

Ritmos da Diáspora: o Violino como Tradição em Cabo VerdeLuiz Moretto¹**Introdução**

Este estudo tem o objetivo de repensar os acontecimentos artísticos, sociais e políticos no arquipélago de Cabo Verde através da análise do que se poderia denominar de tradição de resistência dos modos de tocar instrumentos de corda (*cimboa e violino*) nas ilhas. Para tanto, pensa a música como inserida no contexto da diáspora africana. A geografia do Oceano Atlântico conforme analisado por Gilroy (1993) é o ponto de reflexão que instiga a produção de uma narrativa histórica diferenciada dos encontros e desencontros entre África, Brasil e Europa. A primeira observação comparativa entre a música popular cabo-verdiana e a brasileira, levou-me a perceber uma sequência de eventos histórico-musicais que evidencia a interconectividade entre esses dois países para além dos aspectos rítmicos e melódicos. Tais aspectos sugerem adentrar em âmbitos da cultura musical que envolvem descolonização, identidade, raça, língua e tradição num esforço em lidar com os conceitos *anti-anti-essencialismo e tradição*.

Considerando-se esta prática musical uma “tradição”, Hobsbawn (2010) concebe as tradições como rituais inventados, muitas vezes em um período de tempo recente, mais recente do que se imagina e estabelecendo-se com rapidez. Ranger (2010) descreve as tradições que os europeus recriaram para os próprios africanos na África para manter o vínculo de domínio entre colonizador e colonizado; fizeram assim os africanos acreditarem em cerimônias que eles não tinham. Tal procedimento foi instituído no mundo indígena africano para suprir as ausências de tradições e costumes nos modos religiosos, republicanos, monárquicos e modernizantes como ocorria na Europa no pós-revolução industrial e foram também reinventados nas colônias como forma de controle. A tradição de se tocar violino em Cabo Verde leva a reflexão que esta música foi criada como resistência e ao mesmo tempo interação do

¹ Bacharel em Música e Doutorando no Departamento de Estudos Brasileiros e Portugueses do King's College London, sob orientação de David Treece e co-orientação de Frederick Moehn.

musico africano com o europeu. O instrumento de lutheria europeia é tocado pelo cabo-verdiano, com seus ritmos próprios e sonoridade singular; um sincretismo cultural de sobrevivência e abandono das práticas colonialistas.

A Tentativa de abarcar a música e seus violinistas no arquipélago de Cabo Verde conduz ao estudo dos ritmos, veículo de expressão para a dança, canções e performance instrumental daquele mesmo país. Esta sociedade surgiu da sobrevivência ao isolamento geográfico mas ao mesmo tempo esteve em constante troca com viajantes provindos de diferentes países e absorveu elementos culturais no intrincado fluxo de interações entre Europa, África e Brasil durante o expansionismo do império colonial português. No entanto, o foco manter-se-á no período pós-independência, a partir de 1975 onde os movimentos migratórios tornam-se ainda mais intrincados na diáspora, em um transnacionalismo global deveras frágil mas concreto, criando novas identidades no movimento de saída da África e também de retorno das pessoas que trazem novas influências ao local de origem; são as pessoas que retornam do Brasil, da América Central, do Norte, da Europa e de outros países africanos.

Ao analisar esses fluxos reconhecidos por identidades nacionais deparamos com originalidade e diferenças em cada tradição, em um corpo ainda maior de comunidades africanas. Originalidade aqui seria uma forma de abordar determinada gama de elementos culturais em uma dada comunidade mas não a defesa de um *essencialismo* nacionalista ou a busca da origem dos estilos musicais.

A análise dos ritmos no contexto da música tocada no violino em Cabo Verde é uma primeira abordagem metodológica para lidar com a complexidade intercultural não apenas com o exterior mas com a diversidade e as trocas entre as comunidades das diferentes ilhas que partilham entre si o escopo de ritmos locais. Três ritmos são brevemente abordados neste ensaio, os cabo-verdianos *Batuku*, *Coladeira* e a polaca *Mazurka*. O primeiro acompanha uma tradição vocal, os seguintes são estilos dançantes presentes no repertório para violino; porém geralmente são versões instrumentais de canções. Para uma análise destes estilos, utilizarei as interpretações do violinista Travadinha, em contraste com o instrumento musical quase extinto

Cimboa e o ritmo *Batuku* tocado com percussão e vozes, geralmente por grupos de mulheres.

Dentro dos movimentos de culturas entre a África e Europa, contrabalançando sobrevivência e resistência ao colonialismo, os cabo-verdianos evoluíram para uma sociedade híbrida e sincrética de interesse histórico e intelectual. “ Em vários níveis de sensibilidade e contato social, elementos africanos permearam os padrões europeus impostos” (Fryer 2000 – 173).

Além desta capacidade de diluição da hierarquia vigente ao longo dos séculos, este povo criou a língua nativa *Crioulo*, que foi formada não apenas pela fusão de línguas do oeste da África com o português (a origem do crioulo é um tópico controverso sem um único consenso entre vários estudiosos), mas também substituindo o léxico africano pelo português ou utilizando-se de uma gramática comum proveniente da África com parentesco com outras línguas *crioulo*. No entanto, vale ainda salientar as forças opostas que forjaram esta língua criada em um processo de colonização e descolonização das ilhas

Em uma convergência ou choque de dois movimentos opostos. O primeiro, de encontro a relação de colaboração entre mestre e escravo, entre português, cabo-verdiano e escravo africano, entre escravo e a igreja católica. O segundo movimento, em contraste, foi implementado sob diferenciação ou sob a forma de exclusão, resistência e subversão. Sendo assim, desde a sua origem, o Crioulo foi situado, paradoxalmente, dentro e fora da língua portuguesa. (Rego 2008 p-147).

Com a consolidação da própria língua, parece ter ocorrido também um reforço da noção de pertencimento a uma dada identidade não apenas na terra de origem mas em uma área muito maior através das comunidades vivendo em novos territórios, no espaço da diáspora no exterior.

Entre Conceitos

Se não é possível escapar ao caldeirão de discordância sobre tópicos sensíveis como etnocentrismo, nacionalismo e raça em uma narrativa sobre a música para violino em Cabo Verde, o objetivo é discernir se esta tradição está relacionada com as identidades criadas através da diáspora, ao mesmo tempo mostrando sinais de grande originalidade. Não há aqui a intenção de dar crédito às teorias essencialistas mas, em

alguma instância concordar que existe originalidade em um particular conjunto de ritmos numa singular estética de se tocar violino. No entanto, uma perspectiva analítica externa é também requerida para estabelecer algumas conexões com a miríade de diferentes influências musicais trazidas não apenas por europeus, mas pelos próprios cabo-verdianos. Adotar uma posição alternativa fora do dualismo de conflito entre essencialismo nacionalista e o anti-essencialismo, mas também não perde-se em um anti-anti-essencialismo demasiado global. O objetivo é encontrar uma pedra angular entre conceitos para lidar com identidades locais e a pluralidade da diáspora ou talvez o não conceito ou conceito vazio. Na prática seria reconhecer na expressividade musical do arquipélago de Cabo Verde uma delimitação espacial local dentro de uma área geográfica maior no Atlântico negro lusófono. Podemos aqui concordar com Gilroy na formação da identidade no Atlântico negro como essência não fixa nos espaços locais e transnacionais:

A proeminência da música dentro da diversidade das comunidades negras da diáspora no oceano Atlântico é, em si, um importante elemento da essência das suas interconectividades. No entanto, a história de empréstimos, deslocamentos, transformações e continua reinscrição que a cultura musical aproxima, são um legado vivo que não deveria ser reificado como símbolo primário da diáspora e assim empregado como uma alternativa para o recorrente apelo de algo fixo, estabelecido ou desenraizado. (Gilroy 1993, 102).

No entanto, para contrabalançar a tendência ao essencialismo, torna-se necessário historicizar o processo o qual moldou esses estilos musicais, sem buscar por autenticidade, mas identificando os episódios históricos e políticos que formaram essa tradição.

O ritmo e o processo criativo

A organologia da música subsaariana apresenta uma predominância de instrumentos de percussão, os tambores, xilofones e lamelofones. Há também os instrumentos de corda pinçada como as harpas e os instrumentos de corda friccionada. As escalas e modos são muito variados e alguns destes diferem dos da música ocidental. A polirritmia dos grupos de percussão são descritos por Jones (1961) Nettl (1973), e Kukik (1970). A conexão direta do ritmo com a língua é intrínseca, combinando sílabas, palavras ou frases com batidas de tambor, utilizando-se muito a forma

pergunta e resposta na alternância entre um solista líder e o grupo. Esta característica faz refletir que o ritmo é também o próprio veículo do processo criativo da música que vai se construindo sobre estruturas bem definidas que se repetem mas que também se recriam com a improvisação. No entanto, o modo tradicional de abordar a música subsaariana exclusivamente pelo ritmo ou, considerando-a restritamente percussiva acaba por desvalorizar vários outros elementos importantes. Buscando uma diferente perspectiva, este estudo visa lidar com os instrumentos melódicos analisando frases musicais e o improviso criado sobre estas estruturas, tornando-se indissociável melodia/ritmo/improviso como processo criativo. Diferentemente das outras tradições de cordofones (família dos lutes) tocados com arco como os encontrados no Mali, Níger e Moçambique, rabecas no Brasil, em Cabo Verde, os violinistas tocam o instrumento de luteria europeia, os modelos que evoluíram do período barroco para o romântico. Os elementos técnicos da música tocada nesta tradição como o ritmo sincopado, as formas harmônicas, o timbre e a estética local, são igualmente importantes para compreendermos o que e como se configurou essa singularidade musical que denominei de tradição violinística na música cabo-verdiana. Com referência ao violino, a comparação com a tradição clássica europeia no nível técnico seria desproporcional mas o importante é a abordagem estilística. Na música clássica vários estilos populares foram agregados ao longo dos séculos, no entanto a própria erudição envolvida na música de concerto desconsiderou na sua comercialização vários outros elementos populares. Tagg (1987) refere a tal retórica “ Uma supremacia europeia a favor de uma economia hierárquica e burguesa na música de concerto que por muitos anos excluiu estilos populares e suas pessoas”. Esta ideia pode ser ampliada na diáspora em um limite maior, para o território brasileiro, como por exemplo os estilos populares de música para rabeca. No entanto o devido interesse e estudo por parte de alguns autores tem mudado este panorama, trazendo o status de composição e performance para dentro do circuito da música de concerto. São novos elementos interpretativos e estéticos que surgem, ou de acordo com Fiaminghi (2008),

Os processos que permitiram a esses instrumentos emergirem e redefinirem os seus estatutos dentro do contexto da cultura hegemônica de matriz erudita, não como indícios de uma nova

onda nacionalista, aos moldes do espírito romântico de busca do puro e das origens, mas como renovação da linguagem erudita contemporânea.

Este argumento apresentado por Fiaminghi sobre a música para rabeça, em um movimento de trazer novos elementos para a música de concerto contemporânea, poderia ser expandido aqui para a tradição violinística de Cabo Verde. Um exemplo para sustentar essa ideia é a canção “Flor Amorosa” (Djack do Carmo) interpretada pelo violinista Travadinha (1986) e arranjada por Marcelo Fera para a orquestra Ensemble Conductus (2012). A reinterpretação desenvolvida tanto no tutti orquestral como no violino solo buscam preservar os elementos estilísticos da estética musical de Travadinha, transferindo para a orquestra os mesmos jogos rítmicos, articulações e expressividade de estilo.

Ritmos de Cabo Verde

É difícil prever se as rupturas culturais que ocorreram no continente americano, são similares às daquelas de Cabo Verde, considerando o processo de isolamento sofrido pelos povos africanos trazidos para viver sob regimes coloniais. Há uma divergência de opiniões entre autores amercacêntricos, eurocêntricos e afrocêntricos sobre a origem da maioria dos estilos musicais da África e dos estilos desenvolvidos no continente americano. A problemática com a continuidade de traços culturais também pode ser aplicada a questão do ritmo. A discussão acerca da origem e tradição dos ritmos africanos na diáspora é campo de especulação desde que um longo processo de transformação cultural ocorreu sem um registro histórico cobrindo os últimos 500 anos. É uma tarefa difícil analisar um conjunto de estruturas musicais do oeste da África estabelecidos séculos antes e tentar delinear estas transformações ao longo do tempo e espaço, comparando com as que existem hoje no continente americano e em Cabo Verde. As rupturas impostas pelo ciclo de escravidão impediu as pessoas de manterem suas tradições mas não eliminou a possibilidade de manterem reconhecíveis traços culturais vivos, em um processo de justaposição cultural na recriação de novas tradições. Porém esses movimentos trouxeram diferentes parâmetros de fusão cultural, de aculturação e sobreposição de culturas e ramificações. Aculturação é um termo questionável, principalmente nestes territórios em movimento:

Nós precisamos distinguir entre processos contraditórios de fusão e aculturação por um lado e segmentação e justaposição no outro. É necessário perguntar que aspectos foram mais suscetíveis de mudança e quão representativo foi uma manifestação cultural no seu contexto de origem. Nós precisamos olhar os desenvolvimentos pela perspectiva da África, da Europa e também das Américas. (Assunção 2005 -34).

Não é possível avaliar até agora uma segmentação linear a qual formou os ritmos musicais de Cabo Verde ou se estes evoluíram de uma justaposição de diferentes culturas originárias do oeste da África e da Europa. Seriam produto de hibridismo na música? Os ritmos *Batuku*, *Coladeira*, *Funana*, *San Jon* e *Mazurka* podem ser uma sobreposição de elementos primariamente do oeste da África em uma fusão com elementos da Europa e Américas. A familiaridade com os ritmos encontrados no Brasil é grande. No entanto, não é necessário determinar se esta familiaridade ocorre por compartilharem uma mesma matriz africana ou se é resultado de uma hibridização no mundo contemporâneo. No contexto da tradição violinística o mais importante é relacionar este conjunto original de ritmos cabo-verdianos às práticas de dança, ao engajamento social, a performance de grupo, a expressão individual e coletiva e outras características da música ocidental africana como ainda o ritual, a celebração e catarse. Estes elementos influenciaram radicalmente a concepção da música ocidental no século XX. Mesmo analisando-se a produção musical nos últimos 30 anos não perderemos as referências já que alguns registros históricos podem corroborar evidências de origens Bantu ou Ioruba na música e ritos do Brasil ou de Cabo Verde.

O resultado desta miscigenação cultural através da música é mais importante aqui do que a tentativa de identificar a origem deste conjunto de ritmos. A busca por um africanismo ou, no outro extremo, o conceito de aculturação são, dentro de uma ótica, sintomas de pensamento colonial. Bélague (1992 – 07).

Nesta vasta área de geografias na diáspora cada grupo de músicos ou comunidade precisa, em certa instância, preservar sua herança cultural. Seria aqui uma questão de identidade? Na perspectiva externa a uma cultura, na visão de um *outsider* talvez seja necessária uma certa busca da essência e da originalidade como um ponto de vista válido para poder reconhecer uma tradição musical. Uma postura anti-essencialista viria após descrevermos esses elementos de originalidade, mas perante justaposição de estilos no encontro entre territórios. Seriam as estruturas musicais partilhadas e reutilizadas em uma escala global uma abstração do mercado musical ou um

desenraizamento tal que apenas poderíamos conceber no nível conceitual do anti-anti-essencialismo? A simultânea sobreposição de elementos culturais e seus povos levam-nos a pensar na transformação ocorrida ao longo do tempo cronológico porque as fusões culturais levam tempo a acontecer (Kubic 1994).

A Percepção do Ritmo

É válido tentar descrever as sensações que a música da África ocidental causa na audiência. Os padrões encontrados nestas tradições inclusive na diáspora em estilos como samba, jazz ou morna tem o poder de afetar as emoções e a cognição de uma outra perspectiva. Alguns efeitos podem ser descritos como por exemplo, mergulhando a audiência em um *continuum musical*. A repetição progressiva tocada nos mesmos padrões rítmicos transporta a nossa percepção a diferentes níveis de compreensão. Eles são estruturados como unidades métricas ou matrizes que são repetidos constantemente em ciclos, trazendo uma sensação de continuidade. Essa repetição de unidades compostas por células rítmicas leva a percepção a reorganizar a compreensão inicial da própria estrutura. O que foi percebido como um tipo de compasso, pode torna-se outro na escrita. Uma célula ou frase rítmica se transforma em outra em segunda análise. São como estruturas móveis que transporta-nos para as raízes de várias expressões musicais da África subsaariana, uma ponte para o mundo do ritual como por exemplo a música ritualística dos Owe no Gana.

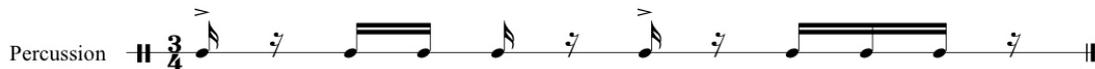
Outros eventos estão relacionados com dança e práticas xamanísticas que levam a transcender o fenômeno da realidade de uma diferente percepção. A capacidade de oferecer diferentes percepções de determinadas estruturas rítmicas é compreensível na tentativa de escreve-las dentro da notação da música ocidental. O problema neste caso não é o de registrar o ritmo acuradamente mas tentar capturar as nuances, caso contrário nossa percepção pode levar-nos para diferentes representações do mesmo ritmo. Diferenças de andamento também parecem alterar este senso em alguns estilos da África Ocidental. Isto ocorre devido a um número de intenções e nuances entre cada batida ou célula rítmica. Há respiração, atraso ou antecipações, síncope sobre síncope criando uma sobreposição de contratempos que é perceptível, porém nem sempre registrável. Isto provavelmente é o que Pressing (2002) descreve como sendo técnicas de alto nível (high level techniques) que incluem síncope, sobreposição,

deslocamento, frase fora de pulso, polirritmia, heterofonia, *swing*, ritmos falados, pergunta e resposta. Nos ritmos de Cabo Verde há uma tendência para simplificar as estruturas do ritmo, reduzindo os mesmos a unidades menores, e isto também causa alguma variação na notação. Este fenômeno ocorre com o *Batuku* como pode ser visto no primeiro exemplo. Este ritmo é concebido em um compasso ternário $\frac{3}{4}$ mas após tocarmos estas células, nossa percepção induz para uma repetição binária da mesma unidade. Pressing descreve este processo ao analisar o *groove* e suas subdivisões e tendências hierarquizadas. (Pressing 2002- 287).

Batuku

Batuku é um polirritmo, com forma de execução de pergunta e resposta; originalmente é um gênero cantado e acompanhado por percussão, um ritmo binário $\frac{6}{8}$ mas também escrito em $\frac{3}{4}$ como mostra a figura.

Figura 1



No entanto, batendo-se esta estrutura rítmica com as mãos ou em um instrumento de percussão, a percepção pode levar-nos para uma compreensão cognitiva do *Batuku* como 1 batida para a chamada e 3 batidas para a resposta. Agora temos então um compasso binário de $\frac{6}{8}$ como apresentado neste segundo exemplo.

Figura 2



O efeito pode ser compreendido aqui como polirítmico nesta estrutura de pergunta e resposta e mesmo poderia haver uma sobreposição de diferentes fórmulas de compasso mas tocados em diferente andamento. Ocorre aqui aquela tendência mencionada acima, uma simplificação da forma ternária para a binária,

principalmente quando o *Batuku* é tocado em um andamento rápido. As nuances podem ser sutis e nossa cognição leva-nos a compreender o ritmo, muitas vezes, de uma forma similar, mas não exata. Porquê? Estariam essas estritas variações e interpretações no âmbito da cultura?

O *Batuku* é um gênero de Cabo Verde que surgiu na ilha de Santiago mas acredita-se ser tocado em todo arquipélago e também no Brasil. As origens do ritmo são africanas e apesar de não estar totalmente interligado com a tradição violinística, é uma importante manifestação afro-caboverdiana que serve também como base para se compreender outros ritmos locais. Em relação a música para violino, torna-se necessário a referência à *coladeira*, à *morna* e à *mazurka*, no contexto dos elementos culturais nesta tradição musical.

Coladeira e Mazurka

Entre os ritmos desenvolvidos em Cabo Verde e os apropriados de outros locais há a *Coladera* e a *Mazurka*, ambos servindo como estrutura de composição na música para violino. A primeira é um ritmo binário com um andamento variável de andante para alegre. *Coladeira* ou *koladera*, ritmo dançante proveniente de uma possível aceleração da *morna* desenvolvida nos anos 20 principalmente no Mindelo e que sofreu influências de outros gêneros (latino-americanos) ao longo das décadas. A *Mazurka* um ritmo ternário originário da Polônia para ser dançado. No repertório clássico para violino está presente em composições de Wieniawski mas em Cabo Verde sofre uma apropriação singular, onde as características dos ritmos africanos descritas anteriormente são incorporadas na *Mazurka* local. Além de ser tocada no repertório para violino também é dançada nos eventos festivos do arquipélago inclusive em festivais de violino.

Cimboa

Ao contrário da prolífica apropriação do violino como instrumento musical europeu em Cabo Verde, o *Cimboa*, representa um elo direto de conexão com o continente Africano. É um instrumento geralmente monocórdico, tendo a caixa de ressonância feita com cabaça ou coco, o arco com cerdas de crina ou fibra vegetal, faz referência

aos instrumentos que funcionam em contraponto com a voz ou mesmo em uníssono, para introduzir o tema a ser cantado, como inicialmente era a prática do Batuku. Ao mesmo tempo que existe este contraste, entre o violino e o cimboa, entre *coladeira/mazurka* e o batuku como elementos aparentemente dispares, existe a interconectividade com elementos de ritmo, timbre, pergunta e resposta, jogos e rituais diversos daquilo que pode-se compreender por música Africana. Considerado a beira da extinção, o cimboa, que também parece ter um papel de “afinador” nestas performances instrumental/vocal, parece aludir a uma emanção quase mítica, uma representação ritualística das tradições antigas das comunidades nos espaços comuns da África. Atualmente há importantes tocadores que mantêm a tradição como Nhô Eugénio e Roque Sanches e as recentes performances de Mario Lúcio. Esta interconectividade do cimboa com outros instrumentos de arco como o *Tchakare* de Moçambique, o *Soku* do Mali e o *Kiki* dos povos Teda e Daza de Tibesti e Borku (Chad e Niger) é objeto de estudo para o desenvolvimento desta pesquisa para o futuro, tendo em vista que mais dados históricos são necessários para contextualizar apropriadamente o Cimboa.

O Violino de Cabo Verde

O músico Travadinha é, provavelmente, o primeiro violinista a alcançar notoriedade no exterior, gravando em Portugal a sua obra. Vivendo no contexto social de transição para o pós-colonialismo, quando os movimentos políticos de independência estão voltados ao importante reconhecimento das subjetividades africanas e identidades nacionais na Guiné e em Cabo Verde. Este é um período que muitos cabo-verdianos buscam na migração a alternativa para escapar dos sintomas de subdesenvolvimento de uma economia dependente de chuvas sazonais escassas para manter-se produtiva. Não apenas por sobreviver artisticamente a este período difícil mas também devido a sua coesão de estilo e a expressividade das suas interpretações, Travadinha é referido neste estudo como o primeiro representante da tradição de violino em Cabo Verde a ser analisado. Ao ouvir Travadinha e seu grupo, surge a sensação de familiaridade com estilos brasileiros, mas ao mesmo tempo um estranhamento. Diferentemente da tradição de rabecas no Brasil, os estilos são tocados sobre ritmos originários de Cabo

Verde, uma estética construída por elementos musicais africanos, predominantemente com instrumentos de luteria europeia embora seja uma tradição popular. O universo das rabecas no Brasil remete a um complexo escopo de hibridismo numa área geográfica muito maior, entrelaçada com as diversas expressões populares do litoral e interior brasileiro. Estilos como o *baião* e o *coco* ocorrem no nordeste e o *fandango* entre as comunidades do litoral sudeste do país. As influências musicais e estéticas transcendem os vínculos culturais com europeus, árabes e africanos. Algumas etnias dos povos indígenas brasileiros, se não influenciaram na construção das rabecas e suas formas variadas, o fizeram no arquétipo musical, com suas narrativas míticas como no incomensurável encontro entre arco e flecha, arco e rabeca e berimbau. A retórica do repertório para rabeca alude a um vasto campo de hibridização, uma criatividade coletiva social não apenas na fusão de culturas e pessoas mas de resistência popular, expressividade que emerge em um ambiente de contato entre segmentos contrastantes das culturas humanas como no encontro entre povos africanos, indígenas brasileiros e europeus.

O violino de Cabo Verde é outro contexto, outra sonoridade, uma maneira popular de se tocar o instrumento. Apesar das similaridades na narrativa histórica de como as duas nações Cabo Verde e Brasil foram construídas, ou mesmo na miscigenação entre os povos, a questão a ser tratada é de constituição de marcos identitários através da música. O que pode ser considerado tradição cabo-verdiana, possui ritmos únicos, maneiras distintas de condução harmônica, um timbre também compreendido na ótica de uma expressão própria.

A fim de trabalhar melhor essa singularidade, apontarei alguns traços de aproximação-distanciamento entre dois músicos, Zé Coco do Riachão e Travadinha, oriundos de ambientes culturais contrastantes no eixo África – Brasil, mas ao mesmo tempo compartilhando elementos da música africana e suas derivações, coexistindo na mesma dimensão temporal no mundo lusófono. Zé Coco do Riachão vivendo na realidade do sertão mineiro, compôs em estilos como *coco*, *lundu*, *maxixe* e *mazurca*. O *lundu* que é um gênero afro-brasileiro (de descendência bantu) e que certos autores o relacionam como sendo a origem da *morna*. Travadinha, por outro lado, toca *mazurca*, *morna*, *coladeira* e *samba* no arquipélago, distante do sertão. Estes estilos

permaneceram vivos ao longo do tempo, resistido às adversidades e opressões sofridos pelos povos na diáspora.

Considerando as várias tradições violinísticas ao redor do mundo (como a cigana do leste europeu, a irlandesa, a do jazz, do bluegrass, a da música carnática indiana), o violino de Cabo Verde é uma entidade própria, a escola de violino africana, tendo Travadinha como um dos representantes entre Bau, Malakias, Nhô Djonzinho Alves, Nhonany Djarfogo, Nhô Kzik, Djo de Kunim e outros nomes. Na formação de cordas e percussão, solista/tutti traz algumas similaridades com o choro brasileiro, mas o violino solista, pouco utilizado na formação brasileira, seria um tipo de elo perdido neste contexto, o violino africano no meio do oceano Atlântico.

Travadinha



(Photo Web Source)

António Vicente Lopes nasceu em Santo Antão (- / 1987). O violinista conhecido por Travadinha gravou dois discos *Le Violon Du Cap Vert* e *Travadinha no Hot Club* (tradicional clube de jazz em Lisboa). Seus sete irmãos já tocavam violão, ele preferiu o violino e começou a tocar com o pai nos bailes da cidade. No entanto, apenas depois dos quarenta anos de idade ele começou a ganhar algum reconhecimento. Em 1981, seu talento, a subtileza da sua sonoridade, articulação rítmica e expressão melódica trouxeram reconhecimento para além de seu país de origem.

“Uma justiça tardia para este grande arquétipo de músico cabo-verdiano, sendo ambos um renovador e um memorialista, com suas frases melódicas e inefáveis improvisações sobre motivos ancestrais”. (Frank Tenaille 1992).

Travadinha modelou sua performance através do repertório e dos ritmos comuns aos músicos da sua época. Além disso seu estilo e expressão, mesmo fora do mercado e

da mídia de alto consumo, atingiu a mesma dimensão de outros tantos músicos improvisadores, transportando-o para além das fronteiras do arquipélago. As narrativas de eventos familiares aos cabo-verdianos como a perda de amigos para terras distantes, o amor acabado, alegria e sofrimento aliados a expressões estilísticas como a *morna*, *coladeira*, *mazurca* trouxe uma contribuição para a tradição e a história musical de seu país. A intenção rítmica e as respirações na performance de Travadinha são complexas dentro da notação tradicional. Uma pequena análise da sua expressão foi registrada em partitura e descrevo aqui alguns pontos da técnica instrumental na canção *Stancha* (ritmo *coladeira*) é descrita abaixo:

Arco: Tipo de arcada flutuante sobre as cordas, sonoridade de ponta de arco, conforme descrito por Grapelli: “o ponto exato para o *swing*”.

Mão Esquerda: uso de glissando e notas de aproximação.

Ritmo: síncope, atraso como no samba, deslocando a natural acentuação do tempo no compasso. Notas falsas, onde o som é reposto intencionalmente pelo silêncio ou por ruído.

Respiração: Um controle próprio do tempo pela respiração, dando emoções às estruturas da frase, controlando as nuances do andamento.

Improvisação: Improvisação melódica predominantemente sobre a estrutura da frase e suas variações, com algumas notas de efeito dentro da harmonia. Intenção de tocar algo, mas substituindo pelo silêncio. Deslocamento da intenção da frase, alterando a acentuação rítmica da frase ou desconstruindo-a.

Considerações Finais

No período pós-independência, cabo-verdianos tem expandido sua geografia na diáspora, tendo mais de 50% da população vivendo na Europa e no continente americano contudo, há indícios de que mesmo estando geograficamente distantes, procuram manter a língua crioulo e a música como modo de pertencimento e identificação com aqueles que ficaram em Cabo Verde.

Segundo alguns autores, entre eles Treece (2007), esta experiência da diáspora traz mudanças importantes tanto aos que se deslocaram quanto para o próprio ocidente, ressaltando a importância que a música assume nestas transformações. Em suas palavras:

Os recursos mais promissores da linguagem conceitual para teorizar o Atlântico é o campo da prática musical. A experiência musical – ela mesma um fio condutor na história cultural do Atlântico – é, de várias formas, semelhante ao fluido, temporariamente dinâmico, multidimensional produção de espacialidade oceânica. Treece; Naro & Sansi-Roca (2007 – 06).

Após realizar a discussão sobre estes pontos teóricos envolvendo a música de Cabo Verde e Brasil, situando Travadinha como representante da tradição violinística, o que torna-se mais relevante é encontrar esta mesma tradição viva em gravações, festivais de violino e vídeos na web. Estes eventos culturais já não estão restritos ao país de origem mas a um amplo espaço multiétnico na diáspora. Foi possível apontar através de alguns elementos técnicos, a existência de uma estética singular, sem, contudo, nos referenciar a concepção essencialista da cultura. Dentro desta perspectiva de que a música tem esta capacidade de intermediar realidades criadas neste período pós-colonial, entre a nação de origem e os novos territórios e espaços culturais. A música pode ser pensada como um elo que permite a invenção das tradições nos quais estes se reconhecem. Essas mesmas conjunções culturais levaram muitos outros músicos a transpor os limites do seu país e a conquistar uma autonomia no pós-independência sugerindo um movimento contrário de reconhecimento que busca novos espaços da diáspora para a África, agora reinventada.

Bibliografia

- AGAWU, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes. Queries, Positions.* Oxon: Routledge.
- ASSUNÇÃO, Matthias Røhrig. 2005. *Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art.* Oxon: Routledge.
- BÉHAGUE, Gerard H. edited by Gerard H. Béhague. 1994. *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America.* Miami: University of Miami.
- CROOK, Larry. 2005. *Brazilian Music: Northeastern Traditions and the Heartbeat of a Modern Nation.* Santa Barbara: ABC-CLIO.
- FERREIRA, Manuel. 1973. *A Aventura Crioula ou Cabo Verde uma Síntese Cultural e Étnica.* Plátano. Lisboa: Plátano Editora.
- FIAMINGHI, Luiz Henrique – *O Violino Violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani.* Tese (Douramento em Música) Unicamp/Campinas 2008.
- FRYER, Peter. 2000. *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil.* London: Pluto Press.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double consciousness.* Cambridge: Harvard University Press.

HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence. 2010. *The Invention of Tradition*. Cambridge: University Press.

KUBIK, G. 1994. *Ethnicity, Cultural Identity, And The Psychology of Culture Contact*. In: Gerard H. Béhague. 1994. *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*. Miami: University of Miami.

NETTL, Bruno. 1973. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

MARTINS, Vasco. 1988. *A música Tradicional de Cabo Verde I (A Morna)*. Praia: Instituto Cabo-Verdeano do Livro e do Disco.

MEINTEL, Deirdre. 1984. *Race, Culture, and Portuguese Colonialism in Cabo Verde*. Syracuse, NY: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University.

PRESSING, Jeff. 2002. *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundation*. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol 19. Nº 3, pp. 285 – 310. University of California.

REGO, Márcia. *Cape Verdean Tongues: Speaking of 'Nation' at Home and abroad*. Edited by Luís Batalha and Jørgen Carlin. 2008. *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press. Amsterdam.

TAGG, Philip. 1989 *Open Letter About 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'*. Cambridge. *Popular Music* vol. 8/3 (pp 285 – 298). Cambridge University Press.

TREECE, D.H , NARO P. N., SANZI-ROCA, R eds. 2007. *Cultures of Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.

Discografia

Travadinha, 1992 *Le Violon du Cape Vert*. "Feiticeira de Cor Morena".

Paris: Buda Musique.

Video (links)

<http://www.youtube.com/watch?v=fvHc-128f04>

<http://www.youtube.com/watch?v=ovlm0pZ5BQk>

http://www.youtube.com/watch?v=80_7nJMCbqU