

Morna e coladeira: elos poéticos e musicais

Sílvio Rodrigo de Moura Rocha*

Resumo

Este artigo se propõe a um estudo comparado entre a canção cabo-verdiana “Nha cancela ka tem medida”, de Pedro Rodrigues, interpretada, em momentos distintos, por Cesária Évora e pelo trio Coladera, formado por músicos do Brasil, de Portugal e de Cabo Verde, e poemas cabo-verdianos de diferentes gerações que compõem o cânone daquele país. Nesse contexto, almejamos analisar a interface entre a morna, a coladeira e a poesia de Cabo Verde, especialmente pela predominância, nos textos selecionados, de um pensamento sobre a terra e a cultura nacional. Percebe-se, a partir da análise semiótica da canção (Tatit, 1997) e do seu cotejamento com os poemas, o quanto a “cabo-verdianização temática” (Santilli, 2007), explícita ou implicitamente, gesta, a partir do conteúdo, o caminho estético que os textos artísticos percorrem em Cabo Verde, seja pela língua escrita, seja pela palavra cantada. Desde os poetas ainda românticos até a morna/coladeira revisitada pelo trio musical aqui referido, passando por Jorge Barbosa e David Hopffer Almada, a semântica telúrica e a musicalidade dos textos apontam na direção da reafirmação do ritmo e da oralidade como elementos fundadores da cultura e da poesia cabo-verdiana.

Palavras-chave: Cabo Verde; Morna; Coladeira; poesia; canção.

* Professor da Cedaf, escola técnica vinculada à UFV - *campus* Florestal. Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC

Morna and coladeira: poetic and musical bonds

Abstract

This paper proposes a comparing study between Cape-verdean song “Nha cançera ka tem medida”, by Pedro Rodrigues, performed, in different times, by Cesária Évora and by trio Coladeira, formed by musicians from Brazil, Portugal and Cabo Verde, and Cape-verdean poems from different generations that compose the canon from that country. In this respect, we aim at analyzing the interface among morna, coladeira and the poetry from Cabo Verde, specially by prevalence, in the selected texts, of a thought about the land and national culture. It is possible to realized from the semiotics analysis of the song (Tatit, 1997) and from its comparison with the poems, how much, the “theme cape-verdeanization” (Santilli, 2007), explicit or implicitly, originates, from the content, the aesthetic way the artistic texts range in Cabo Verde, by the written language or by the sung word. Since the poetics still romantics until the morna/coladeira revisited by the musical trio here referred, passing through Jorge Barbosa and David Hopffer Almada, the natural semantic and the musicality of texts point to the direction of restatement of rhythm and orality as founders elements of Cape-Verdean culture and poetry.

Keywords: Cabo Verde; Morna; Coladeira; poetry; song.

Recebido em 31/07/2024 / Aceito em 26/11/2024

Introdução

No ano de 2012, vários cadernos de cultura dos veículos de imprensa de Minas Gerais divulgavam com entusiasmo a estreia de um projeto musical chamado Coladera, anunciado, em seu site oficial, como um trabalho que “celebra a ponte cultural entre Brasil, Portugal e Cabo Verde num diálogo baseado em violões, percussões e vozes”. Assim, “o nome do projeto faz referência ao ritmo popular cabo-verdiano coladera, nascido da morna, por sua vez originada de ritmos como o fado português e o lundum angolano, e influenciada pelo samba, pela rumba e pela cumbia”¹. A descrição assinada pelos autores do projeto chama a atenção pela quantidade de mesclas que apresenta, do ponto de vista das nacionalidades, das influências musicais e rítmicas, além da presença de artistas de países distintos formando um só corpo musical.

É importante destacar que o trio Coladera teve formações diferentes a partir de sua estreia. Desde o início, mantêm-se os líderes do projeto: o brasileiro Vítor Santana, mineiro de Belo Horizonte, e o português João Pires, estudioso de música cabo-verdiana. Além desses dois músicos, o projeto contou com a presença de dois outros percussionistas em seu curso: inicialmente, o pernambucano Marcos Suzano e, mais recentemente, o cabo-verdiano Miroca Paris. Essas formações corroboram a polifonia e a polirritmia que os álbuns do Coladera carregam, fundindo a música cabo-verdiana a outras sonoridades, e foram, inclusive, motivos de turnê em várias cidades do Brasil, de Portugal, da Espanha, da Holanda, dos Estados Unidos. O vínculo musical com Cabo Verde se reafirma tanto pela rítmica da

¹ Descrições presentes no site oficial do projeto Coladera: <https://coladera.com.br/sobre/>. Acesso em 31 jul. 2024.

morna e da coladeira, quanto pela presença de Miroca Paris, que acompanhou, por mais de uma década, turnês de Cesária Évora pelo mundo, além da aclamada cantora pop Mayra Andrade, que funde música eletrônica com ritmos nativos cabo-verdianos.

Neste artigo, pois, destacaremos a canção “Nha cançera ka tem medida”, de Pedro Rodrígues, que compõe o repertório do trio, e que ficou conhecida em Cabo Verde na voz de Cesária Évora. Portanto, almejamos analisar a interface entre a morna, a coladeira e a poesia cabo-verdiana, a partir de uma das canções gravadas pelo trio em seu primeiro álbum, especialmente pela predominância, no texto, de um pensamento sobre a terra e a cultura nacional.

A canção

Em “Nha cançera ka tem medida”, já na introdução (sem letra), segue-se um movimento melódico ascendente, como uma anúncio, uma evocação de um povo que será, logo em seguida (quando houver letra), nomeado de “nha guente” (minha gente). A versão aqui analisada considera a apresentação ao vivo disponível no *Youtube*, gravada em espetáculo do Coladera na Espanha (conforme link em pé de página²). No vídeo, fica fácil visualizar os movimentos da mão esquerda de João Pires e de Vítor Santanta nos violões, durante o solo da introdução: em geral, das casas da esquerda para as da direita e das cordas mais graves (de cima) para as mais agudas (de baixo). Essa movimentação reforça o tom de evocação a que nos referimos, pois passionaliza-se conforme o percurso rítmico-melódico da música é gestado em direção ascendente.

² Canção “Nha cançera ka tem medida”, na versão do grupo Coladera: <https://www.youtube.com/watch?v=WCZ6qX9DBzA>

Além disso, ao mesmo tempo em que essa melodia introdutória se constitui, a percussão de Miroca Paris mantém a célula rítmica básica de uma coladeira, com dois toques curtos em notas graves, enquanto outras células mais divididas são executadas em tambor mais agudo, gerando a dinâmica rítmica aliada aos instrumentos harmônicos e, posteriormente, às vozes que entoam a letra.

A passionalização melódica da introdução (Tatit, 1997) é consonante tanto com a melodia que acompanha a letra da canção, que se mostra tensa, com notas agudas e duradouras, quanto com o próprio conteúdo verbal do texto. Desse modo, a canção trata de um sujeito lírico cansado, distante de sua terra e dolorido pela saudade:

Oh nha guente
Nha cançera ka tem medida
Oh nha guente
Oh qu'afrota qu'm passa
Oh nha guente
Trinta ano di Sao Tomé
Leva'm familia dixa'm mi sô
Cu'nha tristeza e nha sodade
(Rodrigues).

No trecho anterior, quando melodizado, percebe-se como o conteúdo passional manifesta-se, de modo imitativo, também no estrato musical da canção, marcado pelo cansaço, pela desesperança, e motivado pela distância espacial e afetiva de Cabo Verde. Na estrofe citada, o gesto passional é potencializado pela acentuação e extensão dos termos finais das frases e, especialmente, pela duração da nota que materializa a sílaba “da” de “sodade”.

Segundo Luiz Tatit,

a configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de *passionalização*. (Tatit, 1997, p. 103).

Na primeira estrofe da canção, em consonância com a teoria proposta por Tatit (1997), o “estado passional” do eu lírico, distante de sua terra, compatibiliza-se, pois, com a frequência e a duração das notas, principalmente nos pontos em que as vogais, pela força que assumem perante as consoantes, projetam-se em direção à extensão do som, de maneira a evocar a dor e o sofrimento causados pela saudade.

Além disso, há também um vocativo inaugural, cuja remissão é sempre ao outro, assinalando uma inscrição do eu no espaço do outro - e com o outro. Não é meramente um “tu”, é um povo do qual o eu lírico faz parte, embora esteja distante de sua família e de sua terra. Nota-se, ainda, que o eu lírico parece não estar sozinho por mera escolha, mas porque sua família fora levada e ele, por consequência, vive alijado em São Tomé, longe de Cabo Verde. Daí a (re)afirmação do sujeito inscrito na e pela terra, por meio do notável tom telúrico que a poesia cabo-verdiana assume desde a revista *Clareza*. Maria Aparecida Santilli, por exemplo, indica que a “cabo-verdianização temática” estava na raiz do pensamento claridoso: “os escritores claridosos

procuraram chegar a esta autoimagem a partir de um processo de consciencialização, ou seja, de auto-re-conhecimento e auto-revalorização que no primeiro número da revista já se delineou” (Santilli, 2007, p. 23).

Assim como a poesia, a morna também carrega essa conexão temática com a terra, já que, conforme entrevista de Filinto Elísio, citada por Geni Brito (2021), “a morna é plural e diversa, e centra-se na relação do ilhéu e do apego deste ao arquipélago, da saudade agravada pela insularidade e diasporicidade (...), pelo sentimento de amor e de perdas” (Elísio *apud* Brito, 2021, p. 2). Geni Brito ainda reforça que

seus elementos nascem da vontade do poeta de expressar as marcas identitárias que unem os habitantes do arquipélago e os cabo-verdianos da diáspora. A poesia e a musicalidade dos versos trazem à tona os sentimentos do fundo da alma do povo, ou seja, a manifestação de sua alegria e dor, da incerteza ou da esperança. (Brito, 2021, p. 2).

Na versão do grupo Coladera, embora sem perder a passionalização a que já nos referimos, essa canção assume musicalidade mais alegre do que na versão original gravada por Cesária Évora³, tanto pela velocidade do ritmo quanto pela entonação melódica mais aberta, com notas um pouco menos duradouras. Podemos levantar duas hipóteses para esse fato: a de que a interpretação de Évora ainda se mantém mais próxima das tradições e das dores que a diáspora provoca, uma vez que, geracionalmente, Évora está imersa no tempo dos movimentos coloniais, ainda em luta pela independência, além de que a cantora é cabo-verdiana, diferentemente dos novos intérpretes, Vítor Santana e João Pires; ademais, podemos pensar que, dada

³ Canção “Nha cencera ka tem medida”, na versão original de Cesária Évora: https://www.youtube.com/watch?v=uTA_kjckivM

a geração dos artistas, marcada pela cultura pop e pela ampliação dos territórios além-mar, a transformação da morna de Évora em coladeira seja um modo de transportar a canção tradicional para um espaço contemporâneo onde o passado colonial possa ser visto por olhos já independentes e também pela interpretação atual ser de artistas de outros territórios.

Vale frisar que, na versão do Coladera aqui analisada, o cantor, multi-instrumentista e compositor Miroca Paris assume o canto em alguns momentos da canção, e, justamente nesses momentos, a sua interpretação se aproxima do modo entoativo como Évora já havia consagrado a peça cancional, embora sem retornar à morna, pois mantém a coladeira como centro rítmico. Releve-se que Miroca, assim como Évora, é cabo-verdiano, razão que corrobora a hipótese antes levantada, em relação ao pertencimento do sujeito que enuncia, ainda que de modo intervalar, entre o tom da morna e o ritmo da coladeira. Exemplarmente, Miroca entoa o trecho melódico de “Cu’ nha tristeza e nha sodade” em tom mais dolorido do que o de Vítor Santana, exatamente no ponto mais grave da melodia, em que “sodade” encontra a frequência mais baixa das vozes melodizadas. Essa compatibilização entre o conteúdo verbal da letra da canção e os desenhos melódicos que a materializam (Tatit, 1997) presentificam o discurso saudoso do eu lírico, de modo a significar ainda mais o tom telúrico e nostálgico que a canção assume desde seu título, inscrevendo o enunciado lítero-melódico no campo da enunciação cabo-verdiana.

Note-se que a inscrição da subjetividade também se faz por meio da escolha do crioulo como língua para a composição e a interpretação, língua dominada por Miroca, inserindo-o, ainda mais, no ambiente da nação. Há de se notar que o seu

compositor, Pedro Rodrigues, nasceu em Cabo Verde, mas, precocemente, mudou-se para Angola, aos cinco anos, em movimento migratório característico dos artistas e intelectuais do país. Nesse sentido, a composição em crioulo denota certa intencionalidade ao escolher a língua como cerne identitário da nação, como forma de atar, ainda mais, a forma e o conteúdo da canção ao espaço ao qual ela se refere.

Oh oi oi
Nhos leva'm ca nhôs dixá'm
Cabo verde é qu'é nha terra
'M qu'rê volta ma'm ca podê
C'atcha ninguem pa da'me di mon
(Rodrigues).

Em crioulo, o eu lírico afirma, categoricamente: “Cabo verde é qu'é nha terra”, distanciando-se, ao menos nativamente, de São Tomé, o lugar onde se encontra isolado e de onde deseja partir para (re)encontrar o que lhe causa “sodade”. Em entrevista publicada no site Cabo Verde & a Música, originalmente concedida ao jornal Voz di Povo, em 1986, o compositor Pedro Rodrigues relata um pouco sobre o contexto enunciativo de construção da canção, quando esteve internado em um hospital de São Tomé:

ao lado da cama onde estava, vejo um indivíduo muito atento, a olhar para mim, que a certa altura me pergunta, também em crioulo, se eu era cabo-verdiano. Respondi que sim, mas que vivia em Angola. Então ele fez-me um pedido dramático: que eu comunicasse às autoridades cabo-verdianas o seu único desejo – morrer em Cabo Verde. Ele já estava em São Tomé há mais de 40 anos, sem nunca ter ido à pátria. No dia seguinte, quando acordei e olhei para o lado, o homem estava morto” (Rodrigues, 1986)⁴.

⁴ Entrevista publicada em <https://www.caboverdeamusica.online/pedro-rodrigues%ef%bf%bc/>.

O contexto motivador da canção está intimamente ligado com a sua musicalidade passional, de evocação telúrica, e com o conteúdo dramático de um sujeito em sofrimento, saudoso da pátria e próximo da morte. Destaca-se o fato de que o próprio compositor, em expressão adverbial inclusiva, realça que o homem lhe relata tudo em crioulo – isto é, na língua em que se identifica com a pátria. Assim, essa coladeira (originalmente, uma morna, na voz de Cesária Évora) relaciona-se com um discurso diaspórico, com uma voz além-mar que, pela palavra e pela musicalidade, procura retornar às décadas em que viveu na terra natal. Seja de modo mais celebratório da terra, como na versão do grupo, seja de modo mais dorido, como na versão de Évora, “Nha cançera ka tem medida” mantém enunciação e enunciado conectados com o desejo de rever uma terra perdida, de transpor a “afrota” e a “saudade agravada pela insularidade e diasporicidade” (Elísio *apud* Brito, 2021, p. 2).

A canção e a(s) poesia(s)

Esse subtítulo, titubeante entre o singular e o plural, procura tensionar se a canção, por si só, já não carrega o que tradicionalmente é nomeado de poesia. Historicamente, especialmente em países onde o lugar da canção popular tem mais alcance do que o da poesia escrita, há uma linha hierárquica que separa a poesia de livro (dominada por camadas mais intelectualizadas da população) das letras de canção (representadas por artistas mais próximos das camadas populares). Assim, embora a canção ganhe mais destaque midiático, a poesia acaba tendo mais destaque acadêmico, circulando em espaços mais elitizados. No Brasil, por exemplo,

essas distinções só foram sendo problematizadas a partir da década de 1960, quando o Tropicalismo, retomando propostas do Modernismo de 1922, começa a tensionar os limites entre o erudito e o popular, a exemplo da interpretação de “Domingo no Parque” no Festival da Record, em 1967, quando Gilberto Gil fundiu berimbau, violão, banda de rock e orquestra nos arranjos de sua canção premiada. De modo análogo, a revista *Claridade*, em seus variados números, propunha um pensamento crítico sobre Cabo Verde que procurava expandir o processo de reconhecimento e auto-revalorização de seu povo sobre si mesmo.

Nesse sentido, não é raro que os poemas cabo-verdianos mencionem a morna, a coladeira, o funaná, o batuko ou mesmo se baseem no modo de construção desses ritmos e, por consequência, de suas canções, para a gestação de seu percurso poético. Assim, a partir do conceito de “expanded field”, proposto por Rosalind Krauss (1983), e hoje já tomado de empréstimo por outros e outras tantas teóricas, como Florencia Garramuno e Ana Paula Kiffer (2014), é importante pensarmos que os limites entre as formas artísticas contemporâneas não podem mais ser tão delimitados como já o foram antes do século XXI e dos “modernismos” que se espalharam pelo globo. Aliás, talvez esses limites só tenham existido nas teorias e críticas, porque inúmeros são os artistas que, pelos séculos, tensionaram essas balizas em suas formas estéticas e que se apropriaram de outras semioses para a construção de seus textos.

Em Cabo Verde, o poema “Canto a Cabo Verde”, de David Hopffer Almada, artista contemporâneo, nascido em 1945, é um exemplo dessas apropriações:

Quero
Um canto diferente
Para CABO VERDE!

Quero
Uma canção diferente
Para estas Ilhas
Para este País.
Para este Povo!

Já não somos
O Flagelados do Vento Leste...
Dominámos os ventos!
Já não somos os contratados
Como animais de carga para o Sul...
Conquistámos a dignidade de Gente!

Por isso
É preciso que se cante
Uma canção diferente
A Cabo Verde...
Por isso
Vou cantar
De forma diferente
Um novo canto
Para esta Pátria do Meio do Mar!
Vou esquecer, enterrar
Os lamentos, as lamúrias
A tristeza
De quem quer ficar
Com o destino de ter que partir!
(...)

Canto
Este dez grãozinhos de África
Postados no meio do Oceano e dos Continentes
E do meio do mar
E do meio do mundo
(...)

Canto
A tabanca de Santiago
O carnaval do Mindelo
E o “um de maio” de S. Filipe!

Canto
A alegria deste Povo
Do funaná
Do batuque
Da morna
E da coladeira!

Sim
Quero
Um novo canto
Para Cabo Verde
Um novo canto
Para este País
Que pedra a pedra
Se está a construir
Que lentamente
Do nado do passado
Vigorosamente
Se levanta para o futuro!
(Almada, 2023, p. 98-105).

A ideia de que a poesia é uma expressão do canto é, ao mesmo tempo, comum, genuína e paradoxal. Comum porque, desde os registros gregos, há a ideia de que os poetas cantam, inspirados pelas musas, o que é também largamente reiterado, exemplarmente, na épica de Camões e de tantos outros poetas posteriores, mormente até os fins do século XIX. Genuína porque, também desde os *aedos* gregos, poesia e canto são irmanados, fundidos, formando uma arte que presentifica o passado por meio da oralidade, lógica que se manteve quase que intacta até o Trovadorismo provençal. Paradoxal porque, desde o fim da Idade Média, com a ramificação das ciências, artes e linguagens, a poesia e a música começaram a ocupar espaços e semioses distintas, sobretudo com a evolução dos instrumentos harmônicos e melódicos, que começavam a gestar as músicas instrumentais orquestrais. Nesse sentido, querer cantar através do

poema não deixa de soar estranho e, ao mesmo tempo, familiar. Se cantar é interpretado como louvar, como celebrar, a partir de uma extensão de sentido da lógica grega e trovadoresca, ainda soa familiar. No entanto, se cantar é entendido como melodizar o que está escrito, já pode causar certa estranheza, tendo em vista que a poesia, predominando hoje em meios escritos, pode não carregar mais a naturalidade melódica que, em outros tempos, lhe era tão orgânica.

Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que, em comunidades nas quais a oralidade ainda se faz predominante, a distância entre música e poesia não é assim tão acentuada. Esse é o caso das literaturas dos países africanos de língua portuguesa e mesmo de várias linhagens da poesia e da música popular brasileira, espaços onde poetas compõem letras de canção e onde compositores publicam obras literárias. Assim, o desejo do poeta David Hopffer Almada de, pela voz lírica, cantar “Uma canção diferente / Para estas Ilhas / Para este País. / Para este Povo!” (Almada, 2013, p. 98), reflete esse lugar híbrido que escrita e oralidade, poema e canção ocupam nos espaços africanos. As repetições de termos, a insistência na presença do verbo “quero” e, principalmente, “canto” no início das estrofes ressoam o ritmo grave dos tambores, marcando o tempo forte a cada início de compasso (ou de estrofe).

Ademais, a remissão explícita ao funaná, ao batuque, à morna e à coladeira demonstram o desejo de, pelo poema, evocar os ritmos que fixam Cabo Verde às suas tradições e que, ao mesmo tempo, projeta “Estes dez grãosinhos da África / Postados no meio do Oceano e dos Continentes / E do meio do mar” para o mundo. Interessante, nessa mesma estrofe, no último verso, o desejo lírico de colocar a nação no “meio do

mundo”, isto é, de reconhecer sua centralidade, adversa ao eurocentrismo que, até antes da independência, era prevalecente nas ilhas. Essa aspiração já vinha sendo antecipada, em forma e conteúdo, desde a primeira estrofe, com “Quero / Um Canto diferente / Para CABO VERDE!” (Almada, 2013, p. 98). Assim como na segunda estrofe, as letras maiúsculas mostram o quanto o discurso é incisivo e ansioso pelo reconhecimento da maioria das “Ilhas”, do “País” e do “Povo”, com reiterados pontos de exclamação (!). Assim, o desejo não é só por uma canção/poesia diferente, mas por uma Cabo Verde diferente, onde “Já não somos / Os Flagelados do Vento Leste...”, porque, conforme o eu lírico, “Já dominámos os ventos!”. Isto é, o povo antes dominado, agora é que domina as artes, as vontades, o seu próprio destino, não mais flagelado.

Em outro poema, o poeta mantém essa mesma semântica de aspiração pelo futuro, já marcada no título ambíguo da coletânea “Cabo Verde de esperança”:

Ilhas de Cabo Verde

Verdes de nome
Castanhas de rosto
Quais grãos de pedra
Ao mar azul lançadas
Das entranhas do negro continente
Vomitadas
Adormecidas no oceano
Abraçando o mundo
Mirando o futuro
Cheias de esperança
Prenhas de amor
São as Ilhas
De Cabo Verde chamadas!
(Almada, 2013, p. 116).

Além da esperança, do desejo da ilha “prenha de amor”, reitera-se a estética da letra maiúscula no substantivo comum “ilha” e da exclamação ao fim do verso que nomeia Cabo Verde, consoante com a outra poesia que canta a terra. Essa semântica e essa estética, além da constante referência à canção, à morna, segundo Geni Brito (2021), são incessantes na poesia cabo-verdiana desde as poesias mais românticas, de fins de século XIX e início de século XX, a exemplo do poema “A morna”, de Pedro Cardoso:

A morna, verbo ou cantiga,
A quem saiba sentir,
Trava ao gosto doce-amargo,
De delícias punir.

A morna quem a inventou
Foi um poeta de aquém Mar,
Numa tarde roxa e amena
Ouvindo a onda murmurar.

Na sua morna cadência
Canta a mágoa e a alegria,
Dos éstos da Alma Crioula
É a rubra sinfonia.

(...)

A morna nasceu de um beijo
De cálidas vibrações
Numa só fundindo as almas
De uma Bárbara e um Camões!
(Sobrinho, 2017, p. 178-179).

Aqui, com versos bem definidos em quartetos e rimas em posições previsíveis, condizente com um projeto romântico, a voz lírica constrói uma poesia que evoca a musicalidade, a sonoridade da morna fundida à sonoridade do mar, inscrevendo o indivíduo e a poesia na sinfonia da terra e das ondas do mar.

Citado também por Brito (2021), Jorge Barbosa, em 1935, refere-se à morna e “ao canto como a voz de sua gente, uma voz que ecoa sentimentos relativos à distância e à nostalgia, tão marcantes no ilhéu” (Brito, 2021, p. s/p):

Morna
Desassossego,
Voz da nossa gente,
Reflexo subconsciente em nós
Das vagas ao longo das praias;
Das aragens
Que trazem um sorriso bom
Às equipagens
Dos barquinhos à vela
(Barbosa *apud* Brito, 2021, s/p).

Chama-nos a atenção o fato de que um ritmo musical marque presença tão constante na poesia escrita em Cabo Verde, desde os fins do séculos XIX até as primeiras décadas do século XXI. Obviamente, essa ligação originária da morna com a nação, por meio do canto da terra, do mar e da alma do povo, são explicações para essa característica da poesia produzida em Cabo Verde. No entanto, além disso, entendemos que a negação à artificial dissolução entre os gêneros poéticos e as semioses artísticas sejam motivos ainda mais contundentes para que, em comunidades onde prevalecem a oralidade e a integração holística com a terra, as artes não encontrem espaço para se manifestar de modo apartado. As hibridizações e fusões são naturais nesses espaços, são formas que restauram tradições e presentificam uma “literatura que se faz intermediada pela apreensão de elementos de culturas” (Fonseca, 2008) que, conforme Maria Nazareth Soares Fonseca, citando José Miguel Lopes (2003), “têm no ouvido e não na vista o seu órgão de percepção por excelência” (Lopes *apud* Fonseca, 2008, p. 91).

Considerações finais

Nos textos aqui analisados, percebe-se o quanto a “caboverdianização temática” (Santilli, 2007), explícita ou implicitamente, gesta, a partir do conteúdo, o caminho estético que os textos artísticos percorrem em Cabo Verde, seja pela língua escrita, seja pela palavra cantada, passionalizada. Desde os poetas ainda românticos até a morna/coladeira revisitada pelo trio musical aqui referido, passando por Jorge Barbosa e David Hopffer Almada, a semântica telúrica e a musicalidade dos textos apontam na direção da reafirmação do ritmo e da oralidade como elementos fundadores da cultura cabo-verdiana.

É importante perceber que, entre as diferentes gerações, mesmo que a temática da terra permaneça, o tom assumido pelos artistas ganha novas formas e desejos. A nova versão da canção “Nha cançera ka tem medida”, por exemplo, tem entoação e ritmo mais celebrativos do que a primeira versão gravada por Évora, a qual mantém o tom dolorido e nostálgico mais evidente na melodia e na rítmica. Entre as poesias, verifica-se também que o poeta contemporâneo David Almada não canta o flagelo, a seca, a dor, porque ele deseja “um canto diferente” um “novo canto” para “O carnaval do Mindelo / E o ‘um de maio’ de S. Filipe!”.

Em décadas anteriores, nos tempos coloniais, as interdições às expressões da terra eram altamente marcadas, tanto pela força coerciva da colônia quanto pelo fato de que os próprios autores eram formados a partir de certos valores desse colonialismo. Se as remissões à melancolia da morna predominavam nas poesias dos artistas do período colonial, hoje esse modo parece esgotado, e a referência à alegria da coladeira e à força do batuko são ainda mais evidentes, tanto que esse é o mote assumido pelo trio Coladera ao rever e reviver a canção eternizada na voz de

Cesária Évora, artista marcada pela opressão e pelo contrato colonial. Assim, percebe-se como as manifestações artísticas cabo-verdianas, revisitadas em tempos e espaços distintos, encontram modos também distintos, na palavra, no canto e no ritmo, de enunciar a terra a partir dos valores e desejos que gestam os objetos artísticos de cada geração.

Referências

ALMADA, David Hopffer. *Cabo Verde de Esperança*. Praia: Artemedia, 2013.

BRITO, Geni Mendes de. A morna como expressão identitária cabo-verdiana. *Revista Athena*, [S. l.], v. 16, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4342>. Acesso em: 21 mar. 2024.

BRITO, Geni Mendes de. A morna e sua expressão lírica. In: Silva, Agnaldo Rodrigues da; Brito, Geni Mendes de; Gomes, Simone Caputo. (org.). *Literatura e cultura de Cabo Verde: navegando pelas ilhas e pelo mundo*. São Paulo: Pontes Editores, 2021. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/Morna_e_sua_expresso_lrica.pdf-cabo-verdiana/1563-geni-mendes-de-brito-morna-e-sua-expressao-lirica. Acesso em 21 mar. 2024.

CESÁRIA ÉVORA – Nha cancera ka tem medida [Official Video]. Vídeo. Publicado pelo canal Lusafrica, 6 jun. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uTA_kJcKivM. Acesso em 26 dez. 2024.

COLADERA – Nha kancera ka tem medida [HD]. Vídeo. Publicado pelo canal Jon Scullard, 5 mar. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WCZ6qX9DBzA>. Acesso em 26 dez. 2024.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GOMES, Simone Caputo; PEREIRA, Erica Antunes. *Literatura cabo-verdiana: seleta de poesia e prosa em língua portuguesa*. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. Hal Foster, The Anti.Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. New York, New York Press, 1983.

LOPES, José de Sousa Miguel. Cultura acústica e cultura letrada: o sinuoso percurso da literatura em Moçambique. In: LEÃO, Ângela Vaz (org.). *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2003, p. 265-310.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Literaturas de língua portuguesa: marcos e marcas – Cabo Verde: ilhas do Atlântico em prosa e verso*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

SOBRINHO, G. R. Eugénio Tavares: *Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia*. 1ª. Edição. Janeiro de 2017. Editora: Pedro Cardoso- Praia. Cabo Verde.

RODRÍGUES, Pedro. *Nha cancera ka tem medida*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cesaria-evora/343745/>. Acesso em 21 mar. 2024.

RODRÍGUES, Pedro. *Entrevista concedida ao jornal Voz di Povo*, em 31 maio 1986. Disponível em: <https://www.caboverdeamusica.online/pedro-rodrigues%ef%bf%bc/>. Acesso em 17 out. 2023.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.