

# Os violinistas de Cabo Verde e seu papel na conversão de músicas europeias do século XIX em tradição local

GLÁUCIA NOGUEIRA\*

**RESUMO:** *Músicas e danças de salão que estavam em voga na Europa no século XIX penetraram em Cabo Verde e integraram-se, como em outras partes do mundo, nas práticas de sociabilidade e entretenimento da população local, transformando-se, com o passar do tempo, em elementos do cenário cultural das ilhas. Bandas municipais e militares e também músicos anônimos e em geral autodidatas tiveram um papel na cabo-verdianização de expressões musicais como polcas, valsas, mazurcas, schottisches, galopes, etc. Esses músicos animavam os bailes e as festas das elites, nos quais essas músicas eram fruídas, num primeiro momento da sua presença no arquipélago. Ao longo de décadas apropriaram-se delas “antropofagicamente” dando-lhes feição local, ao mesmo tempo que as disseminavam por outros contextos geográficos e sociais. Os violinistas tiveram um papel de relevo nesse processo e é sobretudo a eles que se dedica, nesse artigo, uma atenção que procura dar-lhes visibilidade e evidenciar o seu papel na transformação de músicas de origem europeia numa tradição cabo-verdiana.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *violino em Cabo Verde; hibridização; apropriação; antropofagia cultural; mazurca.*

## Cape Verde’s violinists and their role in converting 19th century European music into local tradition

**ABSTRACT:** *Musical genres and ballroom dances that were in vogue in Europe in the 19th century, arrived in Cape Verde and became integrated into the the entertainment practices and social life of the local population, as in other parts of the world, becoming through the passage of time, into elements of the cultural scene of the islands. Municipal and military bands, as well as anonymous and generally self-taught musicians played a role in the Cabo Verdeanization of musical expressions such as polkas, waltzes, mazurkas, schottisches, gallops... These musicians were the ones who animated the dances and parties of the elite, in which these songs were enjoyed, in the first moment of their presence in the archipelago. They appropriated them, giving them a local character, at the same time that they disseminated them to other geographical and social contexts. Fiddle players held an important role in this process. It is mainly these musicians that this article refers to, seeking to give them visibility and highlight their role in transforming music of European origin into a Cape Verdean tradition.*

**KEYWORDS:** *Violin in Cape Verde; hybridization; appropriation; cultural anthropophagy; mazurka.*

---

\* **Gláucia Nogueira**, depois de graduações em comunicação social e em antropologia, dedica-se aos estudos sobre o patrimônio cultural, com mestrado na Universidade de Cabo Verde (Patrimônio e Desenvolvimento) e doutorado na Universidade de Coimbra (Patrimônios de Influência Portuguesa). Desde a década de 1990 tem trabalhado sobre temas relacionados com a cultura cabo-verdiana, em particular a música. Neste âmbito, publicou: *O Tempo de B.Léza. Documentos e memórias* (IBNL, Praia, 2005; e-book epub, 2020); *Notícias que Fazem a História. A Música de Cabo Verde pela Imprensa ao Longo do Século XX* (edição da autora, Praia, 2007; e-book Kindle, 2020); *Batuku de Cabo Verde. Percurso Histórico Musical* (Pedro Cardoso Livraria, Praia, 2015); e *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens* (Campo da Comunicação, Lisboa, 2016). **E-mail:** glaucia.nog@gmail.com

Cabo Verde, colônia portuguesa desde o seu achamento na metade do século XV até 1975, caracteriza-se demograficamente e culturalmente por muitas misturas ocorridas ao longo de cinco séculos, dado o povoamento deste arquipélago por africanos da costa ocidental do continente, por uma minoria de portugueses e outros europeus e ainda pelo contato com outros povos que se fixaram ou passaram pelo arquipélago, deixando aí determinadas marcas.

Esse artigo aborda um tema resultante de aportes culturais europeus que se podem identificar nesse país: as músicas e danças de salão que foram aí introduzidas no século XIX e que, com o tempo, foram sendo apropriadas e transformadas numa tradição local, tal como ocorreu em outros territórios submetidos ao colonialismo. Trata-se de valsas, polcas, mazurcas, *schottisches* e galopes, cuja presença em bailes e festas no século XIX é atestada por vários textos da época.

Na atualidade, é sobretudo a mazurca, de compasso ternário, que se mantém presente, sendo composta e gravada, em versões instrumentais e com letra, e eventualmente fruída em espaços de dança. É considerada uma *tradição de Cabo Verde*, e no senso comum é associada particularmente a determinadas ilhas – Santo Antão, São Nicolau e Fogo – embora esteja mais disseminada do que se supõe.<sup>1</sup>

Num primeiro momento, as músicas e danças de origem europeia eram fruídas nos momentos de lazer e convívio das casas abastadas, a que os músicos – em geral oriundos das camadas populares – só tinham acesso por serem necessários para assegurar a animação musical. Estes, que tocavam de ouvido, autodidatas que eram na sua esmagadora maioria, foram reinterpretando a seu modo essas melodias e ritmos e pouco a pouco integrando essas sonoridades no seu próprio universo musical, *apropriando-se* delas. Ao longo do tempo, o repertório daquelas *soirées* foi passando para outros músicos

---

<sup>1</sup> Este artigo resulta da adaptação de um capítulo da tese *Músicas e danças de origem europeia do século XIX em Cabo Verde: percurso de uma apropriação* (2020), elaborada no âmbito do programa de doutoramento em Patrimônios de Influência Portuguesa, na Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Sociais/Instituto de Estudos Interdisciplinares, com financiamento da CAPES. A tese traça o percurso das músicas e danças de origem europeia desde a sua entrada em Cabo Verde até o século XXI, mostrando o seu obscurecimento de finais da década de 1940 até meados dos anos 1970 e a sua valorização pública a seguir à independência de Cabo Verde. Nesta fase, com base na política cultural do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), e, a partir de 1981, do Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV), surgem como *tradição cabo-verdiana*. A resiliência dessas expressões e sua presença nos dias atuais são também evidenciadas.

espalhados pelo arquipélago, disseminando-se para outros espaços geográficos e sociais, em particular para ambientes populares.

Refira-se que, depois de estarem em voga até a década de 1940, essas músicas e danças foram a partir daí, em larga medida, substituídas no gosto do público por novas tendências musicais, passando cerca de três décadas obscurecidas. Só a partir da metade da década de 1970 começam a ser gravadas e interpretadas em eventos culturais do período pós independência, ganhando visibilidade a partir de uma política cultural, do novo poder instituído, de valorização de expressões populares. São, então, resgatadas desse obscurecimento e consideradas como um âmbito da *tradição cabo-verdiana*.

## Apropriação

O uso do termo *apropriação* apresenta-se nesse artigo não com a conotação de espoliação/expropriação de periféricos/subalternos por parte de grupos hegemônicos, como é referido em vários trabalhos acadêmicos, mas sim significando a apropriação realizada pelos cabo-verdianos colonizados sobre materiais oriundos de países europeus dominantes, fazendo, como refere Michel De Certeau (1998, p. 40) “uma ‘bricolagem’ com e na economia cultural dominante, usando inúmeras e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo seus interesses próprios e suas próprias regras”. Ou, segundo o mesmo autor, como uma forma de “consumo” que se realiza não com os próprios produtos consumidos, mas nas maneiras de empregá-los: sem meios para recusar o poder colonial, “a esse poder escapavam sem deixá-lo”. (ibid., pp. 39-40).

Outros autores que, nessa linha de pensamento, destacam a agência dos subalternos em interferir nos materiais culturais dos grupos em posição hegemônica são Homi Bhabha (1998), Marshal Sahlins (1997) e Arjun Appadurai (1997). O conceito de *antropofagia cultural*, encarado na contemporaneidade por determinados autores<sup>2</sup> como estando em sintonia com postulados da teoria pós-colonial – podendo, então, ser considerado um precursor de certas ideias desta última – é outro contributo para a análise

---

<sup>2</sup> cf. Castro, 2016; Ricupero, 2018.

do papel dos violinistas na apropriação das músicas de origem europeia do século XIX em Cabo Verde.

Bhabha (1998) aponta que os sujeitos subalternos têm capacidade de falar de forma autônoma, o que evidencia que o poder dominante tem brechas, não é absoluto. A sua proposta de uma teoria da “hibridização” do discurso e do poder, evitando analisar unicamente a diferença, propõe uma perspectiva segundo a qual o efeito do poder colonial seja percebido como “a produção de hibridização mais do que como a ordem ruidosa da autoridade colonialista ou a repressão silenciosa das tradições nativas” (BHABHA, 1998, p. 163). O hibridismo, em Bhabha, que recorre aos conceitos da linguística, é o “deslocamento de valor do símbolo ao signo” – ou seja, de algo cristalizado para algo em processo. “O hibridismo colonial não é um problema de genealogia ou identidade entre duas culturas diferentes, que possa então ser resolvido como uma questão de relativismo cultural”, prossegue o autor. “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante” (ibid., p. 165). Assim, a cultura como espaço de disputas e do deslocamento do símbolo ao signo, “pode ser transformada pelo desejo imprevisível e parcial do hibridismo. Destituídos de sua presença plena, os saberes da autoridade cultural podem ser articulados com as formas de saberes ‘nativos’”. (ibid., p. 167)

Sahlins, por sua vez, aponta a ideia de “indigenização” como processo que se contrapõe à homogeneização resultante de imposições imperialistas. Como alternativa à ideia da “Grande Narrativa da dominação ocidental” que apenas vitimiza os colonizados sem reconhecer seu potencial de autonomia e capacidade de ação, este autor propõe “um outro modo de lidar com a constatação antropológica usual de que os outros povos não são tão facilmente deculturados” (SAHLINS, 1997, p. 57). Esse outro modo seria o reconhecimento de que a par de uma “integração global” verifica-se uma “diferenciação local” (ibid.). “As imposições do imperialismo não são de fato capazes de constituir uma existência humana”, escreve Sahlins, afirmando ainda que a “consciência e a capacidade dos povos vitimados de forjar significados permanece intacta” (ibid.).

Por outro lado, refere Arjun Appadurai, citado por Sahlins, “a rapidez com que as forças procedentes das diversas metrópoles incidem sobre novas sociedades marca

igualmente a indigenização, dessa ou daquela maneira, de tais forças”. Segundo este autor, “isso se aplica tanto aos estilos musicais ou arquitetônicos como à ciência e ao terrorismo, aos espetáculos artísticos como às constituições”. (APPADURAI, 1991 apud SAHLINS, 1997, pp. 57-58).

Rosa Maria Zamith, por sua vez, fala em *apropriação* na sua obra sobre a quadrilha no Brasil, que tem origem nas *quadrilles* e *contredanses* francesas que entraram no Rio de Janeiro no século XIX pela via das festas nos salões da elite, tal como aconteceu em Cabo Verde. A autora define como *apropriação* “o processo de deslocamento de elementos de um gênero musical para outro”, sem levar em consideração as assimetrias entre os praticantes/produtores originais das quadrilhas e aqueles que as abraçaram. Contudo, sabemos que estes eram em grande parte músicos dos meios populares.

## Um inventário das formas de interação

Peter Burke, em *Hibridismo Cultural* (2010), explana sobre as terminologias utilizadas para descrever as formas de interação cultural e enumera três grupos: *imitação/apropriação*; *acomodação/negociação*; *mistura/sincretismo/hibridização*. As suas ideias quanto a estes processos são úteis a este trabalho na medida em que apresentam diferentes formas de se encarar o modo como aspectos culturais de diferentes grupos humanos se relacionaram ao longo do tempo.

*Imitação*, lembra o autor, aparece ao longo da história tanto de forma positiva (a imitação de modelos de prestígio) como negativa. No primeiro caso, é possível imaginar que, na perspectiva dos músicos cabo-verdianos, na sua posição subalterna, fosse encarada a reprodução que faziam das músicas recém-chegadas da Europa. O sentido negativo do termo aponta para o ato de “macaquear” modelos alheios de forma servil. Foi como Eça de Queiroz, por exemplo, julgou a adesão do público português às modas francesas do século XIX, de que polcas, valsas e mazurcas eram uma parte importante.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> cf. CARVALHO, 1999, p. 19.

*Apropriação*, ou *espoliação*, vem de discussões teológicas sobre a apropriação seletiva de práticas da Antiguidade pagã pelos cristãos. A ideia de *antropofagia* defendida por intelectuais do movimento modernista brasileiro no início do século XX seria uma variante desta abordagem, segundo Burke (2010, pp. 41-42), já que a proposta da *antropofagia cultural* é “devorar” coisas estrangeiras e digeri-las, ou domesticá-las, tornando-as próprias. A este conceito voltarei adiante.

Burke fala também em *empréstimo cultural*, referindo o sentido pejorativo que o termo possuía e que se perdeu na segunda metade do século XX, exemplificando com autores que o utilizaram: “Para uma civilização, viver é ao mesmo tempo ser capaz de dar, receber, tomar emprestado” (BRAUDEL, apud BURKE, 2010, pp. 43-44); “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural” (SAID, apud BURKE, *ibid.*).

Outro termo deste contexto, *aculturação*, cunhado no fim do século XIX por antropólogos norte-americanos que trabalharam com populações nativas, reflete a ideia de uma cultura subordinada adotando características da cultura dominante. Em outras palavras *assimilação*, palavra frequente em discussões no início do século XX sobre a cultura da nova onda de imigrantes nos Estados Unidos, segundo Burke (*ibid.*, p. 44) e, acrescente-se, também muito presente no contexto das colônias portuguesas na África. Aqui, a assimilação aparece como um mecanismo da administração colonial para impor determinados padrões. Fernando Ortiz, lembra o autor, escrevendo sobre Cuba, aproximou-se mais da ideia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção de *aculturação* pela de *transculturação*, esta funcionando em duplo sentido. *Transferência* e *troca cultural* são outros termos que Burke inclui no seu inventário, lembrando contudo que *troca* não deve ser entendida como implicando uma ideia de reciprocidade ou simetria (*ibid.*).

Prosseguindo no seu recenseamento das formas como as trocas culturais foram abordadas pelos acadêmicos, Burke refere o par *acomodação/negociação*, lembrando que o primeiro refere-se às práticas religiosas ao longo da história nas quais os oradores tinham de adaptar a retórica às suas plateias. Recentemente, o termo foi “ressuscitado” por autores que criticam os conceitos de *aculturação* e de *sincretismo* porque o primeiro “implica modificação completa” e o segundo porque sugere “mistura deliberada” (*ibid.*, p. 47). Contudo, refere, o termo *acomodação* está alterando o seu significado de modo a

incluir os dois parceiros do encontro. “Na medida em que os *scholars* tentam com mais afinco ver os dois lados dos encontros religiosos, estão ficando cada vez mais convencidos de que o resultado não foi tanto conversão quanto uma forma de hibridização” (ibid.).

Enfatizando uma visão de baixo para cima e as ações de ambas as partes, surgem, em alternativa a acomodação, termos como *diálogo* e *negociação*. Entre outros usos, o conceito de *negociação* surge com frequência na análise do *diálogo* entre dois sistemas intelectuais, o da elite e o popular, por exemplo. E muitas vezes é empregado em análises de etnicidade porque “expressa consciência da multiplicidade e da fluidez da identidade e o modo como ela pode ser modificada ou pelo menos apresentada de diferentes modos em diferentes situações” (ibid., p. 48).

No capítulo que se dedica à *mistura*, ao *sincretismo* e à *hibridização*, o autor lembra a validade ou depreciação, ao longo da História e em âmbitos diversos como a religião ou a linguística, de termos que se relacionam com essas ideias. *Fusão*, *caldeirão cultural* e outros afins foram invocados em diferentes momentos. “A metáfora botânica ou racial mais vívida de ‘hibridismo’ ou ‘hibridização’ (em francês *métissage*, em português *mestiçagem*, em espanhol *mestizaje*, em italiano *letteratura meticcica*, em inglês *hybridity* ou *hibridization*) foi especialmente popular nos séculos XIX e XX”, refere Burke (ibid., pp. 51-52), lembrando que essa metáfora nasceu de expressões ofensivas como “vira-latas” ou “bastardo”. O autor lembra a importância destas ideias nos estudos sociológicos sobre temas brasileiros de Gilberto Freyre e Roger Bastide e também nos estudos literários com Bakhtin, para quem a noção de hibridismo relacionava-se com a variedade de registros discursivos que dialogam num mesmo texto.

## “Antropofagia”

A ideia da antropofagia cultural, proposta por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* de 1928, pode ser uma metáfora interessante para se analisar a apropriação das expressões musicais europeias pelos cabo-verdianos. O ato de devorar o que vem de fora é visto aqui em oposição à simples importação de ideias e instituições provenientes da Europa colonizadora. Como refere Ricupero (2018, p. 892), a ideia da *Antropofagia*, apesar de surgida num contexto muito específico, aborda questões que

continuam a nos dizer respeito e está presente no debate político-cultural na atualidade, “não sendo difícil encontrar afinidades com o que hoje é chamado de pós-colonialismo” (ibid., p. 875). A ideia de deglutição veiculada pelo “pensamento antropofágico” é “basicamente como síntese, num sentido próximo à mestiçagem” (ibid., p. 882).

“Radicalizando tal perspectiva, se pode argumentar que a Antropofagia, em sua ânsia de ‘descentramento’, transcende o ambiente brasileiro e periférico”, convertendo-se em “promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (Rocha, 2011, apud Ricupero, p. 892). Nesse sentido, questiona as noções de unidade e pureza e modifica a questão do “original” e da “cópia”, “ao indicar metaforicamente que o próprio ato de devorar algo transforma aquilo que se come” (ibid.).

Ou, como refere Eduardo Viveiros de Castro: “Comer o inimigo não como forma de ‘assimilá-lo’, torná-lo igual a Mim, ou de ‘negá-lo’ para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um outro Eu, mimetizá-lo”. Ao contrário, a ideia é, por meio daquele que é devorado, “transformar-se em um eu Outro, autotransfigurar-se com a ajuda do ‘contrário’ (assim os velhos cronistas traduziam a palavra tupinambá para ‘inimigo’). Não um ver-se no outro, mas ver o outro em si.” (CASTRO, 2016).

Carlos Sandroni (2001, p. 69), por sua vez, evoca a ideia de *antropofagia cultural* ao refletir sobre como a polca foi adotada pelas camadas populares no Rio de Janeiro, referindo que os cariocas “digeriram” a polca, “incorporando o que nela lhes agradava e ao mesmo tempo fazendo dela algo intrinsecamente seu” (ibid., p. 68). Houve nela uma *transformação*, refere este autor, e compara este processo com o descrito por Alejo Carpentier em *La Musica en Cuba* quando este trata da adoção da contradança pelos músicos negros em São Domingos, os quais imprimiram-lhe uma “vivacidade rítmica” que não existia na original e uma “trepidação singular que enchia os compassos de pontos de aumento e semicolcheias. O chamado ‘ritmo de tango’ instalava-se nos baixos”, escreve Carpentier (1988, p. 114).

Terá ocorrido processo semelhante em Cabo Verde?



## O violino em Cabo Verde

No seu artigo sobre o violino como tradição em Cabo Verde, Luiz Moretto (2003, p. 1) afirma que, tendo em conta diferentes tradições violinísticas ao redor do mundo – como a do *jazz*; a do *bluegrass*; a irlandesa; a cigana, no Leste da Europa; a da música carnática indiana – o violino cabo-verdiano “é uma entidade própria, a escola de violino africana” (ibid., p. 13). Observando algumas similaridades com o choro brasileiro na formação de cordas e percussão, este autor refere que o violino solista, sendo pouco utilizado nos grupos brasileiros, seria “um tipo de elo perdido”, ou seja, “o violino africano no meio do oceano Atlântico” (ibid.). A tradição de se tocar violino em Cabo Verde escreve Moretto (ibid., p. 1), faz pensar que esta música “foi criada como resistência e ao mesmo tempo interação do músico africano com o europeu. O instrumento de luteria europeia é tocado pelo cabo-verdiano, com seus ritmos próprios e sonoridade singular”. Trata-se segundo este autor, de “um sincretismo cultural de sobrevivência e abandono das práticas colonialistas” (ibid., p. 2).

Moretto lembra que na organologia da música subsaariana predominam instrumentos de percussão – tambores, xilofones e lamelofones – e que o ritmo é algo importante a ponto de ser “o próprio veículo do processo criativo da música” (ibid., p. 5). Contudo, refere, “o modo tradicional de abordar a música subsaariana exclusivamente pelo ritmo ou, considerando-a restritamente percussiva acaba por desvalorizar vários outros elementos importantes” (ibid.), como os instrumentos melódicos. Para este autor, o improvisado, a melodia e o ritmo são indissociáveis no processo criativo.

Moretto chama a atenção para o fato de, diferentemente das outras tradições de cordofones tocados com arco – citando como exemplo os do Mali, Níger e Moçambique e também as rabecas<sup>4</sup> no Brasil – os violinistas cabo-verdianos tocam o instrumento de luteria europeia, modelos que evoluíram do período barroco para o romântico. Por outro lado, “os elementos técnicos da música tocada nesta tradição como o ritmo sincopado, as

---

<sup>4</sup> A designação *rabeca* em Cabo Verde é simplesmente a forma popular de se referir ao violino, não se tratando, como acontece no Brasil, de um instrumento diferente ao da luteria europeia, como aponta Moretto (2003, p. 5).

formas harmônicas, o timbre e a estética local” são aspectos “importantes para compreendermos o que e como se configurou essa singularidade musical” (ibid., p. 5).

Este autor vê na expressividade musical cabo-verdiana uma delimitação espacial local dentro de uma área geográfica maior no Atlântico negro lusófono, concordando com Gilroy no que diz respeito à formação da identidade no Atlântico negro como “essência não fixa nos espaços locais e transnacionais” (ibid., p. 4). Gilroy (2001, p. 208), por outro lado, considera a importância da música, no contexto heterogêneo das comunidades negras da diáspora no Atlântico, como “um elemento importante na conexão essencial entre elas”. Para contrabalançar a tendência ao essencialismo, Moretto propõe que se tenha em conta a historicidade do processo pelo qual passaram os estilos musicais em questão, não procurando autenticidade, mas identificando os episódios históricos e políticos que formaram essa tradição.

Segundo Moretto, em Cabo Verde a mazurca “sofre uma apropriação singular” (ibid., p. 10), na qual características de ritmos africanos são incorporadas na criação local. Tendo em conta nesse processo o papel dos músicos que executaram na prática as operações de dar a sua própria “voz” às composições e aos gêneros musicais importados e em alguma medida impostos à colônia de Cabo Verde – em que a mazurca é um dos principais itens –, este artigo procura dar realce a alguns dos seus personagens que, a partir de finais do século XIX e ao longo do século XX, construíram essa tradição.

## Artífices da apropriação do violino e das músicas europeias

“Amores de uma crioula”, um folhetim de autoria de António Arteaga, publicado em 1899 na *Revista de Cabo Verde* e em 1911 no jornal *A Voz de Cabo Verde*, descreve uma casa luxuosa onde iria decorrer um baile.

Um enorme lustre de vidro, ao centro, coava a luz das suas cinquenta velas, pelos prismas de cristal. Nos contadores de madeira do Brasil, enormes candeeiros de bronze cinzelado projetavam pálida luz. Jarras de flores, quadros antigos, alguns de valor, cadeiras de mogno em relevos com espaldar de couro e pregadura de metal, completavam o resto da ornamentação da sala de baile. Na varanda [...] alguns músicos afinavam as suas rabecas e violas. (ARTEAGA, 1899, pp. 2-3)

Estes músicos, “depois de terem dado vários acordes, correndo todos os tons maiores e menores, começaram a tocar uma das polcas que faziam as delícias daqueles tempos, e em que o polquista demonstrava a sua perícia, feita com o bico e o tacão da bota” (ARTEAGA, 1911, p. 7). Já na década de 1930, temos o relato de um visitante proveniente da metrópole: “O homem da rabeca, que delícia, que maravilha justa de pitoresco! Pequenino, todo moldado em osso, dum amarelo de amuleto, dir-se-ia um gnomo [...] Ao lado, o companheiro da viola zoava ao de redor [...]” (PARREIRA, 1934, p. 141). Estes músicos permaneceram anônimos, mas registra-se aqui sucintamente algumas histórias que se conseguiu recolher sobre alguns destes personagens.

Em alguns casos, curiosamente, músicos que foram pessoas reais devem à literatura de ficção a fixação da sua imagem, casos de Joaquim Bangaíinha (Joaquim de Pina, 1919-1990) e de Mochim de Monte (Zeferino José Andrade, [?]-1963). O primeiro, na vida real foi um pedreiro mas aparece a solar o seu violino em várias obras do romancista Henrique Teixeira de Sousa, que retratam a sociedade da ilha do Fogo em meados do século XX. Como neste trecho do romance *Ilhéu de Contenda*:

Toda a cidade dormia. Gemido de violino varou o silêncio, vindo de longe, de lá das bandas da igreja (...) Bangaíinha esmerava-se na execução da morna de Manuel Corcunda, dedicada à filha mais velha de Pedro Simplicio da Veiga (...) à frente vinha o violinista de expressão grave, as cordas aos soluços sob as carícias do arco. O cavaquinho e o violão acompanhavam com a mesma gravidade. (SOUSA, s.d., p. 41-42)

O violinista aparece aqui a solar uma *morna*,<sup>5</sup> mas do seu repertório faziam parte também as músicas de origem europeia: “Eu dançava só com pessoas mais velhas, e assim aprendi a dançar valsa, *morna*, *paravante*,<sup>6</sup> mazarca”, relata uma entrevistada sobre práticas musicais da sua infância e adolescência na ilha do Fogo (NOGUEIRA, 2020, p.

<sup>5</sup> *Morna*: Gênero musical cabo-verdiano de andamento lento e letras em geral sentimentais, por vezes associado à sonoridade do fado ou do samba-canção. É considerado por muitos como o gênero musical mais representativo do arquipélago. Durante o período colonial, a exclusiva valorização da *morna* excluía outras expressões musicais como podendo ser representativas de Cabo Verde, o que traz questionamentos sobre a sua instrumentalização pelo poder colonial. Por outro lado, foi também veículo de mensagens anticoloniais durante a luta pela independência da Guiné e Cabo Verde. Desde 2019, a *morna* integra a lista representativa do patrimônio imaterial da Unesco (cf. “Morna de Cabo Verde”, *ONU News*, 2019, *website*).

<sup>6</sup> *Paravante*: designação dada, na ilha do Fogo, ao que em outras ilhas é chamado *contradança*, uma suíte com coreografias para vários tipos de música, equivalente à quadrilha no Brasil. A expressão vem do francês *avant* (adiante, em frente) de um dos momentos da dança, em que os pares vão sendo trocados, sempre com o homem avançando para a dançarina do par que está a sua frente (cf. NOGUEIRA, 2020, p. 127, 165, 198, 203-204).

207). E prossegue: “Tinha um homem chamado Joaquim Bangáinha, ele é que tocava todas essas músicas, não havia gira-discos [toca-discos], nada disso, só violino (que chamamos rabeca), violão, cavaquinho, viola”.

Rabolo ([?], [?]-[?]), por sua vez, é uma personagem com uma história curiosa, pois o seu apelido passou a ser o nome de uma expressão musical associada à ilha do Fogo. Rabolo tocava violino, guitarra de dez cordas e violão. Depois de viver alguns anos nos Estados Unidos, regressou à terra natal nos primeiros anos da década de 1920. Num artigo no jornal *Voz di Povo*, Miguel Alves, memorialista da ilha do Fogo, informa que o próprio músico escolheu o nome de Rabolo que significa, segundo este autor, “rebolo, engenho que serve para amolar instrumentos cortantes, muito usado pelos carpinteiros” (ALVES, 1987, p. 9). “Aquela alcunha pegou como o visgo, pois o que ele queria dizer com isso é que ele era rápido, perfeito, na execução dos seus atos, das suas diligências, das suas decisões... (ibid.).

A dada altura, Rabolo compôs uma mazurca que se propagou rapidamente por toda a ilha, fazendo furor. Nos dias de festa de bandeira<sup>7</sup>, após as corridas de cavalos, quando à tardinha os tamboreiros regressam às suas casas, “rufavam no tambor aquela música numa toada interessante, empolgante” (ibid.), enquanto as *coladeiras*<sup>8</sup> iam cantando o tema criado por Rabolo, que costumava ser também executado ao violino, acordeão, gaita de boca e instrumentos de corda diversos. A mazurca ganhou várias letras diferentes, passando a fazer parte do repertório popular da ilha, segundo Alves, que informa ainda que, em meados dos anos 1950, o poeta e compositor Mário Macedo Barbosa compôs um tema que intitulou “Rabolo”, lamentando não poder estar presente na festa de São Filipe, cujos primeiros versos dizem: “Sim pode rabolaba/Djam sta na Djarfogo...” (Se eu pudesse rebolar/estaria na Ilha do Fogo... – tradução da autora). Utilizando a mesma melodia, outros *rabolos* foram criados. Na atualidade, é comum ouvir

<sup>7</sup> Alusivas à São Filipe, São João, Santo Pedro e São Sebastião, as festas de bandeira na ilha do Fogo duram três dias e contemplam várias atividades, entre as quais corridas de cavalos, matança de animais, refeição coletiva, entre outras (cf. Semedo e Turano, 2007). Toques de tambores e cantos estão entre os elementos musicais.

<sup>8</sup> *Coladeira/koladera*: esta palavra tem várias acepções em cabo-verdiano. No sentido empregado nesta frase, designa as mulheres que entoam as cantigas durante as comemorações do *kola sanjon* (festa alusiva à São João Batista, que se verifica sobretudo nas ilhas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau e Brava) e na festa de bandeira na ilha do Fogo. Noutro sentido, é o nome de um gênero musical.

algum compositor dizer “compus um rabolo”, ou um intérprete afirmar “gravei um rabolo”.

Outro violinista da ilha do Fogo que interessa mencionar aqui é Nho Djonzinho Montrond (João Montrond, 1933-2016), que gravou aos 78 anos um álbum com a formação Pais e Fidjus de Montrond – *Ratoeiro* (2011), em que aparece também a mazurca. Bisneto do francês Armand de Montrond, que viveu na ilha do Fogo no século XIX tornando-se dela um personagem lendário<sup>9</sup>, Nho Djonzinho conta que aprendeu a tocar sozinho, brincando com os instrumentos do pai, que faleceu quando ele tinha seis anos. “Meu pai e os meus tios todos tocavam, eram onze filhos. Por isso herdei música [...] Com dez anos comecei na música, no violino, depois passei para o violão, depois apareceu o cavaquinho...”, contou quando entrevistado, em 2006, em Chã das Caldeiras, onde sempre viveu. Recordava-se de que por volta dos seus dez anos, quando começou a tocar, os gêneros que estavam em voga eram: “Mazurca, *talaia baxu*<sup>10</sup>, valsa, *schottische*, samba...” (NOGUEIRA, 2020, p. 173).

Outro personagem com origem na ilha do Fogo que tem importância para este trabalho é Nho Raul de Ribeira da Barca (Lourenço Rosa Andrade, 1927-2005), que, quando questionado sobre quais eram as músicas da sua infância e juventude, respondeu: “*Morna, koladera*, que naquela época chamava-se ‘póllica’ [a sua pronúncia da palavra polca], *schottische*, samba...” (ibid., pp. 173-174). Como outros músicos cabo-verdianos da sua geração, Nho Raul tocava violino e vários outros instrumentos de corda, tendo iniciado a sua aprendizagem por volta dos oito anos, com o padre António Lima, da Boa Vista, que vivia com a sua tia – “Padre naquele tempo não era proibido ter mulher”, contou o músico. Do tio padre herdou um violino fabricado na Alemanha. Dos onze filhos

<sup>9</sup> Armand de Montrond chegou por volta de 1860 à ilha do Fogo, com cerca de 24 anos. Adquiriu terras, onde aplicou técnicas agrícolas inovadoras para a época em Cabo Verde. Diz a lenda a seu respeito que arranhou sete concubinas e pôs cada uma a viver numa propriedade, dando início às sucessivas gerações de cabeças louras e olhos azuis que habitam Chã das Caldeiras até hoje – isso porque dois dos seus filhos decidiram mudar-se para as imediações do vulcão, em 1917. Personagem mítica, dizia-se dele um pouco de tudo: que era um conde, médico, engenheiro, feiticeiro, um político foragido de França, um cientista que queria observar o vulcão. Mesclando mistérios e factos comprováveis, a sua biografia é uma parte importante da história oral da ilha (cf. Martins, 1891, p. 107-108; e Valo, *Le Monde* 2, 26 de fevereiro de 2005, p. 32-37).

<sup>10</sup> *Talaia-baxu*: Género musical associado à ilha do Fogo, cujos artistas quase infalivelmente o incluem nos seus repertórios. Segundo a voz corrente nesta ilha, terá surgido na localidade de Atalaia de Baixo, município de Mosteiros, daí o seu nome na língua cabo-verdiana. Tem compasso dois por quatro, como a *koladera* e, como ela, carece de estudos que esclareçam a sua história.

que teve, todos aqueles do sexo masculino aprenderam a tocar e, liderados pelo pai, formaram o grupo Pai & Filhos Andrade, que tanto animava festas como tocava em funerais na região de Assomada, interior de Santiago, onde viveu grande parte da sua vida. O repertório do grupo familiar era composto de uma lista de cerca de 80 títulos, incluindo desde temas antigos como “Perdão Emília” até temas recentes de compositores atuais.

Nho Djonzinho Alves (João Alves, 1925-2013) por sua vez, nasceu também na ilha do Fogo e transferiu-se para Santiago, onde liderou o seu grupo musical familiar, composto pelos filhos, seguindo uma tradição que tem sido ao longo dos anos a principal forma de aprendizagem de um instrumento em Cabo Verde. O grupo Pai e Filhos deixou dois álbuns editados, *Tributo* (1996) e *Mimória* (2003), em que, além de *koladeras* e *mornas*, há valsa, mazurca e “xotis” (sic). Vários dos seus filhos tornaram-se músicos profissionais, como Kim Alves (produtor, compositor e instrumentista) e Tó Alves (cantor, compositor e multi-instrumentista), ambos com discos solos gravados, Kako Alves e Djudjuti Alves (instrumentistas).

Os três violinistas nascidos na ilha do Fogo acima mencionados – Nho Raul de Ribeira da Barca, Nho Djonzinho Montrond e Nho Djonzinho Alves – nasceram entre meados da década de 1920 e meados da de 1930. Pode-se dar por assente que todos tiveram a sua iniciação musical ainda na infância. São já adolescentes ao longo da década de 1940, quando as músicas e danças de origem europeia entraram em declínio, suplantadas por novas tendências musicais. Nessa época, já tocavam em situações de convívio doméstico ou mesmo animando bailes, como não é raro acontecer apesar da pouca idade. Desta forma, estavam em contato com as novidades musicais daquele período. Ainda assim, herdeiros musicais que foram de tios, pais, irmãos e outros que os antecederam – que viveram um momento de apogeu das valsas, polcas e mazurcas –, pode-se observar como estas expressões musicais permaneceram nos seus repertórios. A lista de composições apresentada por Nho Raul de Ribeira da Barca como sendo o repertório do seu grupo revela um percurso no tempo. Nesse percurso, *mornas* cabo-verdianas, maxixes e sambas, transmitidos desde o tempo das primeiras rádios brasileiras de ondas curtas (década de 1920), juntaram-se às expressões musicais mais antigas. Ao longo do tempo, foram sendo incluídas outras, que se sucederam até o final do século XX.

Da ilha de Santo Antão, há a referir o atrás citado Mochim d’Monte (Zeferino José Andrade, [?]-1963). O jornal *O Arquipélago*, ao dar a notícia do seu falecimento, define-o como “aquele que foi um dos maiores animadores dos bailes populares e que, em todas as ilhas, cativava o público pela forma como executava as mornas”<sup>11</sup> Certas alusões a este violinista revelam o ecletismo do seu repertório, caso da sua interpretação de “Canção de Solveig”, composição de Edvard Grieg, da peça teatral *Peer Gynt* (1867), de Henrik Ibsen. Esta referência aparece num texto que descreve não só o momento mas o próprio aspecto físico de Mochim d’Monte. Relata um baile na Sociedade Castilho, um dos clubes da cidade do Mindelo, e informa os instrumentos utilizados, revelando que as formações podiam variar. A que se encontrava neste baile incluía banjo, flauta, violão e cavaquinho. Refira-se que banjo e flauta, se é que chegaram a ter uma presença forte nessa época, são instrumentos que praticamente desapareceram nas práticas musicais cabo-verdianas, quer em gravações quer em performances ao vivo. Mas voltemos ao baile. A dado momento,

enquanto se deslaçavam os braços dos pares fatigados, começou-se a ouvir um violino (...) Era o Mochinho do Monte, homem do povo, olhos piscos, pequenos que pareciam ver o que não víamos, acariciando, talvez, maravilhas de sonhos que o seu instinto artístico e o perturbador mistério daquela noite acordavam enquanto no violino gemiam os nostálgicos lamentos da “Canção de Solveig”. Calou-se, em volta, o tagarelar das mocinhas alegres, crioulas endomingadas e simpáticas. Faz-se uma suspensão de almas ofegantes. Na quietude do recinto, o Mochinho do Monte – o resto de um cigarro ardendo ao canto da boca emoldurada de pelos ralos e sem alinhio – continuava romanticamente as emocionantes e subtis suavidades das íntimas desavenças que subiam, num frémito dominado, da música de Grieg. De súbito, ouviu-se ao longe o navio que chamava. (TEIXEIRA, 1954, p. 13).

O músico aparece no conto “O Rapaz doente ou a conjura”, de Gabriel Mariano (2001, p. 31), numa cena cotidiana do Mindelo: “Desceram a rua de Lisboa. No Café Royal um grupo de marinheiros bebia e cantava. O conjunto Bali com Mochinho do Monte à rabeça, tocava um *swing* americano”. É também personagem do romance *Capitão de Mar e Terra*, do atrás citado Teixeira de Sousa: “À noite, no salão de João Bentinho<sup>12</sup> [...] gemia

<sup>11</sup> “São Vicente”, *O Arquipélago*, 1963, p. 2).

<sup>12</sup> Observe-se que, embora extraídas de duas obras de ficção as citações deste parágrafo, ambos os espaços referidos – Café Royal e o salão de João Bentinho – são reais (cf. Santos, 2018, pp. 26, 137). Este último era uma de várias salas na cidade do Mindelo onde se organizavam bailes com entrada paga. Do primeiro, restou o nome até hoje e no local existia no início de 2018 um hotel e restaurante. Considerado um dos ex-

o violino de Mochim d’Monte. O violão tonificava a delicadeza da melodia. O cavaquinho marcava a cadência. Os pares suavam na languidez da morna que o tocador aspergia sobre os corações apaixonados.” (SOUSA, 1984, p. 101).

Nho Kzik (Gabriel António Costa, 1911-2005), também da ilha de Santo Antão, onde sempre viveu, traz para este estudo um relato rico em informações sobre bailes que frequentou e expressões musicais que conheceu na sua juventude – fala de valsas, mazurcas, da contradança e do galope; do papel dos emigrantes cabo-verdianos nos EUA, que contribuíram para introduzir inovações tecnológicas e musicais no arquipélago; e sobre as relações culturais de Cabo Verde com o Brasil. Nho Kzik, que viveu e tocou no período em que os bailes eram animados com instrumentos acústicos – e às vezes apenas o *viola e bic*<sup>13</sup> –, gravou, já na era do CD, o seu único álbum, intitulado *Recordação* (2000), tendo no acompanhamento alguns dos seus netos e sobrinhos. Este traz mazurca, *koladera* e valsa, entre outros temas que não são facilmente rotuláveis (NOGUEIRA, 2020: 185, 230-231).

Outro nome fundamental da tradição violinística cabo-verdiana é Travadinha (António Vicente Lopes, 1937-1987), que realizou várias gravações de mazurcas: “Toy” no LP *Feiticeira de Cor Morena* (1986); “Mar Miller”, no LP *Grupo Cultural Mantenha* (1985), que reúne vários artistas; e no disco que gravou ao vivo no Hot Club de Portugal em 1982 (editado em 1999), em que se encontram “Polca” e “Mazurca” (esta última é a atrás mencionada “Toy”). “Com toda aquela sabedoria da música popular que tinha, para ele música popular eram essas coisas, polcas, mazurcas e contradanças que ele tocava na sua rabeça”, refere Celina Pereira em entrevista (NOGUEIRA, 2020, p. 180-181), o que situa o violinista como um dos personagens importantes no percurso da cabo-verdianização das músicas de origem europeia.

Antes de chegar às gravações, Travadinha vinha desde a sua juventude a solar o seu violino nas antigas *rabecadas* (bailes ao som do violino) que animavam as localidades do interior da ilha de Santo Antão. Surge, assim, como um elo entre esse contexto rural e

---

*libris* do Mindelo, onde vários artistas locais atuaram ao longo do século XX, a remodelação do edifício foi alvo de polémica em meados da década de 2000, tendo a obra chegado a ser embargada (cf. Brito, A Semana, 15 de dezembro de 2006, pp. 2-3).

<sup>13</sup> *Viola e bic*, segundo Bonnaffoux (1978, p. 10), era um baile em que, na falta dos outros instrumentos habituais (violão, violino) havia apenas a viola, e então dizia-se “hoje o baile é viola, bico e pé na caixa”, ou seja, cantavam, o violeiro assobiava e fazia barulho batendo o pé num baú onde se sentava.



os estúdios, aos quais os outros violinistas citados neste trabalho só terão acesso muito mais tarde. Nesse percurso, os bares da cidade do Mindelo foram também espaços para as suas performances. Travadinha atuou algumas vezes em Portugal, por iniciativa de João Freire<sup>14</sup> e deslumbrou a crítica musical com o seu virtuosismo (NOGUEIRA, 2016, pp. 525-526). Numa retrospectiva do ano de 1981, o semanário *O Ponto* refere-o como o violinista cabo-verdiano com quem Jean-Luc Ponty, uma referência no *jazz*, teria muito a aprender (Andrade, 1982, p. 20). *O Jornal* compara-o a Carlos Paredes, ícone da música instrumental portuguesa: “O violino de Travadinha é como a guitarra de Paredes. Coisas belas, misteriosas, insondáveis, que retratam os povos sem necessitarem de palavras” (Duarte, *O Jornal*, 1987, p.28).

\*

A ilha de São Nicolau, apontada como um dos redutos onde as músicas e danças de origem europeia mais se preservaram do esquecimento, tem por sua vez vários músicos que personificam o processo de apropriação pelo qual elas passaram. O violinista Mané Pchei (Manuel Gomes Enseição, [1910]-1980) foi célebre nessa ilha e aí foram feitas em 1980 as suas únicas gravações, por iniciativa do atrás citado João Freire. O disco com esses registos só saiu 24 anos depois, com o título *Conjunto Mané Pchei – Cabo Verde, Ilha de São Nicolau* (2004), editado na Alemanha. O repertório de Mané Pchei contém valsas, mazurca, *morna*, rumba e contradança.<sup>15</sup>

Outro CD baseado nessas recolhas de 1980, *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau* (2000) traz vários grupos. Um deles é liderado por Da Cruz (António da Cruz, n. 1923), um dos últimos remanescentes dessa geração de músicos intimamente relacionados com o tema aqui tratado. É talvez o mais idoso violinista da atualidade em Cabo Verde. É filho de Zé Manel, ambos fazendo parte de uma lista de violinistas da ilha de São Nicolau em que se inserem também Chico Djodje, Matias de Ribeira Prata, entre outros. “Essas pessoas, vim a encontrá-las, a história desse

<sup>14</sup> Antigo militar português que estivera na ilha do Sal no início dos anos 1970 e que, apaixonado por aspectos culturais de Cabo Verde, regressou depois da independência para uma série de recolhas em áudio e vídeo.

<sup>15</sup> A designação *contradança*, além de referir-se à suíte de danças equivalente à quadrilha no Brasil, aparece com frequência como título de determinadas peças musicais ou como indicação de um tipo de música, que por vezes é uma *koladera* ou uma mazurca.

movimento, de mazurca, valsa, contradança, *schottische*, polca, aquela gente daqueles tempos... Eu apanhei uma pontinha deles.” (NOGUEIRA, 2020: p.177).

Da Cruz refere que a valsa e a mazurca eram tocadas constantemente nos bailes da sua juventude, realçando que as músicas preferidas eram a marcha, a mazurca, a polca, a *morna*. O violonista Luís Rendall (1898-1986), por sua vez, referindo-se à ilha da Boa Vista, afirma que os bailes no seu tempo de juventude “abriam-se com uma marcha e depois tocava-se uma *morna*. A polca era a música mexida quando se queria mudar de ritmo, deixar o ritmo lento da *morna*. Na primeira parte tocavam-se também mazurcas” (ibid., p.196).

Da Cruz interpreta diferentes gêneros musicais no CD *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau*. Entre os temas gravados por este músico ao violino inclui-se “Regui” [corruptela de *reggae*], e sobre este fato lê-se na capa do CD: “É interessante notar a radical transformação que o *reggae* sofreu quando mesclado com tradições musicais em São Nicolau. Em 1980, o *reggae* estava recém introduzido em Cabo Verde. Esta faixa documenta o quão rapidamente ritmos estrangeiros são naturalizados”. Outros violinistas presentes neste álbum são Chico Djodje e Miguel Nibia, que aparecem interpretando peças intituladas “Mazurca” e “Contradança”, respetivamente.

Outros nomes dos tempos antigos são enumerados por Jack Toy Pedro (Joaquim António Lopes, n. 1919) que não é músico mas, aos 98 anos quando entrevistado, guardava na memória muitas coisas de fulcral importância para o estudo do tema aqui tratado. Indicou o nome de vários violinistas que terão sido importantes no processo de transformações impostas às músicas de origem europeia. Casos de Matias Soarim, na Ribeira Prata; Zé Manel, em Hortelã [possivelmente o pai de Da Cruz]; Antoninho Júlia, na Ribeira dos Calhaus; na Covoada, Serafim e João Justino. “Mas naquele tempo não havia gravação, não havia nada. Esta era uma das coisas que podia ser aproveitada, mas os tocadores daquele tempo tocavam, havia aquela fama entre o povo, mas não havia a gravação”, refere (NOGUEIRA, 2020: 178).

Por sua vez, a foto de Miguel Nibia, atrás citado e que aparece retratado com sua família (Ex. 1), é eloquente no que diz respeito à apropriação das músicas de origem europeia, tendo como suporte o violino – a singularidade do violino cabo-verdiano de que trata Moretto (2013, p. 5) – em ambientes rurais marcados pela pobreza. Fica difícil, ao

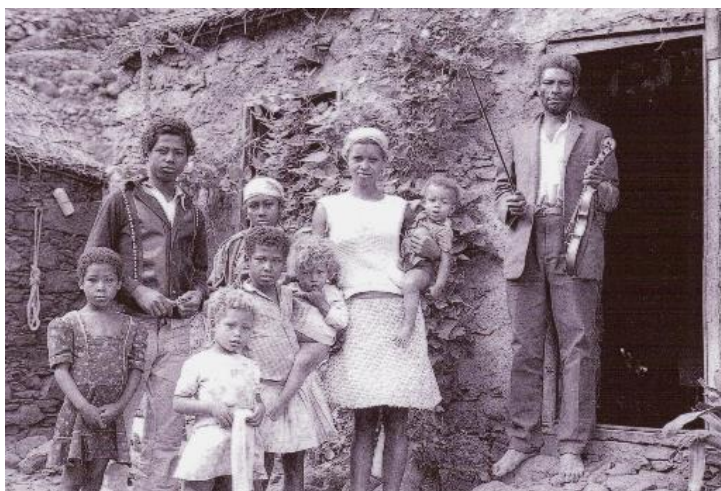
olhar para esta imagem, com tudo o que ela contém da vida cotidiana de boa parte da população atual de qualquer das ilhas de Cabo Verde, lembrar dos salões das casas abastadas de há um século, onde se reuniam as famílias da alta sociedade e nos quais as polcas, as valsas, as mazurcas e a contradança constituíam as principais formas de entretenimento. Recorde-se que nesses salões estavam presentes, além dos ricos e graduados, os violeiros e violinistas que asseguravam a animação musical – na sua grande maioria saídos de ambientes bem mais modestos.

Além dos perfis apresentados, outros violinistas com gravações editadas inserem-se no grupo dos músicos que, “antropofagicamente”, apropriaram-se de músicas de origem europeia, imprimindo-lhes a marca cabo-verdiana. Refira-se aqui nomes como Djedjinho, Malaquias Costa, Djicai e Ivo Pires, entre os mais antigos; e Bau, Linkim e Nho Nany, entre os de gerações mais recentes.

Conhecer, ainda que superficialmente, os percursos e memórias musicais dos instrumentistas referidos, dada a sua idade e vivências, contribui para mostrar algo do panorama musical em Cabo Verde em meados do século XX, em que a mazurca, a polca, o galope, a valsa, a *schottische* e a contradança tiveram o seu apogeu, antes de serem suplantadas por outros gêneros de música e dança, em sintonia com as novas tendências e avanços tecnológicos que correspondem a diferentes momentos no tempo. Por exemplo, os bailes com instrumentos acústicos praticamente desapareceram a partir dos anos 1960, dando lugar aos toca-discos, e as músicas de dança em voga serão outras, cabo-verdianas e também estrangeiras.

Em síntese, pode-se considerar que os violinistas foram de fundamental importância no processo de apropriação das músicas de origem europeia – como valsa, mazurca, polca, *schottische*, galope – uma vez que, como instrumento solista, o violino conduz a melodia, daí o seu papel decisivo na definição de novas interpretações, improvisações, na dinâmica que imprime ao baile, e de modo mais abrangente, na criação de novas formas de interpretar as músicas chegadas de fora, dando-lhes feição local. Como refere Moretto (2003, p.5), “os elementos técnicos da música tocada nesta tradição como o ritmo sincopado, as formas harmônicas, o timbre e a estética local” são importantes para compreendermos o que e como se configurou essa singularidade musical.

*Ex.1: Miguel Nibia e família, ilha de São Nicolau, 1980*



*Fonte: Foto de João Freire cedida à autora.*

## **Espaços da apropriação – os bailes**

No século XIX e início do XX era nos salões abastados que as músicas e danças de origem europeia eram fruídas. Vários relatos na imprensa cabo-verdiana trazem dados sobre as músicas então em voga e os seus intérpretes. Os violinistas estão sempre presentes nessas ocasiões. Em 1913, um texto intitulado “Carta a um exótico”, descreve o início de um baile: “A abertura, já o devia ter adivinhado, é com a característica mornazinha. Ao primeiro sinal, logo cabecitas todas espevitadas se erguem em procura do olhar que discretamente se vá entrecruzar com o seu.”

O tocador da viola, ou quer do violino, porque o piano é simplesmente um objeto de luxo para uso externo que não sabe vibrar as suas cordas naquele sonho tão sentimental e delicioso da valsinha amorosa, dá o lamiré,<sup>16</sup> os violões arpejam os seus bordões, e a sala apinha-se de parzinhos mudos.

Esquecidamente, rodopia-se em silêncio.

Ah, meu amigo, não é sob aquele silêncio mudo – que representa o reflexo do sono, da morte ou da inexistência, nem sob aquele olhar discreto, que se formam as grandes coisas da vida!

Essas só se formam ao silêncio e segredo amoroso da valsinha ligeira ou da morninha lenta. (ROELE, 1913, p. 3)

<sup>16</sup> Palavra com origem na expressão “lá, mi, ré”, que designa, em Portugal, o diapasão, instrumento usado na afinação de instrumentos ou vozes; “dar um lamiré” à partida relaciona-se com música mas acabou por designar qualquer sinal que indique o início de uma atividade (cf. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, página web).

É interessante notar no trecho acima a oposição que o autor estabelece entre o piano e os instrumentos de corda (violão, viola, violino). O primeiro, um “objeto de luxo para uso externo”, talvez querendo dizer que sirva sobretudo à ostentação de riqueza. Num paralelo com o Brasil, é o piano que Alencastro (1997, p.46) aponta como “mercadoria-fetichê”, objeto de desejo dos lares patriarcais e “índice de europeidade e de um *status* social elevado”. Diferentemente, os outros instrumentos, que estão a assegurar a animação do baile e que são mais próximos, eles sim sabem vibrar um “sonho sentimental e delicioso”, através da *morna* ou da “valsinha amorosa”.

Outro texto do já referido Teixeira de Sousa, este não uma obra de ficção mas uma espécie de reportagem datada de 1936 quando o autor tinha 17 anos, traz a descrição da primeira noite do ciclo das festas de S. João (que dura três dias) na ilha do Fogo, quando no quintal de um casarão senhorial ocorre a chamada “festa do pilão”, com cantos e tambores, enquanto na sala no primeiro andar dançam-se outras músicas: “Lá dentro, pares enlaçados dançam animadamente uma valsa. Perto da varanda, mas muito perto, podem-se ouvir uns sons abafados e dispersos dum violino. O rufar dos tambores e a gritaria da gente do quintal encobrem tudo” (SOUSA, 1998 p. XVI). À medida que a noite avança, o quintal vai se esvaziando, mas “os pares, lá na sala, prosseguem (...) Dançam, agora, com lentidão, uma *morna*”. A música prossegue com animação até às quatro da manhã. Então, dança-se o “Manchê” (amanhecer), que é a música que encerra o baile. Refira-se que o “Manchê” permanece até hoje nos repertórios de grupos ligados à música tradicional. Referências a ele relacionam-o com o galope, a *koladera* e a polca (NOGUEIRA, 2020, pp. 139, 185).

Provavelmente, os mesmos violinistas que tocavam nos salões da elite, animavam os momentos de dança em espaços mais “democráticos”, os chamados “bailes nacionais”. Um relato de 1918, revela um destes cenários referindo-se a um “violino rachado”; às *mornas*, que “se sucedem ininterruptas, no princípio silenciosas e lânguidas; ritmadas pelas contorções das ancas”; e as valsas e polcas “acompanhadas do ruído monótono dos pés descalços batendo o soalho”. E, à medida que cresce a animação, “a certa altura um administrador de concelho<sup>17</sup> começa a marcar a contradança em crioulo” (LAUCEREAU, 1918, p.114).

<sup>17</sup> Na linguagem administrativa portuguesa, administrador de concelho corresponderia a prefeito.

No meio deste cenário “de taberna e miséria”, nas palavras do visitante, encontram-se todas as classes de mulheres do povo, “das costureiras às aguadeiras, e também as esposas honestas dos emigrantes e ainda as que não têm profissão definida” (ibid.). Por sua vez, o grupo masculino é heterogêneo, incluindo representantes da alta hierarquia social, comerciantes, autoridades, entre outros. E todos dançam com todas. Nessa “amálgama de cores e de raças” que é o baile nacional, “esbatem-se e desaparecem totalmente todas as nuances sociais, todos os graus da educação, da posição, da cultura social e intelectual”, critica o autor, contrário à “promiscuidade entre as classes” (ibid.).

Embora as várias descrições dos *bailes nacionais* refiram sobretudo a música e a dança da *morna*, com o seu erotismo contido mas sempre latente em cada par, a sentimentalidade das letras e a suavidade da melodia, é de crer que, pelo menos até determinada época, as polcas e mazurcas também fizessem parte do repertório, já que Laucereau em 1918 fala de uma contradança comandada na língua cabo-verdiana num desses espaços populares e aquelas músicas faziam parte da sequência de danças.

Por outras fontes pode-se inferir que, em meados do século XX, a mazurca e a valsa estavam ao lado da *morna* entre as músicas preferidas nos momentos de convívio em ambientes populares. Segundo o entrevistado Arcádio Monteiro (1926-2020), nascido em Santo Antão, a mazurca “saiu da casa para o quintal”. Isto é: partiu da “gente bem” – “pessoa que tem bens, propriedade. Porque a riqueza em Santo Antão estava no terreno” – para os meios populares (NOGUEIRA, 2020, p. 201).

Monteiro menciona a questão do poder econômico a determinar quem podia se divertir. “Eram os chamados bailes nacionais, era o poder de compra...” Aos sábados, com amigos, recorda, descobriam onde haveria um baile.

Então íamos lá. Convidavam a gente para dançar e, a certa altura, diziam: “Aí, parado! Quem são as pessoas que estão a dançar? Têm de pagar. Tal, tal tal”, então, diziam: “Se quiser dançar, é tanto.”. Era sempre assim, a gente ia com um dinheirinho. Mas a gente entrava em todos os bailes. Quer dizer, em bailes da chamada “gente de bem”, aí não, aí já é outra conversa. Mas no chamado baile nacional, era chegar e entrar, era o poder de compra. (NOGUEIRA, 2020, p. 200)

## Frases próprias com vocabulário recebido

Dos salões das casas abastadas as práticas de música e dança de origem europeia migraram para espaços populares, processo no qual os músicos – com destaque para os violinistas, já que o seu instrumento solista era um condutor do desenrolar das noites musicais – tiveram um papel importante. Esse processo terá contribuído para que, ao longo de décadas, estas expressões se tornassem algo assumido como um âmbito das tradições cabo-verdianas por pessoas de diferentes estratos sociais, o que provavelmente não teria acontecido caso se tivessem mantido confinadas aos espaços reservados à elite.

Essa dupla trajetória – de algo que é estrangeiro para uma tradição local e com características próprias; de algo que sai dos salões da elite para espaços populares – faz pensar nas ideias de Bhabha (1998: *passim*) sobre brechas, sobre o que é cristalizado e passa a ser algo em processo, ou nos saberes “negados” que penetram a teia do discurso dominante. De Certeau (1998, p. 40) por sua vez refere à “*construção de frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos*”, recordando que, na linguística, “a ‘performance’ não é a ‘competência’: o ato de falar (e todas as táticas enunciativas que implica) não pode ser reduzido ao conhecimento da língua”. Assim, o ato de falar “coloca em jogo uma *apropriação*, ou uma *reapropriação*, da língua por locutores; instaura um *presente* relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um *contrato com o outro* (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações” (ibid.) (itálicos no original). Estas quatro características do ato enunciativo poderão encontrar-se em muitas outras práticas, como caminhar ou cozinhar, segundo o autor.

Do mesmo modo, pode-se pensar que estes eventos – a apropriação, o instaurar um presente próprio a um lugar e momento, o estabelecimento de um contrato numa rede de lugares e relações – também podem ter ocorrido na maneira como músicas e danças de origem europeia foram praticadas em diferentes momentos e contextos sociais pelos cabo-verdianos desde o século XIX até o presente. Nesse processo, os violinistas, como solistas dos grupos musicais e, nesta qualidade, como condutores da animação dos bailes, tiveram um papel determinante.

## Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. Em Luiz Felipe de Alencastro (org.) *História da vida privada no Brasil: Império – A corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2010.
- CARVALHO, Mário Vieira de *Eça de Queirós e Offenbach. A gargalhada ácida de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de "Que temos nós com isso?" *Prefácio a Antropofagia-palimpsesto selvagem*, de Beatriz Azevedo, (s.d. [2016]). Disponível em [https://www.academia.edu/19828893/Que\\_temos\\_n%C3%B3s\\_com\\_isso\\_Pref%C3%A1cio\\_a\\_Antropofagia-palimpsesto\\_selvagem\\_de\\_Beatriz\\_Azevedo](https://www.academia.edu/19828893/Que_temos_n%C3%B3s_com_isso_Pref%C3%A1cio_a_Antropofagia-palimpsesto_selvagem_de_Beatriz_Azevedo). Acesso em 27 de junho de 2020.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*. Vozes: Petrópolis, 1998.
- MARIANO, Gabriel. *Vida e morte de João Cabafume*. Lisboa: Vega, 2001.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, São Paulo: Universidade Cândido Mendes, Editora 34, 2001.
- MARTINS, João Augusto. *Madeira, Cabo Verde e Guiné*. Lisboa: Livraria A.M. Pereira, 1891.
- MORETTO, Luiz. Ritmos da Diáspora: o Violino como Tradição em Cabo Verde. Em *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal, RN, 2013. Disponível em [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371349272\\_ARQUIVO\\_RitmosdaDiasporaluizrev1.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371349272_ARQUIVO_RitmosdaDiasporaluizrev1.pdf) Acesso em: 10 set. 2020.
- Morna de Cabo Verde e Bumba-meu-boi do Brasil são Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco (2019 dezembro 12). *ONU News*. Disponível em <https://news.un.org/pt/story/2019/12/1697661>. Acesso em: 27 abr. 2020.
- NOGUEIRA, Gláucia. *Cabo Verde & a Música. Dicionário de Personagens*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2016.
- NOGUEIRA, Gláucia. *Músicas e danças europeias do século XIX em Cabo Verde: percurso de uma apropriação*. Orientadores: Carlos Sandroni; António Sousa Ribeiro. Tese de doutorado em Patrimônios de Influência Portuguesa, Universidade de Coimbra/Centro de Estudos Sociais/Instituto de Investigação Interdisciplinar, Coimbra, 2020.



RICUPERO, Bernardo. O “original” e a “cópia” na Antropofagia. *Sociologia & Antropologia*, v. 8, n. 3, 875-912, setembro-dezembro de 2018. Disponível em <https://doi.org/10.1590/2238-38752018v836> Acesso em: 05 mai. 2020.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (Parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, 41-73, 1997. Disponível em <https://doi.org/10.1590/s0104-93131997000100002>. Acesso em: 10 jun. 2020.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Maria do Carmo F. Daun e Lorena. *Classe, memória e identidade em Cabo Verde: uma etnografia do carnaval de São Vicente*. Orientador: João Vasconcelos. Tese de doutorado em Antropologia. Universidade de Lisboa/Instituto de Ciências Sociais, Lisboa, 2018. Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/34055>. Acesso em: 07 jul. 2020.

SEMEDO, José Maria; TURANO, Maria R. *Cabo Verde: o ritual das festas das bandeiras da ilha do Fogo*. Praia: Instituto de Investigação e do Património Cultural, 2007.

SOUSA, Henrique Teixeira de. *Capitão de mar-e-terra*. Lisboa: Publicações Europa América, 1984.

SOUSA, Henrique Teixeira de. *Ilhéu de Contenda*. Lisboa: Publicações Europa-América. s.d.

### Jornais e revistas

ALVES, Miguel. Cantares do povo da ilha do Fogo. *Voz di Povo*, Praia, n. 620, p.9, 20 fev. 1987.

ANDRADE, José Navarro de. Aqui jazz 81. *O Ponto*, Lisboa, p. 20, 28 jan. 1982.

ARTEAGA, António. Amores de uma Crioula. *Revista de Cabo Verde*, Praia, p. 2-3, n. 13 set. 1899.

ARTEAGA, António. Amores de uma Crioula. *A Voz de Cabo Verde*, Praia, 12 abr. 1911, p. 7.

DUARTE, António. Travadinha: só a morte não foi improvisada. *O Jornal*, Lisboa, p. 14, ago. 1987.

PARREIRA, Carlos. Variações sobre a «morna» (a noite de um idealista em Cabo Verde). *O Mundo Português - Revista de Cultura e Propaganda, Arte e Literatura Coloniais*. Lisboa, v. 7, n. 4, p. 139-142, abr. 1934.

ROELE. Carta a um exótico. *A Voz de Cabo Verde*, Praia, 21 abr. 1913.

São Vicente, *O Arquipélago*, Praia, 21 nov. 1963, p. 2.

SOUSA, Henrique Teixeira de. São João na ilha do Fogo. *Artiletra*, Praia, maio 1998, p. XVI.

TEIXEIRA, Luís. Morna de Cabo Verde. *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação*, Praia, n. 54, p.13-14, mar. 1954.

VALO, Martine. Avec les descendants d'Armand de Montrond - Le séducteur français du Cap-Vert. *Le Monde 2*, Paris, n. 32-37, fev. 2005.

### Discografia

KZIK, Nho. *Recordação. Sons d'África*, 2000. CD.

PCHEI, Mané (2004). *Conjunto Mané Pchei – Cabo Verde, Ilha de São Nicolau*. Popular African Music, 2004. CD.

TRAVADINHA. *Ao vivo no Hot Club*. Dargil, 1999. CD.

TRAVADINHA. *Feiticeira de Cor Morena*. Associação de Amizade Portugal Cabo Verde/ Associação Cabo Verde, 1986. LP.

VVAA. *Cabo Verde ilhas do Barlavento - Music from São Nicolau*. Popular African Music, 2000. CD.

Submetido em: 18/10/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em: 20/12/2020