

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

Entre Virtudes e Vícios

Juliana Braz Dias (Universidade de Brasília)

Resumo

Este estudo aborda as imagens das mulheres na música cabo-verdiana. Tem em foco dois gêneros musicais: *morna* e *coladeira*, normalmente descritos um em oposição ao outro. É pela via do contraste que os dois gêneros constroem imagens sobre a mulher. Nas *mornas*, elas são representadas como seres santificados, objetos de devoção. Já nas *coladeiras*, as mulheres são descritas como falsas, fúteis e perigosas. Este artigo analisa a co-existência de discursos opostos sobre as mulheres cabo-verdianas como uma resposta a um tipo particular de organização social. Discute ainda os limites do suposto caráter contraditório desse duplo discurso e reflete sobre a potencialidade da música para lidar com valores e práticas ambivalentes.

Palavras-chave

música cabo-verdiana; mulheres; representações culturais

Abstract

This study deals with images of women in Cape Verdean music. It focuses on two musical genres: *morna* and *coladeira*, usually described one in opposition to the other. It is in the same contrasting way that both genres construct images of women. In *mornas*, women are represented as sacred beings, objects of devotion. On the other hand, in *coladeiras*, musicians describe women as false, frivolous, and dangerous. This article analyzes the coexistence of opposing discourses about Cape Verdean women as a response to a particular type of social organization. It also discusses the limits of the presumed contradictory character of this double discourse, and it reflects on the potentiality of music to deal with ambivalent values and practices.

Key words

Cape Verdean music; women; cultural representations

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2011

Entre Virtudes e Vícios

Juliana Braz Dias (Universidade de Brasília)

As produções musicais – e as formas artísticas de maneira geral – são canais privilegiados na expressão de idéias e valores. Com criatividade, estabelecem um jogo de imagens e se mostram eficazes na transmissão de mensagens variadas. Por vezes, as músicas dão audibilidade às representações culturais de grupos que são continuamente silenciados em outras esferas da vida social. Outras vezes, as músicas revelam-se domínios de criação, capazes não apenas de refletir algo, mas de gerar novas idéias, valores, práticas e relações. Sua potencialidade é igualmente rica como elemento de reprodução social e como fator de transformação. Desdobra-se daí a relevância de estudos que tomam como foco os discursos produzidos e reproduzidos através da música. As mensagens que transmitem são fonte inesgotável de informações sobre o mundo social e devem ser pensadas em relação às particularidades do próprio domínio musical. Em outras palavras, debruçar-se sobre as mensagens expressas por meio da música pode ser uma forma profícua de discutir as singularidades desse canal de comunicação e sua capacidade de transmitir e/ou produzir idéias e valores que não seriam possíveis por outras vias.

Este trabalho aborda as imagens construídas sobre as mulheres, no domínio da música popular cabo-verdiana. Direciona a atenção, mais especificamente, para dois gêneros da música produzida no arquipélago de Cabo Verde: as *mornas* e as *coladeiras*. Percorrendo alguns exemplares desse conjunto de canções, o trabalho procura expor as diferenciadas maneiras como os compositores, quase sempre homens, apresentam as mulheres cabo-verdianas. A análise aponta duas imagens de mulher construídas de maneiras muito distintas por essas formas musicais. De um lado, percebemos a mulher virtuosa, enaltecida nas canções. De outro lado, tornam-se evidentes descrições de mulheres cheias de vícios, alvo de críticas mordazes. O intuito deste artigo é, em primeiro lugar, apresentar essas duas imagens e seus significados, colocando-as em relação e inserindo-as no contexto sociocultural que lhes deu origem. Em seguida, busca-se avançar uma compreensão do sentido dessas imagens, indo além da constatação de seu caráter supostamente contraditório. Em última instância, a existência de uma contradição interna a este discurso é ela própria colocada em questão. São discutidos os seus limites, suas razões e

finalidades, bem como o lugar da música como meio de expressar tal ambivalência.¹

Não são raros os estudos que abordam esse duplo discurso sobre as mulheres no domínio da cultura popular. Tomo aqui como exemplo dois únicos casos, que já servirão para balizar nosso ponto de partida. Em 1987, Ruben G. Oliven publicou o artigo “A Mulher Faz (e Desfaz) o Homem”, tratando das representações masculinas sobre as mulheres, expressas nas letras dos sambas, no Brasil. Como já insinua o título do artigo de Oliven (1987), os letristas construíram por meio dos sambas duas representações muito distintas sobre a mulher. A primeira sugere um sentido de segurança, o ideal de companheira. É a mulher que assume o lar e torna o homem um trabalhador. Porém, se a mulher tem o poder de “fazer o homem”, ela também pode “desfazê-lo”. Esboça-se, então, a segunda imagem da mulher expressa nos sambas, remetendo simultaneamente ao prazer e ao perigo. É a mulher que assombra o imaginário masculino, trazendo o medo do abandono e da traição.

Saio do universo da música brasileira e parto para a cultura popular africana, apenas para revelar outra instância de construção de discursos ambivalentes sobre a mulher. Adeleye-Fayemi (1997) faz uma análise das representações sobre as mulheres Yorùbá no teatro e na televisão nigerianos, mostrando uma vez mais duas imagens que se opõem. A autora cita exemplos de como as mulheres têm sido categorizadas “de uma maneira ou de outra”: ou elas são representadas como poderosas e perigosas, ou assumem o lugar da mulher sofrida, que aparece nas cenas sem grande contribuição ao enredo, apenas como um apoio aos personagens masculinos, no papel de mãe ou esposa. E tais representações ambivalentes mostram-se presentes também na literatura tradicional, nas artes e nos rituais, sempre oscilando entre uma imagem positiva da mulher que dá a vida e que sabe cuidar dos seus e a imagem negativa da adúltera, traidora, feiticeira (Adeleye-Fayemi 1997: 127).

Noto, contudo, que a autora afirma claramente sua intenção de construir uma crítica feminista sobre estas representações, moldadas por valores definidos em domínios masculinos. Ela conclui seu artigo elaborando uma espécie de denúncia contra representações culturais que qualifica como “reacionárias” e “misóginas”, chamando a atenção para a necessidade de um movimento de mulheres capaz de desafiar as imagens reproduzidas pela cultura popular.

¹ Versões anteriores deste trabalho foram apresentadas nos eventos *África Conference 2010: Women, Gender, and Sexualities in Africa*, organizado pela Universidade do Texas em Austin (Estados Unidos), e *2011 South African Sociological Association Conference – Gender in Question: Rights, representation and substantive freedom*, organizado pela Universidade de Pretória (África do Sul). O que agora apresento é uma reflexão que, partindo dos mesmos dados, leva adiante o argumento original, levantando novas questões, em resposta aos comentários então recebidos. Agradeço especialmente a Andréa de Souza Lobo por suas inspiradoras sugestões na reelaboração deste trabalho.

Assumindo o lugar de fala, elas poderiam, enfim, construir representações mais equilibradas e menos contraditórias (Adeleye-Fayemi 1997: 130).

Apesar de trabalhar com um caso semelhante, em que representações sobre as mulheres cabo-verdianas revelam igualmente uma ambivalência fundamental, não tomo como ponto de partida a idéia de que se trata de um discurso misógino, nem de que haja algum tipo de “falsa representação”. A própria afirmação de que seja um discurso absolutamente masculino precisa ser questionada, uma vez que as mulheres têm um papel relevante na música cabo-verdiana como cantoras, dando voz às canções compostas pelos homens. E, como já ressaltado, é preciso abordar com mais cautela a idéia de que haja, nesse discurso musicado, uma contradição essencial.

Para avançar essas questões, adentramos agora o universo das *mornas* e das *coladeiras* de Cabo Verde. Apresento a seguir esses dois gêneros musicais. Concentro-me, sobretudo, no conteúdo de tais produções, isto é, nos discursos transmitidos pelas canções. Entendo, porém, que as idéias associadas às músicas não podem ser desvinculadas da organização formal dessas produções artísticas. Suas características formais são igualmente importantes na construção das mensagens transmitidas. O foco recai, portanto, sobre os discursos elaborados por meio de um conjunto de canções. Todavia, sempre que se mostrarem relevantes, aspectos formais das *mornas* e das *coladeiras* serão abordados como uma maneira de melhor compreender as mensagens ali construídas.

Noto também que, com tais objetivos estabelecidos, é preciso ter atenção quanto ao contexto de produção dessas músicas. A investigação antropológica dos discursos veiculados por essas manifestações artísticas necessita estar articulada com uma observação cuidadosa do contexto sociocultural que as produziu. Conforme argumenta Clifford Geertz, em sua proposta de uma abordagem semiótica da arte, os objetos estéticos precisam ser assimilados no curso geral da vida social (Geertz 1983: 96). À arte deve ser atribuído um significado cultural, próprio do meio em que foi gerada.

Portanto, o significado das letras cantadas em *mornas* e *coladeiras* só pode ser devidamente abordado quando localizado em uma rede maior de símbolos, valores e práticas compartilhados pelos cabo-verdianos. É por isso que a presente análise, ainda que resultado de um recorte preciso em torno de um conjunto de canções que tratam de uma temática específica, só pode ser encaminhada como parte de uma pesquisa maior que venho desenvolvendo em Cabo

Verde, em amplo estudo de cunho etnográfico.²

1. Oposição e complementaridade entre dois gêneros musicais

A música é parte fundamental da cultura cabo-verdiana. Por meio dela, os nativos desse arquipélago da costa ocidental africana dão voz às suas impressões sobre a realidade em que vivem. Através da palavra cantada, comentam eventos do cotidiano, constroem críticas sociais, tornam públicas suas emoções e ajudam a elaborar o sentido de ser cabo-verdiano. Esses discursos perpassam grande diversidade de gêneros, sendo a *morna* uma das várias expressões da música popular cabo-verdiana.

Embora não haja consenso sobre as particularidades do processo que gerou essa forma musical e, especialmente, sobre as influências que ela teria recebido, acredita-se que a *morna* tenha nascido entre os séculos XVIII e XIX. Ela esteve, ao longo do tempo, estreitamente vinculada às experiências musicais dos habitantes das ilhas da Boavista, Brava e São Vicente. Contudo, uma de suas características mais ressaltadas pelos próprios cabo-verdianos é o fato de que, numa segunda etapa, ela teria se espalhado por todo o arquipélago, identificada agora à totalidade da população de Cabo Verde.

A *morna* se faz presente em eventos muito distintos. Os bailes e as serenatas foram, no passado, as situações mais apropriadas para a execução desse gênero musical. Hoje, *mornas* ainda são tocadas nas ruas e aparecem em lugar de destaque em bares e restaurantes. Podem ser encontradas, eventualmente, em festividades diversas, como aniversários, festas de despedida e no *guarda-cabeça*, um rito realizado no sétimo dia de vida de uma criança. A *morna* é ainda tocada em funerais e pode ser ouvida nas rádios ou por meio de discos, durante atividades cotidianas.

Tradicionalmente, as *mornas* são executadas por um grupo de instrumentos de cordas: violino, violão e cavaquinho. O piano e o chocalho também podem aparecer na execução desse gênero musical e, eventualmente, observa-se o saxofone, o clarinete ou o trompete como instrumentos de solo, substituindo o violino. Tendo em vista os rumos tomados por esse gênero

² Minha primeira incursão etnográfica em Cabo Verde, no ano de 1998, teve como objetivo um estudo dos modos de organização familiar na sociedade cabo-verdiana, em um contexto marcado por intensos fluxos migratórios. Este estudo deu origem à dissertação intitulada “Entre Partidas e Regressos: tecendo relações familiares em Cabo Verde” (Dias 2000). Em 2002, desenvolvi uma pesquisa sobre processos de construção de pertencimentos por meio da cultura popular cabo-verdiana, que resultou na tese “*Mornas e Coladeiras* de Cabo Verde: versões musicais de uma nação” (Dias 2004). A essas investigações, novos esforços de pesquisa têm-se somado, por meio de outras visitas a campo (em 2006 e 2009), dando sustentação às reflexões aqui realizadas.

musical na atualidade, devem ser citados ainda os instrumentos elétricos, especialmente a guitarra, o baixo e os teclados, acompanhados da bateria. Desde os anos 60 do século passado, eles vêm substituindo em diversas ocasiões a formação acústica tradicional.

As letras das *mornas* são cantadas quase exclusivamente na língua crioula. Há apenas um pequeno número de *mornas* compostas em português.³ A maior parte das *mornas* trata de temas sentimentais como o amor, a dor da separação, a saudade da terra natal e o duro destino de Cabo Verde e seu povo. Outro traço importante desse gênero musical é o lirismo refinado de seus versos, que o aproxima das formas literárias mais presentes entre a elite local.

Algumas características estritamente musicais também podem ser apontadas na apresentação da *morna*. Ela é executada em andamento lento (*Adagio* ou *Andante*), em compasso quaternário simples. A tonalidade menor tende a predominar, sendo o tom de Lá menor o mais freqüente nesse gênero (Martins 1989: 35). Neste ponto, aproveito para ressaltar o quanto a organização formal da música pode atuar na construção da mensagem por ela transmitida. É quase consenso, ao menos nas culturas musicais ocidentais, a idéia de que os tons menores são mais profundos, expressando certa melancolia e tristeza. Isto tornaria a forma musical das *mornas* mais apropriada na expressão do conteúdo sentimental de suas letras.

Ao lado da *morna*, surge o gênero musical conhecido como *coladeira*. Este estilo de música é relativamente recente. Remonta, provavelmente, ao período entre as décadas de 1930 e 1950. A versão mais corrente sobre a origem da *coladeira* indica que ela seja uma evolução da *morna*, isto é, o resultado de um processo de transformação da *morna*, através da alteração no seu andamento e no seu compasso. Segundo esta versão, os participantes dos bailes, desejosos de uma música mais animada para dançar, faziam sinal aos músicos, que então aceleravam a execução das *mornas*, dando origem à *coladeira* (Monteiro 1987a).

Até hoje, a instrumentação da *coladeira* é quase idêntica à da *morna*. Freqüentemente esses estilos são executados pelos mesmos agrupamentos musicais, dando igual relevo aos instrumentos de corda. A *coladeira* só se diferencia por ter explorado mais o terreno dos instrumentos elétricos. Também nesse gênero há maior abertura aos instrumentos de percussão.

Com a evolução das técnicas de gravação e a intensificação do contato dos cabo-verdianos com essas novas tecnologias, os dois gêneros foram inseridos no mercado de música. A principal

³ O português é a língua oficial de Cabo Verde. O crioulo, porém, considerado pelos cabo-verdianos sua língua materna e símbolo daquela nação, faz-se presente em inúmeras situações cotidianas, mais informais, especialmente entre amigos e familiares.

característica dos discos produzidos depois dos anos 1950 (e que se mantém praticamente inalterada no presente) é a conjugação de *mornas* e *coladeiras* em um mesmo álbum, colocando em destaque o vínculo entre os dois estilos musicais.

Podemos notar, portanto, como estão relacionados um ao outro os dois gêneros aqui abordados. A *coladeira* não é definida apenas pelas suas próprias características. Ela pressupõe a *morna* ao seu lado e foi criada, de fato, para transformá-la. Estes dois estilos musicais compartilham um mesmo domínio e são assim apreendidos pelo público consumidor. Mesmo que certo(a) intérprete mostre maior proximidade com um desses dois gêneros, ele(a) quase sempre acabará se dedicando à produção tanto de *mornas* quanto de *coladeiras*.

É no estilo de suas letras que a *coladeira* começa a se opor mais claramente à *morna*. Suas letras surgem como um verdadeiro sinal diacrítico, marcando grande distinção em relação às *mornas*. As *coladeiras* apresentam um tom muito mais crítico, temperado com boa dose de humor. São textos sarcásticos e irreverentes, que têm como foco o comportamento de alguns indivíduos (principalmente mulheres), situações cotidianas e problemas sociais. Noto que o caráter crítico das letras das *coladeiras* parece estar vinculado ao próprio nome atribuído a esse gênero musical. Conforme sugere Rodrigues (1992: 14), a denominação “*coladeira*” tem origem na expressão crioula “*colá benfê*”, isto é, denunciar e criticar os deslizes e os ridículos observados entre a população, às vezes de forma cortante e maldosa, mas sempre com um objetivo pedagógico implícito.

Este contraste agudo entre *mornas* e *coladeiras* é especialmente importante. A comparação entre os dois estilos de música, elaborada pelos próprios cabo-verdianos, evidencia desde o início a existência de uma relação de oposição e complementaridade entre os dois gêneros musicais.

Os discursos elaborados pela elite intelectual local vieram consolidar a apreensão desses dois estilos como um par muito especial. *Mornas* e *coladeiras* foram objeto de uma série de artigos e pequenos livros, escritos por intelectuais cabo-verdianos e portugueses. Eles procuravam, assim, preservar a letra e a partitura das canções, além de esboçar definições para esses gêneros musicais, consolidando seu campo semântico.

Tal pluralidade de artigos teve papel fundamental na atribuição de sentido à *morna*, vinculando-a a todo um conjunto de valores centrais na cultura cabo-verdiana. Destaco aqui algumas definições da *morna* expressas nos textos de variados representantes da intelectualidade luso-cabo-verdiana. Ela é descrita como “um sopro de melancolia, desejado” (Correia 1938: 79) ou

“o desalento de Cabo Verde pôsto em música.” (Sousa 1928). João Lopes afirma que o cabo-verdiano “responde a todos os anseios e apelos da sua alma com a morna, a sua música típica, toda ela impregnada de melancolia e doce nostalgia (...)” (Lopes 1968: 38).

O que quero ressaltar com essas definições é a presença de importantes valores na construção da *morna*. Os artigos sobre esse estilo de música estão repletos de termos como “saudade”, “resignação”, “tristeza”, “solidão”, “desolação”, “amor”, “melancolia”, “nostalgia”, “dolência”, “pranto”, “dor”, “lamento”, “pesar”, “queixume”, “mágoa” e “sofrimento”. São sentimentos que conformam o campo semântico do gênero *morna* e que se mostram decisivos na maneira como muitos cabo-verdianos experienciam essa forma musical e como eles vêem a si próprios.

Muitos desses artigos também favoreceram a construção de um forte vínculo entre *mornas* e *coladeiras*. Esta relação entre os dois gêneros edificada pelos intelectuais é paralela àquela elaborada no mito de origem da *coladeira* (que reforça seu parentesco com a *morna*). É também paralela à atuação da indústria cultural, que une os dois gêneros musicais por meio de produtos que alcançam o mercado discográfico. No discurso elaborado pela intelectualidade local, a *coladeira* foi definida, novamente, a partir de sua complementaridade e oposição à *morna*. Trata-se de uma relação que confere aos dois gêneros a plenitude de seu sentido.

Manuel Ferreira (1968) descreve de forma clara os contornos dessa relação:

Enquanto a morna é a “mágoa da nossa vida” (mágoa de nós vida), a “dor da nossa raça”, o “eco que evoca coisas distantes...” por via do qual a nossa adesão vem de uma solicitude íntima e profunda –, a coladeira é a desproposezeteza acabada que nos agita e sacode.

Aquela reflecte uma face do cabo-verdiano: a morabeza [amabilidade], o sonho, a nostalgia, o gosto dorido das coisas ou o sofrimento contido. A outra: a mordacidade, a alegria de zombar, de criticar, a tendência para a mofa, o motejo, o riso descarado, a brincadeira alada, a irreverência desbocada.

Ao mesmo tempo em que se reforça o parentesco entre essas duas formas musicais, elas são coloridas em tons contrastantes. Em tudo parecem se opor. A *morna* é lírica, é dada ao amor, à tristeza, à saudade, à dor e a toda uma infinidade de sentimentos melancólicos. Já a *coladeira* é descrita como o lugar do “escárnio”, da “brincadeira” e da “alegria”. Ela é “jocosa”, “satírica”, “zombeteira” e muitas vezes “picante”. Enquanto a *morna* demonstra aceitação e resignação, a *coladeira* faz seus protestos e suas críticas mordazes; é a canção do mal-dizer. Os versos cantados por esses dois estilos de música revelam de maneira contundente tal contraste.

A oposição entre *mornas* e *coladeiras* não está apenas no plano textual. A primeira é apresentada como uma música mais sentimental e contemplativa. Ela é lenta e pretende tocar o íntimo da alma. Já a segunda é acelerada e provoca o movimento dos corpos. Seu ritmo é descrito pelos termos “sacudido”, “nervoso”, “balanceado”, “trepidante”, “vivo”, “dinâmico”, “excitante”. A boa *morna* desperta o choro, enquanto a boa *coladeira* leva ao riso e à dança. Portanto, uma vez mais a forma dessas músicas mostra ter um papel significativo na associação de idéias e na construção de sentidos.

Noto que não trato aqui de uma simples relação de oposição e, sim, de uma oposição hierárquica.⁴ Os gêneros musicais são produtos de um sistema classificatório que não apenas classifica mas também atribui valores, isto é, hierarquiza. No caso aqui abordado, a *morna*, tomada como representante da música cabo-verdiana e um dos grandes símbolos dessa nação, serve de referência e mesmo de origem para a *coladeira*, “englobando-a”.

2. As Mulheres nas *Mornas*

A *morna* e a *coladeira*, como vimos, apresentam uma série de aspectos que marcam a diferença entre um gênero e outro. Um dos principais fatores de distinção entre elas é a temática abordada em suas letras. Cada um desses canais de comunicação presta-se à transmissão de um tipo de mensagem. As temáticas – e as abordagens que recebem – são tão distintas que muitas vezes se torna possível descobrir a qual gênero pertence uma determinada canção apenas com essa informação. Após considerável período construindo um banco de dados com o arquivo discográfico da Rádio de Cabo Verde, eu já era capaz de separar *mornas* de *coladeiras* imediatamente, sem sequer ouvir as músicas, apenas tendo acesso ao título da canção, com raras exceções.

Também para os cabo-verdianos, é a temática das músicas um dos fatores mais utilizados para diferenciar os dois gêneros. De maneira bastante simplificada, porém eficaz, descrevem as *mornas* como músicas que falam de amor e as *coladeiras* como aquelas que falam mal de pessoas – é a distinção entre o sentimentalismo das *mornas* e o teor crítico das *coladeiras*. Nair, uma jovem que me auxiliava na transcrição das letras analisadas, a certa altura do trabalho afirmou de

⁴ Tenho aqui como referência a perspectiva adotada por Dumont (1986), caracterizada pelo acréscimo da idéia de valor ao pensamento estrutural. O autor tem como foco o sistema de relações de oposição, mas ressalta que, a esses pares de oposição, são atribuídos valores distintos. Partindo desse princípio, Dumont elabora o conceito de “oposição hierárquica”. Trata-se da oposição entre dois termos que não têm o mesmo status, uma vez que eles não têm a mesma relação com o todo de que são parte (Dumont 1986: 227-8).

maneira categórica: *Morna é sodade, é kretxeu ke bá pa longe, é emigrante; coladeira é falá mal de amudjer* (em português: “*Morna é saudade, é o(a) amado(a) que foi para longe, é emigrante; coladeira é falar mal de mulher*”).

Contudo, como já vimos, a relação entre *mornas* e *coladeiras* não é de simples distinção. Juntas elas formam um par de opostos que se complementam e isso também é possível de se perceber nas letras das músicas. Muitas vezes o objeto tratado é o mesmo nos dois gêneros, mas o tipo de abordagem que recebe é o que marca a diferença. Um mesmo tema pode ser elogiado ou criticado, tratado com pesar ou com humor. Isto aproxima os dois estilos, apesar de manter a distinção entre eles. *Mornas* e *coladeiras* continuam fazendo parte do mesmo campo simbólico, numa relação de oposição e simetria.

A análise textual de *mornas* e *coladeiras* aqui realizada recai sobre um conjunto de músicas selecionado a partir de amplo material coletado. A seleção foi feita tomando como objeto de análise aquelas músicas que tinham a mulher como foco de atenção. Buscou-se, evidentemente, escolher um conjunto de músicas que sejam representativas das várias maneiras de se abordar essa temática nas canções.

Antes de proceder a tal análise das letras das canções, noto uma dificuldade encontrada neste processo, relacionada aos problemas que giram em torno da tradução de textos de caráter poético. Na mudança de código, isto é, na passagem do crioulo para o português, a função poética, uma das principais funções nesse tipo de comunicação verbal, também acaba inevitavelmente alterada e mesmo prejudicada (Jakobson 1971). Tenho ressaltado que a forma dada a esse discurso interfere na mensagem construída. A escolha das palavras, o ritmo dos versos, a organização sequencial das estrofes e a composição de uma totalidade harmônica são também importantes para um estudo aprofundado do processo de elaboração dos discursos veiculados nessas canções. Portanto, ainda que eu não mergulhe aqui nesta discussão, opto por manter, ao lado da tradução, a versão original em crioulo, insistindo para que não se perca de vista este aspecto da linguagem.

O imenso número de *mornas* compostas ao longo de mais de um século faz referência a uma diversidade de assuntos. Porém, significativa parte delas tem como temática principal o amor. Como quase a totalidade de compositores é do sexo masculino, o elogio ao amor feito nas letras das *mornas* reflete também uma construção muito particular sobre a mulher. Tanto o amor quanto a mulher amada são exaltados através do uso de poderosas metáforas.

Dentro desse estilo e temática, ganham destaque as obras de Eugénio Tavares. Eugénio,

que viveu entre 1867 e 1930, foi um dos principais compositores a combinar a melodia da *morna* a textos de profundo lirismo, de “influência camoniana”, orgulhosamente ressaltada por seus críticos cabo-verdianos (Mariano 1950: 3-8; Martins 1989: 57-58). Entre suas principais canções, está *Força de Crecheu*:

Força de Crecheu

(Eugénio Tavares)

Ca tem nada na es vida

Más grande que amor.

Se Deus ca tem medida,

Amor inda é maior...

Amor inda é maior,

Maior que mar, que ceu:

Mas, entre otos crecheu,

De meu inda é maior.

Crecheu más sabe,

É quel que é de meu.

El é que é chave

Que abrim nha ceu...

Crecheu mas sabe

É quel que q'rem...

Se ja'n perdel,

Morte ja bem...

Ó força de crecheu,

Abri'n nha asa em flor!

Deixa'n alcança céu

Pa'n bá oja Nós Senhor,

Pa'n bá pedil semente

De amor como es de meu,

Pa'n bem da todo gente,

Pa todo conché ceu!

(Tavares 1969: 34)

A Força do Amor

(Eugénio Tavares)

Não há nada nessa vida

Maior que o amor.

Se Deus não tem medida,

O amor ainda é maior...

O amor ainda é maior,

Maior que o mar e que o céu:

Mas, entre outros amores,

O meu ainda é maior.

O melhor bem-querer

É aquele que é meu.

Ele é que é a chave

Que me abriu o Céu...

O melhor bem-querer

É aquele que me quer

Se eu o perder,

A morte já vem...

Ó força do amor,

Abra minhas asas em flor!

Deixe-me alcançar o Céu

Para eu olhar Nosso Senhor,

Para eu pedir a Ele a semente

Do amor como esse meu,

Para eu dar a todo mundo,

Para todos conhecerem o Céu!

Os versos de Eugénio procuram elevar o amor ao máximo, o que é feito através de uma comparação com Deus, onde o primeiro supera o segundo. O tom religioso, falando de Deus e do Céu, serve como suporte para fazer do amor entre homem e mulher o sentimento mais grandioso. O alvo dessa sacralização é o amor. Ele é transformado no valor fundamental, de tal forma que, sem ele, só há lugar para a morte. E, à mulher amada, é atribuído um grande poder, capaz de fazer dela o caminho para o Céu.

Desde Eugénio Tavares, a sacralização do amor e da mulher amada tem sido seguida como um padrão no tratamento destes temas nas *mornas*. Cito agora um trecho de uma música de Manuel D'Novas, compositor de grande sucesso, pertencente a uma geração posterior à de Eugénio:

Sonte é bo nome

(Manuel D'Novas)

Cretcheu di meu sonte é bo nome

Deus qui fazebe na paraíso

Anjo di beleza nha devoção

Deusa imagem di nh'altar

Obra prima di criação

Bo é divina princesa

Bo invadime nha coração

Cu bo perfume bem feminino

Oh criolinha mimosa

Cretcheu di meu, sonte é bo nome

Bo é musa, morena di nha sonho (...).

Deus a proteja

(Manuel D'Novas)

Minha amada, Deus a proteja

Deus é quem a fez no paraíso

Anjo de beleza, minha devoção

Deusa, imagem do meu altar

Obra prima da criação

Você é divina princesa

Você invadiu o meu coração

Com o seu perfume bem feminino

Oh, crioulinha mimosa!

Minha amada, Deus a proteja

Você é a musa morena do meu sonho.

(Manuel D'Novas apud Ildo Lobo 1996, Nós Morna)

A construção da imagem da mulher é realizada, no texto citado, através de sua santificação. A mulher é vista aqui como um anjo sem pecado. Ela é divinizada e transformada em objeto de devoção. Tão idealizada, ela deixa o plano da realidade para ocupar os sonhos do poeta.

É preciso observar que o amor abordado nos textos das *mornas* não tem como objeto apenas a mulher amada, a *kretxeu* (ou *crecheu*). Outro sentimento destacado nessas canções é o amor entre mãe e filho. A música abaixo é um exemplo desse tipo de *morna*:

Nôs Mãe

(Jorge F. Monteiro)

*Ca tem, ca tem nada nês mundo**Pa nês más sagrado**Que amôr de nês Mãe**Um mãe tâ q'rê sê fidjo**Sim c'ma Virja Maria**Q'rê sê divino Jesus***Nossa Mãe**

(Jorge F. Monteiro)

Não há, não há nada nesse mundo

Mais sagrado para nós

Que o amor de nossa Mãe

Uma mãe quer bem ao seu filho

Assim como a Virgem Maria

quer ao seu divino Jesus

*Óh Mãe**Óh doce palavra**S'ê pa nô perdê-bo**Má nô q'rê morrê*

Ó, Mãe

Ó, doce palavra

Se é para nós perdermos você

Então nós preferimos morrer

*Nô tâ orâ tudo dia**Pâ nô pedí Nô S'nhor**P'al companhá-no nês Mãe**Nês jóia riquêza sem igual**Spedjo de nês vida**Guardado na nês coração.*

Nós oramos todos os dias

Que é para nós pedirmos ao Nosso Senhor

Para Ele acompanhar a nossa Mãe

Nossa jóia, riqueza sem igual

Espelho de nossa vida

Guardada no nosso coração.

(Monteiro 1987b: 47)

Noto aqui, novamente, o processo de sacralização da mulher. É realizado o mesmo tipo de construção sobre o feminino, sendo que agora a mulher-amada dá lugar à mulher-mãe. Neste processo, a mãe é santificada, comparada à Virgem Maria. E uma vez mais, a morte é colocada como única solução para a ausência desse amor tão grandioso.

Há uma grande quantidade de *mornas* abordando esta temática, o que pode ser observado nos títulos de algumas canções: *Merecimento de Mãe* (João Silva/Luís Morais), *Mãe* (Tonecas/Jovino), *Três litrinha (Mãe)* (Frank Cavaquinho), *Mãe* (Euclides Tavares), *Amor d'mãe* (Morgadinho), *Mãe querida* (Tito Paris). A mãe é cantada como “riqueza sem igual”, “tesouro maior que o homem tem” e que “não há ouro no mundo que pague”. Todas essas músicas apontam a centralidade do papel da mãe na sociedade cabo-verdiana.

Temos, assim, um conjunto de canções que exaltam a mulher, santificando-a. Todavia, só

se compreende plenamente o sentido dessas *mornas* quando as comparamos às *coladeiras*. É preciso localizar essas músicas dentro do sistema do qual fazem parte.

Neste ponto, retomo a proposta de Lévi-Strauss, quando o autor buscou estender ao estudo das obras de arte seu método de análise dos mitos. Lévi-Strauss (1982: 12) afirmou que, como os mitos, as máscaras – e, poderíamos acrescentar, as músicas – não podem ser interpretadas isoladamente, como objetos separados. Mitos, máscaras e músicas adquirem sentido apenas quando reinseridos no conjunto de que são parte.

Seguindo tal proposta, devemos trazer a *morna* de volta para o conjunto que ela compõe ao lado da *coladeira*. Só assim podemos alcançar seu sentido. A *coladeira* nasce como uma versão da *morna*, de ritmo mais acelerado, transformando-a. Acrescenta-se ainda o fato – para nós especialmente importante – de que esta relação entre os dois gêneros musicais, no plano da organização formal, encontra paralelo no nível semântico. Os discursos cantados nas *mornas* são igualmente transformados pelas *coladeiras*. É fundamental, portanto, comparar as imagens das mulheres transmitidas pelas *mornas* com o conjunto de idéias associadas às mulheres por meio das *coladeiras*.

3. As mulheres nas *coladeiras*

Passo agora à análise das letras das *coladeiras*. Conforme indicado, este gênero musical e as temáticas que aborda formam um par de oposição com as *mornas*, em um contraste evidente na maneira de discutir algumas questões centrais da vida cabo-verdiana.

Os dois gêneros musicais apresentam-se, a princípio, como discursos masculinos, elaborados quase que exclusivamente por homens compositores, que têm como um de seus principais objetos de atenção as mulheres. Contudo, as mulheres frequentemente atuam como intérpretes dessas mesmas canções, complexificando o quadro. Uma primeira grande fronteira é, portanto, construída pelos dois estilos musicais, separando homens e mulheres: no ato de composição, tanto nas *mornas* quanto nas *coladeiras*, os homens são o sujeito do discurso, reservando às mulheres o lugar de objeto dessas construções. Porém, num segundo momento, o da performance, as mulheres dão voz (e outras expressões corporais) a esse mesmo discurso, revestido-o de novos sentidos. A seguir, limito-me a uma análise das letras como compostas, produto de um olhar masculino sobre as mulheres. Só mais adiante busco refletir sobre a participação das mulheres na experiência de interpretação dessas músicas.

A semelhança recém apontada entre os dois gêneros musicais transforma-se rapidamente

em uma relação de oposição quando observamos o conteúdo dos discursos construídos sobre as mulheres. Enquanto nas *mornas* a mulher – seja a mãe, a *kretxeu* (mulher amada) ou mesmo a *crioula* (cabo-verdiana) – é vista com amor, carinho e pureza, passando mesmo por um processo de sacralização, nas *coladeiras* ela é objeto de críticas mordazes. As mulheres são descritas como falsas, fúteis e perigosas, e seu comportamento é duramente censurado.

Stanhadinha (Frank Cavaquinho)	Atrevidinha (Frank Cavaquinho)
<i>O'mnina, bô tem um carinha stanhadinha</i>	Ó, menina, você tem cara de atrevidinha
<i>Bô ta tcheu d' vaidade ma fantasia</i>	Você está cheia de vaidade e de fantasia
<i>Ca bô fazê êss colidade di porcaria</i>	Não faça esse tipo de porcaria
<i>Pamô ês pôbe nome dum cabrinha</i>	Porque eles vão chamá-la de cabrinha
<i>Bô tem mania de ser alguém</i>	Você tem mania de querer ser alguém
<i>Ca bô tchá nada inganóbe</i>	Não se deixe enganar
<i>Bô ca sabê fazê dribling</i>	Você não sabe driblar
<i>Bô tem mania di dançá swing</i>	Você tem mania de dançar swing
<i>M fazêbe êss coladera dêss manera</i>	Eu lhe fiz esta coladeira desta maneira
<i>Pá bô t'má um c'zinha di vergonha</i>	Para você tomar um pouco de vergonha
<i>Deus tá companhóbe na bô carrera</i>	Deus a acompanhe na sua vida
<i>Pamó bô cá ê di brincadera.</i>	Porque você não é de brincadeira.

(Frank Cavaquinho *apud* Rodrigues 1992: 35)

É muito forte o contraste entre a mulher com “carinha de santa”, descrita nas *mornas*, e a imagem retratada acima, da menina com “cara de atrevidinha”. Na canção citada só são ressaltados os seus defeitos, nomeadamente a vaidade e a ambição.

Insisto, contudo, que mesmo com tal contraste patente, com duas elaborações opostas sobre a mulher, os dois discursos fazem parte de um mesmo sistema, assim como as próprias *mornas* e *coladeiras* conformam um mesmo campo simbólico. Isto é especialmente evidente quando lembramos que boa parte dessas músicas tão divergentes são feitas pelos mesmos compositores. Eles participam do processo de sacralização da mulher amada e, simultaneamente, investem nas críticas ao comportamento feminino.

Outra característica desse tipo de *coladeira* é que elas obedecem um padrão formal, em que a crítica é sempre seguida de um conselho. Na canção acima, por exemplo, o autor faz acusações sobre a menina atrevidinha, mas logo muda o tom de seus comentários, que mais parecem um conselho para que ela não insista nos seus erros. Ainda no seu processo de convencimento, o letrista aponta as possíveis conseqüências desse tipo de comportamento (no caso acima, a atribuição de nomes pejorativos). A própria intenção da *coladeira*, descrita de forma clara no texto citado, é servir como um alerta. Ela tem, acima de tudo, um viés moralista, em apoio a uma ideologia patriarcal. A *coladeira* seguinte é outro caso exemplar deste gênero musical:

Menininha d' Monte Socego*(Frank Cavaquinho)**Menininha de Monte Socego**Ês ca tem vot' ês ca tem fama.**Cosa qu'ê s sabê ê criticá**Na camin de Plurim d'peixe**e Vascona**Ês ê perigosinha de boquinha**Quás ê sês dom natural**Ês ê fraquinha de boquinha**Talvez ê sês merecimento**Sis vida ê scutí riola**Ês ca tem más nada qu' fazê**Si um dia ês caí na loce**Ês ta ba dritim pa gaiola.***Meninhas do Monte Sossego***(Frank Cavaquinho)*

As meninas do Monte Sossego

Elas não têm valor, não têm boa fama.

A única coisa que sabem fazer é criticar

Quando vão para o mercado de peixe

e para a Vascona [fonte para apanha de água]

Elas são fofoqueiras

Parece que esse é o seu dom natural

Elas são faladeiras

Talvez seja esse o seu destino

A vida delas é fazer intrigas

Elas não têm mais nada para fazer

Se um dia elas caírem no laço

Elas irão direto para a cadeia.

(Frank Cavaquinho apud Rodrigues 1992: 43)

Observo novamente a estrutura do texto, onde há uma grande crítica e um alerta. O defeito apontado aqui é a fofoca. As meninas que são objeto da canção são descritas como faladeiras, que gostam de fazer intrigas. Já ao fim da música, é dado o aviso: a cadeia é o resultado extremo da persistência nesse tipo de comportamento.

A *coladeira* citada põe em destaque uma característica particular: ela identifica as mulheres que são alvo das críticas e as situações a que se refere. Não se trata de qualquer mulher. São as meninas do bairro Monte Sossego (na Cidade do Mindelo), em sua lida a caminho do mercado de peixe e na apanha da água. Na verdade, é comum que as *mornas* e as *coladeiras* sejam compostas a partir de situações reais, vividas ou observadas pelo compositor. Isto é inclusive valorizado nas músicas, tomado pelos cabo-verdianos como um atributo muito positivo.

Ressalto, porém, que a identificação relativamente precisa do grupo criticado gerou reação, é claro, por parte das moças citadas, que durante muito tempo (na década de 1950) estiveram de relações cortadas com o compositor Frank Cavaquinho. A indignação das mulheres frente às *coladeiras* é comum até hoje em muitas circunstâncias. As músicas provocam comentários como: “É sempre assim. Os homens são uns santos. Agora, as mulheres, se fazem uma coisinha, todo mundo fala. Ela cai na boca do povo, como dizem.” O incômodo gerado pelas músicas revela, de fato, que as mesmas exerceram e ainda exercem considerável poder no controle do comportamento feminino, vigiando, criticando, colocando limites e apontando o caminho a ser seguido. Reforço novamente a importância desse viés moralista das *coladeiras*. Mas volto a lembrar que também essas músicas são cantadas por mulheres.

Outra canção que teve grande impacto entre os cabo-verdianos (em particular os habitantes de Mindelo, na Ilha de São Vicente) é a que se segue:

Vrá tchife

(Manuel D’Novas)

Ô pove, N tava na strangêr
 Nha sôdade fazê-me bem spiá
 nha amdjer
 Chei di ligria el recebê-me
 Ma N ta jurá, koraçãu doê-me
 Konde el bejá-me,
 Mi tude inocente
 Kemá el kemê korrente
 N bem Sansente
 N bem spiá nha gente
 Má mi N ka bem pa bem vrá txife
 Sê visio pertá-l pel kemê korrente

Virar corno

(Manuel D’Novas)

Oh povo, eu estava no estrangeiro
 Minha saudade me fez vir olhar
 minha mulher
 Cheia de alegria ela me recebeu
 E eu juro, meu coração doeu
 Quando ela me beijou,
 Eu estava inocente
 Sem saber que ela fez sexo com outra pessoa
 Eu vim para São Vicente
 Eu vim encontrar minha gente
 Mas eu não vim para virar corno
 Seu vício a obrigou a fazer sexo

<i>Má mi N ka bem pa bem vrá txife</i>	Mas eu não vim para virar corno
<i>Bandida, ka tive pasiênsia</i>	Bandida, não teve paciência
<i>Ês kôsa ê um tendensa</i>	Essa coisa é uma tendência
<i>Ke ta na holandeza</i>	Que está nas “holandesas”
<i>Nês turrinha</i>	Nesta terrinha

A maior polêmica gerada pela canção refere-se à sua veracidade. Com o costume de se compor *coladeiras* relacionadas a fatos reais e sabendo-se que Manuel D’Novas esteve de fato emigrado na Holanda, as pessoas se perguntam até hoje se essa antiga *coladeira* (provavelmente composta na década de 1970) teve como inspiração uma passagem da vida pessoal do compositor.

Mas o que há mesmo de especial sobre esta música é a forma como ela lida com um fato muito importante da realidade cabo-verdiana: as relações conjugais afetadas pela emigração. Cabo Verde é um país com um histórico de emigração impressionante. Durante séculos (e com maior intensidade no século XX), grande quantidade de cabo-verdianos deixou seu país natal, buscando reconstruir suas vidas em outras terras. A emigração, marcante para esse povo, tornou-se temática muito abordada na cultura popular local. Os compositores de *mornas*, em particular, dedicaram-se a cantar as emoções envolvidas nas experiências de partidas e regressos à terra natal.

A *coladeira* citada acima, porém, indica um olhar muito especial sobre o fenômeno emigratório. Fugindo ao lirismo das *mornas*, a canção de Manuel D’Novas mergulha em um comentário um tanto crítico sobre as experiências de emigração. Nesta abordagem, o regresso não é visto como um momento triunfal do migrante bem sucedido que, enfim, volta à sua terra. O retorno é aqui marcado fortemente pela desilusão. Das grandes histórias de amantes que sofrem na distância, tema muito desenvolvido nas *mornas*, passamos aos conflitos conjugais causados pelos percalços da emigração. A música é um retrato da revolta do emigrante que descobre a traição de sua esposa, que não soube esperar por ele.

Na canção, a traição da “holandeza” (termo pelo qual os cabo-verdianos chamam as esposas daqueles que deixaram o arquipélago e migraram para a Holanda) chega a ser generalizada como uma “tendência” que o compositor observa na sua terra. Contudo, apesar de retratar um drama vivido pelo emigrante, a canção ganha um tom de irreverência. O humor é ingrediente muito importante desta e de outras *coladeiras*. Frequentemente essas músicas geram

risos quando são executadas, o que particulariza esse estilo de comunicação verbal. Enquanto a *morna* carrega em suas letras um tom mais “sentimental”, voltado para despertar as lágrimas, as *coladeiras* estão totalmente abertas ao riso. É curioso como um caso (supostamente real) em que o homem passa por uma situação humilhante de traição não seja contado com pesar e, sim, narrado com escárnio e recebido como piada.

Tal conjunto de informações sobre a *coladeira* leva-nos a concluir que este gênero musical não é somente aquilo que ele diz, mas também aquilo que ele não diz. Ao construir a imagem de uma mulher cheia de vícios, as *coladeiras* excluem a imagem da mulher virtuosa. Transformando o ritmo lento das *mornas* em uma música agitada e, por fim, substituindo o sentimentalismo pelo humor, as *coladeiras* igualmente negam a virtuosidade feminina e constroem uma imagem da mulher como um ser perigoso, sem valores, com uma dose de maldade, tendendo a comportamentos socialmente censurados.

Não posso finalizar esta parte da análise sem notar que, possivelmente, é essa mesma dimensão do humor presente nas *coladeiras* que permite às mulheres cantarem essas canções. A abordagem de tais assuntos de maneira cômica e satírica não impede, a princípio, que as *coladeiras* continuem atuando como importante forma de controle social. Entre os risos, constrói-se forte crítica ao comportamento das mulheres, censurando-as. Contudo, as cantoras de *coladeiras*, alimentando a inserção desses discursos em uma atmosfera de humor, rindo ao mesmo tempo em que narram musicalmente os atos que lhe são censurados, trazem certa ambiguidade à mensagem. A performance dessas canções pode ser entendida como uma ironia diante da insistência masculina em impor certas regras de moralidade às mulheres, que, como revelam as canções, nem sempre se deixam afetar por tais tentativas de controle social; ou pode ser simplesmente uma reprodução da moralidade patriarcal, reforçando as críticas ao comportamento feminino que escapa ao ideal apontado nas canções. Caminhar pelo terreno da intencionalidade é sempre perigoso. Creio que mais seguro – e analiticamente mais rico – é destacar a ambiguidade (que nunca se esclarece plenamente) na interpretação dessas músicas.

Para reforçar a idéia que aqui esboço, trago um pequeno trecho de uma canção interpretada pela célebre cantora cabo-verdiana Cesária Évora:

Nutridinha

(Gregorio Gonçalves)

Gostosinha

(Gregorio Gonçalves)

<i>(...) Es menininha d'hoje em dia</i>	(...) Essas meninas de hoje em dia
<i>Ca ta sinti cobardia</i>	Não temem mais nada
<i>Bô ta fazêz coladêra</i>	Você faz uma <i>coladeira</i> para elas
<i>Es ta t'mal na brincadêra</i>	E elas levam na brincadeira

(Cesária Évora 2001, *São Vicente di longe*)

Quem, nos versos acima, está sendo de fato criticado(a)? Seriam as meninas, que deveriam se preocupar mais em seguir o que lhes impõe a moral claramente estabelecida pelos homens/compositores por meio das *coladeiras*? Ou seriam os próprios homens/compositores que insistem em julgar o comportamento dessas meninas, quando elas já não se sentem mais constrangidas por tais formas de controle social? Jogar com a dubiedade da mensagem, por meio do tom de humor que agregam às performances, parece ser a saída encontrada pelas intérpretes dessas canções.

4. O lugar das contradições

Uma questão que perpassa a análise conjunta das letras de *mornas* e *coladeiras*, conforme apontado no início deste artigo, remete à idéia de “contradição”. Seriam contraditórios os músicos que constroem esses discursos, revelando duas imagens tão distintas de mulher? De outra maneira, poderíamos perguntar: seria a ambivalência de tais canções uma reprodução de contradições presentes em outros âmbitos da vida social cabo-verdiana?

Acredito que só seja possível compreender o duplo discurso sobre a mulher apresentado nas *mornas* e nas *coladeiras* se, após o exercício de comparação entre as duas mensagens, inserirmos essas produções no contexto que lhes deu origem. Para prosseguirmos com a análise, é necessário abordar, mesmo que brevemente, as particularidades da sociedade cabo-verdiana e, em especial, os papéis ali desempenhados pelas mulheres.

Em outro momento, pesquisei as formas de organização familiar em Cabo Verde, acompanhando mais de perto a definição de papéis no interior do grupo doméstico (Dias 2000). É para a dinâmica das relações familiares e o lugar ocupado pelas mulheres na realidade cabo-verdiana que nos voltamos agora a fim de entender as funções que as mensagens veiculadas por *mornas* e *coladeiras* podem desempenhar nessa estrutura social.

A sociedade cabo-verdiana tem uma história de formação muito especial. Nas ilhas atlânticas, na costa ocidental da África, não havia habitantes até que os portugueses resolvessem

ocupar aquelas terras, com sua gente, somada a considerável número de escravos negros trazidos do continente. Cabo Verde nasce, portanto, do encontro entre portugueses e africanos, carregando até hoje as marcas dessas duas matrizes socioculturais, que se revelam na coexistência de valores e práticas muito distintos entre si.

O treinamento de qualquer antropólogo passa, certamente, pela compreensão inicial de que tudo é coerente em uma cultura, portadora de uma lógica própria. A experiência de campo, no entanto, frequentemente nos revela que a realidade social nem sempre se apresenta nesses moldes. Qualquer etnografia mais atenta tende a revelar inconsistências e contradições, que são parte também da vida social. Em se tratando de uma sociedade crioula, em particular, nascida do encontro de elementos culturais de origens múltiplas, tais contradições mostram-se ainda mais relevantes.

Na sociedade crioula de Cabo Verde, heterogênea e ambígua, não é possível falar de um único modelo de organização familiar. O que se torna mais evidente na análise dos grupos domésticos é a concomitância de uma tradição patriarcal, de origem lusitana, com uma tendência matrifocal, que sugere algum paralelo com a herança africana. Devo deixar muito claro, evidentemente, que não há, de fato, uma única explicação para a centralidade das mulheres nas famílias cabo-verdianas. Esse padrão familiar, em Cabo Verde e em outras sociedades com histórias semelhantes (no Caribe, por exemplo), tem sido alvo de grande debate. As particularidades das sociedades africanas que deram origem a tais realidades crioulas conformam apenas um dos fatores sugeridos como explicação para os modelos de família onde a mulher desempenha papel central. Mas o debate aqui referido tem ressaltado igualmente a importância de fatores de ordem econômica como responsáveis pela atribuição à mulher de uma centralidade no âmbito doméstico. Não me detenho aqui nesta discussão, que já recebeu bastante atenção em outros trabalhos.⁵ Limito-me a descrever o caráter ambíguo das formas de organização familiar em Cabo Verde, a fim de alcançar o sentido das músicas que são aqui nosso foco de interesse.

Nas famílias cabo-verdianas, ao marido-pai é atribuída a imagem de autoridade e respeito. Em sua figura concentra-se tradicionalmente o poder de tomada de decisão. Espera-se, por sua vez, que o marido-pai seja eficiente no cumprimento de seus deveres como provedor da família. Mas as interações observáveis no cotidiano das famílias cabo-verdianas nem sempre estão de acordo com essa ideologia patriarcal. Uma série de fatores tem impossibilitado ao marido-pai

⁵ Ver, por exemplo, a discussão realizada por Fonseca (2004).

exercer plenamente seu papel. A escassez econômica muitas vezes traz dificuldades ao homem que precisa sustentar sua família, o que acaba deslegitimando sua imagem como autoridade máxima no interior do grupo doméstico. Soma-se a isso o grande distanciamento paterno do cotidiano familiar. Os altos índices de emigração masculina que caracterizam a sociedade cabo-verdiana são responsáveis por uma ruptura crucial, quando o homem parte para o exterior deixando em Cabo Verde sua família. Mesmo aqueles que permanecem no arquipélago acabam também se distanciando dos outros membros do grupo doméstico. Às vezes, por causa dos padrões de união conjugal, especialmente a instabilidade das relações e a prática da poligamia, quando o homem circula por várias famílias. Outras vezes, simplesmente pelo tipo de postura adotada pelos homens no cotidiano doméstico. Assim, enquanto o marido-pai se distancia cada vez mais, a esposa-mãe vai conquistando espaço fundamental nas interações cotidianas. Ela constrói fortes laços em sua relação com os filhos e também concentra poder em suas mãos.

A tendência matrifocal das famílias cabo-verdianas não pode ser vinculada somente ao fato de a mulher assumir as funções de chefe de família. O papel da esposa-mãe é central tanto em termos estruturais, quanto culturais e afetivos. É aqui que percebemos a importância das *mornas* como parte do processo de construção dos valores que fazem da mãe o foco da família. As *mornas* são músicas que exaltam e até mesmo sacralizam a relação entre mãe e filho. Além disso, a lírica dos seus versos, associada à melodia “sentimental”, evoca imediatamente as emoções do consumidor desse produto musical. Indico, assim, que as *mornas* não são apenas um reflexo da tendência real à matrifocalidade na sociedade cabo-verdiana. Elas atuam diretamente na valorização dos vínculos sociais que são a base dessa forma de organização familiar. As *mornas*, ao construírem uma imagem sacralizada da mulher, criam relações e hierarquias.

Todavia, a imagem da mulher virtuosa – e por isso venerada – é negada nas *coladeiras*, sendo substituída por outra imagem de mulher. Encontramos, neste outro gênero musical, mulheres impuras, cheias de vícios, sem valor. Seriam mesmo dois tipos de mulher? As meninas criticadas nas *coladeiras* não serão em algum momento, elas próprias, mães amadas? Como explicar tal contradição? Argumento que este paradoxo na construção da imagem da mulher pela música popular em Cabo Verde deve ser compreendido por duas vias. Primeiro, ele está intimamente relacionado à ambiguidade da própria estrutura social cabo-verdiana. Mas não esgotamos aí nossa discussão. Meu segundo ponto é que, em certo sentido, a contradição que percebemos é também uma consequência dos vícios da perspectiva analítica que adotamos. É o que procuro argumentar a seguir.

5. Conjugando virtudes e vícios

Encontramos, de um lado, as *mornas*, que são fundamentais na construção de uma idéia sacralizada da mulher (amada e mãe), capaz de ocupar lugar central na dinâmica familiar em Cabo Verde. De outro lado, estão as *coladeiras*, que assumem plenamente a perspectiva da ideologia patriarcal, comentando criticamente o comportamento das mulheres, potenciais esposas. O caráter moralizante dessas canções vem expressar determinados valores e introduzir uma ordem que limita duramente o espaço de atuação feminina. As mulheres cantadas nas *coladeiras* precisam aprender a desempenhar o papel a elas atribuído por uma lógica e uma moral patriarcais.

A contradição inicialmente percebida no conjunto de canções aqui analisadas reproduz, portanto, a co-existência de uma ideologia patriarcal e práticas de caráter matrifocal comuns às famílias cabo-verdianas. Podemos, assim, compreender a função desempenhada por *mornas* e *coladeiras* no interior da sociedade de Cabo Verde. Elas não apenas reproduzem valores contraditórios mas, de forma muito especial, congregam-nos em um mesmo domínio de experiências musicais, colocando-os em relação. Argumento, assim, que as músicas aqui analisadas oferecem uma solução, no plano do imaginário, para uma contradição inerente à organização social cabo-verdiana.

Retomo aqui, uma vez mais, o paralelo construído por Lévi-Strauss entre a análise de mitos e a análise de obras de arte. Como os mitos, a arte pode resolver, no domínio simbólico, contradições presentes na estrutura social.⁶ A arte se apresenta como muito mais do que mera reprodução de valores e práticas, evidenciando toda a sua capacidade criativa, muitas vezes de forma tão eficiente como qualquer mecanismo de ordem sociológica.

Assim, insisto que, apesar de revelarem a todo o tempo a oposição entre elas, *mornas* e *coladeiras* combinam-se perfeitamente nas produções discográficas e nos eventos de que participam. A complementaridade, num plano formal, provoca nos consumidores destas músicas a idéia de complementaridade também do ponto de vista semântico. Imagens tão divergentes sobre a mulher passam a conviver de maneira relativamente harmoniosa. A música cabo-verdiana articula um conjunto de signos heterogêneos e, de tal maneira, constrói vínculos capazes de

⁶ O estudo de Lévi-Strauss sobre a arte cadieuu, por exemplo, vem demonstrar como uma inconsistência estrutural daquela sociedade pôde ser resolvida, simbolicamente, com a produção de um estilo de arte capaz de expressar as instituições que aquela ordem social deveria ter (Lévi-Strauss 1974: 190-197).

amarrar tendências divergentes no interior da ordem social em Cabo Verde.

Arrisco-me a avançar um pouco mais neste sentido, sugerindo que não se trata de uma característica exclusiva das músicas aqui abordadas. Se o mundo social, olhado de perto, mostra-se repleto de contradições, o domínio musical revela sua habilidade em acomodar valores e práticas contraditórios de forma relativamente harmoniosa. Aquilo que, em outras esferas da vida social, pode se desdobrar em conflitos, na música pode ganhar consonância.

Por fim, sugiro que a própria idéia de contradição muitas vezes não se sustenta se avaliarmos os vícios de nossas próprias estratégias investigativas. Tomei até aqui os compositores de *mornas* e *coladeiras* de maneira simplificada. Não posso, contudo, deixar de notar que esses homens desempenham ao longo de suas vidas diferentes papéis na esfera doméstica e fora dela. Eles são filhos, maridos, amantes, pais, irmãos, vizinhos. Em cada um destes papéis constroem relações muito distintas com as mulheres que os circundam – as quais, igualmente, devem ser pensadas enquanto filhas, esposas, amantes, mães, irmãs, vizinhas. Simplificar este quadro colocando, de um lado, um ideal generalizado de homem e, de outro lado, um ideal generalizado de mulher, leva-nos a uma compreensão equivocada da complexidade das relações entre os sexos. Entender os discursos masculinos de *mornas* e *coladeiras*, que tratam simultaneamente dos vícios e das virtudes das mulheres, é perceber que esses discursos referem-se a um conjunto de relações muito variadas entre homens e mulheres, assumindo diferentes lugares de fala. Tais relações não podem ser descritas de forma simplista como contraditórias, uma vez que remetem a contextos distintos da vida familiar e extra-familiar. Nosso esforço analítico deve ser o de buscar assumir diferenciados pontos de vista a fim de alcançar toda a dinâmica dessas relações.

BIBLIOGRAFIA

Adeleye-Fayemi, Bisi. 1997. "Either One or the Other: Images of Women in Nigerian Television". In *Readings in African Popular Culture*, ed. Karin Barber. Bloomington: Indiana University Press.

Correia, Afonso. 1938. "As 'mornas' de Cabo Verde e os seus poetas". *O Mundo Português* V(50): 79-81.

Dias, Juliana B. 2000. *Entre Partidas e Regressos: tecendo relações familiares em Cabo Verde*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Brasília: Universidade de Brasília.

_____. 2004. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Brasília: Universidade de Brasília.

Dumont, Louis. 1986. *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ferreira, Manuel. 1968. "A coladeira ou a alegria de zombar". *O Arquipélago* VII(333): 1-10.

Fonseca, Claudia. 2004. *Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares*. Porto Alegre: UFRGS Editora.

Geertz, Clifford. 1983. "Art as a Cultural System". In *Local Knowledge: Further essays in interpretive anthropology*, Clifford Geertz, 94-120. New York: Basic Books.

Jakobson, Roman. 1971. *Selected Writings, II: word and language*. Paris: Mouton.

Lévi-Strauss, Claude. 1974. *Tristes Tropiques*. New York: Atheneum.

_____. 1982. *The Way of the Masks*. Seattle: University of Washington Press.

Lopes, João. 1968. "Morna: expressão lírica do sentimento cabo-verdiano". *Boletim do Círculo de Estudos Ultramarinos* IV(2): 36-8.

Mariano, Gabriel. 1950. "O amor na poesia de Eugénio Tavares". *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação* I(11): 3-8.

Martins, Vasco. 1989. *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - I (A Morna)*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco.

Monteiro, Jorge F. 1987a. *Mornas e Contra-Tempos (coladeras) de Cabo Verde*. Mindelo: Gráfica do Mindelo.

_____. 1987b. *Música Caboverdeana: mornas de Jorge Fernandes Monteiro (Jótamont)*. São Vicente: Gráfica do Mindelo.

Oliven, Ruben George. 1987. "A Mulher Faz (e Desfaz) o Homem". *Ciência Hoje* 7(37): 54-62.

Rodrigues, Moacyr. 1992. *Mornas e Coladeras de Frank Cavaquim*. Mindelo: Edições Câmara Municipal de S. Vicente.

Sousa, Luís de. 1928. "O sentido da 'morna'". *Jornal da Europa* 2.

Tavares, Eugénio. 1969. *Mornas: Cantigas crioulas*. Luanda: Liga dos Amigos de Cabo Verde.

Discos

Cesária Évora. 2001. *São Vicente di longe*. França: Lusáfrica. CD 362452.

Ildo Lobo. 1996. *Nós Morna*. França: Lusáfrica. CD 08834-2.

Juliana Braz Dias

Professora do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (Brasil) e realiza,

atualmente, estágio pós-doutoral na Universidade de Pretória (África do Sul). Tem desenvolvido pesquisa em Cabo Verde e África do Sul, nas seguintes áreas: cultura popular, mercados musicais, identidades sociais, migração e organização familiar. É autora de “*Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*”. jbrazdias@hotmail.com

Cita recomendada

Dias, Juliana Braz. 2011. “Entre Virtudes e Vícios”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]