

A MODINHA E O LUNDU BRASILEIROS E A MORNA CABO-VERDIANA: ESTUDOS E COMPARAÇÕES

Fabiana Miraz de Freitas Grecco¹
Doutoranda – UNESP – Assis
fabianamiraz@bol.com.br

RESUMO:

O presente artigo visa estabelecer as relações entre as cantigas populares brasileiras, a modinha e o lundu, com a também cantiga popular cabo-verdiana, a morna. Seguiremos o estudo étnico-musical do maestro cabo-verdiano Vasco Martins para demonstrar as semelhanças entre os gêneros, criando um espaço de diálogo entre as culturas populares brasileira e cabo-verdiana.

Palavras-chave: Modinhas; lundus; mornas.

1. MODINHA, LUNDU E MORNA: ESTUDOS E COMPARAÇÕES

a Modinha e a sua relação histórica e técnico-musical com a Morna deve-se sobretudo à procura científica das temáticas mais directas que tenham tido uma influência dinâmica na evolução conseqüente da Morna (MARTINS, 1988, p. 49).

Nos estudos sobre as possíveis origens da morna, é comum encontrarmos a relação triangular entre lundu- modinha- morna. Para entendermos essa relação, tomaremos como base o estudo de Vasco Martins, *A Música Tradicional Cabo-Verdiana I: A Morna*, 1988. O lundu, de acordo com Vasco Martins e alguns pesquisadores, seria o ponto de partida para o desenvolvimento da morna, como ilustra em esquemas² no seu livro *A Música Tradicional Cabo-Verdiana – I (A Morna)*, publicado pelo Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, em 1988. Nessa obra, Martins segue o caminho

¹ O presente artigo faz parte da dissertação de mestrado apresentada a Faculdade de Ciências e Letras – Unesp – Campus de Assis, concluída em dezembro de 2010, que contou com o apoio financeiro da CAPES.

² Os esquemas de Vasco Martins, devido à sua importância para a compreensão da origem da morna, foram incluídos nos anexos desta pesquisa.

do lundu na Ilha da Boa Vista, para descobrir o possível nascimento da morna, encontrando em Augusto Casimiro, *Ilhas Crioulas*, 1935, uma referência que aponta para um antepassado da morna:

Antes da morna, e revivendo num ou noutro ponto do arquipélago, como antepassado, cantou-se e dançou-se o lundum, irmão do vira, e a chama-rita, dança de roda, braços ao alto, em ondas harmoniosas e animadas. (Apud. MARTINS, 1988, p. 40).

Vendo uma possibilidade para desenvolver os estudos sobre a origem da morna ou, para citar as suas próprias palavras “um rumo mais ou menos científico ou pelo menos com essa possibilidade” (*Ibidem*), Martins partiu à busca do *lundum* em Cabo Verde. Deparou-se, assim, como um lundum, ainda ativo, mas que se encontra somente na Ilha da Boa Vista, tendo em Noel Fortes um representante do gênero e seu grande impulsionador.

Todavia, Martins, após rigorosas buscas e recolhas sistemáticas, conclui que hoje o lundum ou *landu*, como é chamado naquela ilha, é utilizado para cerimônias matrimoniais, em casamentos, fato também mencionado por António Germano Lima em artigo intitulado *O Landú*:

o canto-dança landú da Ilha da Boavista é uma representação simbólica, de origem ritualista, através da qual os dançantes, a anteceder a primeira noite de núpcias, transportam-se sugestivamente para um jogo sexual, como que a provar para toda a comunidade a virilidade do homem e a fertilidade da mulher (...) Na Boavista, a dança do Landú (badjá landú) representa um dos pontos mais altos das cerimônias do casamento e o momento mais esperado do baile cerimonial. (LIMA, 2002, p. 179).

No entanto, Martins realizou algumas experiências musicais com os músicos mais antigos e experientes da ilha seguindo o caminho das estruturas musicais do lundu até a morna, que propunha “uma lógica dialética de evolução ou pelo menos de transformação rítmica e de acordes”. Tal experiência, realizada por Martins e os músicos boavistenses, trouxe um resultado espantoso: “Um ‘ritenuto’ feito espontâneo pelo próprio músico produziu o esqueleto rítmico e harmónico da morna, pelo menos a morna essencial ou primordial” (*Ibidem*). Assim, Martins conclui que:

Esta experiência, apesar de surpreendente, justificou uma idéia importante: que, de facto, do Lundum até à morna, havia só o fosso da imaginação musical de um povo, da sua faculdade de dramatização (através da tonalidade menor, mais propícia para um pensamento expressivo relativo à morna) e, sem dúvida, a diminuição do andamento. (*Ibidem*).

Mas as incidências da presença brasileira nas pesquisas de Martins não se encontram somente na execução musical do lundu, como também na

performance da dança. Nas recolhas de testemunhos e de busca pelas referências da memória coletiva do povo cabo-verdiano, o pesquisador relata que o mais conhecido dançarino do lundu da ilha da Boavista teve um professor brasileiro:

José Brito Dias (Monquito), homem já velho mas com uma dinâmica invejável (...) quando quer e sente a necessidade de dançar, dança o lundum, para que os (...) mais jovens, aprendam, perdurando, assim, em tradição oral inconsciente, o traço de uma forma musical que já foi muito popular (...) No entanto, foi um brasileiro que lhe ensinou a melhor dança o Landu (...) ensinou o jovem Monquito, que tinha 7 ou 8 anos, um Landu mais sofisticado. (*Ibidem*).

Para Martins, a presença do lundu na formação da Morna é indiscutível, porém, com o atrofiamento desse gênero em Cabo Verde (passou a se executado somente em casamentos), resumindo-se a “só um traço melódico” (*Ibidem*, p. 50). Assim, a Morna teria sua origem no lundu e sua evolução a partir da modinha, ou seja:

O Landú atrofiou-se, chamemos-lhe, assim, e hoje em dia resume-se a um só traço melódico, como foi apontado (...) A harmonia seria simples e essencial, baseada na tônica e dominante. Esta morna Primordial perdeu-se, é claro, com a evolução constante da Morna posterior, evolução essa devida talvez à Modinha (*Ibidem*).

Dessa forma, Martins estabelece que a Morna, na sua origem (Morna Primordial) teria a sua origem no lundu, sua estrutura básica teria se formado a partir dele, no entanto, quanto a sua evolução e desenvolvimento de temáticas, (visto que o lundu apresentava temática única de música específica para casamentos), estaria a morna mais próxima da Modinha Brasileira, pois:

A Modinha adapta-se à idiosincrasia cabo-verdiana, generalizada por uma aptidão à melancolia, à saudade, à realidade de uma existência que, embora diversas vezes saudável, era impregnada por uma tristeza inerente à personalidade do cabo-verdiano (*Ibidem*, p. 51).

A morna, de acordo com Martins teria, então, origem e evolução a partir das canções brasileiras tidas, por Mozart de Araújo como os “pilares da música popular brasileira”: a modinha e o lundu (ARAÚJO, 1963). Apesar de obscura, a origem da morna, segundo o pesquisador, estaria vinculada nesses dois gêneros, pois, além dos fatores históricos, existem aproximações em relação aos seus aspectos formais (melodia, harmonia, síncope), a semelhança entre o conteúdo poético e, ainda, na origem da palavra *Morna*:

Assim, e cronologicamente, é a Modinha a forma musical que poderá ter influenciado a Morna nos seus primórdios. A palavra Modinha, que é o diminutivo de Moda – canção popular

tradicional - , poderá, sem grandes esforços, adaptar-se a uma caracterização definida pela palavra cabo-verdiana Morna através de uma versatilidade imaginativa muito comum às ilhas de Cabo Verde. (...) A Modinha que deve ter viajado para Cabo Verde através das tripulações dos diversos navios que fundeavam nos portos, foi assimilada rapidamente pelos músicos autóctones, já que existia uma forma primordial provinda, como se disse, do Landu. (*Ibidem*, p. 50- 51).

A simplicidade das modinhas brasileiras teriam influenciado, concretamente, a morna em sua formação, que, apesar de apresentar considerável complexidade, no que se refere ao seu “esqueleto”, revelando uma estrutura baseada na “música erudita europeia” (*Ibidem*, p. 17) tem em sua simplicidade poética (a estrutura dividida em quadras, as rimas, a linguagem não rebuscada/ornamentada) a expressividade necessária para retratar a alma cabo-verdiana. No entanto, vale ressaltar que Martins enfatiza que a morna de que fala quando compara-a à modinha brasileira e a temática amorosa, é especificamente a Morna Bravense de Eugénio Tavares “Este conteúdo poético, como se pode notar de forma generalizada, é muito semelhante à morna “bravense” do princípio deste século, sobretudo em Eugénio Tavares (*Ibidem*, p. 51).

Em relação à diferença entre a morna bravense e as demais, é válido recorrer ao estudo de Genivaldo Rodrigues Sobrinho, *Eugénio Tavares Retratos de Cabo Verde em Prosa e Poesia*, em tese, na qual, reserva um capítulo para estabelecer tal diferenciação. Segundo o pesquisador:

Na Boavista, a *morna* era, a princípio, mais festiva, divertida, rápida e caricata, (provavelmente cumprindo um papel como o da finason do batuque, de reguladora de comportamentos sociais frente aos costumes tradicionalmente praticados pela comunidade), embora *mornas*-queixume-lamentação também tenham sido produzidas como “melopéia com que a raça cativa ameniza as agruras do exílio forçado” (CARDOSO, *Folclore Cabo-Verdiano*, 1932, p. 19). A morna se transformou ao som dos *travessados*, os ritmos de baile dos Estados Unidos, e também, adquiriu seu sentido crítico em São Vicente, o lar da coladeira, sua parente mais agitada e satírica. José Alves dos Reis e Baltazar Lopes concluem que, mesmo metamorfoseando-se de ilha para ilha de acordo com aspectos psicossociais, muitas das *mornas* de compositores bravenses e sãovincentinos possuem raízes em antigas *mornas* da Boavista (como, por exemplo, Joana Maninha, compositora residente em S. Vicente). (*Ibidem*, p. 145).

Assim, fica evidente a importância de Eugénio Tavares quanto à sua capacidade poética e de unir popular e erudito, a poesia e a música cabo-verdiana advindas da camada popular e a literatura cabo-verdiana nascente:

Coube a Eugénio Tavares, nas primeiras décadas do século XX, dar ao ritmo musical e ao texto poético da *morna* um status culto, estendendo-a de manifestação das classes populares às classes média e alta da sociedade cabo-verdiana: a *morna* torna-se patrimônio de todas as ilhas e de todos os cabo-verdianos. Eugénio, desta forma, transforma-se num dos responsáveis direto pelo casamento entre a música e a poesia oriundas da tradição popular e a série literária cabo-verdiana que começava a canonizar-se. Instituída como forma musical inextricavelmente identificada com a nostalgia cabo-verdiana impregnada do peso do colonialismo, na época em que produziu sua obra, a *morna* de Eugénio atingiu todas as classes sociais e, como discurso literário, representou a expressão de uma elite cultural mestiça que ansiava por representar a alma cabo-verdiana (RODRIGUES-SOBRINHO, 2010, p. 143).

Outros pesquisadores que se debruçaram sobre a questão da origem da morna cabo-verdiana, como Lopes Graça, Osvaldo de Sousa, Fausto Duarte, Manuel Ferreira³, entre outros intelectuais portugueses, cabo-verdianos e brasileiros, procuraram na modinha brasileira do século XVIII, a origem da morna cabo-verdiana, cada qual propondo diferentes caminhos para tal presença, porém incidindo em traços comuns: a simplicidade/ ingenuidade, o tema amoroso/ sentimental e o refinamento lírico. As coincidências entre os aspectos formais, musicais e textuais desses dois gêneros, aproximam-nos.

Manuel Ferreira em *A Aventura Crioula*, 1973, expõe a opinião de Lopes Graça, o qual admite na morna a presença da modinha portuguesa, e não brasileira, fato que pode ser explicado por não ter o pesquisador dedicado-se ao assunto sobre origem da morna, assim, não percebendo que o grande divulgador do gênero em Portugal foi Caldas Babosa, que dominou durante o século XVIII, o cenário poético-musical português:

Lopes Graça, em conversa recente e cuidadosamente ressaltando o facto de ainda não lhe ter sido dado o ensejo de estudar o assunto, deixando no entanto a esperança de que o venha a fazer, confessou-nos ser impressão sua de que a *origem da morna* estaria nas modinhas portuguesas do século XVIII. (FERREIRA, 1973, p. 202).

De acordo com Fausto Duarte, na conferência de abertura da 1ª *Exposição Colonial Portuguesa*, de 1934, a semelhança entre os gêneros, verifica-se na “vibração de certas modinhas ingênuas das caboclas do Brasil, que se verificam nos gestos coleantes, na flexibilidade dos rins e no maneiço das ancas (DUARTE, 1934, p. 14).

O estudioso brasileiro Osvaldo de Sousa, por sua vez, acrescenta que a origem da morna aproxima-se da invenção popular da modinha brasileira,

³ Ver bibliografia.

agora não do século XVIII, mas sim do século XIX, período no qual o romantismo já teria sido completamente introduzido no texto da modinha e a “pianomania” já teria invadido as ruas das principais cidades brasileiras (Recife, Porto Alegre, São Paulo, Salvador) em especial o Rio de Janeiro de D. João VI. No entanto, esquece-se de que a morna teria, em sua maioria, como acompanhamento, a viola ou até mesmo a guitarra portuguesa, sendo tocada ao piano, de maneira insuficiente para caracterizá-la como canção acompanhada por aquele instrumento “A mim me parece que a invenção melódica popular de certas *mornas* tem flagrante semelhança com a modinha brasileira da segunda metade do século XIX. (FERREIRA, 1973, p. 203).

Manuel Ferreira conclui que, apesar do que ocorre com as semelhanças das cantigas brasileira e cabo-verdiana, é um fenômeno de *paralelismo* ou de difusão de um centro comum: a união nas colônias de Portugal e África:

A verdade é que se influência ocorreu, e tudo se encaminha para chegarmos a tal conclusão, a deveremos ir buscar à modinha portuguesa do século XVIII e não à modinha brasileira do século XIX. É uma tendência apetecível em que muitos resvalam, esta de se ser tentado a responsabilizar o Brasil por fenômenos de aculturação ocorridos em Cabo Verde similares de outros observados nas terras de Vera Cruz. A verdade é que, por via de regra, estaremos diante de um fenômeno de *paralelismo* ou mais vulgarmente de *difusão* de um centro comum: Portugal ou África ou, simplesmente, ambos, de onde partiriam os colonos. (*Idem*, p. 203).

Ainda, lembrando as mais recentes considerações quanto às semelhanças entre modinha e morna, no tocante à simplicidade, temos em *Percursos pela África e por Macau* (2005) de Benilde Caniato outro exemplo:

Fausto Duarte viu semelhança entre a morna e a “vibração de certas modinhas ingênuas de caboclos do Brasil”, opinião reforçada pelo folclorista Oswaldo de Sousa. A propósito da modinha, o nosso Mário de Andrade nota que é necessário considerar a reciprocidade de influências. O Brasil deu musicalmente muito a Portugal, inclusive o fado. “Provavelmente lhe demos a modinha também”, diz ele. E acrescenta que a modinha brasileira, como era chamada em Portugal, preferida de viajantes como de reinóis, alcançou muito sucesso em Portugal. A musicóloga Oneida Alvarenga observa ser a modinha brasileira de origem estrangeira, aqui aculturada. Acrescenta ser a música de recursos simples ou mesmo rudimentares, já conhecida da corte de Lisboa em 1775. Nesta simplicidade assemelha-se à morna (CANIATO, 2005, p. 72).

As semelhanças entre os gêneros ainda podem ser verificadas nos relatos de pessoas que presenciaram, ouvindo e vendo, a performance que

envolviam modinhas e mornas, ambas cantadas em sua maioria por duas vozes femininas acompanhadas de “requiebro” sensuais, como também na própria literatura, sendo citadas em contos e romances, como símbolos da identidade nacional. No final do século XVIII, segundo nos apresenta Manuel Morais, a modinha era executada por instrumentos de corda (viola de arame) e por duas vozes femininas, percorrendo todas as classes sociais, inclusive a classe servil, como observado abaixo pelo testemunho do viajante inglês William Beckford e do reverendo Ruders:

Duas jovens muito elegantes (...) gorjeavam modinhas brasileiras ...

Quando as criadas andam em serviço nos quartos, calam-se, em geral; mas, apenas transpõem o limiar das portas, recomeçam logo em voz alta *esganiçada* a mesma *triste melodia*. (MORAIS, 2003, p. 84).

Como já foi apontado anteriormente, além dos testemunhos dos cronistas-viajantes, os romancistas brasileiros do século XIX e início do XX também ilustravam seus textos com descrições sobre as modinhas e os lundus. Assim, temos em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, 1854 e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, 1911, exemplos de romances que traziam modinhas e lundus como práticas poético-musicais típicas do Brasil e descreviam a forma como eram cantadas. Em *Triste fim de Polocarpo Quaresma*, resumidos em um único parágrafo, temos a pontuação de vários assuntos referentes à modinha brasileira, por exemplo, é exposta a relação modinha-violão, o abandono do gênero já no início do século XIX, a opinião de que a modinha é expressão da nacionalidade, o sucesso de Caldas Barbosa em Portugal e a admiração do inglês Beckford por ele:

É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A *modinha* é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas, que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês notável, muito o elogia (BARRETO, 1991, p. 20).

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel António de Almeida, no capítulo VII, intitulado “Remédio aos males”, temos a descrição do momento de execução de uma modinha, por uma mulata “doce”, “sensual” e “afinada”, chamada Vidinha, que se fazia acompanhar pela viola:

—Nada, inda não: Vidinha vai cantar uma *modinha*.

—Sim, sim, uma *modinha* primeiro; aquela “Se os meus suspiros pudessem”.

—Não, essa não, cante antes aquela “Quando as glórias que gozei”. (...) Assentou-se finalmente que ela cantaria a *modinha*: “Se os meus suspiros pudessem”. Tomou Vidinha a *viola*, e

cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo (...) O Leonardo, que talvez hereditariamente tinha uma queda por aquelas cousas, ouviu boquiaberto a *modinha*, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora (ALMEIDA, n/d, p. 118).

A representação da morna, seu modo de execução, acompanhamento e descrições semelhantes, também está muito presente na ficção cabo-verdiana. Na *Revista Claridade* (1936) é apresentado um conto do escritor Manuel Lopes, intitulado *Galo cantou na baía*, no qual o autor denuncia a fome, as estratégias de sobrevivência do cabo-verdiano, como o contrabando de uma ilha a outra do arquipélago e o desejo de evasão. No entanto, é a morna que se constitui como centro da narrativa, pois ele descreve o momento de criação/composição de uma morna. Desse modo, o gênero está incluído na ficção, de maneira a ser o “núcleo do conto de Manuel Lopes” (GOMES, 2008, p. 150).

De acordo com Simone Caputo Gomes (2008), o guarda Toi, personagem do conto de Lopes, compositor de mornas, é a representação dos famosos mornistas cabo-verdianos que atuavam nos bailes:

Nos bailes (dentre os quais é citado no conto o do Tolentino, histórico baile nacional), Toi é tratado com reverência semelhante à dispensada aos famosos tocadores de mornas, sambas e *modinhas brasileiras*⁴ em voga na época: Salibânia, personagem histórica do mundo musical crioulo, qualifica a arte do guarda Toi, comparável à do grande poeta e músico Eugénio Tavares⁵, referência caboverdiana para a morna da Brava e sua evolução. (p. 153).

As modinhas brasileiras, figurando em meio aos demais gêneros musicais tanto brasileiros (sambas) quanto cabo-verdianos (mornas) no conto de Lopes, marcam a convivência entre eles, reforçando assim o trânsito cultural entre os países irmãos, tão fortemente vivenciado pelos escritores da geração da *Revista Claridade*. A relação que se estabelece a partir da presença das modinhas nos locais de festa e boêmia, onde circulavam à vontade a música e a literatura popular em Cabo Verde, nos aproxima da origem da morna traçada por Vasco Martins, na qual a morna desenvolver-se-ia em contato com a modinha.

O nascimento da morna, no conto de Lopes, de acordo com Simone C. Gomes, se dá como o nascimento de Vênus de Sandro Boticelli (“A morna veio do mar. Como Vênus ... é a protetora do amor”) e que se relaciona às ideologias vigentes na antiguidade clássica, herança europeia disseminada pelo Liceu de São Nicolau e o lirismo neoplatônico que instaura a ideia de beleza contemplativa. Ainda, Simone apresenta-nos a relação entre Toi, o

⁴ “... gritou de lá Chico, o cantador de modinhas brasileiras e sambas” (LOPES, 1936, p. 09).

⁵ Na frase “Então Nhô Toi, quando é que oce faz mais mornas?”, retirada do conto de Manuel Lopes, está a comparação entre a personagem e Eugénio Tavares, pois o poeta era conhecido como “Nhô Eugénio”.

guarda e o galo que possuem características semelhantes: a vigilância, o macho e o poder. Assim, Simone C. Gomes estabelece um paralelo entre criador e criatura, onde o guarda Toi representaria o compositor/criador e a morna a criatura, representação da beleza perfeita:

Aliando este ícone clássico à imagem do galo e ao que ela representa na memória coletiva dos povos (a vigilância, a criatividade, a ressurreição, o macho e o poder), poderemos chegar a uma aproximação plausível do processo sincrético operado por Manuel Lopes neste conto: a *morna*, impulsionada pelos ventos alísios (que corresponderiam aos deuses eólicos), no contexto de poder da lira masculina de Toi (o guarda, o vigilante, o “galo”) pode ser traduzida como a criação criatura que convoca à contemplação da beleza perfeita. (*Ibidem*).

A comparação verificada entre a morna e a Deusa do Amor e da Beleza constitui o que seria uma definição para as mornas amorosas de Eugénio Tavares. No conto de Lopes, flagramos a morna figurando como Vênus e o guarda Toi sendo comparado a Eugénio Tavares: essa alegoria estaria simbolizando, além do momento de composição, a importância de Nhô Eugénio e suas mornas para a cultura de Cabo Verde.

Nesse momento, podemos inferir que foram reunidas, em um único texto ficcional, (*Galo cantou na Baía*) as relações que se avultam sobre a origem da morna a partir da modinha brasileira, o convívio entre os gêneros poético-musicais brasileiros e cabo-verdianos, e a figura de Eugénio Tavares servindo de modelo para o compositor de mornas amorosas. Assim, o conto de Lopes, apesar de recorrer a aspectos da cultura clássica (Vênus), muito vigente nos Liceus de Cabo Verde na época, reúne em um único conto todas essas possibilidades e relações acima descritas, de referência obrigatória quando se estuda a representação da morna na literatura cabo-verdiana.

Após a independência de Cabo Verde, portanto, a morna receberá novas abordagens, como é o caso da escritura de autoria feminina. Na obra intitulada *Mornas eram as noites* (1994), que reúne os contos da escritora e poeta Dina Salústio (1º Prémio de Literatura Infanto-juvenil de Cabo Verde e 3º Prémio em Literatura Infanto-Juvenil dos PALOP), Simone Caputo Gomes flagra uma nova leitura do gênero, distante da visão masculina e que entra em contraponto aos conceitos de arte, cultura e beleza clássicas, antes vistos no conto de Manuel Lopes:

Entendendo a morna como música de identidade, o título do livro, “*Mornas eram as noites*”, (...) aliando identidade nacional e identidade de gênero. Vale lembrar que a morna denominada “preliminar” era cantada apenas por mulheres, com solista e coro femininos.

O metaconto “Álcool na Noite”, ao focalizar o tema do vício das mulheres com lentes também femininas, revisita a estrutura musical da morna preliminar. (GOMES, 2008, p. 154- 155).

Assim, o modo de cantar a morna preliminar, aquela que, segundo Vasco Martins (1988) tinha em sua evolução reminiscências das modinhas brasileiras, que se compunha de duas vozes femininas e um instrumento de cordas (guitarra portuguesa ou viola) é resgatado no conto de Dina Salústio e assemelha-se ao modo de cantar a modinha que revelamos anteriormente no testemunho de William Beckford e do Reverendo Ruders, geralmente cantada por duas mulheres, que poderiam ou não ser afinadas (esganiçadas). No meta-conto de Dina, *Álcool na Noite* a autora resgata, de acordo com Simone C. Gomes, esse momento de audição de uma morna, ecoando a sua forma preliminar:

De lá das bandas do cemitério uma voz canta uma morna. Tudo normal se a voz não parecesse sair dos intestinos de algum bicho em vez de uma garganta humana, por muito desafinada que fosse. Era uma mulher, reconheci com mais cuidado. Aliás, eram as vozes de duas mulheres. A segunda faz coro com obscenidades e a desarmonia, o desleixo transparecido e o despudor agridem os ouvidos. [...] Retomam a morna interrompida. Ó mar, Ó mar! (SALÚSTIO, 1999, p. 56-57).

Traçando um panorama, no que se refere à origem da morna como tendo sido fruto das relações do lundu e da modinha brasileiros, e tomando como base o estudo do maestro e musicólogo cabo-verdiano Vasco Martins, pudemos visualizar o caminho percorrido pela morna, e quais foram os elementos dos gêneros brasileiros que participaram da sua construção. Desse modo, é possível acreditar que o lundu, contribuiu para a sua estruturação musical (“morna preliminar”), para formar o esqueleto da morna (“fase de gestação”), ao passo que a modinha contribuiu, com maior força, em seu desenvolvimento, com uma temática mais versátil (não única como o lundu e o tema voltado para o casamento), mas vincada na “dramatização de sentimentos”, onde o amor prevalece como tema central, mas abrindo um leque de possibilidades para representá-lo.

Apresentadas as teses que aproximam modinhas e mornas, passaremos às análises literárias comparativas entre os gêneros, no que se refere ao texto poético.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Manuel António de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Círculo do Livro, n/d.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1991.

CANIATO, Benilde Justo. **Percursos pela África e por Macau**. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CARDOSO, Pedro. **Folclore caboverdeano**. Porto, Edição Maranus, 1933.

DUARTE, Fausto. **Da Literatura Colonial e da Morna de Cabo Verde**. Lisboa: Sasseti & C. Editores, 1934.

FERREIRA, Manuel. **A aventura crioula – ou Cabo Verde uma síntese cultural e étnica**. 2 ed. Lisboa, Plátano Editora, 1973.

_____. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. v. 6. Venda Nova – Amadora/ Portugal, 1977.

GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: Literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

LOPES, Manuel. O Galo Cantou na Baía. **Clareza** – Revista de Arte e Letras. 2. ed. Linda-a-Velha: Tipografia Lousanense, 1986.

MARTINS, Vasco. **A música tradicional Cabo-Verdiana I: a Morna**. Praia, Cabo Verde: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1988.

MORAIS, Manuel. **Muzica escolhida da Viola de Lerenó: 1799: Domingos Caldas Barbosa**. Lisboa: Estar; CHA-UE, 2003.

SALÚSTIO, Dina. **Mornas eram as noites**. Instituto Camões, 1999.

SOBRINHO, Genivaldo Rodrigues. **Eugénio Tavares: retratos de Cabo Verde em prosa e poesia**. São Paulo: FFLCH-USP – Tese de Doutorado, 2010.