

Tradição versus inovação na música em Cabo Verde: luta de gerações, espaços ou ideias?

Gláucia Nogueira¹
glaucia_nog@yahoo.com.br

Resumo: Em Cabo Verde, a dicotomia entre tradicional e moderno é o cerne de uma discussão que vem de longe quando se fala em música popular. De um lado, puristas receiam as ameaças que consideram pairarem sobre os gêneros musicais tradicionais; de outro, as inovações nunca deixaram de acontecer e de ser defendidas pelos que as praticam. Para lá da música e de questões como autêntico x descartável, o debate é revelador de ideias e atitudes que envolvem questões cruciais para a sociedade cabo-verdiana, como identidade, língua, emigração, conflito entre gerações.

Palavras-chave: Música; Cabo Verde; cultura; inovação; zouk; rap; morna; diáspora.

Abstract: In Cape Verde, the dichotomy between traditional and modern is at the heart of a debate that has been going on for a long time when speaking of popular music. On the one hand, the purists fear that this might be a threat to traditional musical genres; on the other hand, innovations have never ceased to happen and be defended by those who practice them. Beyond the music itself and debates such as authentic vs. disposable, this discussion reveals ideas and attitudes that involve issues crucial to the Cape Verdean society, such as identity, language, emigration, and conflicts between generations.

Keywords: Music; Cape Verde; culture; innovation; zouk; rap; morna; diaspora.

Introdução

É comum, quando se fala em cultura popular, música tradicional ou temas afins, aparecerem discursos marcados por dicotomias do tipo tradicional/moderno, em que “tradicional” aparece como algo puro, que deve ser preservado intacto, e “moderno” (no sentido corrente de atual, contemporâneo), como um domínio em que a criação acontece livremente, recorrendo-se aos meios tecnológicos sem preocupações com a preservação do que quer que seja. “Moderno” costuma também ser visto como nocivo e ilegítimo, enquanto deturpador daquilo que é considerado “genuíno” e “tradicional”. No

¹ Jornalista e antropóloga, mestre em Patrimônio e Desenvolvimento pela Universidade de Cabo Verde. No âmbito de pesquisas sobre a música em Cabo Verde, é autora de: *O tempo de B.Léza, documentos e memórias* (IBNL, Praia, 2006), *Notícias que fazem a história – A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX* (ed. autor, Praia, 2007) e *B.Léza, um africano que amava o Brasil* (Ministério da Educação, Brasília, no prelo).

Brasil, um exemplo relativamente recente desse tipo de atitude verificou-se da parte de puristas face ao movimento Manguê Beat na sua apropriação renovada de músicas tradicionais (MARKMAN, 2007, p. 135). Em Cabo Verde, a desconfiança em relação ao que o passar do tempo reserva às manifestações ditas tradicionais é patente em vários momentos ao longo do tempo, como mostra este artigo, através de exemplos extraídos dos órgãos de comunicação. A dicotomia entre o tradicional e o moderno – e os valores atribuídos a esses dois termos – é o cerne de um debate antigo na experiência dos cabo-verdianos com a música.

Para Jacques Le Goff (1986, p. 372), que refere que os conflitos de geração já na Antiguidade opunham os “modernos” aos “antigos” daquela época, a ideia de modernidade é segregada por determinado momento histórico, ao mesmo tempo em que este a cria “para denegrir ou exaltar – ou simplesmente para distinguir e afastar – uma ‘antiguidade’”. Para esse autor, tanto se destaca uma modernidade para promovê-la como para vilipendia-la.

Por sua vez, ao se referir aos estudos das relações da cultura tradicional/popular com a cultura de massa, Néstor Canclini (http://www.perio.unlp.edu.ar/expotesis/doc/doc_recomen/Garcia_Canclini_Ni_folckorico_ni_masivo_que_es_lo_popular.pdf, p. 6, tradução da autora), defendendo uma abordagem que inclua tanto a perspectiva antropológica como a dos estudos da comunicação, afirma a insustentabilidade da compartimentação essencialista. Defende que esses dois âmbitos não se opõem, mas se interpenetram. Partindo da ideia de Gramsci de que o popular se define por oposição ao hegemônico, Canclini situa essa oposição, nos tempos atuais, entre duas estratégias da cultura industrial contemporânea: por um lado, um saber científico e tecnológico que reorganiza os processos produtivos e seu sentido cultural e detém o capital industrial e financeiro – e, assim, o controle social; ao mesmo tempo, há a produção, por parte desse mesmo sistema, de novas redes de comunicação de massa, que “estão reordenando a vida comunitária, usando às vezes as tradições locais, os saberes folclóricos, mas subordinando-os à lógica da indústria cultural” (*Idem, Ibidem*). Dentro desse contexto, segundo esse autor, surge uma tensão entre “a uniformidade dos códigos culturais e as novas subculturas geradas pela afirmação setorial ou local de formas modernas de vida”. Ou seja, ao mesmo tempo que as mensagens massivas levam a uma uniformização de determinados aspectos culturais,

grupos tradicionalmente pouco reconhecidos (os jovens, por exemplo) afirmam-se e passam a ter uma presença significativa nessas redes de comunicação. Uma das vias de afirmação dessas subculturas antes marginais, segundo Canclini, é a proliferação de discos e videoclipes.

No que diz respeito a Cabo Verde, Timothy Sieber (2005, p. 124, tradução da autora), ao escrever sobre música popular e identidade na diáspora pós-colonial, refere que as recentes inovações e debates sobre as práticas e gostos em matéria de música popular “revelam diversas, emergentes e às vezes novas construções da identidade cabo-verdiana em toda a sua ampla gama de locais da diáspora”. Esse autor afirma que em Estados novos, como é o caso de Cabo Verde, a música popular comercializada como música de massa – em contraste com o “folclore” ou formas “clássicas”, ou seja, mais estabelecidas – surgiu no final do século XX como um meio fundamental para a representação de identidades nacionais emergentes e, muitas vezes, identidades diaspóricas. “Novas formas culturais híbridas desenvolvidas pela diáspora cabo-verdiana fora da esfera lusófona têm ampliado significativamente as noções de cabo-verdianidade contemporânea para muito além do espaço lusófono, abrangendo mais amplos contextos culturais” (SIEBER, 2005, p. 125).

Se essas abordagens são elucidativas quanto a questões que dizem respeito às práticas musicais mais recentes e num contexto em que a comunicação de massa é potenciada pelas tecnologias eletrônicas, a análise das influências musicais em momentos mais recuados deve levar em conta que ao longo da história o Atlântico funcionou como via de mão dupla entre a África e a América, em particular no século XX, o que explica o refluxo intenso de influências americanas, como o jazz, o R&B, a soul, assim como o zouk das Antilhas e outras influências afro-latinas (SIEBER, 2005, p. 129). Cabo Verde, pela sua posição geográfica e pela própria história, marcada pelas migrações, insere-se plenamente nesse processo.

Tanto no presente como há meio século, há um discurso tradicionalista em Cabo Verde que encara a inovação como perturbadora e resiste à prática de determinados gêneros musicais recentes (em cada época), com origem em outros países, tidos como nocivos e ameaçadores da música e, por extensão, da identidade nacional. Ao mesmo tempo, sempre houve artistas cujas práticas musicais não se deixaram condicionar por esse discurso. Refira-se ainda a tendência a considerar “comercial” ou

“descartável”, em oposição ao que é de “qualidade” e “genuíno”, a produção musical que tem como protagonistas artistas de uma geração mais jovem que aquela dos tradicionalistas. A pesquisa em periódicos permite encontrar momentos em que, num extremo conservadorismo, formadores de opinião, em diferentes épocas, combateram ferozmente as inovações. Este artigo procura mostrar o confronto, às vezes polêmico, entre esses dois campos – conservadores e inovadores (ou que simplesmente aceitam as transformações) – através de registros nos órgãos de comunicação e propor algumas reflexões sobre essas disputas e aquilo que revelam para lá da própria música.

Vários exemplos do que se pretende mostrar quanto a essas dicotomias e disputas dizem respeito à morna², gênero musical cabo-verdiano de andamento lento que pode fazer lembrar as antigas serestas brasileiras e o samba-canção. Surgido entre finais do século XVIII e meados do século XIX, ao longo do tempo sofreu algumas transformações, tendo recebido na primeira metade do século XX influência da música brasileira, uma vez que compositores da ilha de S. Vicente – cujo porto na época tinha papel importante na economia do arquipélago – tinham contacto com marinheiros brasileiros de passagem, muitos deles músicos amadores que nas viagens levavam seus instrumentos. Outra forma de contacto com a música brasileira era através da rádio de ondas curtas, muito ouvida em todo o arquipélago, e de discos de gramofone, que emigrantes radicados no Brasil enviavam para os familiares e que muitas vezes os referidos marinheiros vendiam, de acordo com o que transmite a tradição oral local sobre os contactos culturais entre o Brasil e Cabo Verde nessa época (CRUZ, entrevista à autora, 2006; QUEJAS, entrevista à autora, 2004). Outro gênero musical envolvido nas polêmicas sobre inovação e conservadorismo é a coladeira, de andamento mais rápido, que surgiu em meados do século XX e sofreu várias influências desde então. Até o início dos anos 1980, esses dois gêneros eram considerados aqueles que representavam a música cabo-verdiana, mantendo-se outras manifestações numa situação de subalternidade.

Anos 30 a 50

² Sobre a origem da morna, ver em RBEC n° 2 o artigo de Fabiana Miraz Greco, “Os Pilares da Música Popular Brasileira e Cabo-Verdiana: Modinha, Lundu e Morna” baseado no estudo de Vasco Martins sobre este gênero musical. http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/Os_Pilares_da_M%C3%BAsica_Popular_Brasileira_e_Cabo-Verdiana

Entre os músicos cabo-verdianos que contatavam e admiravam a música brasileira, estavam Luís Rendall (1898-1986), violonista que compunha solos para esse instrumento e que relata num depoimento gravado em disco o seu aprendizado com um brasileiro (RENDALL, 1988); e o compositor B.Léza (Francisco Xavier da Cruz, 1905-1958), um ícone da música tradicional, mas considerado inovador no seu tempo por ter introduzido na harmonia da morna o semitom, resultado justamente da influência brasileira. “Há nitidamente uma morna antes do B.Léza e uma morna depois do B.Léza”, escreve o escritor e músico Baltasar Lopes da Silva, afirmando que esse “acidente”, uma “finesse” que é introduzida por B.Léza na morna, representa um divisor de águas entre a morna antiga e a moderna. “A morna antiga era francamente, honestamente: primeira, segunda, terceira; não passava daí” (NOGUEIRA, 2005, p. 20).

Tanto B.Léza como Luís Rendall são considerados grandes nomes da música tradicional cabo-verdiana. O primeiro teve muitas composições gravadas pela cantora Cesária Évora (1941-2011), outro ícone da música popular cabo-verdiana dita tradicional. Mas em 1950, as sutis inovações que B.Léza introduzira na morna foram rechaçadas por Jacinto Estrela (1883-1965), figura de destaque no seu tempo, que além de administrador de concelho (cargo equivalente a prefeito, no Brasil), foi violinista, compositor, professor de canto e de vários instrumentos e organizador de grupos musicais. No início do século XX, fora pioneiro na publicação de fotografias na imprensa cabo-verdiana e um entusiasta da nova tecnologia que era o cinema (NOGUEIRA, 2007, p. 49). No que se refere à música, porém, era um conservador.

Num artigo publicado em 1950, Estrela acusa os compositores e intérpretes da morna, especialmente os de S. Vicente, de arrastá-la “impiedosamente” para a corrupção, através de “variações e floreios condenáveis” e “arpejos impróprios”, que a fazem parecer-se com o foxtrot ou a marcha. Insurge-se contra um disco que circula em Cabo Verde na altura³ e que a torna “uma autêntica polca no andamento presto”, quando o da morna, defende, tem de ser andante. Mesmo a maneira de dançá-la enerva o professor, por “certas modificações irritantes, tendo-lhe sido criados passos novos, bamboleando-se...”. Jacinto Estrela chega a defender uma “censura rigorosa para as mornas, não se permitindo a sua divulgação ou publicação, escrita ou gravada, quando

³ Nessa época, os discos de música cabo-verdiana que existiam eram gravados nos Estados Unidos, por imigrantes cabo-verdianos; em Portugal, começam a aparecer nos primeiros anos da década de 1950. Cabo Verde só virá a ter estúdios de gravação no final do século XX.

se afastem da verdadeira construção” (ESTRELA, 1950, p. 6). Ao referir-se aos músicos de S. Vicente, certamente inclui B.Léza, já na época um compositor de prestígio.

Outro exemplo na mesma linha é o do cantor Fernando Quejas (1922-2005), que foi um dos pioneiros na gravação da morna, produzindo seus discos em Portugal a partir de 1952, com o estilo baseado no vozeirão característico dos cantores da sua geração. Se no fim da sua vida era visto como um veterano cujo estilo estava ultrapassado, Quejas foi na sua juventude considerado um deturpador da tradição. Um aspecto em que inovou, ao gravar acompanhado pela orquestra da Emissora Nacional de Portugal, foi ao criar uma introdução instrumental em cada música, sendo que o usual em Cabo Verde era a música começar já com o canto (QUEJAS, 2004). Na época, o cantor foi defendido por Jaime de Figueiredo, personagem da cultura cabo-verdiana com atuação em várias áreas, que afirmou na antena da Rádio Clube de Cabo Verde que a morna já se distanciava (em 1958, quando escreve o seu programa de rádio) “da velha toada lamentosa que durante muito tempo se cristalizara” (NOGUEIRA, 2007, p. 29).

Ainda nos anos 50, outro exemplo da defesa da morna contra as “deturpações” que se acredita estarem a acontecer:

Começo por me referir, principalmente, ao ritmo exageradamente apressado com que os executantes têm alterado a suavidade da sua lenta cadência, para depois frisar o errado emprego de instrumentos impróprios à parte cantante (banjo, cavaquinho e outros similares) e acompanhamento inadequado (batimento forte nas cordas e variações constantes com sabor à batucada brasileira) (LIMA, 1955, p. 29).

O autor considera ser o violino – nessa época bastante utilizado como solista – o melhor instrumento para tocar a morna e defende: “Urge protegê-la, conservando intactas as suas apreciáveis qualidades que dignamente a elegeram voz da alma cabo-verdiana”.

Anos 60/70

Prosseguindo cronologicamente com os exemplos do confronto inovação x conservadorismo, encontramos em 1968, no jornal *O Arquipélago*, uma crítica do

compositor Manuel d’Novas (1938-2009) à interpretação que o cantor Bana e o grupo Voz de Cabo Verde – que naquele momento se encontravam no auge do sucesso – davam a alguns temas de B.Léza: “Sinto-me triste, e rebelde ao mesmo tempo, por ver como estes supostos herdeiros daquelas criações apunhalam a alma do nosso saudoso poeta” (NOVAS, 1968, p. 8), escreve o compositor, apontando o tema “Talvez” como motivo de decepção de um discípulo de B.Léza, cujo nome não indica, o qual, afirma, recorda com saudades as reuniões no *curral d’concelho*⁴, os floreios de Mochim d’Monte, os solos de Luís Rendall... – tempos em que “a harmonia do folclore era tão genuína...” (NOVAS, 1968, p. 8). Portanto, o estatuto de B.Léza já mudou: de inovador que era, dez anos depois da sua morte já é paradigma do genuíno e do tradicional.

Refira-se que, ao longo dessa década de 1960, em que Manuel d’Novas recorda com saudades um tempo que já passou – ele que em 1968 tinha apenas 30 anos – S. Vicente assiste ao aparecimento de grupos com instrumentos elétricos; as antigas serenatas e bailes com grupos acústicos vão sendo substituídos pela música dos tocadiscos; vive-se a era Beatles, como em tantos outros países, com jovens a emular os famosos rapazes de Liverpool; e até a chegada da Apollo 11 à Lua dá nome a um grupo musical, na cidade da Praia – Os Apolos. E o criticado Voz de Cabo Verde – que obtém um estrondoso sucesso de público, como revela a imprensa da época – surgira com instrumentos elétricos e um repertório eclético, em grande parte constituído por músicas estranhas ao universo cabo-verdiano – principalmente cumbias⁵ (várias delas compostas pelos próprios membros do grupo, principalmente pelo clarinetista Luís Morais), entre outros ritmos latino-americanos. Entre as brasileiras, destacam-se sambas e sambas-canção. Vez por outra, aparecem músicas do contexto anglo-saxônico. O repertório eclético e internacional do Voz de Cabo Verde é justificado por um dos seus membros, o trompetista e baixista Morgadinho, em entrevista:

As gravações de música da nossa terra são destinadas a uma audiência relativamente reduzida [...] como profissionais que somos, não podemos olvidar o lado comercial da nossa situação, pelo que vamos abalançar-nos às gravações de música internacional (AZEVEDO, 1968, p. 5-6).

⁴ *Curral d’concelho* é a designação das instalações do matadouro municipal. B.Léza, que durante algum tempo aí trabalhou, vivia numa casa anexa.

⁵ Música com origem na Colômbia e de raízes africanas, que teve um êxito mundial a partir dos anos 50.

Algumas décadas depois, entre as críticas da música que produz a geração “zoukada”⁶, estará justamente o seu caráter comercial, o qual, pela maneira como é assumido descomplexadamente pelo músico citado acima, já era uma realidade para o célebre grupo dos anos 1960, como aponta Nando da Cruz: “Antes não havia zouk, mas tínhamos merengue, cumbia, valsa etc.” (SEMEDO, 1995, p. 4).

Mas antes disso, em meados da década de 1970, desponta para a música uma geração que está em completa sintonia com o que vai pelo mundo: os irmãos Zeca e Zezé di Nha Reinalda referem The Police, Otis Redding, James Brown, Wilson Pickett, entre outros nomes da música pop, soul e *rock*, como os sons presentes na sua juventude na cidade da Praia (BARROS, 2009, p. 3). Ozibiza, Santana, Fela Kuti são por outro lado referências do compositor Vasco Martins, que em S. Vicente procura, com os companheiros do grupo Kuelah Tabanka (Vlú, Tey Santos e Pinúria), mais tarde transformado em Kolá, com outros elementos, recriar a partir dos instrumentos elétricos os ritmos tradicionais de Cabo Verde. “O movimento Kolá é mal acolhido por um certo círculo de músicos, que consideram na altura muito avançadas essas ideias e interpretam os trabalhos do Kolá como deturpação e envenenamento da música de Cabo Verde”, escreve Carlos Gonçalves, jornalista e músico que viveu de perto esse período, e recorda que surgiu, como reação aos inovadores, o grupo Nova Aurora, “que preconiza o retorno às fontes autênticas da música de Cabo Verde”, ou seja, aquela que se fazia três ou quatro décadas antes (GONÇALVES, 1986, p. 4).

Anos 80/90

Em 1979, o compositor e multi-instrumentista Vasco Martins edita o seu primeiro LP, com solos de piano. Havia anos que sentia resistências às suas inclinações musicais (a música erudita e o jazz) da parte dos conservadores, mas também um total distanciamento do público e das mídias locais em relação a essas áreas. Em 1980, lança um manifesto durante um evento em que é uma das atrações:

⁶ Esta expressão refere-se ao zouk, gênero musical das Antilhas francesas que a partir de meados da década de 1980, com o sucesso do grupo Kassav a partir da França, expande-se pela Europa. Em Cabo não será um modismo passageiro, sendo até hoje presente, composto e gravado por cabo-verdianos, gerando controvérsia entre seus defensores e os puristas. Essa produção por vezes é chamada de *cabo zouk*, *zouk love*, ou *cabo love*.

[...] há que haver uma evolução, uma transformação. Já é altura de se ver com mente bem clara e aberta a atual situação das artes em Cabo Verde, na arte no Mundo[...]

É errado estarmos a pensar somente em tradicionalismos, em música tradicional, com a forma tão saudosista e agarrada [...] A música não é o todo cabo-verdiano, a eterna cadência perfeita, o canto de amor, mas sim algo mais livre, mais trabalhado, mais universal. É a minha necessidade interior e a necessidade interior da juventude, com a sua tendência para a música dita estrangeira, que lhes fala mais diretamente ao seu estado de procura, sinônimo deste século, ao estado febril de descoberta dos seus próprios impulsos, e isso não é alienação. É sim o produto de toda uma necessidade espiritual, que a cultura musical cabo-verdiana, por ser notavelmente tradicional, não possui, e que possuirá só com o trabalho livre e interior do compositor, do músico que anseia outras vivências técnicas, ou o influxo da própria alma (MARTINS, 1980).

No texto, o jovem músico aponta o dedo ao que chama de “escudo do tradicionalismo”, em que se defenderiam artistas tecnicamente insuficientes. Afirma não negar a música tradicional – “ao contrário, respeito-a e estimula-me a ideia de que este povo tem uma música muito própria” –, e aponta “os efeitos perniciosos de uma forma musical-estável que deve quedar-se como está” (MARTINS, 1980). Esse compositor irá ao longo dos anos voltar a esse assunto em várias ocasiões através da imprensa cabo-verdiana, como revelam trechos de entrevistas ou textos da sua própria autoria:

A uma dada altura vi que a música de Cabo Verde deixou de dar-me o que eu necessitava, então transpus para outras formas mais avançadas no plano técnico. Aí já entra outro ponto de vista: se de fato a música que faço deve ser ou não ligada à cultura cabo-verdiana. Sinto-me profundamente cabo-verdiano e, no fundo, todas as músicas que faço têm uma vivência, um ambiente cabo-verdiano [...] (LOPES, 1982, p. 8)

“Quando não compomos a eterna morna e a coladeira há intelectuais que nos põem de lado considerando que não somos cabo-verdianos.”, afirma em outra ocasião (J.A.S., 1984, p. 7) e insurge-se na sua coluna no jornal *A Semana* contra a “cristalização” do tradicional, atitude conservadora que, segundo ele, mina a tentativa de músicos que procuram se libertar dos padrões repetitivos da música popular (MARTINS, 1993, p.6).

Ainda na década de 1980, num texto sobre o lançamento do LP *N'ka por si*, dos já referidos Zeca e Zezé di Nha Reinalda, Silos Cardoso⁷ (1982, p. 9), refere que o disco relança “o debate velho mas sempre na moda, sobre a contradição entre a autenticidade da música cabo-verdiana e as influências externas e entre identidade cultural e musical e as formas de execução importadas”. Para o autor,

não é fazer música cabo-verdiana cantar em crioulo *cumbias* ou *yéyé* como se fez nos anos 60, *reggae* e *martinica*⁸, como se faz agora. É música feita por cabo-verdianos, mas não cabo-verdiana, como é música feita por brasileiros, mas não brasileira as excelentes versões de *reggae* que Gilberto Gil produz.

Mas é totalmente cabo-verdiano o ritmo e melodia cabo-verdianos executados com o aproveitamento de conhecimentos e técnicas musicais de outros povos, detentores de sensibilidades e razões de cantar semelhantes às nossas, mas que avançaram muito mais do que nós na exploração da técnica musical. Mas deixem lá, o debate é longo e não vamos esgotá-lo[...]. Não foram todos os grandes do *jazz* tratados, a seu tempo, de hereges e vigaristas quando demandaram por sonoridades novas? (CARDOSO, 1982, p. 9)

O concurso musical *Todo o Mundo Canta*, que existiu ininterruptamente de 1982 a 1992 com o objetivo de revelar novos talentos, serviu também para o debate sobre a tradição e as influências externas na música cabo-verdiana. Aliás, a questão aparece já num evento anterior a esse concurso, em 1979, quando a música apresentada pelo grupo *Voz di FARP*⁹ suscitou dúvidas:

Cabo-verdiana, disseram uns. Estranha, contrafirmaram outros. Contudo, recorde-se que o manual das normas do festival dizia música cabo-verdiana exclusivamente, sem acrescentar se tradicional ou não. E a música cabo-verdiana tem liberdade de criação ou não? E tem também de ‘copiação’. Quem nega? (MINI-FESTIVAL, 1979).

Em 1986, na cobertura do *Todo o Mundo Canta*, o jornal *Voz di Povo*, referindo-se às baixas classificações dos que apresentassem “músicas susceptíveis de

⁷ Silos Cardoso é pseudônimo do compositor e político Renato Cardoso (1951-1989), autor, por sua vez, de músicas que não se encaixam no padrão da morna; são canções (baladas, como são identificadas em Cabo Verde) de temática social, que o aproximam do compositor português Zeca Afonso ou de Chico Buarque, apontados como duas das suas referências (FAUSTINO, entrevista à autora, 1998).

⁸ Aparentemente, o termo *zouk* ainda não é utilizado em 1982, pelo menos em Cabo Verde.

⁹ FARP: Forças Armadas Revolucionárias do Povo. O grupo em questão, embora constituído por militares, tinha uma atuação independente do exército e tocava habitualmente em bailes.

confundir os mais conservadores”, questionava se a questão de fundo não seria um conflito entre gerações, ao falar do jovem rastafári César Silva, que para melhorar a sua pontuação “deverá evitar gêneros susceptíveis de causar dúvidas [...], tentar seguir à letra o regulamento, o que é o mesmo que tentar satisfazer o júri, o qual é composto por gente de outra geração, que segue a linha tradicionalista” (TAVARES b, 1986, p. 6-7). Mas César Silva “pelos vistos, não está disposto a vergar-se perante o júri, que não o compreende”, afirma o mesmo texto, lembrando que a quase totalidade dos concorrentes, assim como o público, “é constituída por jovens, enquanto o júri é formado por gente com mais de uma geração de avanço”. O irreverente Sana Pepers, com o seu “reggae acrioulado” e “uma batucada que diz ser coladeira” (TAVARES a, 1986, p. 11) foi também, em mais de uma edição do concurso, o contraponto à atitude conservadora.

Nesse mesmo ano de 1986, Vlú (Valdemiro Ferreira), antigo membro do já referido Kuelah Tabanka e que em 1984 lançara o LP *Hey Morena*, publica por sua vez um manifesto: “Se existe um homem novo¹⁰ em Cabo Verde, é natural que com ele surja uma nova música. E eu creio que essa nova música será menos lamentosa, menos contemplativa ou passiva” (FERREIRA, 1986). Esse manifesto vem certamente como resposta a atitudes negativas que sentia face à sua música ou, de modo mais geral, àquela produzida pelo núcleo a que pertencia (ao lado de Vasco Martins e de outros músicos): um grupo de jovens interessados no jazz e em fusões que fazia pequenos shows na Galeria Nho Djunga (espaço que mobilizava a juventude de S. Vicente interessada em actividades culturais, com exposições, debates e música) e que criou o festival de música da Baía das Gatas¹¹. “No pós-independência, o que nós fazíamos era considerado música alienada. Havia um pensamento conservador que decretou a morna e a coladeira como música nacional. Outras coisas não tinham espaço, não éramos convidados para nada oficial”, refere, explicitando: “A proposta [do festival] era criar um palco para toda a música de Cabo Verde e os músicos de Cabo Verde” (FERREIRA, 1998). Vlú, que nunca deixou de reivindicar o papel de *outsider*, a defender a liberdade

¹⁰ Observe-se que, a menos de dez anos da independência (1975), estava em curso todo um movimento de “reafricanização” e renovação cultural, a contrariar os padrões vigentes no período colonial. Recolhas de tradições orais e a valorização de determinadas formas musicais antes desprezadas, como o batuko e o funaná, são exemplos desse processo.

¹¹ Baía das Gatas é o nome de uma praia na ilha de S. Vicente, onde abunda um peixe denominado “gata”. O festival, realizado pela primeira vez em 1984, foi ganhando dimensão, saiu das mãos dos fundadores e tornou-se um megaevento anual com um programa eclético mas tendente a agradar a massa jovem.

criativa e a assumir influências estrangeiras – a música pop dos anos 60, a brasileira, a soul, o jazz – nunca compôs mornas ou coladeiras, mas sim canções.

Pedra de Calçada, por sua vez, foi um grupo efêmero formado na segunda metade da década de 1980 por alguns dos músicos (Voginha, Pinúria, Dany Mariano, Tey Santos) que tinham partilhado o espaço e as ideias dos tempos da galeria Nho Djunga. Ao lançar o LP *Apartheid*, esta “linha de frente”, como o correspondente do *Europeu* os classifica dentro do contexto da música que se produz em Cabo Verde na época, aparece “numa área intermédia entre o jazz, reggae, rock e também música cabo-verdiana, visto que as peças são cantadas em crioulo” (LOPES, 1989, p. 12). “Há muita gente que sente relutância em considerar este ‘novo produto’ como música cabo-verdiana. Ao cepticismo dos puristas, há o entusiasmo dos inovadores”, escreve o jornalista.

Do outro lado do debate recorrente, o *Voz di Povo* traz a opinião conservadora de Pedro Delgado, que fora trompetista do Bulimundo, justamente um grupo que foi exemplo de inovação, ao trazer para o mundo urbano o funaná¹² reelaborado.

Outrora na nossa música havia menos influência estrangeira do que agora; hoje, na morna, o cavaquinho ocupou o lugar da viola e o violino desaparece paulatinamente. Na coladeira, nota-se de forma gritante a presença de ritmos latino-americanos; por falta de formação, até uma marchinha é tida por coladeira, só porque é cantada em crioulo (SANTOS, 1988, p. 5).

O entrevistado refere que os criadores da morna, “devido talvez à sua formação acadêmica, tendem, com o uso das dissonâncias, a aproximá-la da música europeia”. Estaria ele a referir-se a Vasco Martins? Na época, era o único músico a atuar no país possuindo “formação acadêmica” (no sentido de formação universitária), em música.

Dizer que *antes* havia menos influência que *agora*, como se lê na citação anterior, é uma constante no discurso conservador. Isso em diferentes épocas, sendo que o *agora* de um pode ser o *antes* de outro enunciador. Luís Rendall e B.Léza representam o *antes* de muitos desses discursos, como refere um cronista que recusa a visão de

¹² Funaná: música tradicional do meio rural da ilha de Santiago, que nos anos 80 foi retrabalhada com instrumentos elétricos, deixando de ser um regionalismo para firmar-se como um gênero musical em pé de igualdade com a morna e a coladeira. Por volta do ano 2000, um fenômeno semelhante acontece com o batuko. Ver em RBEC n.2, NOGUEIRA, Gláucia, *Percurso do batuku: do menosprezo a patrimônio imaterial*, http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/Percurso_do_batuku_do_menosprezo_a_patrim%C3%B4nio_imaterial.

morna, coladeira e funaná como únicas músicas de Cabo Verde: dessa forma, escreve, “teríamos, com lágrimas nos olhos, de negar a cabo-verdianidade das soberbas valsas do Luís Rendall” (FERREIRA, 1989, p. 6). Observe-se que em 1989 o funaná já faz parte da enumeração dos gêneros cabo-verdianos.

Prosseguindo a rastrear as disputas entre o tradicional e o novo, encontramos o compositor Ney Fernandes, numa entrevista em 1998, a responder sobre a influência dos ritmos como o zouk e o rap na música cabo-verdiana. Aponta que a crítica que se faz aos que praticam essa linha é dirigida sobretudo aos artistas na emigração e questiona:

Não sei se é justo dizer que as suas composições não são músicas de Cabo Verde. Podem não ser músicas tradicionais, mas não deixam de ser músicas de Cabo Verde, de fato com alguma influência [...]. Para mim, a música que eles fazem é de Cabo Verde, à semelhança da morna e da coladeira, que também sofreram a influência num passado recente da música brasileira e das Antilhas (GARCIA, 1998, p. 23).

2000 em diante

A discussão prossegue e nesta fase entra em cena uma nova geração, nascida a partir do fim da década de 1970 e que cresceu a ouvir o zouk e o rap, gêneros que desde a década de 1980 acabaram por se tornar parte da paisagem musical em Cabo Verde. Um grupo que ficou como referência para muitos desses jovens foi o Cabo Verde Show, formado na França em 1977 por músicos nascidos no Senegal, filhos de cabo-verdianos. Manu Lima e René Cabral, seus membros, referem que a música que produziram nada deve ao zouk. “Se a nossa música é zoukada, então inventamos o zouk, pois a nossa antecedeu à explosão do zouk”, diz Lima (ALVES, 1998, p.16). Cabral completa: “Jacob Desvarieux, o criador desse estilo das Antilhas, compositor do Kassav, viveu muitos anos no Senegal e frequentava uma cabo-verdiana. Ele foi muito marcado pelos ritmos do arquipélago” (SECK & CLERFEUILLE, 1993, p. 85)¹³.

Quanto aos artistas dessa geração que eram crianças quando o Cabo Verde Show estava no auge, ficam aqui algumas opiniões:

¹³ Esta questão é controversa. Ver Hoffman, Joanne, *What makes cabo-zouk cape-verdean? A preliminary examination of identity, the role of the diaspora and the creole connection*. Disponível em http://www.prio.no/private/jorgen/cvmd/papers/CVMD_Hoffman_JoAnne.pdf.

Muitos dos artistas que só tocam música tradicional afirmam que a nova geração está a estragar a música da nossa terra. Mas não concordo. É bom termos artistas que fazem a música tradicional, mas também é bom que haja novas músicas, novos estilos. A verdade, no entanto, é que mesmo a música que é considerada tradicional tem influências, nomeadamente do Brasil, daí que não é 100 % cabo-verdiano, puro (BETO DIAS, 2005).

Sempre gostei de música cabo-verdiana, Bulimundo, Tulipa Negra, Cabo Verde Show, depois comecei a compor músicas cabo-verdianas, mas queria sempre mudar alguma coisa para meter mais show, mais performance em palco. Os jovens falavam da música cabo-verdiana como uma música dos velhos, dos pais, e com o que fiz, misturando coisas novas, os jovens gostaram, os pais não. Mas essa é também a minha história, eu também via aquela música como de velhos. Eu queria sempre mudar algumas coisas” (SEMEDO, entrevista à autora, 1998).

Acham que a música que fazemos não tem valor, que são todas iguais. Acham também que a nossa música não é de Cabo Verde. Mas se formos analisar bem, então nenhuma música é de Cabo Verde. A morna vem de Portugal, do Brasil. A coladeira vem do Caribe, do Brasil.

A única coisa que podemos talvez dizer que é nossa é o funaná, mas aquele som da gaita vem da música portuguesa e da francesa. Há muitas músicas africanas com o ritmo do batuque (Kino Cabral, entrevista – SILVA, 2006).

Por sua vez, Heavy H., um pioneiro do rap em Cabo Verde, criticado no início dos anos 90, quando se afirmou que estava a introduzir o “lixo americano” no país, considera que o cabo-verdiano “tem um pouco de medo da mudança”,

[...] mas as coisas não podem ser estáticas: mesmo dentro da morna e da coladeira, que eles acham as duas únicas vertentes da música cabo-verdiana, ouve-se, por exemplo, nas interpretações da Cesária, ritmos cubanos [...], ouve-se arranjos de violinos, aliás, os tocadores são cubanos e outros; os arranjos não correspondem àquela morna tradicional de cavaquinho e viola. Eu sempre defendi que a arte em toda a parte do mundo é dinâmica. Portanto, está sujeita a mudanças e adaptações: não me diga que a morna e a coladeira é uma coisa original, vieram de outra coisa (MONTEIRO, 2005, p. 26).

Didier Patrick, autor de um artigo de opinião em que lamenta as dificuldades dos grupos de heavy metal para existirem em Cabo Verde, por razões que vão do preço de uma guitarra ao preconceito face aos seus praticantes, afirma:

Nós respeitamos muito os grandes músicos cabo-verdianos, mas o progresso da globalização é algo que não se pode evitar; preservemos a nossa cultura e deixemos os nossos jovens seguirem os seus sonhos. Abram as vossas mentes, sejam ecléticos e aprendam a aceitar as diferenças, sejam adultos (PATRICK, 2009, p. 7).

Hernani Almeida, guitarrista, arranjador e produtor musical, gravou dois discos instrumentais baseados na guitarra elétrica e não reivindica, no seu trabalho a solo, fazer música cabo-verdiana. “Estou à procura de fazer arte e não de restringir a minha música à música de Cabo Verde, o que seria uma limitação como artista e músico”. Ao mesmo tempo, questionado sobre se o seu primeiro disco era cabo-verdiano ou não, responde: “Criado em Cabo Verde e por um cabo-verdiano, cabo-verdiano é” (VICENTE, 2008, p. 10-11).

Em 2012, o debate ressurgiu com força na mídia: o compositor Kaká Barbosa, entrevistado pelo o jornal *A Nação*, assume-se como defensor da música tradicional cabo-verdiana e afirma que as composições da nova geração “são ‘vazias de conteúdo’ e ‘apelativas apenas no sentido comercial’, sendo produzidas também sem ‘criatividade’” (MÚSICA "CHUINGA", 2012). A palavra “chuinga”, em Cabo Verde, corruptela do inglês *chewing gum* (chiclete), serve aqui para dar a ideia de algo descartável. Questionado pelo jornal sobre a legitimidade e o valor das mensagens sociais de que essas composições – o rap em particular – são portadoras, respondeu: “Não passam de mensagens respingadas, repetitivas e massacrantes, servindo apenas para batucadas e animação nas pistas de dança, como acontece também no zouk love”. Reações de rappers que se sentiram atingidos por essas palavras foram imediatas, e o jornal publica alguns trechos da polémica que se seguiu através de redes sociais. Numa delas, o rapper Buda joga com as palavras e inverte a situação no que diz respeito ao sentido de descartável: “Para ele, qualquer música está sujeita a ser ‘chuinga’, mas isso depende de quem a consome. Se for algo que você se identifica é consumida, se não, é jogada fora, isso vai da morna ao rap” (JOVENS RAPPERS, 2012).

*

O que se pode concluir do emaranhado de argumentos e diferentes subtemas que essa discussão comporta, tendo como elemento permanente a dualidade

inovação/tradição, é que a mudança nunca deixou de ocorrer (seja pela influência de técnicas, instrumentos ou ritmos estrangeiros), tanto nas músicas mais ligadas ao que se pode chamar de tradicional como naquelas já de consumo urbano mais antigo e aceites não como um regionalismo. Contudo, o discurso do senso comum sobre o fluir dessa produção musical não acompanhou essas mudanças, mantendo-se agarrado a um desejo de permanência.

É interessante referir por outro lado que em Cabo Verde não há uma designação – como no Brasil tem-se o rótulo de Música Popular Brasileira (MPB) – para indicar uma música urbana, contemporânea, mas com raízes na música tradicional. Um conjunto de músicas com essas características existe: encaixam-se aí a morna e a coladeira, ambas com várias influências recebidas ao longo do século XX; o funaná, na sua versão elétrica após a independência; o batuku, na sua versão urbana pós-2000. Contudo, o senso comum, seja na mídia ou nas palavras dos próprios artistas, distingue simplesmente *tradicional* de *moderno*. Por outro lado, muitas vezes a palavra “folclore” aparece a designar a música popular, e não na acepção de algo cristalizado, que se tornou folclore ao deixar de ser vivenciado de forma dinâmica.

No artigo em que questiona o que torna o zouk cabo-verdiano, Hoffman afirma: “Cabo-zouk é, claramente, música popular”. E esta parece prestar-se bem “à sincretização e à fertilização cruzada, especialmente por ser relativamente menos limitada por regras que em geral agrilhoam os gêneros tradicionais ou da elite” (GROSS *apud* HOFFMAN, p. 20, tradução da autora). Outro aspecto que caracteriza esse gênero é que, diferentemente de outros, não existe tanto como reflexo do passado cabo-verdiano, mas sim do seu presente, ao que se soma o fato de, sendo uma música de dança sem grandes pretensões, a sua localização em Roterdão parece dar-lhe mais liberdade em termos de linguagem e estilo musical (HOFFMAN, <http://www.prio.no>, p. 20).

Outro aspecto peculiar observado na relação dos cabo-verdianos com as expressões musicais contemporâneas é a confrontação com o que é considerado *não cabo-verdiano*. Sendo criada por um artista cabo-verdiano, uma música composta no ritmo do rock ou do reggae ou do zouk pode ou não ser considerada cabo-verdiana? Um lado da contenda afirma que não. Por outro lado, mesmo se se considerar que não, que não é cabo-verdiana, fica a questão: é preciso que um artista cabo-verdiano esteja

sempre a compor/tocar música cabo-verdiana? Não o fez Luís Morais com as suas cumbias, nem Luís Rendall com os seus foxtrots, hoje um modelo de tradicionalismo.

Exemplo claro e atual é o rap, que no início dos anos 1990 é apontado como “lixo americano” e que 20 anos depois ainda não foi assimilado como possível expressão de artistas cabo-verdianos, por maior e mais presente que seja a sua produção. Curiosamente, o reggae nunca foi muito contestado, embora até hoje haja quem assinale a data da morte de Bob Marley (TRIBUTO, 2012) e vários artistas tenham composto e gravado reggaes. Da mesma forma, não costuma ser contestada, por ser estrangeira, a presença de diferentes estilos da música brasileira na discografia de artistas e grupos cabo-verdianos ao longo de décadas – de Gordurinha ao axé de Netinho, passando por nomes como José Augusto, Roberto Carlos e outros de uma lista quase infindável (NOGUEIRA, 2007, p.73-83) –, sem falar de sambas compostos por cabo-verdianos e da influência assumida nos casos de Luís Rendall e B.Léza, nos anos 1930. Outro exemplo é o zouk, sobre o qual também cai a etiqueta de *não cabo-verdiano* como razão para ser criticado. Isso numa sociedade cuja história é marcada pela emigração e que tem comunidades fortemente implantadas em várias grandes cidades do mundo ocidental (Boston e região, Roterdão, Paris, Luxemburgo, Lisboa), nas quais já nasceram várias gerações de descendentes de cabo-verdianos.

A questão da língua está também presente no debate. Tanto o rap como o zouk gravados por cabo-verdianos são habitualmente cantados na língua materna, que é o elemento mais vincado quando se fala em identidade nacional, que por sua vez leva ao fato de a *nação* cabo-verdiana ser sempre salientada como diaspórica e anterior à formação do Estado. Contudo, para a discussão sobre determinada música ser ou não cabo-verdiana, o uso da língua não serve para dar a “nacionalidade” à produção desses artistas, e apesar da sua transversalidade no conjunto das comunidades da diáspora, a língua cabo-verdiana, para os críticos do cabo-zouk, parece não ser “suficiente para tornar algo autenticamente cabo-verdiano” (HOFFMAN, <http://www.prio.no>, p. 26).

São recorrentes afirmações de que uma música ser cantada por cabo-verdianos na língua cabo-verdiana não lhe confere a cabo-verdianidade. Por exemplo, o trompetista Pedro Delgado a afirmar: “(...) até uma marchinha é tida por coladeira só porque é cantada em crioulo (SANTOS, 1988, p. 5); ou Manuel d’Novas: “Não se admite é que se possa rotular uma determinada música como sendo de Cabo Verde,

simplesmente quando um tema é interpretado em crioulo” (ALVES, 1998). Segundo esses enunciados, não é possível que esses gêneros estrangeiros sejam incorporados e assimilados pela cultura cabo-verdiana, como já aconteceu com músicas europeias em finais do século XIX e início do XX, como valsas e polcas que estão entre as primeiras gravações feitas por músicos cabo-verdianos, nos anos 1920, nos EUA – algumas delas constam da colectânea *Portuguese string music* (VÁRIOS, 1989). Hoje fazem parte justamente daquilo que é considerado mais tradicional, de raiz. Será uma questão de tempo?

Fica nítida, por outro lado, a questão da relação de Cabo Verde com a sua diáspora. Apesar da grande dependência em relação às remessas de dinheiro que vêm dessas comunidades, já houve alturas na história recente do país em que se usou com conotação pejorativa e com uso político o termo “estrangeirado” para se referir aos emigrantes. Nota-se aí uma reivindicação de legitimidade, ou maior autenticidade naquele que não emigrou. Sendo a partir de comunidades no exterior que essas músicas penetraram no país (o zouk, a partir da França inicialmente com Cabo Verde Show e depois vários grupos e artistas residentes na Holanda; o rap a partir dos EUA), a rejeição desses gêneros como possíveis de serem praticados por cabo-verdianos pode ter também como substrato essa atitude face à diáspora. A maneira como se entrelaçam a questão da autenticidade da música e a condição de emigrante fica patente neste trecho, em que o entrevistador questiona um artista cabo-verdiano residente na Europa sobre o que pensava da música cabo-verdiana feita por emigrantes. Este responde que as influências recebidas fora do país tornam a música que fazem “mais larga, com maior desenvolvimento [...] mais agradável”, ao que o entrevistador contrapõe: “Uma música com influência de outra deixa de ser ela mesma para ser uma terceira coisa. Repara que estou a falar não de evolução mas de influências, que como se costuma dizer podem ser boas ou más” (RODRIGUES, 1988, p. 2). O juízo de valor aqui expresso não explicita quais os seus critérios para definir o que é bom ou mau.

No outro lado, o exemplo de um jovem norte-americano de origem cabo-verdiana, que disse certo dia a Vasco Martins que não se esquecesse das suas raízes. Surpreendido, o músico prolongou a conversa, num misto de inglês e cabo-verdiano, e soube que a preocupação do jovem era que os seus amigos sequer sabiam onde ficava Cabo Verde. E que ele próprio sentira necessidade de visitar a terra dos pais em busca

da sua identidade. Martins perguntou-lhe qual a música que preferia, e o jovem sem hesitar respondeu: “Rap”. Para o autor deste relato, “o problema da identidade cabo-verdiana está dissolvido em complexas imagens estereotipadas, na multitudine cultural dos países onde os emigrantes cabo-verdianos residem e, sobretudo, na subjetividade dos gostos e da cultura individual” (MARTINS, 1995, p. 18).

O debate sobre inovação x permanência passa também pela questão comercial x tradicional. No programa musical *Top Crioulo* pôde-se assistir ao seguinte diálogo:

Entrevistadora: Trata-se de um disco tradicional?

Entrevistado: Não exatamente...

Entrevistadora: [Então] É comercial... (RTP ÁFRICA, 2010)

Normalmente, nessa visão do senso comum bastante difundida em Cabo Verde aquilo que não é considerado tradicional é comercial, com uma conotação negativa que associa o êxito nas vendas à baixa qualidade do produto. O zouk é em geral o grande alvo dessa apreciação. Pela oposição habitualmente praticada, o tradicional aparece, assim, com os atributos da qualidade, da autenticidade, da *verdadeira* música cabo-verdiana. Portanto, não seria de esperar dele o êxito comercial. Sobre este aspecto, (HOFFMAN, <http://www.prio.no>, p. 24, tradução da autora) comenta: “Subjacente à discussão sobre finanças reais, encontra-se uma crença cultural mais profunda, segundo a qual a música pode ser ‘cultural’ ou ‘comercial’, mas não ambas as coisas”.

Mas é verdade que há produtos musicais que são tidos como de qualidade, baseiam-se na obra de compositores considerados os mais importantes na música tradicional cabo-verdiana e que, para lá da pequenez de Cabo Verde, vêm conquistando aplauso do público e da crítica em vários países, sendo verdadeiros êxitos comerciais. O caso da cantora Cesária Évora é paradigmático. Em menor dimensão, o grupo Cordas do Sol, que faz a sua leitura do tradicional de Santo Antão, é outro exemplo de êxito comercial (o seu primeiro disco foi rapidamente reeditado, pois esgotou pouco tempo após o lançamento), assim como os 20 mil exemplares que o disco de 1998 de Codé di Dona terá vendido em apenas quatro meses. Refira-se que em todos os casos citados, não se pode dizer que se trate de um *tradicional* intocado, mas sim de reelaborações bem atuais de músicas ligadas ou inspiradas no imaginário do meio rural, nos dois últimos exemplos, e à vivência mindelense da morna, no caso de Cesária.

Na contramão do exemplo acima, é de questionar se a música considerada comercial resulta verdadeiramente em vendas significativas, quando sabemos que as tiragens que se costumam fazer são adaptadas ao mercado cabo-verdiano ou, no máximo, ao dos países africanos de língua portuguesa e das comunidades emigradas (mil cópias para uma tiragem de CD é uma quantidade referida várias vezes em entrevistas à autora). Conhecendo minimamente as condições de vida de alguns desses artistas na diáspora, não se constata que a sua vida seja significativamente influenciada pelo sucesso econômico proveniente da música. Muitos não vivem de música, exercem profissões como operários, motoristas, empregados comerciais ou de serviços e as viagens a Cabo Verde para shows são organizadas em função de férias ou dias de folga negociados. É de questionar se a etiqueta *comercial* colada a essa produção corresponde verdadeiramente a uma boa conta bancária.

Ao começar a pesquisar sobre artistas e grupos de Cabo Verde e a sua produção discográfica, a autora a certa altura viajaria para a Holanda, onde reside um significativo grupo de músicos, intérpretes e compositores, parte deles ligados ao zouk. Estavam abrangidos no universo da pesquisa por serem cabo-verdianos ou descendentes; viverem inseridos numa comunidade de imigrantes desse país; cantarem na língua cabo-verdiana; venderem discos e fazerem concertos regularmente em Cabo Verde; ser a sua música a mais tocada nas rádios no país. Ao comentar que ia fazer essa viagem com o objetivo de entrevistá-los, um membro da comunidade cabo-verdiana em Lisboa, que conhecia o projeto, respondeu: “Mas lá não há ninguém de interesse para o seu trabalho”. Para esse interlocutor, um trabalho de investigação sobre a música cabo-verdiana só poderia contemplar a música tradicional. A outra, supostamente comercial, sem qualidade e voltada para os jovens, não seria representativa da *música de Cabo Verde*, categoria vista como uma espécie de Olimpo a que só têm acesso os *autênticos, tradicionais*.

A faixa etária é outro ângulo da mesma questão. Há uma ideia relativa à música contemporânea, e ao zouk especialmente, segundo a qual se trata de uma música dos/para os jovens, enquanto a música tradicional é para os “velhos”. Há aqui uma conotação do jovem com uma suposta falta de capacidade de apreciação do que tem qualidade, enquanto aqueles que não se encaixam nessa categoria teriam opinião abalizada para poder julgar. Contudo, a realidade mostra que o sucesso do zouk não é

apenas entre os jovens – qualquer casa noturna cabo-verdiana no país ou na diáspora permite constatar que quem dança o zouk não é apenas a juventude e que esta música é preferida a outros gêneros por praticamente todo o público que se dirige a esses locais de diversão. Ao mesmo tempo, o funaná – que embora reelaborado e interpretado com instrumentos elétricos/eletrônicos não deixa de ser considerado uma música tradicional – é igualmente apreciado pelos jovens.

Quanto a outras expressões musicais, pode-se dizer que são consideradas inexistentes no contexto nacional, embora existindo e resistindo ao longo do tempo. Como exemplo dessa atitude pode-se referir este trecho de um artigo do jornalista José Vicente Lopes (1987, p. 5) sobre a obra do já citado Vasco Martins: “Do ponto de vista artístico, o trabalho de Vasco Martins está situado num mundo à parte da nossa música” (grifo da autora). Essa frase, num texto que é elogioso ao disco em questão e salienta que ele tem como ponto de partida a música tradicional, “naquilo que ela tem de mais genuíno ou popular” (LOPES, 1987, p. 5), pressupõe que a música cabo-verdiana não pertence à multiplicidade/complexidade do conjunto de músicas existentes no mundo, nos mais variados segmentos e estilos. Lá, num mundo “à parte da nossa música”, situa-se o trabalho de um compositor erudito, considerado uma “saudável ousadia” (LOPES, 1987, p. 5).

Considerações finais

Debate permanentemente aberto, a questão das influências, do ser ou não ser cabo-verdiano, da autenticidade, do desejo e prática de inovações face a atitudes conservadoras vem de longe. São situações reveladoras de um receio: o novo. Contudo, a encruzilhada de culturas que Cabo Verde constitui desde o seu povoamento; a sua situação geográfica entre a Europa, a África e as Américas a favorecer ao longo de séculos os contactos com outros povos, por via da marinha mercante, muito antes de o termo globalização entrar no vocabulário corrente; a necessidade de emigrar levando ao estabelecimento de comunidades cabo-verdianas em diferentes países de vários continentes, sempre com ligações afetivas e efetivas à terra de origem, são aspectos que tornam o arquipélago especialmente exposto ao novo, que esteve e está sempre a

chegar. Ao mesmo tempo, nesse país pobre em recursos materiais, a cultura é sempre assumida como o bem mais precioso, e a música está sempre a se revelar como a sua expressão mais evidente. Talvez por isso mesmo, a polêmica continua.

Referências

- ALVES, Valdir. *Música de Cabo Verde ou não*. Eis a questão. *Visão*, 6-17 Dez. 1998.
- AZEVEDO, José Manuel Faria de. *Conjunto 'Voz de Cabo Verde'*. *O Arquipélago*, 04.01.1968.
- BARROS, Carmen. *Espacializando sonoridades: a relação entre espaço e criação musical a partir de músicos do Bairro Craveiro Lopes*. *A Nação*, 02.07.2009.
- BETO DIAS – 'Um dia regressarei para Cabo Verde, porque é aqui que eu quero morrer'. Disponível em <www.asemana.cv>, 12.03.2005. Acesso em 15.03.2005.
- CANCLINI, Néstor García. Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? Disponível em <http://www.perio.unlp.edu.ar/expotesis/doc/doc_recomen/Garcia_Canclini_Ni_folclorico_ni_masivo_que_es_lo_popular.pdf> Acesso em 10.12.2012.
- CARDOSO, Silos. *Trabalho apurado para um disco diferente*. *Voz di Povo*, 11.12.1982.
- CRUZ, Manuel Tomás da (Lela Violão). Entrevista à autora, Praia, Cabo Verde, 2006.
- ESTRELA, Jacinto. *A música de todos os tempos e a morna ultrajada*. *Notícias de Cabo Verde*, 15.06.1950.
- FAUSTINO, Manuel. Entrevista à autora, Praia, Cabo Verde, 1998.
- FERREIRA, d'Arby. *Músicos de ontem e de hoje*. *Notícias*, 01.04.1989.
- FERREIRA, Valdemiro. *A música em Cabo Verde e a nova música que se cria em S. Vicente*. *Voz di Povo*, 31.12.1986.
- FERREIRA, Valdemiro (Vlú). Entrevista à autora, S. Vicente, Cabo Verde, 1998.
- GARCIA, Jorge. *Ney Fernandes – entre a luz e a sombra*, *A Semana*, suplemento Magazine, 24.04.1998.
- GONÇALVES, Carlos. *Funaná: a maior conquista*. *Tribuna*, Abril 1986.
- HOFFMAN, Joanne. What makes cabo-zouk cape-verdean? A preliminary examination of identity, the role of the diáspora and the creole connection. Disponível em <http://www.prio.no/private/jorgen/cvmd/papers/CVMD_Hoffman_JoAnne.pdf>, acesso em 22.09.2012.

J.A.S. *Três gerações musicais: do cavaquinho ao sintetizador – o prazer da música*. Voz di Povo, 28.07.1984.

JOVENS RAPPERS indignados com Kaká Barbosa, A Nação, 13.08.2012. Disponível em http://www.alfa.cv/anacao_online/index.php/cultura/3078-jovens-rappers-indignados-com-kaka-barbosa acesso em 22.09.2012.

LE GOFF, Jacques. Antigo/Moderno. In *Enciclopédia Einaudi, vol. 1 – Memória-História* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

LIMA, Angelo. *A morna deturpada. Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, Março 1955.

LOPES, José Vicente. *Vasco Martins em entrevista ao Voz di Povo: ‘Vou gravar o concerto do sol’*, Voz di Povo, 23.08.1982.

LOPES, José Vicente. *Vasco Martins diante de um ‘Oceano imenso’*. Voz di Povo, 03.10.1987.

LOPES, José Vicente. *Leve ‘Apartheid’ para casa*. Europeu, 14.02.1989.

MARKMAN, Rejane Sá. *Música e simbolização*. Manguebeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

MARTINS, Vasco. *Manifesto*. Cópia de texto dactilografado sem numeração de páginas, 31.10.1980, distribuído no evento “Som imagem cerâmica” (mostra de cerâmica/audição com Vasco Martins). Mindelo: Atelier Mar/CMM, 1980.

MARTINS, Vasco. *A Música Tradicional Cabo-verdiana (I) - A Morna*. Praia: ICLD, 1989.

MARTINS, Vasco. *A deriva cultural*. A Semana, 28.06.1993.

MARTINS, Vasco. *A deriva cultural (15)*. A Semana, 08.05.1995.

MINI-FESTIVAL: Ficámo-nos a perguntar se a música... Voz di Povo, 14.03.1979.

MONTEIRO, António. *Heavy H diz que se pode viver na boa e ser responsável*. Expresso das Ilhas, 16.02.2005.

MÚSICA "CHUINGA" toma conta dos jovens, A Nação, 05.08.2012. Disponível em http://www.alfa.cv/anacao_online/index.php/destaque/3017-musica-qchuingaq-toma-conta-dos-jovens. Acesso em 07.08.2012.

NOGUEIRA, Gláucia. *O tempo de B.Léza – documentos e memórias*. Praia: IBNL, 2005.

- NOGUEIRA, Gláucia. *Notícias que fazem a história*. A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do século XX. Praia: ed. autor, 2007.
- NOVAS, Manuel de. *Ê prôp um sodade*. *O Arquipélago*, 06.06.1968.
- PATRICK, Didier. *Missão quase impossível*. *A Semana*, 08.05.2009.
- QUEJAS, Fernando. Entrevista à autora, Lisboa, Portugal, 2004.
- RENDALL, Luís. *Memórias de um violão*. Lisboa, Associação de Amizade Portugal-Cabo Verde, 1988. 1 LP.
- RODRIGUES, Moacyr. *Val Xalino*: ‘Quando um artista está consciente da sua raiz, não foge dela’. *Notícias*, 01.03.1988.
- SANTOS, Daniel. *I Encontro Nacional de Música* – ‘A morna está pobre por falta de romantismo’, *Voz di Povo*, 05.03.1988.
- SECK, Nago; CLERFEUILLE, Sylvie. *Les musiciens du beat africain*. Paris: Bordas, 1993.
- SEMEDO, Alexandre. *Nando da Cruz* – nascido para cantar. *Novo Jornal Cabo Verde*, 14.03.1995.
- SEMEDO, Gil. Entrevista à autora, Roterdão, Holanda, 1998.
- SIEBER, Timothy. Popular music and cultural identity in the cape verdean post-colonial diáspora. *Etnográfica*, Vol. IX (1), 2005. Disponível em http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_09/N1/Vol_ix_N1_123-148.pdf. Acesso em 10.12.2012.
- SILVA, Rita Vaz. *Kino Cabral*: ‘Há quem ache que a minha música não é de Cabo Verde’. Disponível em www.asemana.cv, 23.12.06. Acesso em 30.12.2006.
- TAVARES, José, a. *A festa anual da JAAC-CV*: Todo o Mundo Canta entrou com o pé direito. *Voz di Povo*, 01.03.1986.
- TAVARES, José, b. *Concorrentes e jurados*: duas gerações em conflito? *Voz di Povo*, 19.03.1986.
- TOP CRIOULO*, RTP África, 27.11.2010, 18h45.
- TRIBUTO a Bob Marley no Mindelo, *A Semana*, 11.05. 2012. Disponível em http://asemana.publ.cv/spip.php?article76062&ak=1#ancre_comm. Consulta em 24.09.2012.
- VÁRIOS. *Portuguese string music* – 1908-1931.1 CD. Heritage HT CD 05. Interstate Music Ltd. Crawley, England, 1989.

VICENTE, Abraão. *Entrevista Hernani Almeida*. Estou à procura de fazer arte e não de restringir a minha música à música de Cabo Verde. *A Nação*, 27.11.2008.