é universal. O que tem que diferir, agora alguns bebés já nascem com dentes, tás a ver? (risos), com olhos abertos..., mas a coluna vertebral que caracteriza Morna, que a identifica mesmo, é algo que temos que manter.

AM: E para o Zeca, qual é essa coluna vertebral, o que é que diferencia a Morna de todos os outros ritmos?

JC: É o movimento, o ritmo que usamos, o tratamento de temas que, quer dizer, aquilo que nos permite dizer que determinada música é morna, é rap, é fado... sei lá! O resto é aquilo a que podemos chamar condimentos ou artefactos.

AM: então para ti, seria movimento, ritmo e?

JC: Movimento, ritmo, temática, por exemplo, morna com sátira eu nunca vi. A morna tem os seus temas próprios que aborda nomeadamente, o mar, a saudade, o céu, a tristeza,

AM: Alguma semelhança entre a Morna e o Choro? Nem os mais lentos?

JC: Quer dizer eu não vejo entre uma morna e um choro, mesmo o choro lento, semelhanças. Sinceramente com o choro não vejo proximidade.

AM: Dizias que os temas mais aflorados, mais trabalhados na morna são: amor, saudade...

JC: Amor, saudade, tristeza, mar, mulher mãe, céu, lua..., são temas que inspiram o próprio compositor. No Fado também é o mesmo.

AM: Há temas igualmente ligados à emigração ...

JC: Sim, emigração, que está sempre relacionada com a saudade, tanto de quem partiu como de quem ficou, o mar que separa, que leva, mas também que traz de volta, a lua porque se considera que em qualquer sítio que estivermos a lua está e se lhe confiarmos uma mensagem ela levá-la-á ao “cretcheu” que está do outro lado do globo.

AM: Sobre o Choro tem ideia dos temas abordados ...

JC A maior parte dos Choros é

AM: Instrumental...

JC Instrumental, mas há... se a memória não me falha, do Pixinguinha, mas a maior parte, como te disse, são músicas instrumentais. Embora o mais divulgado aqui seja o Waldir Azevedo, mas ...

AM: Por causa do seu solo no cavaquinho...

JC: Sim é mais conhecido por isso e entre nós, muito divulgado pelo instrumentista Bau.

AM: A morna mais antiga de que o Zeca já ouviu falar...

JC: Há afirmações sobre Brada Maria, mas há a Maria Adelaide, há uma série de mornas que eu, ainda menino lembro do meu pai, o Sr. Pipita, Sr. Teck... tinham um grupo, “os Amigos”. Tocavam e cantavam mornas que...

AM: O Teck do Bairro? Ele já vivia na Praia antes?

JC: Sim, O Teck está na Praia há muito tempo, ele deve ter a minha idade daqui, da Praia.

AM: Ele é de São Nicolau ou São Vicente?

JC: Ele é de São Vicente. O Pipita e o Humbertona são primeiros primos, a Fátima Bettencourt... Nos anos 60 havia dois instrumentistas - que eram mais conhecidos em termos de animações e nessas animações tínhamos mornas, coladeiras, valsas, tangos – o Cesário Duarte e Manel de Clarinete. Eles tinham um grupo e eles marcaram a zona sul do País, pois iam tocar no Maio, nas festas, no Fogo. Eles eram inseparáveis, tocavam também na Banda Municipal da Praia e foram alunos do Sr. Reis em São Vicente. Vieram de lá, o Cesário tinha vindo para a tropa e o Manel veio logo a seguir, mas já tinham estado, ambos, na Banda Municipal sob a gerência do Sr. Reis, um senhor que fez muito para a Música aqui em Cabo Verde.

Voltando ao instrumento, piano, na Morna, até hoje, ter um piano acústico em Cabo Verde, era e é para pessoas que têm algum poder económico ou que tivessem vindo dos Estados Unidos ou de algum outro lugar. Tenho alguma memória dos anos 60, eu sou de 55, dos dois irmãos Marques, estiveram também aqui na Praia, Lulu Marques e ... aquele que era dono do Cine Eden Park em São Vicente. Um deles tocava acordeão e o outro tocava piano, tinham um contrabaixo, tinha a Titina, Titina que hoje ainda conta. Titina...

AM Rodrigues?

JC: Rodrigues.

AM: Aqui na Praia?

JC: Sim Vieram dar espetáculo aqui na Praia, na esplanada da Praça. Vieram com essa formação. Aliás, em São Vicente animavam espetáculos no Eden Park, gravavam na Rádio Club de São Vicente, havia a Arlinda Santos que era menininha na altura, os dois irmãos Marques e uma outra pessoa de cujo nome não estou a lembrar-me agora e que utilizava mesmo o contrabaixo, porque era um formato também.

Em Cabo Verde, tínhamos, nos anos 60, filmes musicais com Gianni Morandi, alguns portugueses, a maior parte dos filmes que vinham para aqui, eram musicais. Formato era 1 jazz, assim que se chamava a bateria aqui na altura, 1 contrabaixo, 1 pianista e 1 pessoa a cantar. Então esse formato ficou cá, para além de um ou outro que tivesse sido montado, ou tivesse recebido algum disco, ou através do cinema porque o cinema era um meio de que dispúnhamos para ter o conhecimento do mundo.

Eu sou do tempo em que, lá em casa era proibido mexer, tínhamos um gramofone, não tínhamos gira-discos, e era proibido mexermos nela por causa daquela agulha. Mas depois quando descobrimos, eu e o meu irmão mais velho, que entre aquela agulha e um prego não havia muita diferença, furtamos a agulha ao velho, fomos fazer, com esmeril na oficina do Estado, até ficar quase

igual. E a música era Valsa, tango da Argentina, música portuguesa quase nada, digamos que não entrou na nossa vivência.

Alguém pode perguntar, por que é que depois de tantos anos de portugueses aqui, a música não ficou? É que nós próprios sentimos diferentemente, pensamos diferentemente e isso é normal. O indivíduo em si, na sua genética, tende a sentir sabor pelo que é seu e não pelo que veio.

Há afirmações, mas existem poucos dados. Mesmo pessoas que fazem investigação, que vão para o Arquivo Histórico em Portugal, dizem que existem poucos dados porque não havia interesse num território tão pequeno como Cabo Verde, com pessoas diferentes das de Portugal ou com uma política segundo a qual tudo isso era Portugal, em vir fazer registos aqui que vão contradizer o que se afirma. Lembro-me na altura de trocas até de moedas da colónia, Cabo Verde do Ultramar, que é diferente de ser colónia.

Ou seja, tudo é território nacional, mas para além do mar. De modo que não havia interesse em registar essas coisas, mas como nós somos uma confusão, uma mistura do lado de lá e do lado de cá, não havia interesse em se estudar uma coisa diferente, para além do aspeto económico. Cabo Verde o que é que representava para toda a economia portuguesa? Nada!

Anexo 5

Enquadramento

Este entrevistado também iniciou-se na música, ainda pequeno. Apesar de não ser muito prolífero em termos de composições, se se lhe compara com outros compositores, a verdade porém é que ele é muito conhecido não só pelos cargos de responsabilidade assumidos no aparelho do Estado em Cabo Verde, de que se destaca o de Presidente da Assembleia Nacional e o de Presidente da Câmara Municipal de São Nicolau, como também pelo facto de ser o autor das letras do novo Hino de Cabo Verde.

ASL: Estava em São Vicente, nessa altura, como procurador da República ...

AM: Isso então foi depois de ter regressado dos estudos ...

ASL: Sim, em 79, 80 e tínhamos um grupo interessante. Aquilo aconteceu porque o Sr. Luís Rendall estava doente com catarata e queixou-nos a nós os amigos que ele não tinha dinheiro sequer para ir a Portugal. Então eu resolvi mexer-me para a gente fazer um espetáculo e angariar dinheiro para o Luís Rendall ir a Portugal. O Euclides Fontes, que está nas América, estava em São Vicente e soube dessa história, dessa iniciativa e ele convidou-nos para o salão da Câmara para irmos falar sobre esse assunto.

Nós chegamos lá em pouco tempo: Luís Morais, Travadinha, Alberto Pitanga e ... às tantas, era preciso fazer ensaios. Eu disse não, nós não temos muito tempo. O melhor é cada um associar-se livremente, nós já estávamos habituados a tocar uns com os outros, ao grupo onde ele se sente mais à vontade. De modo que o Chico e o Alberto foram para um lado, eu e o Ângelo, fomos para outro lado e por essa via, demos efectivamente um espetáculo na Praça Estrela e o dinheiro reverteu para o Sr. Luís Rendall.

Mas, depois ficamos com aquele grupo porque o grupo era interessante e fomos aperfeiçoando aquilo, de tal maneira que quando se comemorou o 5º aniversário da independência de Cabo Verde, em 1980, fizeram uma grande festa aqui no Parque 5 de Julho. Nessa altura não havia todo o mundo canta, não havia dessas coisas e resolveram seleccionar grupos tradicionais ou electrónicos que pudessem representar dignamente as suas ilhas. Aparece então um convite a dizer que nós vínhamos, nós e o Cabo Samba para virmos tocar no Parque 5 de Julho, nós como grupo tradicional e o Cabo Samba como grupo electrónico.

É um grupo que ficou por aí, não tinha consistência, era só amadores, o Ângelo era gerente da casa Serradas, o Artur era chofer de Táxi, por conseguinte cada um com a sua ocupação e como nessa altura tudo era feito na base do amadorismo, o grupo acabou. E foi assim que apareceu e desapareceu o diapasão. Mas vamos ao que interessa...

Tenho aqui uma coisa que também lhe pode interessar (ele mostra-nos uma revista que traz um artigo, da sua autoria, versando sobre a morna e em italiano). Isto foi publicado em Itália na altura em que o Eutrópio era Diretor Geral da Cultura. Isto aqui é uma morna da minha autoria (N' sunhá)⁹. O italiano lê-se com facilidade, não tem grandes dificuldades. Nessa altura estava colocado como diplomata em Itália, eu era conselheiro da Embaixada. Eu devo ter o texto em português em algum lado, mas não sei onde é que estará. Disseram-me, você em X palavras, diga aos italianos o que é a música de Cabo Verde. Portanto é um texto curto para o espaço que me tinham dado (...).

Só que não me deram as provas para corrigir porque eu fui transferido para Cabo Verde e há aqui muitas gralhas. Por exemplo, o homem não entendeu a expressão “pa strada fora de liberdade” e ele traduziu para “para estrada sem liberdade”, ao passo que aqui “fora” é “dentro” mesmo. (...).

AM: Qual é a sua relação com o Fado, para além de ouvir

Já toquei o Fado, mesmo aqui. Mas em Portugal, eu fiz a tropa também, não é?. quando os portugueses queriam tocar, um ou outro tocava, era mais o fado de Coimbra do que o de Lisboa, espero que me entenda. Para mim o fado de Lisboa é muito mais fácil do que o de Coimbra. Eu toquei muito o Fado com o Sr. Maninho Duarte, Domingos António Duarte, pai da Dona Vera. Era um homem interessante, nasceu na Ribeira Prata em São Nicolau, lá perto da Rotcha Scribida e com 17 anos ele emigrou para o Sal. Ele disse que a primeira profissão dele foi vender pipocas aos italianos que andavam a construir o aeroporto por causa da II Guerra Mundial.

Depois ele tornou-se comerciante. Arranjou uma mercearia, vendeu e arranjou vida no Sal. Ganhou algum dinheiro no Sal, foi para São Vicente, casou-se com uma senhora de Santo Antão, a Sra. Benrós, tia do Rui Araújo e estabeleceu-se em São Vicente. A casa Domingos António Duarte é uma casa conhecida. Teve filhos e pôs os filhos no liceu. Quase todos os filhos estudaram. Ele é pai do Teck que toca Saxofone.

O Maninho gostava de Música. Ele comprou um piano, pôs os filhos a estudar música em São Vicente, a mais nova – Rosa – tocava piano por música, aprendeu piano, foi para Portugal e pagou um professor português para lhe ensinar guitarra portuguesa tocava guitarra portuguesa e tocava mornas que era coisa extraordinária. E quando os filhos já estavam a terminar o liceu, o mais velho já estava a terminar Arquitetura no Porto, ele conseguiu fazer o 5º ano dos liceus. Já com filhos casados. Ele tinha essa ambição de ser e conseguiu. Ele tocava guitarra portuguesa e tocava piano, menos piano que guitarra, mas tocava porque aprendeu foi a Portugal aprender guitarra portuguesa.

Ele tinha problemas de circulação, de diabetes e outras coisas e depois tinha depressões, ficava deprimido, ficava na cama. Eu apenas chegava e dizia “eu preciso ver o papá” e eles diziam ele está muito deprimido. Eu ia batia à porta e dizia, “Sr. Maninho como está?” E ele perguntava trouxeste o violão? Sim! Respondia-lhe eu. “Vai buscar” e dizia à Dona Vera “faça um cuscuz”. Comia o seu cuscuz, punha-se bom e no dia seguinte ia trabalhar, sem problemas.

AM: Isso em que ano?

⁹ Por acaso no momento da transcrição, localizamos um versão dessa morna interpretada pelo grupo musical “Simentera” no seguinte endereço: <http://upload01.videos.sapo.pt/ulK0PuTYEG5Vi7d1WVF1>

ASL: Eu sou da idade da Vera e da Ana Maria que já morreu. Eu convivi com ele durante os anos 70. Antes da Independência eu convivi com ele, depois da independência também. Convivi com ele em São Nicolau, convivi com ele em São Vicente, convivi com ele em Lisboa. Ele tocava guitarra portuguesa como o sr. Pinto também tocava, o pai do sr. Pintinho que é patrono de um liceu em São Vicente.

Havia essa cultura da música em São Vicente. Eu não sei se isto fez parte, mas tenho a impressão que sim teria feito o movimento claridoso, porque o movimento claridoso não era um movimento só literário, o Baltazar queria mais, a pintura, o B. Léza que era amigo pessoal dele, o desenho, ele envolveu o sr. Reis que era professor de Música e envolveu os mais novos. Ele era professor do liceu, de maneira que os miúdos lhe passaram pelas mãos, ou como professor de Francês ou como professor de Português e aí ia passando os seus entusiasmos aos mais novos, ao Arnaldo França e a outros até da minha geração. Ele terá feito a sua obra, o seu trabalho, por essa via. Ele utilizou muito os alunos do liceu para passa a sua ideia a várias gerações. A ideia dele também metia Arte. O senhor Reis fazia concertos de piano com os filhos, com as filhas, na Casa da Música ou no Salão Nobre do Liceu, ou no Eden Park.

Havia uma espécie de vontade de qualidade, de mostrar que nós somos capazes de fazer coisas boas e valorizar o que é nosso e isto foi muito bom. Isto criou um ambiente por aí... o que é que o Artur era? Ele chofer de Táxi! Mas por que é que o Artur era bom em cavaquinho? Porque o Artur andou no Nho Reis. Ele tocava baixo, sabia o solfejo todo! De modo que ele pegava no cavaquinho... Você imagina um gajo que toca baixo e pega no cavaquinho e transfere logo o que sabe para o cavaquinho, que era o instrumento mesmo dele.

Esse movimento teve um impacto na sociedade que as pessoas normalmente não sabem ou não conhecem. Quando falam que São Vicente é capital de cultura, é por essa via. Ele foi passando, mesmo com o regime colonial, mesmo com a PIDE, muito sorrateiramente, ele foi passando aquilo. Ele mesmo chegava, pegava no seu violino tocava-o ...

AM: Baltazar Lopes tocava violino?

ASL: Baltazar era um exímio violinista, canhoto! Baltazar, metia-se no barco para ir fazer serenata à mulher com quem se casou no Lagedos. Ia sábado e voltava no Domingo à noite. E era um apaixonado pela música, pelo desporto, e ele foi passando isso muito inteligentemente. Ele era controverso, não era um homem fácil, inteligente fora de série, às vezes impaciente, mas ainda ...

De todo o modo, aquilo que eu digo, atingiu-se uma certa qualidade pela via do estudo. Quando um homem como o Maninho Duarte, a criar filhos, resolve estudar e fazer o seu segundo ano do liceu, mesmo com os filhos também a estudar, ele não tinha problemas nenhuns. Tinha explicações à noite e ia fazer os seus exames no fim do ano. Eu estava no liceu quando o sr. Maninho Duarte ... todo o mundo falava disso e ele era um comerciante de sucesso.

AM: Com os filhos já crescidos?

ASL: Sim e não teve vergonha de ir estudar à noite e fazer exames no fim do ano. Ele já estava com filhos muito crescidos, pois antes do casamento já tinha três filhos, a mulher do Resende Pires Ferreira, Dona Bia, o Mimica e a Céu. Depois casou-se com a Dona Eufémia e teve Ana Maria, a Vera, ... até chegar lá para baixo. De maneira que ele tinha aqueles filhos e não tinha problema nenhum

em ir estudar à noite. Isto dá-lhe a dimensão ... eu acho que o cabo-verdiano tem a dimensão, já teve mais, agora andamos um bocado na bandalheira, andamos sem referência. Mas as pessoas tinham essa ideia de guindar a vida com esforço, de trabalhar, ter honestidade, mostrar que é capaz, e fazer. Perdemos um bocado disso com a nossa independência. Não estou a culpar ninguém. Os processos revolucionários têm sempre essas coisas, essas derivas. De maneira que perdemos um bocado essa ideia da qualidade, da aspiração de um povo, um sentido da vida ... perdemos isso um bocado (...).

Mas conduza lá a sua entrevista e vamos continuar...

AM: Não, está indo muito bem. Agora perguntava-lhe quando é que entrou para o mundo da música?

ASL: Eu sempre estive na música. Desde miúdo ainda, só sabia o meu nome, não tinha ido para a escola, a minha mãe cosia na varanda da minha casa, meu pai tinha uma loja e ia para a loja e eu ficava lá. Era o codé, os outros já tinham ido para a Escola e eu ficava sozinho em casa e ficava a cantar. A minha mãe dizia-me, oh miúdo onde é que andas a inventar essas músicas? Como é que inventas tanta música? De maneira que caí na “asneira” de dizer-lhe que queria ser tocador. Perguntou-me o que é que eu queria ser e respondi: tocador! A minha mãe esconjurou: “anjo bô guarda, santo bô nome. Vida tocador ca é vida. Bibé ma fumá de note, durmi de dia, nem pensar!”

Por conseguinte, começaram com aquela história de não me deixarem aproximar dos instrumentos, até porque eu não era muito entusiasmado com a Escola. Eu fui para São Vicente, entrei num circuito e soube que o Sr. Reis dava aulas de música por 50\$00 (cinquenta escudos)/mês. O Djondjon que era piloto dos TACV esteve na escola a estudar trompete, o Chico Serra, a estudar saxofone, ele já tocava piano. Eu quis ir para lá...

Mas a minha mãe, como eu escrevi uma carta a ela colocando o problema, para não me dizer sim ou não, pediu opinião à minha irmã, com quem eu vivia em São Vicente e a minha irmã por sua vez disse, “nem pensar” (risos). “O Amilcar já não gosta de estudar, se vocês o deixarem ir para a música, que é o que ele gosta, agora é que é nunca mais”, disse ela. De maneira que eu fiquei no meu lugar sossegadinho. Entretanto eu fiz o 6º ano dos liceus, já era rapaz, já tinha namorada e no 6º ano não havia exames. Por conseguinte, em Junho você já está livre e vai-se embora. O meu pai já tinha morrido há muitos anos e a minha mãe sozinha em casa. Cheguei a São Nicolau e encontrei-me com o pai de um amigo meu que tocava o violão muito bem – o Martinho Semedo.

O Martinho estudou aqui em São Jorge (na ilha de Santiago), num curso que se fazia na altura de capataz. As pessoas que faziam uma 4ª classe e não tinham o que fazer, eram mandadas para aqui, como internos, ficavam três anos e faziam um curso em São Jorge e eram classificados como capatazes agrícola. Muitos deles emigraram para Angola, onde fizeram vida. A verdade é que outros fizeram sucesso lá. O Martinho regressou a São Nicolau com a sua 4ª classe mais três anos de agricultura e foi nomeado jardineiro no tempo do Monteiro que era o Administrador do concelho. Mas o Martinho queria ser mais! Então começou a estudar, fez o 2º ano dos liceus e entrou para o registo civil.

Mas o Martinho tocava violão bem, ele tinha uma maneira de tocar ... e nós éramos muito amigos. De maneira que ele me ensinou o mi menor. Na mesma semana em que ele me ensinou o mi menor,

ele levou-me para um espetáculo para eu cantar a morna “Júnior”. E a partir daí, ele começou a carregar-me para as serenatas.

AM: Isso foi em que ano?

ASL: 66 ... 67, talvez. E eu comecei então a fazer o meu lá menor e havia muitos rapazes da minha idade com as mesmas pretensões. Nós íamos lá para a casa de um barbeiro, havia um moço, o Zé Bijona, ele era barbeiro, parente da Tété Alinho do lado da mãe. Eram todos músicos e músicos bons. O Zé Bijona tocava violão e era barbeiro, de modo que quando estava a cortar o cabelo, o violão estava lá em cima da mesa. E nós ficávamos a mexer, eu e os outros.

(...)

Entretanto fui para Portugal estudar, fiz uma amizade que eu tenho até hoje com o Dany Silva, somos muito amigos, inseparáveis e um belo dia ele disse-me, “e se a gente fosse matricular na Academia dos Amadores de Música?”. Mas o Dany já era profissional conceituado. Nós fomos, matriculamos. Mas, acontece que as aulas de música começaram a coincidir com as de Direito e Obrigações e o meu objetivo era fazer o meu curso de Direito... e eu vou explicar porquê.

Quando acabei o 7º ano dos liceus, fui para Lisboa estudar e mandaram-me para a tropa. Por conseguinte, quando eu saí da tropa, todos os meus colegas estavam no fim do curso. Eu fiz as minhas contas, tinha poupado, era oficial de cavalaria e vi que dinheiro não dava para fazer a minha formação. Então regressei a Cabo Verde e fui dar aulas. Eu aqui a dar aulas, deu-se o 25 de Abril. Quando aqueles gajos, desandaram, abandonaram os cursos para virem para Cabo Verde, eu disse não eu vou-me embora porque eu já estive aqui antes.

De maneira que meti-me no avião, com o dinheiro que tinha poupado lá e o que tinha poupado cá, eu fui estudar, terminar o meu curso. Depositei o meu dinheiro no Banco e todos os meses eu passava a mim mesmo um cheque de dois contos. Entretanto, como eu tinha feito a tropa, sempre que me sentisse preparado, eu podia requerer exames. É uma vantagem que dão para compensar o tempo que se passa na tropa. Eu fiz 41 (quarenta e um) meses de tropa, quase 4 anos.

Cheguei e fui fazendo as cadeiras, havia faculdade de dia e à noite. Eu disse assim, eu sou capaz de fazer um ano e meio em um ano. Se eu vier às aulas de manhã, por exemplo, do 3º ano e à noite frequentar 2 cadeiras do 4º, eu se estudasse à tarde, à noite e aos fins de semana, conseguiria encurtar o tempo. E foi dessa maneira, eu estudava de manhã o 2º ano e estudava à noite, metade do 3º. E por essa via as minhas aulas à noite coincidiam com as aulas de Direito e obrigações e abandonei. Fiquei com o livrinho que eu comprei, está em casa, sobre a Música.

De qualquer maneira, fiquei com boas relações, porque no mundo da música, conheci grandes músicos caboverdianos, fiz amizades com eles, convivi com eles muito por perto, o Manuel de Novas, o Luís Rendall, pessoas com quem eu ... Eu era da casa deles e eles da minha, enquanto estive em São Vicente. Por onde eu tenho passado, mantive sempre esse bom relacionamento com os músicos. É por isso que eu conseguir fazer, em 2007, o grande festival em São Nicolau, por altura do centenário de Baltazar Lopes, em que eu trouxe o Paulino, o Bana e aquela malta toda, o Morgadinho. É que eu entendia-me bem com eles, são pessoas muito amigas, têm dificuldades em dizer não e ... fiz lá um grande encontro de música.

De maneira que eu comecei a fazer o meu Dó, Lá, Mi menor nas férias do 6º ano.

AM: Nessa altura os instrumentos que se utilizavam no acompanhamento da morna eram o violão, o cavaquinho...

ASL: O violão. Fundamentalmente o violão, viola de 10 cordas ... O cavaquinho usava-se, mas não com a maestria que se usa hoje. Eu vi o cavaquinho tocado dessa maneira que o Bau toca quando ... Sabe no Liceu os alunos do 6º ano é que organizavam as festas de finalistas porque os do 7º não tinham tempo para se ocuparem dessa tarefa. Você antecipava e depois era beneficiado.

E por conseguinte, eu no 6º ano, eu o Armindo Figueiredo, o Djick, o Teixeira de Sousa, o Tibúrcio, nós éramos da comissão organizadora do baile de finalistas e quando fomos à casa do Dr. Baltazar que era Reitor do Liceu e nosso professor, para lhe entregar o convite, a mulher abriu a porta e disse “entrem o Baltazar está lá para o quintal”. Fomos por aquele corredor até ao quintal e o Dr. Baltazar estava à porta do quintal que dava para a rua, porque do outro lado estava um rapazinho com um cavaquinho a solar e um mais velho a acompanhar no violão. Eu não vou esquecer o que ele disse, “olhem! Isso é que é Cabo Verde”.

AM: O Baltazar?

ASL Sim, “Isso é que é Cabo Verde”. Estava um rapazinho a solar e o homem a acompanhar. É uma coisa que se fazia possivelmente, mas eu não estava habituado àquilo. Isso fazia-se em Praia Branca – terra do Paulino – aqui em São Domingos e noutros lados, isto é, no mundo rural era tradicional essa maneira de tocar.

Havia um instrumento muito usado em Cabo Verde, mas infelizmente desapareceu, o Clarinete, que é fundamental para a Morna. Para tocar morna, o clarinete é que fazia os baixos. Dancei todos os bailes em São Vicente e São Nicolau com clarinete. Mas, veio o gravador a pilhas e matou os clarinetistas. Começaram a ficar sem trabalho.. Entretanto Nho Reis morreu... O Luís estava no estrangeiro, ele não é do meu tempo, ele é mais velho.

Havia tocadores em São Vicente, vários e eles faziam excursões. Assim como os rabidantes vão agora vender em São Nicolau, etc, os tocadores de clarinete, de vez em quando, eram importados para São Nicolau para irem animar festas, São João, não sei quantos ... lam por lá e ficavam 1 mês ou mais e a arranjar “pequenas” e filhos (risos).

AM: O senhor Amilcar já identificou pontos de semelhança entre a morna e o fado?

ASL: Olhe, eu já escrevi sobre isso...

AM: Já?

ASL: Mas eu não tenho bagagem para escrever sobre algumas coisas sobre as quais eu costumo refletir. Eu faço muita reflexão, mas eu não tenho teoria musical para poder compreender e explicar alguns fenómenos que não me passam despercebidos. Eu acho que a influência do fado sobre a morna é mais na via da estrutura, da técnica. Eu posso dar-lhe um exemplo mais recente, eu ainda não discuti com ele esse assunto e ele é capaz de dizer-me que não, mas eu noto a influência no Betú, do facto de ele ter estudado e convivido em Portugal, com portugueses, lá no Porto. Você está numa sociedade, recebe as influências dessa sociedade e se você é um curioso, tem tendência para a

coisa, vai apegar a tudo o que é bom. Evidentemente, numa sociedade como a portuguesa, mais próxima do mundo ocidental, com a dinâmica cultural que existia e que existe ainda na Europa, com o investimento feito na formação, há muitos músicos formados, não é como aqui em Cabo Verde, você tem os recursos técnicos que lhe permitem efetivamente fazer coisas muito bonitas.

Aqui em Cabo Verde nós fazemos de uma forma empírica, por intuição, o B. Léza fazia, o Eugénio Tavares fazia, mas são pessoas inspiradas. Ora, se nós investirmos na formação, mesmo que a pessoa não tenha tanta inspiração, acabará por ter que utilizar as ferramentas (risos). De maneira que eu acho que sim, há uma relação, mas essa relação é mais do ponto de vista estrutural. Um tocador cabo-verdiano ao ouvir um tocador português repara nalguns acordes, nalgumas combinações e, na sua intuição, utilizando a sua própria inspiração, transporta isso para o seu mundo e acaba lhe dando uma forma diferente.

Por exemplo, eu sei que há gente que não gosta de ouvir isso, mas o Funaná tem influências, designadamente portuguesas, não só no ritmo, como também na forma de dançar. Quando uma pessoa está a dançar passo doble, braços estendidos, perna esticada e o ritmo ... Eu não tenho dúvidas que .. sim senhor, um natural de Santiago, aqui dentro, ou fora, que tivesse visto e ouvido a marcha portuguesa lá do norte, marchinhas ou passo doble, etc, teria ficado com isso no ouvido e teria que transportar ... e claro que chega, toca e ... a pessoa também recria, porque isso de aculturação é uma componente essencial da nossa formação como sociedade em Cabo Verde.

O cabo-verdiano é o produto de uma aculturação de povos provindos de África e Europa fundamentalmente e com outras influências ao longo do tempo. E nós temos sabido fazer este processo ... durante todos esses séculos, com criatividade e com autenticidade. Não temos que ter problemas nisso, temos que discutir isso abertamente. Há pessoas que não gostam, colocam problemas ... e se a gente diz que tem influências portuguesas ou brasileiras ... como nós também influenciámos os outros eventualmente. Quer dizer, nós temos um processo criativo em permanência em Cabo Verde, que é uma sociedade muito permeável às influências. Sociedade de emigrantes ... todos os dias há gente a partir para a Argentina, para o Brasil, imagina só ... era o que faltava, se a gente não recebesse influências.

AM: Nós estivemos sempre em contacto com o mundo.

ASL: Com certeza. Agora que temos uma especificidade, temos. Eu não estou de acordo com as conclusões do atelier da Música em São Vicente, feito no encontro de Quadros em 2011, quando chegaram à conclusão que nós não temos uma música, eu disse não, vocês estão doidos, então também não temos uma cultura. Temos um música, sim senhor, agora essa música é produto de vários contactos com pessoas de diferentes latitudes, mas nós soubemos fundir e recriar. E a propósito disso eu vou contar-lhe mais uma estória ...

Eu era e sou um apaixonado por História e tive como professor de História, no 6º ano do liceu, porque a gente estudava a alínea e tinha as disciplinas de Filosofia, História, Formação Política, Alemão, Latim e Literatura Portuguesa, o Dr. Baltazar. Numa aula ele estava a falar do milagre grego, da habilidade dos gregos da Alexandria, a partir da Ásia Menor, a partir da Abissínia, conseguir trazer todos esses apports e recriar, com tanta força e com tanta qualidade, uma cultura que acabou por ficar como base da chamada civilização ocidental. Chamam a isso o milagre grego. E eu, tão entusiasmado que estava, perguntei, oh Dr., será que a gente, respeitando as devidas proporções

não poderia falar, aqui em Cabo Verde, de um milagre cabo-verdiano tendo em conta a nossa capacidade também de fundir os apports africanos, europeus e outros que continuamos a fundir... Dr. Baltazar era brincalhão e ele disse-me, “oh, tu queres mais milagres que o milagre de estarmos a viver em cima dessas pedras?” (risos).

De maneira que eu acho que nós temos uma música própria porque soubemos criar, valorizar e é por isso que nós sentimos, quando ouvimos uma morna, qualquer pessoa... as pessoas mais insensíveis ... às vezes conversa, conversa e vê que têm uma afinidade cultural terrível. Eu tenho um grande amigo que é um homem de muito valor, que é o Mateus Lopes. Ele está sempre sozinho a almoçar, no Poeta. Fomos colegas em São Nicolau, o Mateus era um aluno de exceção, filho de gente muito humilde, de um sítio onde já não há gente em São Nicolau. Ele fez 4ª classe com a fama de bom aluno e foi para os salesianos e mandaram-no para Portugal e ele continua com aquela mesma fama.

Fez o seminário menor, fez o seminário maior e resolve abandonar o seminário depois de ter feito o 3º ano de Teologia, com notas de 20 em Grego e Latim. É um intelectual. De maneira que o Mateus está sempre sossegado no seu canto e ninguém dá por ele. Há dias, quando eu quero vou lá ao Poeta porque já sei que ele vai lá almoçar e o Mateus está lá... furioso porque ele estava sozinho em casa ouviu uma morna da qual gostou, morna que bateu-lhe no fundo. Depois soube que a morna era do Betú e disse ... “como é possível? Isso aqui é um povo insensível, gente ordinária, querem maltratar um homem daqueles? Um homem daqueles, um gajo que faz uma música daquelas é para a gente estar todos os dias a beijar-lhe as mãos...” Eu nunca esperava uma reação dessas do Mateus. Ouviu a morna e sentiu ...

De maneira que nós sentimo-nos perfeitamente identificados com a nossa cultura. Ouvi há dias ... mas há gente que está interessada nessa confusão. Tem medo da verdade. Nós temos a mania que Cabo Verde começou em 75, no dia 5 de julho e que tudo é tudo de Amílcar Cabral e não é verdade. Se Amílcar fosse vivo, ele não diria isso. Se o Amílcar não tem pai nem mãe nem sociedade... mas as pessoas não querem saber disso, precisam dessas coisas para se alimentarem e... a gente perde muito com isso.

AM: E sobre o choro brasileiro?

ASL: Sim eu sou também um grande apreciador do choro, música brasileira do nordeste. Eu acho que essa música tem muita, muita influência em Cabo Verde. E teve ainda mais influência porque apanhou um tipo como o Luís Rendall que meteu aquilo na cabeça... quer dizer, a cabeça do senhor Luís Rendall estava estruturada para aqueles solos. Ele saía de um para o outro como se fosse uma coisa... todas as vezes que ele tocava, aparecia mais um desenvolvimento que ele ...

Dizem não, música do Sr. Luís Rendall tem passagens difíceis. Não é difícil nada, você não apanhou um, apanha o outro. Pode depois é ter que ensaiar porque há um toquezinho em que ele é tão rápido e tem de saltar imediatamente. Mas o desenho está lá. Ele, aí está, teve muita influência brasileira, mas eu não posso dizer que aquilo seja música brasileira.

A via como entrou aqui, tão popular, pelo cavaquinho, pela viola de 10 cordas, mostra que nós temos uma afinidade cultural grande com o Brasil. O Luís Morais quando toca aquelas coisas que ele tocou no “Boas Festas” podia ser um Pitanga ou um Saraiva e não era nem uma coisa nem outra. A gente vê que não é. Eu vejo e digo, isso não é música brasileira. Agora que tem, de facto, afinidades, tem,

tem parentesco próximo. Aquele acompanhar de Tói de Bibia, aquele dó menor com aquelas batidas, podia ser brasileira. Não tem é a sofisticação brasileira

Por conseguinte, as influências são múltiplas e as exigências também. Aqui nós temos essa atitude que não nos permite fazer as coisas com mais lentidão, não com a sofreguidão... até acho, não gosto muito quando as pessoas exageram naquelas dissonâncias todas, muitas é muita coisa junta, tira um bocado a... prejudica a harmonia, prejudica. Mas nós temos compositores muito bons, muito bons mesmo.

Nos discos antigos, as pessoas tinham esses discos em casa, o ... Nelson Gonçalves, os outros... mesmo o pianista Carnot... que influenciou, de certeza, alguns caboverdianos. Eram discos muito ouvidos, até por causa das carreiras dos barcos da Europa que faziam escala para o Brasil, como também para a Argentina. O tango foi muito dançado em Cabo Verde nos anos 20 e 30. Você está a ver um caboverdiano a passar 4 anos na Argentina e depois vir desembarcar em Assomada ou São Nicolau, a primeira coisa que ele quer mostrar é o que ele aprendeu lá. E vai dar um show! (risos) E as pessoas vêm, nem têm tempo de assimilar, mas já não fazem igual e por essa via recriam...

AM: O que é que sabe sobre aquela que é considerada a morna mais antiga da ilha da Brava, Brada Maria?

ASL: aqui é o Eutrópio disse que eu lhe dei uma dica, porque ele também estava em defesa do Brada Maria. (Ele consulta o tal artigo na revista publicada em Itália e começa lê-lo: Os autores habitualmente dizem que a morna nasceu na Boa Vista, donde teria passado para as outras ilhas. Brada Maria é comumente indicada como a morna mais antiga de que se tem notícia. No entanto, Luís Rendal, compositor e intérprete cabo-verdiano, dos mais significativos, nascido em São Vicente, mas que viveu muitos anos na Boa Vista, onde se casou, dizia, muitas vezes, que a morna da Boa Vista mais antiga, era Violeta). Essa era a teoria do Luís Rendall. São coisas... já se passaram tantos anos, eu não sei... nós não temos história escrita.

AM: Eugénio Tavares disse que Brada Maria é a mais antiga da Brava...

ASL: Oh, não sei... já que o ... diz que não nem de um lado, nem do outro, que é da Cidade Velha... você sabe, essas coisas como é que é... há essa teoria de que é da Boa Vista que passa para outros lados. Mas, temos que ir à História de Cabo Verde. De certeza não foi no Sal, nem em São Vicente, nem em Santa Luzia (Santa Luzia até ao momento é uma ilha desabitada), porque essas ilhas do ponto de vista social, são de formação muito recente. Mas a Boa Vista chegou a ter uma sociedade por causa do comércio do Sal. É pensar o que é que as pessoas vêm buscar aqui em Cabo Verde? O sal, a urzela! Onde é que apanham isso? O sal da Boa Vista é de muito melhor qualidade que o sal do Sal, começa por aí. Boa Vista tem maior dimensão, e tinha uma sociedade, o primeiro Boletim Oficial foi impresso na Boa Vista. O Zé Lopes, poeta, que nasceu em São Nicolau e morreu em São Vicente, casou-se na Boa Vista quando trabalhou lá. O Seminário de São Nicolau fazia os quadros para trabalharem para as ilhas, trabalharem nas alfândegas, nos correios, como professor primário e outros ficavam por lá e morriam por lá. De maneira que já havia de facto, em Boa Vista ou na Brava, sociedades onde podia haver um processo dessa natureza. Mais, eu costumo defender, porque a morna está muito ligada ao mar, o próprio ritmo da morna, a morna não é um fado, a morna é cantante e dançante e para se cantante e dançante não pode ser demasiadamente lento. E para mim, o ritmo da morna é o bater das pás dos remos dos botes no mar, tchi, tchi (♩=44 e gesticula

com o corpo como se estivesse, de facto, remando). Põe esse compasso e você toca e dança qualquer morna sem problemas. Sobretudo aquela maneira antiga de dançar que chamavam “Guindá e Tchi”. Já reparou como é que as pessoas velhas dançam? Não dançam como nós muito ligeiramente, têm um cadenciar mais assim... balançado. O próprio mar quando vai e volta, a presença do mar como fonte inspiradora, por onde se entra, por onde se sai e em qualquer dessas sociedades, seja a da Boa Vista no Sal Rei, seja a da Brava na Furna, são sociedades perfeitamente idênticas. Não é de certeza no interior de Santiago, nem no interior do Fogo, nem nada, é na presença marítima, as pessoas chegam precisamente pela via do mar. Instalam-se à beira do mar. Seja em Santiago, seja na Boa Vista, seja onde for, foi à beira do mar, onde houve as primeiras sociedades.

Num desses três litorais Boa Vista, Cidade Velha ou Brava) foi de certeza. Ora, como é um processo já de miscigenação, temos de ver onde é que as sociedades são mais fluídas, mais tolerantes, onde é que não há uma separação muito exigente. Porque aí não vai haver esse entrosamento. Em Santiago não, porquê? Por causa da diferença que havia entre as classes sociais aqui. O homem da Achadinha não subia ao Plateau, mas em São Vicente passeava-se na Praça, você é preto ou branco, não interessa. Se não houver contactos cada um fica com o seu funco, o seu batuku lá em baixo, e eu fico com o meu fato cá em cima, e não há cruzamento.

Você conhece o Osvaldo Azevedo?

AM: Trabalhamos 5 anos juntos na Grafedito.

ASL: O Osvaldo é um homem muito interessante. Ele diz que o cabo-verdiano é um homem solitário e solidário. Você está no seu cutelo, você grita “ouve lá uma coisa, tens um pouco de açúcar e o açúcar aparece, ou seja na sua solidão o cabo-verdiano tem necessidade de ser solidário.

Então é assim, a informação que eu tenho, passada por Luís Rendall é que Violeta seria a mais antiga (e começou a resmungar a melodia).

AM: Eu acho que conheço isso ...

ASL: Eu costumo tocar, mas não conheço a letra. Essa nunca, ninguém arranhou o atrevimento de pôr letras, porque há pessoas que andam por aí a pôr letras em melodias que não sabem, atrevidamente, e nisto o cabo-verdiano é meio descarado, há um gajo de São Vicente chamado Tchefa, é o nome artístico dele, mas o nome dele é Sérgio Gomes que foi para a Itália, gravou um disco e pegou dessa morna da Brava, morna bonita, Maria Adelaide, pôs em ritmo acelerado de coladeira e meteu letra e cantou como se nada fosse. Uma desgraça!

No artigo eu falo, conto a história da nossa música desde os primeiros dias, com base na morna, que eu entendo ser a mais ouvida, o género mais divulgado...

ATM: Repare que a morna nunca foi proibida, contrariamente ao batuku ...

ASL: A morna abre todos os caminhos, passa a tratar primeiro com esse regime com alegria, depois, estalinismo depois passa à fase da conscientização social, depois passa à forma de luta e depois chega a independência e passa a ser trabalhada de forma erudita, com Pantera, Betú etc, mas sempre é a morna raiz. Por conseguinte, atravessa toda a nossa história cultural.

Anexo 6

Questionário

No quadro de um estudo que nos propomos realizar, sobre um género musical de Cabo Verde – a Morna – consta uma actividade através da qual pretendemos recolher testemunhos de pessoas que possam ter alguma relação com essa música das ilhas e/ou com dois outros géneros musicais a saber: o Fado e o Chorinho/lundum brasileiro.

Ficam aqui os nossos agradecimentos pela disponibilidade demonstrada e a garantia de que os dados aqui recolhidos serão utilizados apenas no quadro desse trabalho, que é parte dos requisitos para a obtenção de um grau académico na Escola Superior de Educação de Viana do Castelo.

1.Nome _____

2.Naturalidade: Cabo Verde Brasil Portugal Outro

3.Nacionalidade: Cabo Verde Brasil Portugal Outro

4.Considera-se melhor preparado para emitir a sua opinião sobre:

a Morna o Fado o Chorinho/Lundum

5.É músico? Sim Não . Se sim, qual/quais é/são o(s) seu(s) instrumento(s)?

6. Em que ano entrou para o mundo da música, enquanto:

6.1 Executante: _____ (indicar instrumento) _____

6.2 Compositor _____ (indicar o género) _____

6.3 Outro: _____ (indicar) _____

7.. A sua relação com esses três géneros musicais é a de um(a) simples apreciador(a) da Música, de um(a) Executante ou de um(a) Compositor(a)?

7.1. Morna: simples apreciador(a) Executante Compositor(a)

7.2. Fado: simples apreciador(a) Executante Compositor(a)

7.3. Chorinho: simples apreciador(a) Executante Compositor(a)

8. Do seu conhecimento, quais são os instrumentos utilizados no acompanhamento:

8.1 da Morna

1. _____ 2. _____ 3. _____

4. _____ 5. _____ 6. _____

7. _____ 8. _____ 10. _____

11. _____ 12. _____

8.2 do Fado

1. _____ 2. _____ 3. _____

4. _____ 5. _____ 6. _____

7. _____ 8. _____ 10. _____

11. _____ 12. _____

8.3 do Chorinho

1. _____ 2. _____ 3. _____

4. _____ 5. _____ 6. _____

7. _____ 8. _____ 10. _____

11. _____ 12. _____

9. Já alguma vez identificou pontos de semelhança/parecença entre:

9.1 A Morna e o Fado Sim Não Se sim a que nível:

9.1.1 da temática 9.1.2 da poética 9.1.3 da cadência

9.1.2 do ritmo 9.1.5 Outro: (indicar) _____

9.2 A Morna e o Chorinho Sim Não Se sim a que nível:

9.2.1 da temática 9.2.2 da poética 9.2.3 da cadência

9.2.2 do ritmo 9.2.5 Outro: (indicar) _____

9.3 O Fado e o Chorinho Sim Não Se sim a que nível:

9.3.1 da temática 9.3.2 da poética 9.3.3 da cadência

9.3.2 do ritmo 9.3.5 Outro: (indicar) _____

10. Quais os temas mais afluados:

10.1 Na Morna

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

10.2 No Fado

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

10.3 No Chorinho

1. _____
2. _____
3. _____
4. _____

11. O que mais poderia acrescentar sobre esta matéria?

Obrigado!

http://www.bajarmusicagratis.biz/video/B_uqLA-Jgk8/carlos-do-carmo--canoas-do-tejo-.html

<http://www.bajarmusicagratis.biz/video/Noy4M91Xj08/15-barco-negro-am-lia-rodrigues-live-in-cannes-1962.html> canoas do tejo