

*Tem morna, tem coladera: as raízes cabo-verdianas da música universal de Cesária Évora**

*George Lang***

Traduzido do original inglês por Astrid Masetti Lobo Costa

Resumo

O sucesso comercial de Cesária Évora rivaliza-se com o de qualquer outro intérprete africano da música universal e tornou-se sinônimo de Cabo Verde para seus inúmeros fãs internacionais. Cantando principalmente no dialeto do norte ou barlavento crioulo de sua Mindelo nativa (quando não utiliza o português ou o espanhol), Cesária contempla toda a gama da cultura musical cabo-verdiana, incluindo a da ilha do sul ou de sotavento de Santiago. Seu trabalho desenvolve-se no contexto do contraste de longa data entre Mindelo, porto internacional de abastecimento e provisões relativamente cosmopolita durante o século XIX, e a ilha de Santiago, onde se localiza a capital, Praia, culturalmente muito mais “africana” e menos desenvolvida economicamente. Este estudo principia com os gêneros de música e dança a que Cesária se refere na estrofe bem conhecida da canção “*Petit pays*”: “[...] *Tem morna, tem coladera* [...] *Tem batuco, tem funaná*”. Essa alusão às “raízes” da música de Cabo Verde não apenas desempenha um papel ideológico, colocando a cantora e sua música no amplo contexto do nacionalismo cultural de Cabo Verde, como também nos permite vislumbrar algumas dimensões da unidade cultural mais ampla do mundo atlântico lusófono, assim como formas de empréstimo e troca praticadas no metagênero da música universal.

Palavras-chave: Cesária Évora; Música cabo-verdiana; Morna; Relações culturais lusófonas e história; Música universal.

* Uma versão anterior deste texto foi apresentada na “African Literature Association Conference”, em Accra, Ghana, em maio de 2006.

** Universidade de Ottawa.

Os cabo-verdianos compartilham um senso comum de que existe um “crioulo fundo”, e o preceito de que uma série de gêneros são os veículos naturais e legítimos para esse dialeto, definido por Baltasar Lopes da Silva (1984, p. 286) como “a fala genuinamente popular e dialetal, sem contaminações por via culta”. Como descrevi em **Entwisted tongues: comparative Creole literatures**, a gênese do crioulo ocorreu no final do século XVI, como resultado da segregação de escravos provenientes da Costa de Guiné dos colonizadores falantes de português na ilha sulista de Santiago (LANG, 2000, p. 49-52). Esse processo foi chamado de “ladinização” ou treinamento. Embora os contatos com o continente nunca tivessem cessado, após a década de 1640, como não havia mais uma importação sistemática e uma ladinização de escravos, diminuiu o fluxo de tradições para sustentar os elementos africanos da cultura cabo-verdiana. Isso não significa que as origens da cultura cabo-verdiana popular ou rural não sejam africanas, mas que o que se conota como africano foi bastante indígena durante pelo menos três séculos. Foi esse desenvolvimento independente que criou a originalidade das ilhas e sua diversidade interna. “Crioulo” (a linguagem crioula de Cabo Verde) é o veículo e um símbolo dessa particularidade. Da mesma forma, o gesto de Cesária Évora na direção não apenas da *morna* mas da *coladeira*, do *batuque* e do *funaná* é um dos muitos exemplos, na história cabo-verdiana contemporânea, em que raízes são evocadas e estabelecidas como as origens de seu *petit pays*:

La na céu bô un estrela
 Ki catá brilha
 Li na mar bô un areia
 Ki catá moiá
 Espaiote nesse munde fora
 Sô rotcha e mar

Terra pobre chei di amor
 Tem **morna**, tem **coladera**.
 Terra sabe chei di amor
 Tem **batuco**, tem **funaná**. (ÉVORA, 1995, grifo nosso)

Graças ao sucesso extraordinário dessa e de muitas outras canções suas, a *morna* atualmente é sinônimo, no mercado da música universal, da música

cabo-verdiana. Sua alusão marcante aos outros três gêneros poderia ser entendida, assim, como uma tentativa consciente de corrigir essa interpretação errônea, embora, em sua própria seleção de canções, Césaria não tenha cantado a coladeira, o batuque e o funaná como tais, mas, em colaboração com outros artistas da música universal, principalmente brasileiros e cubanos, incorporando formas internacionalmente populares, como a mamba “Linda mimosa” (ÉVORA, 2001a) e a canção *torch*¹ “Negue” (ÉVORA, 2001b), e padrões como “Maria Elena” (ÉVORA, 1999).

A morna

Ainda se discutem as origens da morna (FERREIRA, 1985, p. 194-198; RODRIQUES, 1993), mas seu lugar no cânone cabo-verdiano foi consagrado nas décadas de 1920 e 1930 pelo poeta Eugénio Tavares (1867-1930), o primeiro a transcrevê-la e adotá-la, sublimando a fala popular de sua ilha natal, Brava, e elevando-a a um grau mais alto de conceitualização (CARDOSO, 1983, p. 82). Mesmo que sua poesia seja literária no sentido preciso do termo, suas mornas continuam a ser cantadas em vários contextos como, por exemplo, na versão de F. Quejas de *Carta di Nba Cretcheu* (Carta de Meu Amor) para um filme de 1959. Essa música é uma morna clássica em seu tom sentimental, certamente monótona para alguns, embora a instrumentalização seja mais luxuriante do que a do conjunto padrão dos anos 1950 ou 1960, que consistia em dois ou três violões, um cavaquinho, um solista de violino ou clarinete, e a percussão.

Embora, atualmente, Eugénio Tavares seja mais citado por suas mornas, suas obras literárias não devem ser omitidas desse quadro (MOSER, 1986). Tavares criou sua própria linguagem poética que, “sem deixar de ser profunda e visceralmente cabo-verdiana, integra-se no movimento mais amplo do lirismo amoroso português” (MARIANO, 1985, p. 20). Tavares, por exemplo, traduziu, de Camões, uma passagem particularmente marcante do lamento erigido à escrava Luisa Bárbara – *Bárbara, bonita scrába* –, aqui registrada em crioulo arcaico: “*Es ê quel cãtiva / Qui tenêm cãtibo; / N’ pô n’stã bébé n’el / N’al lidã n’stã bibo*” (Ela, que é cativa, / me mantém cativo. / Como vivo dela, / preciso dela viva)² (TAVARES, 1932, p. 93).

A versão eurocêntrica da história da morna situa suas origens no fado português, por sua vez um gênero envolto em mistério. É provável, entretanto, que a morna, o fado e o samba brasileiro tenham raízes comuns, advindas de

¹ Nota da tradutora: “Canção *torch*” é um gênero de música popular americana dos anos 30. O termo, de origem negra, advém da expressão “carregar a tocha”, significando “sofrer as dores de um amor não correspondido”. “Torch singers” são as mulheres que têm direito e personalidade suficiente para expressar, de modo pleno, tal dor (cf. SCHOLLES, Percy A. *The concise Oxford dictionary of music*. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1964. p. 580-581).

² No original de Camões: Esta é a cativa / Que me tem cativo, / E, pois nela vivo, / É força que viva.

uma fonte distante, o *lundum* angolano. Há evidências de que o *lundum* já existia em Boa Vista, uma das ilhas de Cabo Verde, no século XVII, tendo sido então levado para o Brasil, de lá para Lisboa e talvez de volta a Cabo Verde (MORTAIGNE, 1997, p. 114-118). De fato, conhecida como *landu*, essa dança ainda existe em Boa Vista:

Na Boavista, a dança do landú ou o badjá landuì representa um dos pontos mais altos das cerimônias do casamento e o momento mais esperado do baile cerimonial. Antes deste momento tão desejado ninguém arreda o pé da sala, nem os curiosos abandonam as janelas e as portas da sala antes da meia-noite, hora sagrada do landú. (LIMA, 2002, p. 8)

Não cabe, aqui, discutir as repercussões portuguesas e brasileiras do *lundum* (o fado e o samba), mas, como veremos adiante, suas variantes cabo-verdianas fazem parte do cerne de toda a tradição musical e estão presentes na escolha lexical de Cesária Évora (na verdade, do autor e compositor Nando da Cruz).

“*Petit pays*” é um texto poético particularmente rico. Embora o trecho “*Espaiote nesse munde fora / Sô rotcha e mar*” (ÉVORA, 1995) pudesse ser considerado mera cor local, a imagem é marcadamente metafórica para uma canção popular, uma vez que as rochas distantes se referem não apenas às ilhas de Cabo Verde mas à diáspora delas nascida, pois existem tantos cabo-verdianos no exílio quantos os que vivem nas próprias ilhas. Outra dimensão, despercebida pela maioria dos leitores das *liner notes*,³ é que o crioulo de Cesária não usa a ortografia basileta patrocinada pelos governos de PAICG e PAICV durante as primeiras décadas da independência, mas uma versão etimológica, acessível a leitores de português.⁴ Finalmente, vale observar que as estruturas musicais melódicas e harmônicas da música de Cabo Verde, as *posturas* ou escalas, são reconhecidamente européias, mesmo em crioulo: *befode* (< Ptg *abafado*) para D maior, *bekuode* (< Ptg *bequadro*, natural), G menor etc. (FERNANDES, 1990; SILVA, 1984).

As harmonias e os ritmos europeus da morna e da coladeira não surpreendem ninguém familiarizado com os debates entre lingüistas crioulos, que acreditam que o elemento africano nos crioulos atlânticos teve de ser desenterrado de um substrato sufocado pelas formas externas etimologicamente européias dessas línguas, seu superestrato (cf. HOLM, 1988, p. 65-68). É justamente nas formas outras que não a morna citadas em **Petit pays** (ÉVORA, 1995) que o “substrato africano” da cultura cabo-verdiana pode ser mais facilmente detectado. Vejamos, então, essas outras formas musicais (e culturais).

³ Expressão inglesa para referir-se às informações constantes do encarte de um disco.

⁴ Sobre isso, veja-se “ortografias” em Lang (2000).

Coladeira, batuque, funaná

A *coladeira*, do português “colar” ou “apertar”, era, originalmente, uma dança de mulheres batendo palmas. Em determinado momento, os homens aderiram a ela, e a coladeira tornou-se uma música para dança de casal, como a própria morna – veja-se, por exemplo, a capa de **56 mornas de Cabo Verde**, de Jotamont ([19—]), com sua representação estilizada de um casal dançando bem apertado. As raízes etnográficas dessa dança podem ser percebidas no estudo sociocultural de João Lopes Filho, **Cabo Verde: retalhos do cotidiano**, quando ele descreve as festividades associadas a *Sam Jom* (São João):

Num balancear ondulante, todo aquele mar de gente se constitui em pequenos grupos que, de braços ao alto, recuam e avançam para embaterem de frente o baixo-ventre e as coxas duns contra os outros, na plenitude do ritmo das “rebencadas” de pau nos tambores, cuja intensidade e gestos se imbricam numa perfeita simbiose de corpo e espírito enquanto um cadenciado estribilho ressoa, saindo de todas as bocas: *Oh, sabe! / Colâ nâ mim, / P'am tem gosto de côlâ nâ bô!*[...]. (LOPES FILHO, 1995, p. 104)

A passagem da dança religiosa para a secular tem sido acompanhada por uma desassociação crescente da morna e da coladeira, embora elas permaneçam parentas próximas. É significativo a esse respeito que, enquanto outros exemplos da morna em tempo 4/4 podiam se transformar em coladeiras com a conversão para 2/2, pegando o ritmo e mudando a atmosfera para algo menos sombrio, mais alegre, isso não acontece mais, conforme nos mostra Gonçalves ([199-?], p. 22): “isso só é possível nas Mornas mais antigas. As mais modernas nunca se transformam em Coladeiras, prova de que este gênero de música teve uma estabilização depois dos anos 40”. Embora, em certo nível, ainda associadas a raízes rituais, as versões contemporâneas da coladeira pertencem mais ao salão de dança do que a qualquer ambiente sagrado ou de cerimônia.

O funaná, o quarto gênero citado por Cesária (ÉVORA, 1995), é derivado do terceiro, *batuco*, e, portanto, igualmente distante do *lundum* de Angola. É considerado típico da ilha principal de Santiago (QUINT, 1999, p. 74) e descrito por Gonçalves ([199-?], p. 22) como “canto e dança acompanhados pelo acordeão e o raspar de uma faca numa barra de ferro”, descrição bastante precisa de “*Toti Lopi*”, de Caetaninho (CAP VERT..., [199-?], CD 2, track 5). Em contraponto a essa versão bastante rústica de funaná, devemos citar uma segunda amostra, do grupo Bulimundo (CAP VERT..., [199-?], CD 2, track 1), estreitamente associada ao governo PAICV em 1989. A letra faz uma referência explícita à própria forma do funaná, que era uma espécie de canção-tema do grupo.⁵

⁵ Quando eu tive a sorte de visitar Cabo Verde em 1989, acompanhado por Gerald Moser, um jovem estudante cabo-verdiano e também estudioso das literaturas africanas de língua portuguesa, Manuel Veiga, o então Ministro da Cultura, arranhou para que assistíssemos a um concerto de rock executado pelo grupo Bulimundo.

Durante a década de oitenta, na verdade, o funaná era financiado pelos órgãos culturais do PAICV, dada sua suposta autenticidade como um gênero menos maculado pela influência européia, mais perceptivelmente africano. Nessa justaposição ideológica das duas formas, havia, também, um forte elemento regional, sendo a morna identificada como nortista, ou, pelo menos, de Barlavento, e mais freqüentemente cantada naquele dialeto crioulo.

Finalmente, entre as quatro formas essenciais de Cesária (ÉVORA, 1995), há o *batuco ou batuque*. As encarnações *pop* de todas essas formas têm deixado, desde então, suas origens para trás, mas o *batuque*, como o nome indica, era uma forma musical de percussão à qual têm se atribuído raízes *wolofes* ou *gelofes*. Há quem acredite que o termo *batuque* pode ter vindo do kimbundo *ku-beta*. Lopes da Silva (1984) prefere a derivação portuguesa, de “batucar” ou “bater”, embora se deva lembrar que isso é só uma denominação, já que o *batuque*, nas palavras de Gonçalves ([199-?], p. 21), tem característica “típicamente africana com canto e bater de palmas”. Segue-se que o *batuque*, no sentido de “festa popular típica”, é associado primeiramente com Sotavento, portanto, com conotações africanas, embora em Barlavento designasse “a festa que se realiza na véspera do casamento, à noite” (SILVA, 1984, p. 221).

Outros gêneros associados a esse complexo conjunto de ritmos devem ser mencionados. Por exemplo, o *finaçon* era um prelúdio anunciando a dança cadenciada do batuque, originalmente tocado na cimboa, instrumento de uma corda semelhante ao violino. A instrumentação mudou, mas pode-se ouvir um exemplo de *finaçon* ou *finason* no começo da coladeira “Djonsinho Cabra”, interpretada pelos Tubarões (CAP VERT..., [199-?], CD 1, track 20). Aqui, também, o nome deriva do português “afinação”, e certamente não há nada intrinsecamente africano ou cabo-verdiano em um prelúdio musical como tal. O termo, não obstante, tem um peso especial em crioulo e, portanto, na música de Cabo Verde. Lopes da Silva (1984, p. 198) define assim o(a) *finaçon*: “Em Santiago este termo especializou-se na designação de uma das partes do batuque, em que o cantor ou a cantadeira exprimem conceitos gerais, provindos da experiência e da observação da vida de todos dias”. Usado nesse sentido, o termo implica certo grau de sabedoria proverbial, e um dos exemplos mais conhecidos é citado por Lopes da Silva (1984, p. 198): “*Korpu, ke negu, sa ta bai, / koraso, ke foru, sa ta fika*” (O corpo, que é negro (escravo), vai; / o coração, que é forro (livre), fica). A alusão aos julgamentos e ao paradoxo da escravatura nesses versos elegantemente quiásmicos é extraordinariamente sucinta.

Outra forma semelhante, não citada em **Petit pays** (ÉVORA, 1995), é a “tabanca”, típica da transformação de tradições com raízes africanas, mas de lá amputadas. O contexto social comum da tabanca são os ritos funerários e as cerimônias de devoção aos santos, entre os quais Santa Cruz, em que a dança da *coladeira* ou da *cola* representava um papel, como nos rituais, mencionados acima, relacionados a santos. A tabanca como apresentação retrata as delibera-

ções de reis e rainhas, bem como de uma casta de personagens tradicionais, juízes, ladrões, carcereiros, carrascos, pombas e falcões simbólicos (FERNANDES, 1990, p. 153). A partir de seu paralelo no *tchiloli* de São Tomé (GRÜND, 1993), é óbvio que esse costume foi difundido pelo colonialismo português, mais do que assimilado diretamente da África. Em seu glossário, Lopes da Silva (1984) cita um artigo de Félix Monteiro traçando a evolução do termo, que apareceu, pela primeira vez, em duas partes no jornal literário colonial *Clari-dade*, em 1948 e em 1949.

Tabanca, primitiva e originariamente, significava povoação, e é este, ainda hoje, o seu significado nalgumas regiões africanas, nomeadamente entre as tribos da Guiné de onde foram resgatados os negros que haviam de constituir a base da colonização da ilha [Sant'Iago]. Nesta acepção teria sido importado com os stocks de escravos, e é de presumir-se que tenha conservado, por algum tempo, o significado originário, no seu aspecto de estabilidade, principalmente nos núcleos populacionais em que se manteve a coesão resultante de uma herança comum de usos e instituições... Esse sentido especial, de carácter afectivo, implicitamente contido na palavra tabanca, começou por abalar as raízes desta, comprometendo a sua estabilidade originária, vindo o termo a adquirir o significado de clan e, finalmente, a designar o conjunto dos festejos característicos da tabanca primitiva. Persistindo, embora, a idéia de clan e, como simples acessório individualizador do grupo, a designação topográfica, não vem de uma origem, que é vária, mas sim do ponto de confluência. (MONTEIRO, 1948, p. 14)

Em outras palavras, a tabanca resultou de um processo de criouliização cultural, durante o qual uma prática cultural foi transformada por novas realidades demográficas impostas pela escravatura, assim como pela mistura e dispersão de pessoas (e de povos) e por sua integração forçada em um novo ambiente. Algumas páginas adiante, Monteiro (1948) aponta para o paralelo com o *can-domblé* brasileiro, ambas sendo religiões sincréticas de origem africana.

Da mesma forma, as raízes da música de Cabo Verde são associadas a festividades religiosas e a um senso de comunidade. Ao mesmo tempo, devemos observar que os músicos cabo-verdianos reconhecem a natureza híbrida e metamorfoseada de seu próprio uso do termo. Por exemplo "*Tabanka*", tocada pelo Conjunto Kola (CAP VERT..., [199-?], CD 1, track 18), é descrita como *pop* mais *kola*, esta sendo outro gênero musical, marcado por tambores no estilo militar (GONÇALVES, [199-?], p. 9).

Como o Conjunto Kola, outro conjunto cabo-verdiano decidiu denominar-se pelo nome emblemático de um gênero etno-musicológico, Grupo Finaçon, cuja toada lenta "*Fomi 47*" (CAP VERT..., [199-?], CD 2, track 6) merece particular atenção, principalmente de quem conseguir uma cópia de "*Bonbena*", gravada por Oswaldo Osório (1980), discutida a seguir. A toada é a última forma aqui considerada e, de fato, era descrita em Cabo Verde desde 1785, entendida, então, como parte do landú.

O canto do landú era a base do improvisado de uma toada que se seguia imediatamente ao arranque do som do violino. O rabequista começava o solo do landú, no que era automaticamente seguido pela voz de uma repentista, acompanhada do *baxon* por parte dos convivas. Então, os recém-casados postavam-se no meio do círculo, e a dança do landú começava a evoluir. (LIMA, 2002, p. 3, grifo nosso)

“Distinguida por sua característica usual de ser melancólica e desesperançada, a toada não tem uma forma fixa” (TOADA..., [200-]) no Brasil nem, eu acrescentaria, em Cabo Verde. Na verdade, no sentido amplo, “toada” é conhecida, na América Latina, inclusive em peças clássicas para o violão. As origens da toada sugerem, ainda, a existência de duas subdivisões de gêneros que, em Cabo Verde, descendiam do *hundu/hundum* angolano original: a primeira, geograficamente atribuída a Barlavento (que inclui Boa Vista), gerou a morna e sua prima, a coladeira; a segunda, derivada dos rituais religiosos da Ilha de Santiago, em Sotavento, produziu o complexo de formas associadas ao batuque, à tabanca e ao funaná, além dos elementos constituintes do batuque, o *finçon* e a toada.

Conclusão

Embora essa breve viagem pela música de Cabo Verde tenha sido estruturada em torno das formas cantadas por Cesária Évora (1995) em “*Petit pays*”, será útil, para concluir, adicionar outra dimensão. Nos anos oitenta, em comemoração ao quinto aniversário da independência de Cabo Verde, o poeta Osório coletou cantigas de trabalho e reuniu-as em um volume, cujo texto é acompanhado de um vinil 33 rpm (OSÓRIO, 1980). Ele liga essas canções de trabalho à escravatura e ao trabalho no trapiche, usina de açúcar movida pelos escravos e, mais tarde, por gado. A fotografia de um trapiche movido por escravos e a de outro movido por gado, estampadas na capa, ligam ainda mais as canções com um personagem do folclore cabo-verdiano, o Boi, cujo lamento é conhecido como *canto di bombâ* (“bombar” ou “bramir”), e cujas lutas servem de “arquétipo trazido das profundezas da noite colonial, a simbolizar, talvez, a sujeição, a paciência, mas também as reservas insuspeitadas para lances de coragem e rebeldia” (OSÓRIO, 1980, p. 42). Para os que conseguirem o disco de vinil “*Bonbena*” (OSÓRIO, 1980), é particularmente interessante ouvir nele a toada “*Fomi 47*”, mencionada anteriormente, que oferece ecos surpreendentes.

Para Osório (1980), músicas de trabalho foram componentes fundamentais, primeiro, da renascença da cultura cabo-verdiana naquelas décadas e, depois, do contexto do governo revolucionário de PAIGC, o âmago de um sistema literário *Kauberdianu* politicamente comprometido (a ortografia foi intencional). Nas palavras do poeta e líder político Amílcar Cabral (*apud* OSÓRIO,

1980, p. 20), cujo assassinato em 1975 levou à separação entre Cabo Verde e Guiné Bissau, “enquanto liquidamos a cultura colonial e os aspectos negativos da nossa própria cultura no nosso espírito, no nosso meio, temos que criar uma cultura nova, baseada nas nossas tradições também, mas respeitando tudo quanto o mundo hoje tem de conquista para seguir o homem”.

Existem vários aspectos aqui. O primeiro é que o reflexo de buscar a identidade cabo-verdiana na tradição musical é comum em toda a cultura, mesmo em setores díspares. Como já mencionado, nos anos oitenta, o funaná é que foi favorecido por PAICV, tendo a morna ficado marginalizada do cânone oficial. Ironicamente, o reconhecimento mundial da música de Cabo Verde veio e continua a vir, em grande parte, das mornas de Mindelo cantadas por Cesária, mais do que do funaná de Santiago.

O segundo ponto é que a música universal, entendida não como todo o repositório da música mundial mas como o gênero *omnibus* de música híbrida, embora de mercado e universalmente comercializada,⁶ é um exercício totalmente diferente do adotado por Cabral na fase revolucionária da cultura cabo-verdiana.

Nesse contexto, o “gesto” de Cesária em direção aos gêneros de “crioulo profundo” da música de Cabo Verde exemplifica seu próprio compromisso com toda a cultura, enquanto, ao mesmo tempo, em descompasso com sua própria prática musical. Nesse sentido, ela permanece sendo uma filha de Barlavento, ou Mindelo, em particular, com a longa história do contato com o mundo atlântico, e talvez seja por isso que passou a integrar tão rapidamente o cânone da música universal.

Abstract

Cesária Évora's commercial success rivals that of any other African performer of World Music, and has become synonymous with Cape Verde in the minds of her many international fans. Singing mostly in the northern or barlavento Crioulo dialect of her native Mindelo (when she is not using Portuguese or Spanish), she embraces, at least nominally, the gamut of Capeverdean musical culture, including that of the southern or Sotavento island of Santiago. She does so in the context of the long-standing contrast between Mindelo, a relatively cosmopolitan coal-and-provisions harbour for international shipping during the nineteenth

⁶ Veja-se por exemplo uma lista, bastante incompleta, em <<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=73:244>>.

century, and Santiago Island, site of the capital Praia, culturally much more “African” and economically less developed. This study deals in the first instance with the musical and dance genres to which Cesária refers in her well-known stanza from the song “*Petit pays*”: “[...] *Tem morna, tem coladera [...] Tem batuco, tem funaná*” (there are *morna*, *coladera*, *batuco* and *funaná*). This allusion to the “roots” of Capeverdean music not only serves an ideological role, placing the singer and her music in the broad framework of Capeverdean cultural nationalism, but allows us to glimpse some dimensions of the wider cultural unity of the Lusophone Atlantic world, as well as the modes of borrowing and exchange practiced in “meta-genre” of World Music.

Key words: Cesária Évora; Capeverdean music; Morna; Lusophone cultural relations and history; World music.

Referências

- CARDOSO, Pedro Monteiro. **Folclore Caboverdiano**. Paris: Solidariedade Caboverdiano, 1983.
- EUGÊNIO de Paula Tavares: poeta, escritor, compositor, jornalista. Disponível em: <<http://www.eugeniotavares.org>>. Acesso em: 18 dez. 2007.
- FERNANDES, Armando Napoleão Rodrigues. **O dialecto crioulo**: léxico do dialecto crioulo do Arquipélago de Cabo Verde. S. Vicente : Gráfica de Mindelo, Ltda., 1990.
- FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula**. 3. ed. Lisboa: Plátano, 1985.
- GONÇALVES, Carlos. Músicas de Cabo Verde. In: CAP VERT anthologie: 1959-1992. Paris: Buda Records, [199-?]. 2 CD. (Musique du monde, n. 92614). Booklet.
- GRÜND, Françoise. Le tchiloli. **Notre Librairie**, Paris, n. 112, p. 118-123, jan./mar. 1993.
- HOLM, John. **Pidgins and creoles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. v. 1.
- JOTAMONT. **56 mornas de Cabo Verde**. Mindelo: Mindelo, [19—].
- LANG, George. **Entwisted tongues**: comparative Creole literatures. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- LIMA, António Germano. **Boavista: Ilha da Morna e do Landú**. Praia: Instituto Superior de Educação, 2002. Disponível em: <https://www.sharemation.com/lantuna/germanolima_boavistailhadamornaedolandu_cap2_landu.pdf?uniq=kw1hnl>. Acesso em: 18 dez. 2007.
- LOPES FILHO, João. **Cabo Verde**: retalhos do quotidiano. Lisboa: Caminho, 1995.
- MARIANO, Gabriel. Amor e partida na poesia crioula de Eugénio Tavares. In: ENCONTRO DE POESIA DE VILA VIÇOSA, 1., 1984, Vila Viçosa. **Comunicações**. Vila Viçosa: Câmara Municipal, 1985. p. 5-20.

- MONTEIRO, Félix. O sincretismo religioso da tabanca. **Claridade**, Mindelo, n. 6, p. 14-18, 1948; n. 7, p. 19-26, 1949.
- MORTAIGNE, Véronique. **Cesaria Evora: la voix du cap-vert**. Paris: Actes Sud, 1997.
- MOSER, Gerald. More than mornas: Eugénio Tavares's other writings. **Luso-Brazilian Review**, Madison, Wisconsin, v. 23, n. 1, p. 19-35, 1986.
- OSÓRIO, Oswaldo. **Cantigas de trabalho: tradições de Cabo Verde**, with recording. Lisboa: Plátano, 1980.
- QUINT, Nicolas. **Dictionnaire cap-verdien-français**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- REILY, Suzel Ana. To remember captivity: the *congados* of Southern Minas Gerais. **Latin American Music Review**, Austin, Texas, v. 22, n. 1, p. 4-30, 2001.
- RODRIGUES, Moacyr. Ni blues ni fado: la morna. **Notre Librairie**, Paris, n. 112, p. 78-80, jan./mar. 1993.
- SILVA, Baltasar Lopes da. **O dialecto crioulo de Cabo Verde**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- TAVARES, Eugénio. **Mornas: cantigas crioulas**. Lisboa: Centro Tipografico Colonial, 1932.
- TOADA. In: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: ICCA, [200-]. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete_eng.asp?tabela=T_FORM_ENG_C&nome=Toada>. Acesso em: 18 dez. 2007.

Compact disks

- CAP VERT anthologie: 1959-1992. Paris: Buda Records, [199-?]. 2 CD. (Musique du monde, n. 92614).
- ÉVORA, Cesária. Linda mimosa. In: ÉVORA, Cesária. **São Vicente di longe**. Paris: Lusafrica, 2001a. CD, track 11. Disponível em: <<http://www.lusafrica.com>>. Acesso em: 18 dez 2007.
- ÉVORA, Cesária. Maria Elena. In: ÉVORA, Cesária. **Café Atlantico**. Paris: Lusafrica, 1999. CD, track 12. Disponível em: <<http://www.lusafrica.com>>. Acesso em: 18 dez 2007.
- ÉVORA, Cesária. Negue. In: ÉVORA, Cesária. **São Vicente di longe**. Paris: Lusafrica, 2001b. CD, track 12. Disponível em: <<http://www.lusafrica.com>>. Acesso em: 18 dez 2007.
- ÉVORA, Cesária. Petit pays. In: ÉVORA, Cesária. **Cesaria**. Paris: Lusafrica, 1995. CD, track 1. Disponível em: <<http://www.lusafrica.com>>. Acesso em: 18 dez 2007.

