

Fernando Arenas, intérprete da música cabo-verdiana: Leitura de um caso paradigmático*

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: O objetivo principal deste ensaio é prestar uma homenagem à palavra em discurso de Fernando Arenas, em que sou eu o mediador, logo, o interlocutor privilegiado. Por isso são muitos os exemplos, como (1) um tributo à sua língua de cultura e à sua linguagem de criação, quer dizer, ao seu estilo de composição aos pares, em que duas palavras ou expressões combinam-se pelo sim e/ou pelo não, crítica e dialeticamente; registro que expõe, em suma, um modelo, um “paradigma binário” (Arenas), em estado permanente de tensão, ora tem termos contidos, ora em termos mais expansivos, e (2) como um tributo às suas imagens, o modo como Arenas interpreta textualmente letras e/ou poemas do cancionário cabo-verdiano, uma composição no nível do imaginário que vai naturalmente, entre o mar e a diáspora no contexto socioeconômico de Cabo Verde, ao encontro da estrela de toda uma constelação cultural, um “caso paradigmático” (Arenas) chamado Cesária Évora.

Palavras-chave: África, cancionário cabo-verdiano, globalização, world music, Cesária Évora

1.

Este capítulo oferece uma análise crítica do nexo entre a globalização, a indústria da world music e a música

* The author was supported by the CNPq of Brazil in the writing of this article.

contemporânea cabo-verdiana a partir da ascensão do fenômeno musical Cesária Évora (1941–2011), postulando a música popular como elemento fundamental para a interpretação da realidade pós-colonial de Cabo Verde, tanto como nação diaspórica como Estado-nação. Este estudo argumenta que a globalização da música cabo-verdiana se deu, em grande parte, mas não de forma exclusiva, por meio da comercialização global da música interpretada por Cesária Évora. Ao mesmo tempo, esta investigação explora as circunstâncias objetivas que resultaram em tal processo de comercialização, assim como seu impacto no campo da música cabo-verdiana como um todo, seja nas próprias ilhas ou nas comunidades emigrantes. Por fim, lança um olhar crítico sobre o campo cultural da produção—inclusive artistas, compositores, estilos musicais, letras, mediadores e infraestrutura—do produto de exportação mais importante de Cabo Verde, ao mesmo tempo que chama a atenção para a interação entre forças locais e globais, assim como entre os conceitos de tradição e modernidade. (Arenas 139–40)

“Oferecer”, “argumentar”, “explorar”, “lançar”. De maneira incontornável, são estas as ações que, no primeiro parágrafo, movem “Cesária Évora e a globalização da música cabo-verdiana”, capítulo 2 de *África lusófona: Além da independência*, de Fernando Arenas, em tradução de Cristiano Mazzei, publicado em 2019, pela EDUSP, Editora da Universidade de São Paulo. *Lusophone Africa: Beyond Independence*, o original, em inglês, é da University of Minnesota Press, 2010.

Entre essas edições, no espaço de nove anos, há uma espécie de lápide acadêmica sobre o trabalho rigorosamente apaixonado de Arenas (1963–2019), professor de estudos culturais e literários dos países africanos de língua portuguesa, nas universidades norte-americanas de Minnesota (1995–2011) e Michigan, de 2011 a 2019, ano da sua morte prematura.

“Oferecer” e “argumentar”; “explorar” e “lançar”. Repetindo-os, dispostos dois a dois, pontuo o primeiro movimento, em que os verbos expressam de modo binário e de maneira não radicalmente contrária, dialética, portanto, o pensamento do pesquisador considerado um dos maiores especialistas na produção cultural e literária da África lusófona.

Em análise progressiva, sem ser exaustiva, dos pares sugeridos, considero: quem oferece uma coisa e sobre ela argumenta tem ou supõe ter liberdade de ação para se posicionar criticamente a favor de e/ou contra essa coisa e/ou causa em questão; aquele que explora e lança algo, um produto no mercado, por exemplo, tem o poder e/ou o livre arbítrio de negociar em seu benefício o valor de venda e/ou troca.

“Oferecer” e “argumentar”; “explorar” e “lançar”. E também “focar”, dando prosseguimento à citação interrompida do parágrafo principal:

Este estudo foca sua atenção na música tradicional cabo-verdiana, com raízes nas ilhas e na diáspora, assim como em suas variantes modernas. A música cabo-verdiana está enraizada em um complexo transatlântico de formas musicais euro-africanas híbridas, que variam de ilha para ilha, de norte a sul do arquipélago. (Arenas 140)

Não como um jornalista pouco experiente, Arenas *foca*—no jargão dos profissionais da imprensa no Brasil—, no campo de estudo, marcado por um ponto de vista radical, étnico na raiz, como um investigador com os sentidos de visão e audição bem apurados, consciente de que sobre o território de que fala resiste sob os seus pés um solo salgado, “transatlântico”; insiste uma “nação diaspórica” entre o passado encravado na escravidão e um presente pós-colonial gravado “de formas musicais euro-africanas híbridas”, onde se misturam numa dinâmica, polemicamente positiva, a world music e a música popular de Cabo Verde feita à sua contemporaneidade. A “música mundo”, numa proposital tradução em que a significação de pertença em português, sem preposição, soa desproporcionada, como um objeto sem sentido de orientação, perdido na tradução. Em hipotética oposição à “música mundo”, a música popular cabo-verdiana, se entendida como “música da terra”, e vertida para o inglês como country music, não seria propriamente um erro mas, sim, por ignorância, talvez, um equívoco linguístico e musical; uma espécie de devolução do seu a seu dono, já que, grosso modo, estaria se referindo à “música sertaneja” ou “caipira”, nativa, norte-americana.¹

¹ De acordo com Lucas Laurentino, primeiro leitor deste texto, a quem agradeço, na tradução de “música da terra” como *country music*, mantém-se “a polissemia de *country* como terra, interior e como país, que opõe o nacional ao mundial, e que me parece ser a sua intenção ao fazer esse paralelo.

Quero dizer: quer se trate de world ou country music (a música da terra), quem não sabe a maneira correta, ou pelo menos acertada, de por meio de palavras se expressar na língua dominante do Outro, e o inglês é o exemplo óbvio ainda, pode encantá-lo na sua língua crioula nos palcos de Paris, Lisboa, Rio de Janeiro, “o mundo!”, e nas comunidades cabo-verdianas da Nova Inglaterra. Mas, em Minnesota? Na Minneapolis amada e bem-vivida de Fernando Arenas?

Em forma de pergunta, parodiando verso famoso de Cesário Verde—um poeta português do século XIX, aliás, cujo nome, Cesário, e cuja abreviatura, CV, me dizem Cesária e Cabo Verde—, vou adiantando, à maneira de enigma, o subtítulo deste texto, sem mais adiantar, porém, porque é preciso concluir, de acordo com o meu método por citações de leitura, a descrição crítica dos dois primeiros parágrafos do capítulo 2 (Verde 116).

Chegado ao segundo parágrafo, eu, o fiel copista, vou grifando, tal qual arqueólogo que da ilha busca o arquipélago, ou astrônomo que na estrela vê a constelação, vai assinalando, repito, do ponto de largada conhecido (o “paradigma binário”) ao destino em vista (o “caso paradigmático”), os verbo-sinais que orientam em direção ao desdobramento concertado entre os nexos sintáticos e os pressupostos semânticos, na defesa do objeto de estudo, a música popular de Cabo Verde, como instrumento de conhecimento do sujeito cabo-verdiano assinalado, Évora, em dedicado trabalho de apresentação.

Este capítulo também defende a importância do estudo da música popular e segue os passos de trabalhos conduzidos no campo dos estudos culturais e da música popular que reconhecem a centralidade da cultura, e que qualquer entendimento de música deve ser situado culturalmente. . . . Na mesma lógica, o capítulo explora como as identidades culturais coletivas, no caso específico de Cabo Verde, são construídas e articuladas por meio da música. (Arenas 141)

E ainda penso que essa relação é importante porque o epíteto de Évora é a ‘diva dos pés descalços’, pés esses que inevitavelmente se firmam num chão (de terra) e que a sua carreira internacional só pôde ser alcançada com um ‘descolamento dos pés’, pois só se pode chegar aos EUA por mar ou ar, fazendo com que esses pés (ainda que momentaneamente) fiquem flutuando, percam seu chão/sua terra.” Agradeço, igualmente, a Fernanda Drummond, leitora e revisora do texto, as sugestões.

“Ao mesmo tempo, esta investigação explora” . . . “Na mesma lógica, o capítulo explora”. Em uma sequência que parecia contínua, pode ser considerado problemático, porque abrupto, o corte na citação em que se lê a repetição do verbo-sinal—explorar. No entanto, ele se justifica. Por um lado, pela obrigatória noção de medida na interlocução entre o autor do texto e o leitor, o que implica atenção ao que a este lhe pareça ser o mais relevante, digno de nota, e implica também respeito ao espaço limite para a sua exposição. Por outro lado, o critério de seleção é já um princípio, na verdade uma estratégia, para a marcação de território do que no texto lido interessa mais. Texto em que a dignidade de propósito, o rigor na exposição, a riqueza na orquestração dos detalhes e as conclusões abertas ao debate são inquestionáveis e, certamente, impossíveis de serem abordados, sequer resumidos na totalidade, ela mesma, aliás, matéria instável na sua aparência concreta.

Isto posto, para a leitura de “Cesária Évora e a globalização da música cabo-verdiana”, tenho até aqui observado, com a necessária atenção, a construção do capítulo, por suas palavras mesmas, em que a informação histórica, a prática de exposição pedagógica e a vivência na matéria, próprias do bom professor e do investigador curioso, ambos inteligentes, aliam-se em Fernando Arenas em um processo que resulta notável meio de intervenção cultural e de ação política.

2.

Somados à espécie alentada de abstract, que acabo de descrever, quatorze subitens compõem o capítulo 2: “Os contornos da nação cabo-verdiana”, “A internacionalização inicial da música cabo-verdiana”, “Sons locais, batidas globais: Notas sobre a indústria da world music”, “A diva dos pés descalços no palco mundial”, “Morna e koladera”, “Mar é morada di sodade”, “Funaná e batuku”, “Orlando Pantera e a jovem guarda da música cabo-verdiana”, “Princezito”, “Lura”, “Tcheka”, “Mayra Andrade”, “Carmen Souza”, “Conclusão”.

Em profundidade, ao longo de 99 páginas (139–238), Fernando Arenas estuda a história de Cabo Verde e fundamenta os objetivos da sua leitura: contorna o espaço de emigração e diáspora sobre o estado-nação de que fala; ouve a oralidade da música cabo-verdiana e interpreta a sua textualidade (as letras); nota e conota a reprodução do modelo colonial na implantação das gravadoras multinacionais

indiferentes à memória cultural cabo-verdiana; antena a desleitura, o modo de desouvir e descartar a cultura hegemônica em inglês nas rádios independentes francesas, por exemplo; apresenta os muitos estilos musicais cabo-verdianos nas suas parcerias com o jazz e os ritmos caribenhos e brasileiros; mergulha na imagem do mar em busca da identidade e do seu conceito em trânsito, onde a figura da mulher é corpo a resgatar; põe em cena, de Orlando Pantera a Carmen Souza, um canto coral, plural, em que uma geração mais jovem—mulher e homem, num processo de colonização já consolidado—dá corpo e alma ao futuro da música cabo-verdiana “no palco mundial”, globalizado, da world music.

Focado na Estrela da Constelação CE—não me refiro, ironicamente, à Comunidade Europeia, mas, sim, CE, convictamente, Cesária Évora—, o sumário acima, como o protocolar resumo em expansão, sugere um programa de espetáculo em que tudo que o envolve está às ordens da Figura Principal: “A diva dos pés descalços”.

O espaço que lhe é reservado no capítulo 2, de catorze páginas, se lido de maneira inteligente, não é para comparação quantitativa, pois ele está muito bem qualificado, arrumado, entrosado e contextualizado, com cuidado de Curriculum Vitae, CV para a biodiscografia CE, que, creio, Fernando Arenas comporia.

Diva, do nascimento (1941) à morte (2011), aos setenta anos, no Mindelo, CV, Cabo Verde, Évora tem os pés descalços no chão onde mora como que inscritos em si mesma. Confortavelmente. Senhora dona de terra e mar, porque é “mãe” (“ela surge como figura materna arquetípica de Cabo Verde”, 164); “árvore” (“Cabo Verde é uma árvore frondosa”, 190); “porto” e “ponto”-ponte:

ela começou a cantar na adolescência no final da década de 1950 nos bares do porto relativamente cosmopolita de Mindelo. Mindelo foi um ponto transatlântico de reabastecimento para os navios britânicos entre a Europa e a América do Sul, além de um ponto de ligação de cabos submarinos entre Portugal e o Brasil. (Arenas 165)

E “mito” e “diva improvável”:

Ela tornou-se um mito global à medida que a crítica internacional de música se empenhou, em certa medida, em “fabricar a lenda”.

Por exemplo, Susana Máximo e David Peterson descrevem Cesária Évora como “uma avó que costumava beber whiskey e fumar cigarros; casada três vezes, três vezes abandonada e agora desdenhosamente independente.” (Arenas 164)

3.

Disse, no início do meu texto-homenagem, e repito: escrever com Fernando sobre o que ele escreve é a vivência de leitura rente ao seu texto que quero lhe ofertar.

Embora possivelmente longas, algumas das citações traduzem a passagem do “paradigma binário da teoria de dependência dos campos da economia e geopolítica para o âmbito cultural” (Arenas 152–53), indo ao encontro do que considero um ponto crítico nos argumentos de Fernando Arenas acerca da tensão entre ele, “o paradigma binário” e o outro, na verdade a outra, nomeada e interpretada como “um caso paradigmático”: Évora. Interessantemente, o sujeito do objeto hipotético na sua argumentação:

Pode-se argumentar que a globalização da música cabo-verdiana por meio de Cesária Évora é um caso paradigmático de sinergias globais/locais bem-sucedidas, onde uma multiplicidade de redes inter-relacionadas tem tido um papel crucial na sua rápida e bem-sucedida difusão comercial: as comunidades diaspóricas cabo-verdianas, a infraestrutura da world music e uma gama de atores envolvidos na criação, interpretação e disseminação da música cabo-verdiana baseada nas ilhas e além-mar. (Arenas 160–61)

A passagem citada está no subitem “Sons locais, batidas globais: Notas sobre a indústria da world music”. Creio ser importante, para os fundamentos do meu ponto de vista, a releitura do já citado segundo período do primeiro parágrafo do capítulo 2: “Este estudo argumenta que a globalização da música cabo-verdiana se deu, em grande parte, mas não de forma exclusiva, por meio da comercialização global da música interpretada por Évora”.

Se recortados e lidos lado a lado, o “paradigma binário” geopolítico-econômico e um “caso paradigmático” cultural aceleram o mecanismo que lhes dá “sinergia”: a gravitação em torno de Évora. À sua volta, num movimento de troca

e interação, que, sem lhe tirar brilho de estrela de primeira grandeza, chama a atenção para uma revolução geopolítica-econômica-cultural, uma constelação em curso—e, agora, com o auxílio expressivo do uso do itálico, grifo, colo os recortes em linhas cruzadas à leitura imaginária—, devida à Évora em grande parte, mas não de forma exclusiva, uma gama de atores envolvidos na criação, interpretação e disseminação da música cabo-verdiana baseada nas ilhas e além-mar, e uma multiplicidade de redes inter-relacionadas tem tido um papel crucial na sua rápida e bem-sucedida difusão comercial.

Souza, por exemplo, que, pelos argumentos expostos a seguir, sem menosprezar Lura, Mayra Andrade, é a voz de mulher escolhida para que, em coro com a música cabo-verdiana de Évora, cante a pedra de toque do que julgo possa ser, segundo Fernando Arenas, a leitura de um caso paradigmático, na interpretação da diva dos pés descalços e da “também filha da diáspora”, de pai e mãe de Cabo Verde, nascida e criada em Portugal, Souza.

Para tanto, sou movido a três generosas citações suas, para o bom proveito do leitor, a primeira relacionada a Souza; as duas últimas, a Évora.

4.

A fusão altamente inovadora de Souza e a sua banda de categoria mundial combinam jazz moderno com elementos cabo-verdianos (e até mesmo caribenhos). . . . A música gira em torno da voz de Carmen, que possui um leque extraordinário, coadunando perfeitamente com os padrões harmônicos produzidos pelo acompanhamento. Em um dado momento durante seu show de 2009 em Minneapolis, Carmen pediu ao público para cantar uma frase melódica a capela. Poucos segundos depois, os instrumentos entraram com a canção “D’xa-m ess Moment” (Aproveita), de camadas harmônicas sincopadas impressionantes. Mais tarde, a artista surpreendeu a plateia com sua versão singular do clássico de Horace Silver “Song for My Father”, com seus próprios versos em Kriolu, homenageando não apenas o venerado ícone de jazz cabo-verdiano-norte-americano, que funciona como como uma figura musical paterna para Carmen, mas também seu próprio pai

ausente, que com frequência estava ao mar, mas que sempre voltava. (Arenas 233–34)

Conheci Fernando Arenas, mestrando de Latin American Studies, em Berkeley, California, orientado pelo meu saudoso Francisco Lopes, o Chiquinho. Nesse tempo, 1989, fazia eu pós-doutorado na Brown University; uma bolsa de estudos o levou à Nova Inglaterra, Providence, onde, seu supervisor em pesquisa sobre Fernando Pessoa, nos tornamos amigos. Vi-o pela última vez no Carnaval do Rio de Janeiro, 2019, hospedados no Leblon (lisblon), ele e o dileto companheiro David Asselstine.

Vê-lo, o espantoso anfitrião do XI Congresso da APSA 2018 em Michigan, Ann Arbor, onde lecionava, até hoje me emociona. Guardo, com especial significado para este texto, o período, em que o Full Professor da University of Minnesota–Twin Cities, Minneapolis, convidado como professor visitante em Harvard, 2003, me acolhera por uns dias inesquecíveis na sua volta à Nova Inglaterra. E, não foi grande, já que era enorme a minha admiração, a minha surpresa diante do seu domínio de outras línguas além do inglês, do espanhol e do português. Com poucas lições, eu o ouvia falar à vontade o crioulo de Santiago, Cabo Verde.

Neste relato afetivo do meu convívio com Fernando Arenas, Minneapolis, onde o tinha substituído durante o seu período sabático, em 1997, é o lugar principal, ou melhor, o entrelugar certo para assistir ao encontro entre Évora e Souza sob a direção de Arenas: “Leitura de um caso paradigmático”.

“[E]m Minneapolis quando Cesária se apresentou em 2003” e “durante o seu show de 2009 em Minneapolis”. Em linha reta, sobre esses espetáculos, é como se Fernando nos dissesse: minha gente, eu estava lá, eu vi.

A qualidade liminar da sua música é interpretada como um tipo de “indefinição” cultural, reforçada ainda mais por estratégias de marketing, tais como as utilizadas em Minneapolis quando Cesária se apresentou em 2003. Os anúncios nos jornais omitiam qualquer menção a Cabo Verde, ao mesmo tempo em que destacavam os sons cubanos e brasileiros de sua música. A simples menção a Cuba e Brasil (potências musicais) era certamente uma garantia de um público maior para os shows de

Cesária Évora, além do fato de que Cabo Verde tem importantes afinidades musicais com ambos os países, algo que Cesária Évora assumia a título pessoal e profissional. Mesmo assim, a omissão de Cabo Verde da publicidade representa a negação da sua identidade cultural na busca de um público global. (Arenas 169)

O registro documental de uma experiência pessoal é importante para o entendimento do que escrevo sobre essas cenas vividas por ele em Minneapolis, a sua cidade de eleição, dizia frequentemente. O hipotético juízo afetivo importa, porque considero o rigoroso julgamento do que em Cesária é interpretado “como um tipo de ‘indefinição’ cultural”, confrontado ao que em Carmen é a “fusão altamente inovadora”, informação importante a respeito do valor que Fernando Arenas imprime em termos teóricos e metodológicos, com implicações confessionais e filosóficas, à sua leitura.

Se no “liminar” era o canto natural da terra, na apresentação assistida de Évora, impressiona o relato dessa experiência em termos negativos, em que desde o início não lhe é favorável o valor da sua música como moeda marqueteira (marketing) de troca na passagem do anonimato para o estrelato, de acordo com o “tipo” que interpreta o que ela canta (interpreta-se) como um caso problemático de “indefinição” cultural, devido à “hibridez cultural intrínseca da sua música”.

Na abertura, causa má impressão, como um teatro de variedades cujos cartazes anunciassem um espetáculo em que tudo era, à primeira vista, um sombrio cenário em ão: “‘indefinição’ cultural”, “omissão de qualquer menção a Cabo Verde”.

Diz Fernando Arenas:

No caso concreto de Cabo Verde, a hibridez cultural intrínseca da sua música pode contribuir para a percepção de indefinição no que diz respeito à sua identidade. Pela mesma razão, a inability de Cesária de comunicar-se verbalmente no palco com seus públicos de línguas não portuguesa ou não kriola tornava difícil qualquer possibilidade de educá-los sobre suas origens culturais. Cabo Verde é agora melhor conhecido junto do público da world music, portanto a possibilidade de tal omissão cultural é menor. (170)

Durante o espetáculo, porém, aquilo que, liminarmente, sugeriria até um circo de horrores, em cena, pela mão inteligente de quem o dirige, vai se transformando num diálogo entre interlocutores em ão, não propriamente antagonistas, ainda hoje em música (pelo menos) vistos e ouvidos com admiração: “[a] simples menção a Cuba e Brasil” era garantia de bom público. Distribuído o elenco, o plot aperta o nó tipo “corredio” da trama em ão: afinada a relação entre a cantora cabo-verdiana e músicos cubanos e brasileiros, assiste-se de bom grado à reprovação da “omissão de Cabo Verde da publicidade”, porque representa a “negação da sua identidade cultural na busca de um público global.” Da reprovação à condenação, os termos de responsabilidade em ão estão explícitos: a “vastidão esmagadora da indústria da world music”, a “minimização” ou “apagão” da cultura nacional para “sua comercialização e consumo nos centros do Norte global devido a imposições de marketing”.

Não que signifique um afrouxamento do nó, mas talvez implique um ajustamento necessário nos fios que se entrelaçam, as conclusões de que (1) naquele tempo, 2003, a “hibridez cultural intrínseca” da música cabo-verdiana—em crioulo cabo-verdiano de base lexical da língua portuguesa—fosse corresponsável pela “percepção de indefinição no que diz respeito à sua identidade”²; e (2) a conclusão (esta a exigir mais atenção) de que pessoa de uma língua só, híbrida, Cesária estava deseducada, inabilitada, para se fazer entender com os não-falantes de “línguas não portuguesa ou não kriola”, levanta a curiosa impressão negativa de que até os seus gestos seriam poucos para apresentá-la culturalmente.

Se como afirma o espectador apaixonado de Cesária em Minneapolis 2009, em livro publicado originalmente em inglês, em 2011—“Cabo Verde é agora melhor conhecido junto do público da world music, portanto a possibilidade de tal omissão cultural é menor”—, a inabilidade de Évora para outras línguas estaria hoje corrigida por novas gerações de músicos e intérpretes, “a jovem guarda da música cabo-verdiana” (Arenas 204), na qual se destaca o papel de Souza com o seu

² “The Creole language, the mother tongue of the Cape Verdean people, took shape very early on as a mestizo language designed to be used as an emergency stopgap. It was a communication tool between the different ethnic slave groups who had been transported to the archipelago. It was also used to communicate between that great majority of the population and the Portuguese colonists. It is a language born from racial mixing, but also a language of resistance. Cape Verdean Creole is the support to various black and mestizo forms of expression on Cape Verde, such as the *batuque*” (Gomes 138).

“inglês impecável”, em voz “que possui um leque extraordinário” de modulações cabo-verdianas, caribenhas e jazzísticas (Arenas 234).

A comparação não é o movimento essencial
mas a posição de uma coisa face a face. Eu e o alheio
alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nesta diferença
a verdadeira situação é a de uma aresta dupla. (Brandão 27)

Face a face, pondo em prática os versos da poeta portuguesa Fíama Hasse Pais Brandão, as performances de Évora e Souza, circunstanciadas no palco de Minneapolis e assistidas por Fernando Arenas, no intervalo de seis anos, poderiam ser resumidas ao ritmo binário de um jogo significativo de linguagem, em o que concerto de uma, Carmen, numa variedade de tons musicais e sons linguísticos misturados, num hibridismo pop, dir-se-ia com ironia, soa como conserto do que na outra, Cesária, fora canto de pé no chão, de uma nota só, educado no seu kriolu natal, que não nega “a sua identidade cultural [indefinida] na busca de um público global”. Carmen, aos olhos deslumbrados de Arenas, é artista de muitos instrumentos. Interessantemente, no fragmento que interpreto, ela—tecladista, violonista, letrista—, ao longo da carreira acompanha a trilha que leva à formação musical cabo-verdiana, indo do canto individual ao conjunto orquestral, entrosada à sua banda, harmoniosamente (cf. “Os contornos da nação cabo-verdiana” em capítulo 2). E assim, bem-educada entre o tradicional e o moderno, em andamento acelerado, está pronta para a reeducação do público anglófono das coisas da sua terra cabo-verdiana natal.

E nesse processo, em meio a um pot-pourri ou uma jam session, há um momento sublime de liberdade.³ É quando pede à audiência, naturalmente em inglês, que a acompanhe cantando de viva voz uma frase melódica, que, de improviso em improviso, misturada aos instrumentos bem temperados da banda, atinge alturas melódicas com tonalidades melancólicas, do inglês ao kriolu, na “Canção para o Meu Pai”, de Horace Silver, “o venerado ícone de jazz cabo-

³ “O exercício de liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, da ligação que estabelecemos no momento em que exercitamos juntos a liberdade, uma ligação sem a qual não existe liberdade” (Butler 59).

verdiano-norte-americano”, “figura musical paterna”, cantada em boca bilingue à imagem do seu próprio pai no mar.⁴

“Face a face”, diria Fiama, “a verdadeira situação é a de uma aresta dupla”.

Por linhas cruzadas, em suma, na busca da interlocução entre o “paradigma binário” e um “caso paradigmático”, ou seja, entre “a fusão altamente inovadora de Carmen Souza” e a “‘indefinição’ cultural de Cesária Évora”, e vice-versa, não tenho conclusão conclusa. Creio que por movimentos descontínuos, como reza a boa História na qual confio, e com palavras de Hannah Arendt, em quem igualmente confio, “só permanece a língua materna” (Arendt 123).

Seja por situações extremas, como o exílio experimentado pela teórica política judia nascida na Alemanha, ou pela filiação à diáspora por ascendência ou descendência, seja por herança identitária ou por pertença cultural, o uso da língua materna é o bem que vale mais. No “paradigma binário” em que se circunstancia Évora, a vivência no crioulo natal cabo-verdiano, se bem interpreto a leitura de Arenas ainda em curso, a fez “poliglota na sua própria língua” (Bechara), quero dizer, com a lição do gramático: no uso da língua em forma de canto a intérprete aprende a traduzir nos gestos o que não está ao pé da letra que canta, mas sim nos seus pés descalços, no apuramento dos seus movimentos ao ritmo da música, uma performance dentro da sua língua, híbrida por natureza, aliás, em todas as suas variações, que a transformam em musa ou sereia,⁵ numa palavra, Senhora de estilo único no imaginário musical da Cultura de Cabo Verde.

Se houver uma gramática da morna na norma do uso da língua no canto de Évora, haveria uma linguística do “jazz cabo-verdiano-norte-americano” na “fusão” de Carmen Souza, à época da publicação de *África lusófona: Além da independência*, moradora de Londres. A ideia de distância de uma certa norma-padrão única no uso da língua interessa ao que penso a respeito do que altera e

⁴ “As metáforas marítimas sempre estiveram presentes nas composições poéticas de Cabo Verde, mas, nas primeiras ‘gerações’, o oceano aparecia como elemento enclausurador. As mulheres encontravam-se presas ao cais, esperando, submissas, os amantes, filhos e maridos que saíam para a pesca da baleia ou iam estudar em Portugal. O mar como magma da memória e do inconsciente feminino foi uma conquista da novíssima poesia caboverdiana que passou a perseguir os labirintos interiores do desejo da mulher-poeta” (Secco 22).

⁵ “O canto das Sereias é audível por todos os mortais que, desventurados, aproximam-se da sua ilha. O canto da Musa é audível somente ao poeta que, privilegiado entre os mortais, não morre ao deixar-se dominar por ele, podendo assim reproduzi-lo. Em certo sentido, ele faz a experiência de Ulisses: goza do canto divino sem perecer. Ao contrário, porém, o poeta se faz trâmite vocal para levar aos humanos o—agora suportável—prazer. Resta o fato de que a fonte primeira deste prazer é feminina. Como ocorre a cada ser humano que um dia veio ao mundo, a *primeira voz* é uma voz de mulher” (Cavarero 130).

circunstancia a relação cruzada entre sujeito e objeto, uma “aresta dupla”: uma que aponta para o “paradigma binário”; outra, para um “caso paradigmático”. Falante de sistemas linguísticos diferentes, o kriolu, o português e o inglês, Souza, como espero ter explicado na leitura da cena do show em Minneapolis, é a intérprete perfeita que (à maneira de segunda voz, canto a lição do gramático mestre) “à medida que vai alargando seus conhecimentos, vai vendo a língua por outros prismas, [conhecendo] outros recursos que a língua põe à sua disposição” (Bechara).

Para o alcance desse conhecimento em expansão, o melhor ponto de vista é a leitura de Fernando Arenas das interpretações de Évora e de Souza do clássico cabo-verdiano “Sodade”. Por respeito ao método e ao autor, passo-lhe a palavra.⁶

5.

A faixa “Sodade” do álbum *Miss Perfumado* opera como um hino para Cesária Évora e para Cabo Verde como um todo. . . . “Sodade” é talvez a música cabo-verdiana mais conhecida no mundo, graças a Cesária Évora. É uma composição enraizada tematicamente na história da emigração forçada de cabo-verdianos decorrente do trabalho contratado nas roças de cacau em São Tomé e Príncipe. A emigração para o sul foi historicamente considerada equivalente a uma condenação ao exílio, de acordo com António Carreira. . . . A letra da canção-hino “Sodade” seria a mais representativa de tais sentimentos. (Arenas 184–85)

Sua [de Souza] interpretação do clássico cabo-verdiano “Sodade”, com arranjos musicais do pianista cubano Victor Zamora, Theo Pascal e Souza, é sem sombra de dúvida um dos pontos altos do álbum [*Protegid*]. É uma das versões arrebatadoras dessa canção depois da interpretação arquetípica de Cesária Évora, não apenas

⁶ “A menos que seja indicado, todas as traduções do *kriolu* para o português são minhas. Ken mostro-b es kaminhu longe? / Ken mostro-b es kaminhu longe? / Es kaminhu pa São Tomé? // Sodad’, sodad’ Sodad’ des nha terra San Niklau. Quem te mostrou esse caminho distante? / Quem te mostrou esse caminho distante? / Esse caminho para São Tomé? // Saudade, saudade, saudade da minha terra São Nicolau” (Arenas 182, 185, 186).

pela sua abordagem harmônica inovadora em termos jazzísticos, criando uma atmosfera de reverência que essa canção e sua história exigem, mas também pelo piano empolgante de Zamora e improvisos melancólicos de Souza. Graças ao som único produzido por Souza e seu excepcional grupo de músicos, esses artistas estão expandindo as fronteiras do que é conhecido como música cabo-verdiana, world music e jazz. Souza, filha da diáspora cabo-verdiana, afirma-se como uma cidadã musical global, mesmo quando canta na língua dos afetos da infância. (Arenas 235–36)

E, assim, no decurso do “paradigma binário”—AC antes de Cesária e DC depois de Cesária—forma-se o modelo paradigmático, o caso da música moderno-contemporânea de Cabo Verde que interessa mais—DC depois de Cesária e AC agora Carmen.

O nome Cesária engloba em termos épicos, diria, a Figura revolucionária da Porta-bandeira—a “canção-hino”—e a Figura da Diva, mais propriamente, creio, a Imagem da Musa inspiradora da Música e da Literatura, a voz, arraigada na história, que conta em canto a dor do exílio do contratado e a esperança da volta no retornado. Numa palavra: “Sodade”.

Sem o sentido pleno do nome Cesária só, Souza é toda “Sodade”; sem desencanto em descanto livre é um voo solto em direção ao alto em notas arrebatadoras que levam “esse caminho para São Tomé” na direção outra; é tom de voz bem temperado, inova a dor entre a tradição que respeita e admira e a inovação que espreguiça e mira sob a batuta de uma constelação CE de astros cuja estrela a mais brilhante ainda, linda, enobrece a legião que salta para o futuro do que é hoje “conhecido como música cabo-verdiana, world music e jazz”; Souza em “Sodade”, de frente para as pautas identitárias puristas, atravessa o pequeno mundo de Mindelo e o seu Barlavento pelos palcos do mundo, a fazer o que sabe e a cantar como gosta, no presente e para o futuro.

6.

Sob a regência de Mestre Arenas, encerro a sessão de leitura sobre a música cabo-verdiana rente ao seu texto.

“Cabo Verde é agora melhor conhecido junto do público da world music”; “Carmen Souza, filha da diáspora cabo-verdiana, afirma-se como uma cidadã musical global”: montando face a face—o escrito por Arenas ao final da visão do espetáculo de Évora, em Minneapolis, 2003, e o escrito ao final da audição de “Sodade”, no álbum *Protegid*, 2010, de Souza—, fico com a impressão de que, por breve instante que seja, alcancei a continuidade pela descontinuidade. Quero dizer: do binário ao paradigmático—na interpretação em dueto de “Sodade”, há pouco— a música cabo-verdiana deu a Évora e Souza identidade existencial e cultural, “[e]ssa é que é uma mulher da nossa terra” (196), mas não uniformidade.

Ao fim e ao cabo é tudo uma questão de conceito sobre imagem: “Mar é morada di Sodade” (181). “Cabo Verde é uma árvore frondosa” (190) e “São Vicente é um pequeno Brasil” (192).

E, sob parcos versos meus sobre o seu retrato, em que ensaio traçar a grandeza da sua figura na alegria e na dor, estou certo de que “[l]á no céu você é uma estrela” (189), ARENAS, Fernando REY.



ARENAS, Fernando REY

para David Asselstine

As línguas lhe dão gosto
Mais que precisas, preciosas,
As variações no português que fala
Sabem bem (a) Brasil Portugal Angola
Uma África ligada na cabeça
De quem tem de raiz no coração
A especiosa alegria
De ir mão-a-mão irmão-a-irmão
Em canto e dança levando a
Cabo ver de todas a
Poesia

Seattle/Olympia, 7/11/18

Obras citadas

- Arenas, Fernando. *África lusófona: Além da independência*. Traduzido por Cristiano Mazzei, EDUSP, 2019.
- Arendt, Hannah. *A dignidade da política: Ensaio e conferências*. Traduzido por Helena Martins et al., Relume Dumará, 1993.
- Bechara, Evanildo. “Devemos ser políglotas na nossa língua, afirma Bechara, 94, gramático da ABL.” *Folha de São Paulo*, 31 julho 2022, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/07/devemos-ser-poliglotas-na-nossa-lingua-afirma-bechara-94-gramatico-da-abl.shtml>. Acesso em 8 agosto 2022.
- Brandão, Fiama Hasse Pais. *Novas visões do passado*. Cesário & Alvim, 1975.
- Butler, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Traduzido por Fernanda Siqueira Miguens, Civilização Brasileira, 2018.
- Cavarero, Adriana. *Vozes plurais: Filosofia da expressão vocal*. Traduzido por Flavio Terrigno Barbeitas, UFMG, 2011.

- Gomes, Simone Caputo. “Cabo Verde and Identities in Concert: Gastronomy and Music.” *A Symphony of Flavors: Food and Music in Concert*, organizado por Edmundo Murray, Lady Stephenson Library, 2015, pp. 135–63.
- Secco, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*, vol. 2, *Cabo Verde*. UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras e Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, 1999.
- Verde, Cesário. *Todos os poemas*. Organizado por Jorge Fernandes da Silveira, 7 Letras, 1995.