

Sentimentos Vividos: experiências com a música cabo-verdiana

Juliana Braz Dias¹

Resumo

Este trabalho é parte de um estudo etnográfico sobre as músicas populares do arquipélago de Cabo Verde. A investigação tem como objeto experiências concretas de defrontar-se com a música e os sentidos atribuídos a estas vivências pelos sujeitos envolvidos. Aborda não apenas o processo cognitivo de reflexão sobre a experiência, mas também a volição e a emoção envolvidas no ato, tomando o ser humano como sujeito que percebe, pensa, sente e deseja. O recorte recai, mais especificamente, sobre um estilo musical que, ao lado de outros tantos, compõe o rico repertório musical produzido pela sociedade cabo-verdiana: as *mornas*. Tal gênero musical é vivenciado em diversos espaços e situações. O foco da análise empreendida é um tipo de evento em especial, chamado de *tokatina* e caracterizado, entre outras coisas, por ser uma manifestação musical “espontânea”, fundada (ao menos idealmente) na vontade do sujeito. São reuniões que tomam lugar em bares ou nas ruas dos subúrbios dos aglomerados urbanos, onde o violão ganha destaque. Nesses eventos, a música é um meio de se divertir, colocando em relação pessoas de variadas idades, sobretudo homens. As *tokatinas* permitem uma vivência muito especial, capaz de gerar sentimentos e valores que são centrais para certas concepções de ser cabo-verdiano e, em particular, de ser um nativo da ilha de São Vicente. A carga emotiva de tais eventos e sua expressão pelos sujeitos envolvidos nos atos de música são tomadas neste trabalho como caminho privilegiado para a apreensão do sentido dessas experiências e de sua importância na construção de projetos de pertencimento.

Abstract

This article is part of an ethnographic study about popular music from the Cape Verde archipelago. The object of this investigation is the phenomenon of experiencing music and the meanings attributed to this experience by those involved in it. It approaches not only the cognitive process of reflection about the experience, but also the volition and emotions attached to it, considering the human being as a subject that perceives, thinks, feels, and desires. The focus is put more specifically on a particular musical genre, which, with many others, constitutes the rich musical repertoire produced by Cape Verdean society: the *mornas*. This musical genre is experienced in various places and circumstances. The analyses aims at one of these events in particular, the *tokatina*, which is known, among other things, for being a spontaneous musical performance, founded (at least ideally) on the subject's volition. The *tokatinas*, in which guitars are prominent, take place in bars or on the streets of poor urban districts. In these events, music is a means of entertainment, which brings together people of various age groups, especially men. The *tokatinas* allow for a very special experience, creating affects and values that are central to certain conceptions of being Cape Verdean, and, in particular, of being a native of São Vicente Island. The emotional charge of such events and its expression by the subjects involved are considered in this work as a privileged way towards the apprehension of the meaning of the phenomenon studied, and of its importance to the construction of projects of identity.

¹ Departamento de Antropologia da Universidade Nacional de Brasília.

Introdução

O arquipélago de Cabo Verde, pequeno país da costa oeste africana, tem encontrado em suas manifestações musicais um caminho para se fazer conhecido no mundo. São gêneros musicais diversos que ganham espaço em mercados discográficos especializados e conquistam público em vários países. Seja nos sensíveis versos de uma *morna*, seja no ritmo extasiante de um *funaná*, a música popular cabo-verdiana revela sua riqueza e sua capacidade de expressar as diversas facetas da cultura dessa sociedade crioula. *Morna* e *funaná* somam-se à *coladeira*, ao *batuku*, ao *finason*, e ao *kolá boi*, entre outros, formando uma mistura de sons muito especial, tomada pelos próprios cabo-verdianos como um dos principais símbolos dessa nação.

Este trabalho concentra sua atenção em um desses gêneros da música cabo-verdiana: as *mornas*. Tal estilo musical é usualmente apresentado como a expressão da alma do povo cabo-verdiano, fortalecendo em cada um dos ilhéus sentimentos de pertencimento a essa totalidade nacional. As *mornas* fazem parte de eventos muito distintos. Serenatas e bailes foram, no passado, as situações mais propícias para sua execução. Hoje a *morna* continua a ser tocada nas ruas e está também presente em bares e restaurantes com apresentações ao vivo. Pode eventualmente ser encontrada em festividades diversas, como aniversários, despedidas de emigrantes e no *guarda-cabeça*, realizado no sétimo dia após o nascimento de uma criança. É também tocada nos cortejos fúnebres, por uma pequena banda, e pode simplesmente ser escutada no rádio ou em discos, acompanhando as atividades do cotidiano.

A *morna* tem sido executada tradicionalmente por um conjunto de instrumentos de corda: violino, violão, cavaquinho e, mais raramente, a viola de dez cordas. Foram utilizados também nas *mornas* o banjo e a guitarra portuguesa, tendo, porém, já caído em desuso. O piano e o chocalho também podem aparecer na execução desse gênero musical e, eventualmente, observa-se o saxofone, o clarinete ou o trompete como instrumentos de solo, substituindo o violino. Tendo em vista os rumos tomados por esse gênero musical na atualidade, devem ser citados ainda os instrumentos elétricos, especialmente a guitarra, o baixo e os teclados, acompanhados da bateria. Desde os anos 60 do século passado, eles vêm substituindo em diversas ocasiões a formação acústica tradicional.

As letras das *mornas* são cantadas quase que exclusivamente na língua crioula. Seus textos abordam temas sentimentais como o amor, a emigração e o sofrimento envolvido na separação, a saudade, o apego à terra natal e o cruel destino de Cabo Verde e seu povo. Outro traço marcante desse gênero musical é o lirismo refinado de seus versos. Entre seus compositores de maior expressão estão grandes nomes da literatura erudita de Cabo Verde, como é o caso do poeta Eugénio Tavares, conhecido entre os críticos cabo-verdianos por sua aproximação estilística a Camões e João de Deus.

No presente trabalho, a *morna* é tomada a partir de um foco especial nos contextos de produção e consumo dessas músicas. A análise de suas letras, das mensagens que veicula, e o tratamento do aspecto propriamente musical dessas manifestações da cultura cabo-verdiana cedem lugar a uma preocupação específica com as experiências concretas de defrontar-se com a *morna* e os sentidos atribuídos a estas vivências pelos sujeitos envolvidos.

O conceito de “experiência” tal qual elaborado na hermenêutica de Dilthey (1976) tem sido apropriado por alguns antropólogos, enriquecendo a abordagem de fenômenos

sobre os quais a antropologia tradicionalmente tem-se debruçado, como ritos, performances e dramatizações (Turner, 1982; Turner e Bruner, 1986; Trajano Filho, 1984 e 1992). Segundo a elaboração de Dilthey, a experiência é aquilo que nos liga ao mundo e que confere sentido aos eventos com os quais nos defrontamos. Cada unidade de experiência apresenta-se plenamente estruturada, contendo certas relações formais passíveis de serem analisadas. A experiência não é somente um evento vivenciado; é também objeto de reflexão do próprio sujeito dessa vivência, quando ela então adquire sentido. E como uma unidade de sentido, cada experiência particular relaciona-se a outras, formando a totalidade da vida.

A fenomenologia de Alfred Shutz (1979) também aponta para a importância da reflexão na atribuição de sentido às experiências vividas. Vivendo imersos na *durée* (o fluxo contínuo de experiências indiferenciadas que se dissolvem umas nas outras), não podemos estabelecer fronteiras entre diversas fases do vivido. É no ato de reflexão sobre a experiência que podemos apreendê-la, distingui-la, relacioná-la a outras, enfim, atribuir significado a ela (Schutz, 1979: 62-63). Mas a reflexão à qual se refere Schutz atua exclusivamente no campo da cognição. Para o autor, os sentimentos e as afetações só podem ser vividos, nunca pensados. Não constituem, portanto, experiências imbuídas de significado. Já na abordagem de Dilthey, privilegiada neste trabalho, as unidades estruturadas da experiência não se encerram nas estruturas cognitivas. A experiência também contém emoção e volição, que segundo Dilthey são passíveis de apreensão. E é justamente a possibilidade de apreender a vontade, os desejos e a afetividade que leva Turner (1982) a apropriar-se do conceito elaborado por Dilthey na constituição de uma antropologia baseada na experiência humana. O conceito elaborado por Dilthey aponta para uma noção de experiência que só se completa com sua expressão. Ao ser comunicada a outros, a experiência do indivíduo ganha sentido e torna-se pública, passando a fazer parte do conjunto que conforma a cultura. E através das diversas formas de expressão – performances, idéias, representações, narrativas, obras de arte podemos transcender a experiência individual, interpretando-a como um atributo cultural.

As experiências vividas com as *mornas* em atos de sociabilidade conformam, portanto, o foco do presente trabalho. A música é analisada como parte de uma totalidade, que inclui os sujeitos que vivenciam essa experiência, o contexto em que ela se dá e o canal de transmissão. Trato aqui do que Trajano Filho (1984: 304) chama de “ato de música”. Assim como o ato de fala, trabalhado por Austin (1997), o ato de música diz respeito à prática humana. Ele remete à totalidade da experiência concreta de defrontar-se com a música, experiência esta capaz de revelar o sentido mais autêntico de uma manifestação musical.

Para tanto, fundamento a discussão em investigação realizada em Cabo Verde, na Ilha de São Vicente (Cidade do Mindelo). Ao longo do trabalho de campo, acompanhei diversos tipos de atos de sociabilidade que tinham a *morna* como um de seus elementos centrais. Concentro a presente análise em um desses “eventos de *morna*”, denominados *tokatinas*. Descrevo, a seguir, duas *tokatinas* que tiveram lugar nos subúrbios do Mindelo.

Duas tokatinas

O Lombo é um bairro próximo do centro da cidade do Mindelo, existente desde os anos de prosperidade da Ilha de São Vicente, quando era intenso o movimento em torno do Porto Grande. O bairro ficou conhecido pelos seus movimentados botequins. Os marítimos de passagem pela ilha, especialmente os estrangeiros, injetavam dinheiro e ânimo naquele ambiente boêmio e musicalmente fértil. Hoje, uma rotina bem mais pacata soma-se à lembrança dos velhos tempos. Mas um ou outro botequim ainda preserva alguns daqueles hábitos. Localizado em uma das ruelas do Lombo está um pequeno bar e restaurante. Durante o almoço, vende refeições a baixos preços para trabalhadores. À noite, uma clientela majoritariamente masculina preenche cada canto do estabelecimento, no balcão ou nas poucas cadeiras e mesas espalhadas pelo salão. O consumo de bebidas predomina nesse horário.

Na parede ao fundo do bar, em um pequeno vão, dois violões recostados esperam por mãos dispostas a lhes darem vida. No estabelecimento não há músicos contratados para o entretenimento da clientela, mas os violões estão à disposição dos frequentadores que tenham capacidade e vontade de tocá-los.

Numa noite de domingo, fui até o bar, que estava lotado. Muitas pessoas, principalmente homens, de várias idades, bebiam e conversavam em voz alta. A princípio, ninguém parecia inclinado a enfrentar os violões. No aparelho de som, um disco do cantor brasileiro Leonardo embalava a noite. Junto à porta do bar, um senhor já bem idoso e bastante embriagado contava histórias de sua juventude, quando era marítimo e rodava o mundo, de porto em porto. Ninguém prestava muita atenção em suas narrativas, apenas rindo e zombando do velho embriagado. Foi então que um rapaz tomou um dos violões em suas mãos. Porém, apenas se distraiu por alguns minutos, dedilhando o instrumento e treinando alguns acordes, sem executar nenhuma canção em particular. Depois colocou o violão novamente em seu lugar e voltou a conversar com seus amigos.

Eram poucas as mulheres presentes no bar. Havia uma garçonete, três mulheres da família de proprietários e uma senhora amiga da família. Esta última, conhecida como Tanha, trabalha como enfermeira. Nunca se casou nem teve filhos. Frequentava o estabelecimento com regularidade.

Eu procurei sentar-me junto a uma das proprietárias, Belita. Aos 23 anos, ela é uma moça irrequieta. Durante toda a noite passava de um lugar a outro, entre nossa mesa e o balcão, oferecendo ajuda às outras mulheres que cuidavam do funcionamento do bar. E mesmo nessa correria, trazia sempre na mão um copo de *pontxe* (bebida feita de aguardente e mel de engenho). Em um dos momentos em que ela deixou nossa mesa, um homem aproveitou para sentar ao meu lado e iniciar uma conversa. Contou que era marítimo e que já esteve no Brasil, no porto de Santos. Em pouco tempo, o tom galanteador de suas palavras converteu-se em um conselho. Disse que, apesar de ele próprio frequentar esse tipo de lugar, via que não era ambiente para mim. Afirmava isso de forma contundente, embora não soubesse sobre mim nada além de minhas características imediatamente observáveis. E deu prosseguimento aos seus conselhos. Olhando discretamente para Belita, falou que eu não deveria andar com aquele tipo de menina. Ao contrário de mim, ela pertencia àquele espaço e era identificada com aquele ambiente. E a facilidade com que circulava entre uma mesa e outra no bar contrastava

radicalmente com as barreiras que eram construídas ao meu redor, contribuindo para meu sentimento de isolamento.

A conversa foi rápida porque logo teve início uma movimentação diferente no bar. Alguém pegou o violão. Era Zeca, um homem de 35 anos de idade, que trabalha no comércio durante o dia e, à noite, faz apresentações em dois prestigiados restaurantes que organizam “noites cabo-verdianas”. Ele já estava no bar havia algum tempo, mas só agora tomava em suas mãos o violão. Sem que fosse necessário pedir silêncio, as conversas diminuíram e alguém desligou o aparelho de som. Zeca ficou sentado em um banco junto ao balcão. Estava de costas para grande parte dos presentes, parecendo tocar para si próprio, ignorando a atenção dos demais. Executou algumas *mornas* e, ao final de cada uma delas, era aplaudido por todos.

Em determinado momento, Belita voltou para nossa mesa, envaidecida, pedindo silêncio porque Zeca ia fazer uma serenata para ela, já que era seu aniversário. O que se passou depois disso foi bem diferente do que tradicionalmente chamam de serenata, com os tocadores andando pelas ruas ou se apresentando debaixo da janela da pessoa homenageada. Zeca continuou sentado junto ao balcão, tocando da mesma maneira como antes. Além disso, não fez nenhuma referência especial ao aniversário de Belita e manteve-se de costas para ela. Mas Belita, antes tão irrequieta, nesse instante se concentrou, assistindo a tudo atentamente de sua mesa e recebendo as canções como se fossem interpretadas para ela própria. Zeca começou a tocar a comovente *morna* intitulada “*Lua nha testemunha*”, que trata do sofrimento do amante que se sente sozinho, distante de sua amada. Belita virou-se para mim e disse que aquela música a deixava muito triste, porque foi tocada também na despedida do seu namorado, quando ele partiu para a Holanda. Enquanto contava sua história e relembrava o rapaz, Belita deixou correr algumas lágrimas. Sem sentir necessidade de disfarçar o acontecido, muito ao contrário, manteve o rosto levantado, com as lágrimas que corriam. Deixava bem evidente sua tristeza e saudade ao pensar no namorado distante.

Zeca tocava outra *morna* quando Tanha resolveu também participar da *tokatina*. No meio da canção, ela soltou sua bela e afinada voz. Ainda cantando, levantou-se e caminhou até bem perto de Zeca, onde permaneceu, de pé. Todos aplaudiram muito. Após cantar algumas músicas, Tanha voltou à sua mesa e, dessa vez, foi um senhor que começou a cantar, repetindo os mesmos passos da primeira. Mas Zeca continuava discreto, de costas para boa parte das pessoas que o ouviam e aplaudiam. E não ficou ali por muito tempo. Quando parou de tocar, colocou o violão de volta no seu lugar e deixou o bar.

O movimento de pessoas prosseguiu até mais tarde. Continuavam bebendo e conversando muito. Ninguém mais pegou o violão e as *mornas* foram substituídas por um disco brasileiro. Era a trilha sonora da novela “O Clone”, grande sucesso entre o público cabo-verdiano. Suas canções penetravam agora o ambiente do bar, compondo o repertório do restante da noite.

O segundo caso descrito se passa no bairro da Ribeira Bote. Incluída oficialmente dentro dos limites da Cidade do Mindelo em 1925, a Ribeira Bote sempre foi alvo de problemas sanitários e urbanísticos. A partir da década de 1940, quando Cabo Verde sofreu os efeitos do pós-guerra e as dramáticas conseqüências da seca que recorrentemente afetava as ilhas, São Vicente viveu um período de explosão demográfica, produto da migração interna. O bairro da Ribeira Bote cresceu rápida e desordenadamente. Na década de 1960, surgiu no seu interior uma zona muito pobre e

de alta densidade demográfica, conhecida como “Ilha da Madeira”, assim denominada por causa dos barracos que a constituem, feitos em madeira e lata. E a imagem construída sobre o bairro atualmente é muito negativa, associada às idéias de perigo e delito. Apesar de tudo, minha experiência na Ribeira Bote foi sempre bastante tranqüila.

Caminhando pelo bairro nas tardes de verão, quando o calor expulsa as pessoas de casa e elas saem em busca de vento fresco, eu via muita gente pelas ruas, envolvidas em atividades diversas. Eram crianças brincando, mulheres lavando roupa, homens jogando, adolescentes e crianças arrumando os cabelos e pessoas de todas as idades simplesmente conversando e sociabilizando, sentadas nas calçadas ou nas soleiras das casas. Vez por outra via entre essas pessoas um grupo reunido em torno de um ou mais violões, fazendo da música o seu meio de “*pasá sabe*”, isto é, de se divertir. Sentados também nas calçadas, em geral na frente de algum botequim, eles se entregavam a algumas horas de muita música cabo-verdiana.

Assim como as sessões de *morna* no bar do Lombo, a música pelas ruas da Ribeira Bote nunca é programada com antecedência, dependendo fundamentalmente da disposição dos tocadores. Num domingo, a luz do dia já começava a escassear quando eu passei pelo bairro e me deparei com um grupo reunido em uma esquina, envolvido pela música. Era um grupo grande, com aproximadamente 15 homens e nenhuma mulher. Alguns estavam sentados na calçada e outros em pé, tocando, cantando ou apenas ouvindo *mornas*. Cheguei um pouco mais perto e reconheci um dos tocadores. Lela, a quem eu já conhecia de outras *tokatinas* no bairro, facilitou minha aproximação ao grupo.

Havia dois violões na roda, além de um chocalho. Rapidamente fui introduzida aos tocadores. Lela tocava um dos violões e era acompanhado por Tói, um homem em torno dos 50 anos de idade, que trabalha em uma marcenaria. Chico tocava o chocalho que ele mesmo construiu. Este aparentava ser o mais velho integrante do grupo. Contou que acabava de chegar do Monte Verde, uma localidade no interior da ilha, voltando do trabalho. Quando caminhava em direção à sua casa, encontrou os amigos, que insistiram para que pegasse o chocalho e tocasse com eles. Além dos tocadores, destacava-se ainda um cantor de límpida voz. Muito elogiado por seus amigos, Djô já foi premiado em vários concursos de música em Cabo Verde. Um dos rapazes presentes disse-me discretamente, sem que os outros ouvissem, que Djô era, de fato, muito talentoso e que só não fez sucesso na carreira de cantor por causa de sua família, porque optou por cuidar dos filhos. Poucos minutos depois desse comentário, o filho de Djô apareceu, levando um recado de sua mãe. Ela lembrava ao marido que o dia seguinte era dia de trabalho e que, portanto, ele deveria voltar logo para casa.

Somente Lela não tem uma ocupação regular e é freqüentemente criticado pelo consumo excessivo de *grogue* (aguardente). Enquanto eu apreciava sua atuação ao violão, ouvia vários comentários nesse sentido. Exemplo disso é a queixa do rapaz que, sentado ao meu lado, dizia-me com descontentamento: “Lela é o melhor aqui, mas infelizmente nossos grandes tocadores se acabam assim: de bar em bar, de *grogue* em *grogue*”. Também são reveladoras as palavras da senhora que passava pela rua a caminho de casa, parou por um instante observando a atuação de Lela ao violão e depois exclamou: “Você era para dar em alguma coisa, mas você estragou sua vida!”. Ela não obteve resposta e seguiu seu rumo.

Apesar de os comentários incidirem especialmente sobre Lela, quase todos os presentes estavam em alguma medida envolvidos com o consumo de bebidas. Na calçada, entre os

tocadores, via-se duas garrafas, sendo uma de vinho e a outra de *grogue*. E o evento se passava a poucos metros de distância de uma pequena loja que funcionava simultaneamente como bar e mercearia, facilitando o acesso a mais bebida, assim que as garrafas esvaziavam.

O grupo estendia-se para além daqueles que se dedicavam diretamente à execução das músicas. Havia vários homens de idades diversas. Acomodados na calçada, bem próximo dos tocadores, eles ouviam as músicas e, quando era tocada alguma *morna* particularmente bonita e bem interpretada, aplaudiam com entusiasmo. Por vezes, cantavam em coro. O grupo crescia ainda com a breve presença dos transeuntes. Eram moradores do bairro, especialmente crianças, que se dirigiam à mercearia ao lado ou simplesmente de passagem pela rua e que acabavam se aproximando do grupo e parando por alguns instantes para apreciar a música. Em um desses momentos, passou pelo grupo uma mulher que parou, cumprimentou os tocadores e foi convidada por eles para cantar uma *morna*. Ela aceitou o convite e foi ouvida por todos com especial atenção. Mas antes mesmo do fim da canção, ela interrompeu a cantoria com um sorriso e saiu, rumo à mercearia, sob aplausos.

O repertório executado ao longo daquela sessão de música abarcava, quase exclusivamente, *mornas* e *coladeiras*, gênero musical cabo-verdiano que usualmente acompanha as *mornas*. A única exceção foi a música brasileira, tocada, em parte, por causa da relação especial que os sanvicentinos mantêm com o Brasil, mas também em virtude da minha participação no evento.

Apesar de acontecer em um ambiente descontraído, no meio da rua e acompanhado de muita bebida, o evento exigia dos presentes uma postura mais comedida, com certo controle dos ânimos. A bela interpretação de uma *morna* ou *coladeira* era recebida com aplausos entusiasmados e trazia mais energia ao grupo. Porém, iam sendo traçados os limites entre aqueles excessivamente exaltados e uma assistência animada, mas ainda capaz de contemplar a música. Quando um dos presentes, muito embriagado, começou a dançar ao som de uma *coladeira*, com movimentos exagerados, logo foi ridicularizado por alguns e repreendido por outros, inclusive pelos tocadores, que fizeram uma pausa na apresentação até que ele se retirasse do local. O evento não parecia aberto à dança e a boa música não era exatamente aquela capaz de provocar a exaltação geral e o movimento dos corpos. As boas músicas e as belas interpretações eram delicadamente elogiadas. Vários participantes expressavam sua aprovação com exclamações de “*Suave...*” e “*Sabe...*” (adjetivo crioulo que pode ser traduzido como “bom”, “prazeroso” ou “gostoso”). Tudo isso pronunciado também de maneira suave, num tom de voz relativamente baixo, com os olhos semicerrados.

Por volta das 20h30, as pessoas começaram a ir embora. A música passou a ser entremeada por alguma conversa. Djô, o cantor, comentou que na Ilha da Madeira, logo ao lado, eu também encontraria esse tipo de música “espontânea”. Mas ele próprio e seus amigos diziam que seria arriscado se eu fosse até lá, mesmo acompanhada, porque é uma zona muito perigosa. E aqueles que restavam no grupo continuaram tocando e conversando até que os donos dos violões resolveram partir, colocando fim ao evento.

A *morna* como experiência

Os dois casos descritos apontam diversos elementos que ajudam a caracterizar uma forma particular de vivência das *mornas*. Contudo, apesar de revelarem alguns traços em comum, tais eventos ainda são bastante difusos. O que começa a fazer deles um tipo particular de manifestação musical é o fato de que a eles os cabo-verdianos atribuem uma característica muito especial: sua “espontaneidade”. Podemos observar como a participação nas *tokatinas* aparece relacionada à vontade do sujeito, como um ato voluntário. Os eventos nunca são programados com antecedência e estão vinculados à disposição momentânea dos tocadores. A própria distinção entre os tocadores e os demais presentes é muito pouco marcada, permitindo que qualquer um tome parte na *tokatina*, a depender da vontade individual. A espontaneidade revela-se ainda na maneira singular como as pessoas dão início à sua participação na execução de uma música. Assim como fez Tanha, no bar do Lombo, começam a cantar quando querem, muitas vezes no meio da canção. Da mesma forma, encerram sua participação quando querem, inclusive interrompendo a cantoria antes do fim da música, como fez a mulher na Ribeira Bote. Mas o discurso da espontaneidade, a ênfase na vontade do indivíduo, convive lado a lado com algumas formas de controle, como os aplausos, a proibição da dança, as críticas à bebida e certa forma de censura à presença feminina.

O valor da espontaneidade, acionado nesses eventos, merece análise cuidadosa, assim como outras características das *tokatinas*, passíveis de serem observadas nos dois casos narrados. Refiro-me aqui, por exemplo, à marginalização dos ambientes onde são realizadas as *tokatinas*. O processo de marginalização de determinados bairros do subúrbio do Mindelo, seus moradores e seus costumes, contribui para o fortalecimento de determinada imagem negativa criada em torno das práticas musicais dessa população. As formas espontâneas de vivência da *morna* são relacionadas, ainda que indiretamente, a vários tipos de delito e são associadas especialmente ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas e à prostituição.

Outra importante característica desses eventos é sua constituição como um ambiente de manifesto caráter masculino. Como visto no exemplo do Lombo, os bares recebem uma clientela majoritariamente masculina e as poucas mulheres presentes ocupam posições ora ambíguas, ora frontalmente criticadas. No grupo que se reunia numa esquina da Ribeira Bote, não havia mulheres presentes. No máximo, as mulheres “passavam” pelo grupo, deixando clara sua recusa a um envolvimento pleno com esse universo da *morna*. E essas não são situações inusitadas, revelando, de fato, uma tendência comum a esse tipo de evento. O ato de *morna* aqui abordado apresenta uma estrutura capaz de gerar e reproduzir um contraste profundo entre o universo masculino e o feminino. Tal oposição criada a partir dessas experiências com a *morna* pode ser somada a toda uma série de outros contrastes: rua/casa; prostituição/família; sociabilidade/trabalho; prazer/obrigação; transgressão/regra; perigo/segurança. Um estudo desses pares de oposição pode ser encontrado em Dias (2004). Nesse momento, porém, concentro a atenção em uma análise da *morna* como experiência.

Quando tratamos da *morna* tal qual ela se apresenta nas *tokatinas* dos bares e ruas dos subúrbios do Mindelo, não estamos tratando de uma música domesticada como gênero musical, mas, sim, de um tipo de experiência muito particular, um ato vivenciado, capaz de gerar sentimentos e valores. São essas afetividades vivenciadas no ato que, junto da

reflexão *a posteriori*, permitirão ao indivíduo atribuir e expressar o sentido de sua experiência com a música. O cenário boêmio e marginalizado dos eventos espontâneos não é caracterizado por um clima festivo, de muita alegria e animação. A etnografia indica que a vivência desse ato de *morna* tem-se traduzido em experiências mais introspectivas, contemplativas e repletas de emoção. Nessa carga emotiva e suas expressões me detenho agora a fim de apreender o sentido dessas experiências.

A composição das *mornas* e sua execução nesses eventos são ambas orientadas no sentido de criar uma atmosfera considerada “sentimental”. O sentimentalismo passa, em primeiro lugar, pela letra das *mornas*, que abordam a saudade, a partida, o amor não correspondido, as injustiças do destino e outros temas que evocam, sobretudo, a tristeza e a dor. A composição das *mornas* predominantemente nos tons menores também contribui para imprimir caráter melancólico às músicas. A tonalidade menor tem sido em geral considerada mais triste e dramática do que a tonalidade maior. Mas não se esgota aí o sentimentalismo das *mornas*. As próprias técnicas de execução das músicas são utilizadas no intuito de contribuir para a formação dessa atmosfera de tristeza e melancolia – ou, nas palavras dos próprios tocadores, para “dar mais sentimento”, “dar saudade”, “tocar a alma”, “ficar no coração”.

O sentimentalismo é um objetivo traçado explicitamente pelos tocadores. A música executada por eles é capaz de expressar os sentimentos valorizados pela cultura caboverdiana (a saudade, a dor, a tristeza...), e, principalmente, de atuar na criação dessas emoções nos indivíduos que com ela se deparam. Relembro aqui a experiência de Belita na *tokatina* no bar do Lombo. A primeira sensação despertada na moça foi o orgulho por ser homenageada na *tokatina*, tendo em vista seu aniversário. O evento público foi concentrado por ela em sua experiência individual. E seus sentimentos se modificaram ao longo dessa vivência. Ao ouvir a *morna* denominada “*Lua nha testemunha*”, Belita sentiu despertar em si, imediatamente, profunda tristeza. Isso se deve não apenas em virtude das características da canção, como a temática da letra e outras qualidades propriamente musicais, mas em especial pela sua capacidade de fazer a moça lembrar experiências passadas. Em conversa comigo, ainda durante a execução da música, Belita refletiu sobre as sensações que vivenciava e atribuiu a elas uma razão: ela estava se lembrando da festa de despedida do seu namorado, onde a mesma música foi tocada, e isso a fez sentir saudades do rapaz que se encontrava na Holanda. Seu estado melancólico foi expresso através do seu discurso e ainda por meio de lágrimas bem evidentes, capazes de tornar público o sentido de sua experiência individual. O ato de música vivido por Belita levou-a a evocar suas experiências passadas. Ela deu sentido ao ato de deparar-se com a música pensando e sentindo a conexão entre essa experiência presente e uma outra situação onde a mesma *morna* foi interpretada. A *morna* executada por Zeca foi capaz de representar, isto é, tornar presente novamente as vivências de Belita no passado. E Belita reviveu de alguma maneira aquele momento, o seu sentimento de tristeza na despedida do namorado que partia para a Holanda e o seu desejo de permanecer perto dele. Isso demonstra a grande potencialidade da música em associar de forma icônica o presente e o passado, condensando o tempo e o espaço.

Vale fazer aqui uma nota especial sobre o choro nos atos de *morna*. As lágrimas de Belita revelam mais do que os sentimentos que ela experimenta. O choro é também uma forma convencional de expressar a aprovação da atuação do tocador ou do cantor. É um sinal de que o intérprete atingiu seu objetivo de “dar sentimento” e “tocar a alma”. O bom cantor e o bom tocador, assim como a boa música, são capazes de fazer chorar. E não são só as pessoas presentes na *tokatina* que choram. Numa personificação dos

instrumentos musicais, é comum, ao longo do ato de *morna*, surgirem exclamações como “chora violão!” ou “chora violino!”. Além disso, uma das técnicas de execução do violão, utilizada pelos cabo-verdianos principalmente nas serenatas, é denominada “choradinha”, cujo objetivo é, novamente, trazer mais sentimento ao ato. A idéia de que o instrumento chora volta a falar do sentido que tem essa música, que passa ela própria a ser vista como um choro, uma lamentação.

Assim como o choro, os comentários sobre o desempenho dos tocadores apresentam-se como um ótimo indicador do tipo de sentimento e dos valores criados nesses eventos. Um dos principais atributos considerados na avaliação da atuação do tocador é a “suavidade”. Ao longo da execução das músicas, vários participantes expressam sua aprovação em relação ao evento com a exclamação “*Suave...*”, ao lado da também usada “*Sabe...*” ou “*Sabin...*”, pronunciadas lentamente, com os olhos semicerrados. São expressões públicas do tipo de experiência individual vivida por aqueles que se envolvem nesses atos de música e, sobretudo, expressões de um modo de vida próprio dessa população. O adjetivo crioulo “*sabe*” e seu diminutivo “*sabin*”, como ressaltado anteriormente, podem ser traduzidos como “bom”, “prazeroso” ou “gostoso”. A *sabura* (substantivo derivado do adjetivo “*sabe*”) é atribuída a momentos específicos do evento, quando algum intérprete ou canção se sobressai, mas é igualmente associada à totalidade do ato de *morna*, visto como uma situação própria para *pasá sabe*, isto é, passar bem, divertir-se. A *sabura* estende-se ainda a uma série de outras circunstâncias, revelando um modo de ser próprio dos sanvicentinos. A força da *sabura* como um modo de vida é revelada no dito popular: “*Depôs de sabe, morrê ka nada*” (em português: “Depois do prazer, morrer não é nada”). Segundo o provérbio, o que realmente importa é saber desfrutar o momento presente de forma prazerosa, independentemente dos problemas que se seguem depois. O prazer vem antes da obrigação, numa relação de oposição valorada.

Como *locus* desse modo de ser, a Ilha de São Vicente, considerada a terra da *paródia*, isto é, das festas e da diversão, passa a ser também a terra da *sabura*. A *sabura* é elemento-chave na atração dos turistas estrangeiros e é objeto de anseio por parte dos emigrantes que retornam à terra natal. A *sabura* relaciona-se ainda a outro tipo de conduta: a *scontra* (“descontração”), o jeito leve e despreocupado de viver que também é considerado uma característica desse povo.

A expressão “*Suave...*”, observada no ato de *morna*, remete a um atributo que ultrapassa o domínio da música. A variante do crioulo falada em São Vicente é vista pelos cabo-verdianos como mais “suave”, especialmente quando comparada à variante da Ilha de Santiago, que seria mais “forte”, e à própria língua portuguesa, mais “áspera”. E a suavidade não é atribuída só à língua, mas aos próprios mindelenses. O percurso que vai da música à língua e, em seguida, ao povo demonstra uma progressão de generalizações que é a base dos estereótipos que atuam na construção da identidade sanvicentina. Nesse sentido, o ato de música não apenas expressa identidades sociais, mas atua diretamente na sua formação.

A relação entre as populações das ilhas de Santiago e de São Vicente sempre foi marcada por significativa tensão. Essa rixa remonta à disputa histórica entre as cidades da Praia e do Mindelo pelo título de Sede do Governo da Província. O termo *badiu* tem sido utilizado para denominar os naturais de Santiago. A origem do termo está na alcunha atribuída, no período escravocrata, aos negros livres e libertos que viviam à margem da economia e da sociedade – “vadios” ou “*badius*” (Correia e Silva, 1996: 70-71). Já os habitantes de São Vicente teriam se caracterizado pelo costume de construir

residências cobertas de palha, o que lhes teria valido a alcunha de *sampadjudus* (em português, “são palhudos”) (Amaral, 1964: 185). As relações entre *badius* e *sampadjudus* são freqüentemente hostis. E, dentro desse contexto, a suavidade não é um atributo utilizado simplesmente para descrever os mindelenses. Ela serve, em especial, para separá-los dos *badius*. De um lado é colocado o *badiu*, acusado de ser violento e de ter “sangue quente”; é o chamado *badiu brabu*. Do outro lado está o *sampadjudu*, suave, vivendo na *scontra*.

A própria experiência com os diversos gêneros de música cabo-verdiana revela como a oposição entre *badius* e *sampadjudus* é vivenciada. Indiquei neste trabalho como o ato de *morna*, mesmo nos marginalizados subúrbios do Mindelo, prezam pela introspecção, pelo sentimentalismo, pela contemplação da música, pela postura contida. Mostrei também como são censurados os excessos de animação. A tensão ocorrida no evento realizado nas ruas da Ribeira Bote, quando um dos participantes começou a dançar com movimentos mais exagerados, é bastante significativa. Por outro lado, as manifestações musicais características de Santiago – especialmente o *funaná* e o *batuku* – têm na animação dos participantes desses atos de música um índice do seu sucesso. Um bom baile de *funaná*, capaz de criar um ambiente de muita alegria e vivacidade, leva os cabo-verdianos a reagirem com gritos de entusiasmo, nomeados *djata*. Esses bailes são associados ainda, no imaginário local, à ocorrência freqüente de brigas, onde a faca, símbolo fortemente vinculado aos *badius*, seria presença marcante (Monteiro, 1998: 61). Os atos de *morna* nos subúrbios do Mindelo estão, portanto, estreitamente relacionados a um modo de ser que não é único em Cabo Verde, mas que se combina ao estilo de vida *badiu*, na formação de um par de oposição que revela muito do sentido de ser cabo-verdiano.

Os valores e sentimentos criados e expressos através da vivência da *morna* nesses eventos revelam, como vimos, um modo de ser muito particular. Contudo, no caso aqui abordado, a caboverdianidade não costuma ser colocada como questão. O único momento em que a nação cabo-verdiana é levantada como temática é na elaboração de seu vínculo cultural com o Brasil. Esses eventos espontâneos, que dão lugar especial à música brasileira (de intérpretes como Nelson Gonçalves e Sílvio Caldas ao cantor sertanejo Leonardo e à trilha sonora da novela “O Clone”), favorecem as discussões sobre as ligações entre Cabo Verde e Brasil. E a nação cabo-verdiana passa a ser pensada a partir de tais vínculos, como sugere a expressão “Cabo Verde é uma partícula do Brasil!”. Mas é preciso ressaltar minha presença nos eventos e a influência que ela exercia na construção do vínculo entre Brasil e Cabo Verde. Além disso, tomados em sua totalidade, os eventos abordados não são uma forma de apresentação explícita de Cabo Verde. A música, que é usualmente pensada como o grande produto de exportação do arquipélago, não está aberta aqui ao turista estrangeiro. Ela é vivenciada por um grupo de cabo-verdianos muito particular, marcado pela experiência de sua marginalização.

Apesar disso, sabemos que a *morna* tem realizado uma passagem significativa das margens da sociedade a símbolo da “nação cabo-verdiana”. Concluo a discussão aqui realizada insistindo na idéia de que a compreensão do processo de nacionalização da *morna* passa pelas contribuições da etnografia da experiência. Ela é capaz de revelar a força de uma manifestação musical que, ao ser vivenciada, promove a preservação de importantes valores. O ato de *morna* dos subúrbios marginalizados é capaz de expressar e, sobretudo, criar sentimentos como a dor, o sofrimento, a saudade, a tristeza e a melancolia, que são todos valores centrais na cultura cabo-verdiana. A associação da

morna a esses valores foi fundamental na sua transformação em símbolo da unidade nacional. Vale notar ainda que valores como o sofrimento e a saudade são também, de forma mais ampla, elementos de um modo de ser, de olhar e de agir partilhado em alguma medida por Portugal e as suas ex-colônias, que assimilaram e transformaram essa forma de estar no mundo. Com isso, a *morna* torna-se peça fundamental não apenas da construção da idéia de Cabo Verde, mas também da preservação dos vínculos históricos e culturais entre o arquipélago e o restante do antigo Império Colonial.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ilídio do. *Santiago de Cabo Verde: A Terra e os Homens*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigação do Ultramar, 1964.
- AUSTIN, John L. *How To Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- CABO VERDE (Fundo de Desenvolvimento Nacional). *Linhas Gerais da História do Desenvolvimento Urbano da Cidade do Mindelo*. Cidade da Praia, 1984.
- CORREIA E SILVA, António L. *Histórias de um Sahel insular*. Praia: Spleen-Edições, 1996.
- _____. *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia: Centro Cultural Português, 2000.
- DIAS, Juliana B. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 2004.
- DILTHEY, Wilhelm. *Selected Writings*. London: Cambridge University Press, 1976.
- MONTEIRO, Vladimir. *Les Musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne, 1998.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e Relações Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- TRAJANO FILHO, Wilson. *Músicos e Música no Meio da Travessia*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de Brasília, 1984.
- _____. *Uma Dimensão Desprezada: a Experiência com a Música*. Trabalho apresentado na XVIII Reunião da Associação Brasileira de Antropologia. Belo Horizonte, 1992.
- TURNER, Victor W. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.