

Música Cabo-verdiana, Música do Mundo

Juliana Braz Dias

Em 1993, em Lisboa, Fernando Quejas compôs uma das várias canções cabo-verdianas em que a sonoridade característica da *morna* é usada para a ela se remeter. Em um exercício de metalinguagem, Quejas descreve com entusiasmo este gênero musical – seu jeito tropical, seu ardor e lirismo, sua melodia tocante. E o compositor ousa mais. Mergulha em um diálogo com a própria *morna*, repleto de conselhos e recomendações. Ao ritmo aclamado como a voz do povo cabo-verdiano, Quejas pede que viaje pelo mundo: “MORNA, musa ardente de mil cantores, parte sem medo da aventura”.¹

Os caminhos da *morna* apresentam semelhança com o próprio percurso de Fernando Quejas. Nascido em Cabo Verde, em 1922, seguiu ainda jovem para Portugal, onde viveu até seus últimos dias. Não é sem menção ao sofrimento que o músico reconstrói em canção a trajetória para além das ilhas – sua e de tantos cabo-verdianos. No tema “Côrrêdor di Fundo”, o compositor admite a tristeza da partida, pedindo ao coração do emigrante que seja forte para aguentar tamanha emoção. Emigrar, porém, implica bem mais que dor. Para Quejas, embarcar rumo a terras distantes é um destino, um desafio e uma aventura. É a oportunidade de viver os prazeres de outras paragens.² Assim como o emigrante, portanto, cabe à *morna* circular, fazer-se ouvida e dar a conhecer ao mundo Cabo Verde.

A atribuição de valor ao movimento e à possibilidade de partir mundo a fora sem perder os vínculos com a terra natal é revelada em diversos domínios da sociedade cabo-verdiana. Está nas conversas do dia a dia, nas memórias e nos projetos de vida. Poetizada, a mobilidade ganha espaço também nas artes. No presente artigo, adentramos o terreno da música para tratar de alguns aspectos da ideia de movimento

1 Os versos de “Morna – a voz dum povo, dum destino” foram publicados, na íntegra, no livro *Andante Cantabile: Fernando Quejas, uma vida de mornas* (QUEJAS, 1998).

2 No original, em crioulo cabo-verdiano: “Si bo destino, caboverdeano, / é di embarcâ pâ ês mundo fóra / caminho di mar câ tem lonjura / é um desafio, um aventura! [...] Côraçon, câ bo arrebenitâ, / aguentâ, divagarinho, / q’ê pâ-l pôdê gôsâ sabura / q’ês mundo tem!” (QUEJAS, 1998, p. 101).

em contextos cabo-verdianos, observando, a um só tempo, o trânsito de sons e as músicas que cantam o valor de transitar.

MÚSICA E MOVIMENTO

Quando o objeto de discussão é o universo dos fluxos, das trocas e da circulação, encontramos na música um campo privilegiado de reflexão. Poderíamos mesmo dizer que é mais fácil misturar músicas e fazer circular canções do que outras tantas esferas da cultura. Músicas parecem atravessar fronteiras sem muito esforço – é o que indica a literatura especializada na área, repleta de exemplos apontando nesta direção.

Desde que os cientistas sociais passaram a observar com maior atenção os fluxos, as trocas e a porosidade dos anteriormente ressaltados limites socioculturais, houve uma intensificação do debate sobre a circulação de diversas formas de arte por meio de redes transnacionais. As trajetórias percorridas pelos objetos de arte e os processos de ressignificação a que se veem sujeitos são matéria a informar uma série de estudos de caráter etnográfico e discussões de cunho teórico (MARCUS & MYERS, 1995; MYERS, 2002; PRICE, 1991; STEINER, 1994; STOLLER, 2003).

No campo da música, em particular, são inúmeros os trabalhos que têm em foco a capacidade dos sons de cruzar fronteiras. Pela recorrência com que a música acompanha o deslocamento de populações, ela é um recorte especialmente interessante no estudo de grupos migrantes. Podemos mencionar, a título de ilustração, a extensa produção acadêmica referente ao papel da música nos contextos urbanos africanos – em trabalhos pioneiros, como o de Clyde Mitchell (1956), e em obras mais recentes (COPLAN, 1995; ERLMANN, 1996a; JAMES, 2000). São estudos que abordam as práticas musicais como importante canal de expressão para as populações migrantes nas cidades ou mesmo como um fator transformador da experiência em novas terras. Nesta linha, vale destacar também a significativa produção referente ao lugar da música na vida de imigrantes africanos (especialmente cabo-verdianos), que se aventuram fora do continente (CIDRA, 2008; DIAS, 2008; HOFFMAN, 2008; RIBEIRO, 2010). Ainda, no caso de grupos não migrantes mas igualmente inseridos em um mundo globalizado, a música é apresentada como um domínio gerador de novas práticas e valores a partir da articulação fecunda de variados fluxos, sejam eles históricos (WATERMAN, 1990; TURINO, 2000; COLE, 2001; DIAS, 2004) ou mais recentes (WEISS, 2009; GATHIGI, 2012; NDOMONDO, 2012; CHARRY, 2012). Tal conjunto de reflexões tende a apresentar a música ressaltando seu caráter estratégico, na adaptação criativa a novos contextos e na construção de novos vínculos.



Contudo, é preciso lembrar que a música pode adquirir diferentes sentidos e usos. Destacar apenas seus aspectos positivos é romantizar e simplificar um conjunto mais amplo de experiências. Práticas musicais podem levar tanto à conciliação quanto ao conflito (STOKES, 1994; JOHNSON & CLOONAN, 2009; O'CONNELL & CASTELO-BRANCO, 2010). Em situações de trânsitos e encontros interculturais, a música pode romper barreiras ou reforçá-las. Ela pode representar transformação ou resistência ao novo. Pode trazer harmonia ou ser um instrumento de violência. Pode unir ou separar.³ Cada vez mais a literatura indica que o contato intensificado com o “outro” em um mundo globalizado não necessariamente leva à **maior aceitação** da diferença – inclusive no terreno musical (BORN & HESMONDHALGH, 2000).

Nem todos os trânsitos sonoros são possíveis, aceitos ou desejados. Para compreender a intensidade e a direção de certos fluxos musicais, é necessário um olhar cuidadoso sobre o universo dos valores. Quando canções circulam com um sentido de dever que se cumpre – a exemplo da *morna* de Fernando Quejas – podemos imaginar a existência de valores específicos que sustentem tal vivência musical. Examinar os fluxos musicais a partir de Cabo Verde não é, portanto, abordar o óbvio e o corriqueiro. Argumento que o estudo da mobilidade da/na música cabo-verdiana demanda um conhecimento sobre a profundidade histórica da noção de movimento em Cabo Verde e seu caráter estrutural nessa sociedade. Só assim é possível perceber também que tal ênfase nos fluxos sonoros não faz a música cabo-verdiana menos significativa nos processos de construção de identidade e de afirmação de fronteiras territoriais e simbólicas, como procuro demonstrar ao longo deste artigo.

DOIS EVENTOS E ALGUMAS QUESTÕES

Fevereiro de 2004. Em uma suntuosa cerimônia em Los Angeles, foi realizada a 46ª edição do *Grammy Awards*, um dos mais prestigiados eventos da indústria musical. Foi o momento de consagração da cantora Beyoncé, que despontava então como grande revelação, ao lado de outros artistas como Christina Aguilera, Eminem, a banda Metallica e os ilustres George Harrison e Aretha Franklin. Juntava-se a eles uma voz especialmente marcante, a um só tempo potente e aveludada; uma voz há muito conhecida pelas ruas de Mindelo, mas que agora ganhava alcance global. A cantora cabo-verdiana Cesária Évora foi, naquele ano,

3 Ao se revelar um veículo importante na expressão de filiações políticas, a música apresenta-se por vezes como um catalizador de dissidências, inclusive no interior de populações imigrantes. Divergências políticas podem estar refletidas em diferentes práticas musicais, como também podem ser produzidas por estas últimas.





premiada na categoria de melhor disco de *world music*, referente ao álbum *Voz D'Amor*. Cesária, chamada “a diva dos pés descalços”, de imagem expressiva, com seus colares de ouro e unhas longas, ganhava então merecido reconhecimento.

Dezembro de 2011. O mundo da música recebeu triste notícia: a morte de Cesária Évora, em um hospital de Mindelo. Seu obituário estampou as páginas de inúmeros jornais. *The New York Times* lamentou o falecimento da artista que trouxe a música das “minúsculas ilhas de Cabo Verde” para um público de âmbito mundial (PARELES, 2011). O britânico *The Guardian* recontou a vida da cantora que colocou as ilhas cabo-verdianas no mapa das músicas do mundo. Resumiu, em poucas linhas, a trajetória da artista:

Quando ela veio pela primeira vez à atenção da Europa em 1988, Évora pareceu uma candidata improvável para o estrelato internacional; contudo, no prazo de cinco anos, ela estava vendendo centenas de milhares de CDs, com público condizente nos concertos. Nomeações para o *Grammy*, a adulação da crítica e os elogios de cantores famosos rapidamente cercaram a avó fumante, de pés descalços; ainda assim, Évora permaneceu notavelmente *blasé* sobre sua condição de celebridade recém-descoberta (CARTWRIGHT, 2011, tradução minha).

A indiferença de Cesária em relação à fama apareceu em várias outras matérias de jornal que lamentavam o falecimento da cantora, descrita como embaixadora de suas desconhecidas ilhas. Era como se a notoriedade alcançada fosse nada mais do que o cumprir de um destino, agora concluído. Com a morte de Cesária, o governo de Cabo Verde decretou dois dias de luto oficial. O funeral foi transmitido via Internet (pela Televisão de Cabo Verde e Rádio de Cabo Verde), podendo ser acompanhado em qualquer lugar do mundo. Até mesmo nesse derradeiro momento, a presença da cantora mostrou-se global.

Em que contexto se inserem tais cenas, permitindo dar sentido aos acontecimentos narrados? Ainda que a voz de Cesária Évora seja de excepcional qualidade, isto não basta para explicar sua premiação e reconhecimento mundial. Outros excepcionais cantores, em outras partes do mundo, nunca se fizeram ouvir por tão expressivo público. Que relações e valores possibilitaram tal trajetória de sucesso? Para responder a estas perguntas, acredito ser necessário seguir por duas vias. Primeiro, é fundamental conhecer um pouco mais sobre o universo da *world music* – que, sendo a categoria de premiação de Cesária Évora, é também o campo semântico acionado no processo de inserção da música cabo-verdiana na indústria musical global. Em seguida, é preciso voltar o olhar para Cabo Verde, o contexto que gerou Cesária e a *morna*.



A *WORLD MUSIC* E SUA DINÂMICA

O gênero denominado *world music* (ou “músicas do mundo”), quando surgiu na década de 1980, tornou evidente uma série de processos, já em andamento há longo tempo, mas agora sensivelmente intensificados. Revelou a artificialidade das fronteiras que definem gêneros musicais e, sobretudo, a interferência fundamental do mercado em nossa percepção sobre a música.

Relatos sobre os primórdios da *world music* soam como um mito de origem. Segundo a explicação de Philip Sweeney, em *The Virgin Directory of World Music*, reproduzida por Taylor (1997, p. 2-3), a categoria *world music* teria surgido no verão de 1987 em Londres. Conforme o relato, a criação deste gênero musical foi produto de uma série de encontros entre representantes de gravadoras independentes, promotores de espetáculos e outros indivíduos que participavam ativamente da propagação, na Inglaterra, de músicas produzidas em várias partes do mundo. Estavam especialmente preocupados em reverter a resistência dos donos de lojas de discos, que não se abriam a esses produtos internacionais por não saberem como alocá-los nas prateleiras dos seus estabelecimentos comerciais. Faltava uma categoria para identificar e descrever esse conjunto de obras. Como classificá-las? Música “étnica”, “folk” ou “internacional”? Decidiu-se, portanto, criar um rótulo capaz de agregar tal diversidade sonora. E em menos de três anos o termo *world music* já era frequentemente usado na indústria musical da Europa e dos Estados Unidos.

Nenhum outro fato até então tinha demonstrado de forma tão evidente a arbitrariedade na construção dos gêneros musicais. A classificação das músicas em diferentes “estilos”, algo já naturalizado por nós, mostra-se um resultado de fatores de ordens diversas – interesses, valores e práticas que em muito ultrapassam o domínio propriamente musical. Tais elementos extramusicais que atravessam o universo da *world music* tornaram-se objeto privilegiado para vários investigadores atentos aos processos de produção, consumo e circulação global de música (FELD, 1995, 2000; ERLMANN, 1996b, 1999; TAYLOR, 1997; FRITH, 2000; BOHLMAN, 2003; STOKES, 2004).

A principal pergunta que se tem feito nesses estudos pode ser assim resumida: que músicas e músicos cabem na categoria *world music*? Em outras palavras, busca-se saber em que bases são construídas as fronteiras do gênero musical em questão. Quais são os valores e as ideias acionados para distinguir as produções sonoras cobertas por este rótulo? O que tem ficado bastante claro nas discussões sobre *world music* é que, apesar de parecer muito inclusiva, a categoria apresenta estreitos limites. São critérios muito rígidos que definem sucessos e insucessos no heterogêneo universo das “músicas do mundo”.



Excelentes dados para justificar tal afirmativa são apresentados no trabalho realizado por Timothy D. Taylor (1997). Analisando as listas dos discos mais vendidos, conforme registradas na revista *Billboard*, o autor mostra que o grande sucesso de vendas dentro da categoria *world music* entre 1990 e 1996 foram os discos de “música celta”. Diante de tal informação, Taylor pergunta-se pelas razões de tão repentino interesse por coisas celtas. E sua resposta segue assim: “eu sugeriria que isto tem algo a ver com a crescente consciência de etnicidade na vida contemporânea norte-americana e com a concomitante mercadorização da etnicidade na música, mesmo etnicidades brancas: americanos europeus relutam em ficar de fora” (TAYLOR, 1997, p. 7, tradução minha). Podemos acrescentar mais. O sucesso das “coisas celtas” está vinculado à valorização de ideias como autenticidade, origens, pureza – todos valores centrais no universo da *world music*. Contudo, estes mesmos valores não são acionados para se remeter a um “outro” distante. Limitam-se a uma espécie de “outro interno”. Ou ainda, sequer trazem à tona a dimensão da alteridade, uma vez que, usada de maneira um tanto vaga, a noção de ancestralidade celta poderia ser aplicada a quase todo norte-americano branco (TAYLOR, 1997, p. 7).

Explicação semelhante pode ser utilizada para justificar o sucesso do grupo Gipsy Kings no universo da *world music*. Com integrantes nascidos na França, mas cantando em espanhol com sotaque andaluz, este grupo fez boa parte do mundo ocidental se embalar ao som de canções derivadas do flamenco e que remetem a uma noção de “tradições ciganas” – mais um “outro interno” quando temos como referência o contexto europeu. Gipsy Kings alcançou o topo da lista de mais vendidos da *Billboard* e lá se manteve entre 1990 e 1996 (com exceção para o ano de 1993).

Taylor insiste nesta linha de argumentação apontando para a predominância de músicos ocidentais também nas premiações do *Grammy* relativas à categoria *world music*. Segundo o autor, a maioria dos músicos premiados tem origem na música popular norte-americana (TAYLOR, 1997, p. 11). Exemplo disto é o vencedor de melhor disco de *world music* em 1991: o álbum *Planet Drum*, um trabalho de colaboração entre Mickey Hart (baterista da banda Grateful Dead) e percussionistas de várias partes do mundo.

Apesar do que parece ter sido a proposta original na criação da categoria *world music*, músicas de povos muito distantes (geográfica e culturalmente) parecem não ter muito apelo nas vendas – ao menos não por si sós, demandando alguma mediação. A análise do mercado global de música desvela a existência de um jogo cuidadoso, que não arrisca longe. Ou mantém-se o foco nos “outros internos”, ou investe-se nos trabalhos de colaboração, nos quais um músico ocidental assume o papel de mediador e responsável pela descoberta de práticas sonoras





“originais”, que estariam algures no mundo, à espera de serem encontradas. A suposta abertura à diferença proporcionada pelas músicas do mundo mostra-se, antes, uma negociação de proximidades e distâncias, em busca de “outros” que estimulem a experiência com a diversidade, sem abandonar referências um tanto estreitas.

Isto nos ajuda a explicar, ao menos em parte, a premiação de Cesária Évora com o álbum *Voz D’Amor*. O repertório de músicas cabo-verdianas é extenso, incluindo uma diversidade de estilos: *kolá san jon*, *batuku*, *fnason*, *funaná* e *landu*, entre outros. Mas as músicas que ganharam visibilidade no mercado da *world music* concentram-se, sobretudo, no terreno das *mornas* e das *coladeiras*, que permeiam os discos de Cesária Évora. Sugiro que a seleção destes gêneros esteja relacionada à lógica de mercado aqui esboçada.

As *mornas* parecem ser a manifestação da música cabo-verdiana que mais facilmente permite uma negociação entre proximidades e distâncias com relação ao universo musical ocidental. As canções que se tornaram símbolo da nação cabo-verdiana aproximam-se das referências musicais do Ocidente, sem perderem certo tom de “diferentes”, ou mesmo “exóticas”. Nas *mornas*, os acordes de um violão em tonalidade menor, revelando sonoridades não tão estranhas aos ouvidos ocidentais, conjugam-se a imagens das ilhas, com praias paradisíacas e arquitetura pitoresca, divulgadas nos encartes dos CDs. Conjugam-se às fotografias da própria Cesária, apresentada com certo ar de excentricidade. Ainda, são costurados a textos que descrevem as canções de Cabo Verde como “uma mistura única e requintada de músicas com influências de África, Portugal e Brasil”⁴ – uma associação nada ingênua, sabendo-se que a música brasileira é outro campeão de vendas no universo da *world music*. Trata-se, assim, de um jogo cuidadosamente elaborado por gravadoras e produtores, compondo um mosaico de elementos musicais e extramusicais que definem, em última instância, nossa percepção das músicas e da artista.

O Ocidente cria, portanto, a ideia de “músicas do mundo”, mas o faz reforçando uma visão muito particular sobre o mundo, em um discurso conservador, ainda que com ares de inovação. Se tomamos como referência o histórico das relações musicais nos últimos séculos, percebemos significativos padrões de desigualdade quanto à postura do Ocidente diante do resto do mundo. A suposta novidade da *world music* seria, a partir desse olhar, apenas a reedição de um modelo de trocas musicais assimétricas, prevalente desde os encontros coloniais, reproduzindo relações de dependência e reforçando velhas concepções sobre a diferença. Tem sido esta a tônica de boa parte das discussões sobre *world music*

4 Texto extraído do website da gravadora Putumayo, especializada em world music. Disponível em: http://www.putumayo.com/cape_verde (tradução minha). Acesso em: 13/02/2012.





realizadas pela antropologia e pela etnomusicologia, em obras que destacam o caráter conservador das experiências musicais globais na atualidade.⁵ De maneira geral, todo este conjunto de estudos toma a categoria “músicas do mundo” como parte de um discurso sobre a alteridade, levado a circular juntamente com a música, transformada em mercadoria.

Noto, porém, que este tipo de discussão limita-se a um dos extremos de uma longa cadeia de relações que leva um músico oriundo de um universo sonoro não ocidental até o coração da indústria musical no Ocidente. São análises que nos permitem falar das demandas que o Ocidente constrói sobre as tais músicas do mundo. Revelam as relações, as práticas e os valores que estão por trás dessas demandas, definindo possibilidades de sucesso. Mas nos encaminham a um olhar enviesado que não dá conta do fenômeno em sua totalidade. Como explicar o caso sob análise? Por que a música cabo-verdiana? Por que Cesária Évora?

Para responder a estas perguntas seria necessário, certamente, olhar com atenção para a biografia de Cesária, sua trajetória e os mediadores que a colocaram em contato com realidades musicais para além das Ilhas.⁶ Contudo, não sigo agora por essa via. Procuro concentrar a discussão, no restante deste artigo, no contexto cabo-verdiano que favoreceu a inserção da música ali produzida em um circuito musical mais amplo. Em outras palavras, o segundo caminho que percorro na tentativa de responder às questões lançadas remete aos valores que permeiam o universo musical cabo-verdiano, dando sustentação a tal fenômeno de circulação musical. Busco abordar a mobilidade *da* música cabo-verdiana, bem como o valor do movimento *na* música de Cabo Verde.

MORNAS EM MOVIMENTO

A inserção da música cabo-verdiana no universo da *world music* não pode ser tomada como mera resposta a uma demanda externa. Não é de agora que a música cabo-verdiana, e a *morna* em particular, vem sendo pensada a partir da ideia de fluxos sonoros de vários tipos – ela tem sido sistematicamente apresentada como produto da circulação e um canal usado para falar sobre circulação.

A música é tomada pelos cabo-verdianos como uma forma de apresentação do arquipélago ao mundo. São recorrentes as afirmações de que é a música “o único

5 Para uma revisão dos estudos antropológicos e etnomusicológicos que abordam os processos de globalização musical, ver STOKES (2004).

6 Alguns trabalhos de relevo dedicam-se a reconstruir a história de vida de Cesária Évora, entre eles: MORTAIGNE (1997) e MARTIN (2010). Nestas obras, são fornecidos elementos importantes para melhor compreender a atraente e lucrativa imagem de Cesária como a diva dos pés descalços. Lugar especial é reservado também ao papel desempenhado por José da Silva (“Djô”), o produtor franco-cabo-verdiano que levou Cesária ao estrelato.





produto de exportação de Cabo Verde” ou “aquilo que Cabo Verde tem para dar”. E assim, como um produto vendido ao mundo e gerando renda, ou como uma dádiva oferecida aos ouvintes dos mais diversos lugares, a música cabo-verdiana é posta a circular. É uma parte de Cabo Verde que transita por grandes concertos em metrópoles europeias, pequenos bares de periferia frequentados por migrantes ou em experiências mais intimistas e contemplativas nas quais um disco é tocado no aparelho de som de uma residência qualquer. É, sobretudo, a produção cabo-verdiana positivamente valorada pelos próprios cabo-verdianos e pelo mundo, revertendo a imagem de um país pobre, tornado rico pela música que produz.

Enquanto na seção anterior busquei apontar algumas características das *mornas* que contribuem para sua boa recepção no mercado musical global, destaco agora os sentidos que os próprios cabo-verdianos atribuem à *morna*, conferindo a ela lugar de destaque. Muito antes da criação da categoria *world music*, os ilhéus já viam na *morna* um símbolo de Cabo Verde e uma maneira de apresentar ao mundo aquela nação. Vários são os textos escritos pela intelectualidade local sobre o gênero musical em questão, reforçando seu papel como o principal canal de exteriorização dos sentimentos cabo-verdianos. A *morna* é frequentemente descrita como “a expressão da alma de um povo” (MARIANO, 1952). Diante disso, não podemos nos surpreender que seja a *morna* o gênero musical escolhido a representar Cabo Verde no conjunto das músicas do mundo.

Igualmente, não podemos imaginar que sejam Cesária Évora e o mercado da *world music* os responsáveis por dar início à circulação dessas canções para além das fronteiras de Cabo Verde. É certo que a intensidade dos atuais fluxos sonoros não encontra paralelo no passado. Contudo, se hoje os cabo-verdianos percebem na música uma via de ligação com o mundo, trata-se da continuidade de uma particular experiência com a música e de uma lógica do movimento que remonta a períodos muito anteriores.

As próprias narrativas dos cabo-verdianos sobre a origem da *morna* deixam evidente como a dimensão do movimento, das trocas e da circulação é essencial para a constituição dessa prática musical. Não há entre os cabo-verdianos um consenso sobre a origem desse gênero, mas a *morna* é sempre apresentada como reflexo dos trânsitos vários que constituíram Cabo Verde e seu povo. Algumas vezes nesse debate chamam a atenção para a influência portuguesa sobre a *morna* (SARRAUTTE, 1961; FERREIRA, 1985; CASIMIRO, 1935; BARRETO, 1973). Outros insistem que a *morna* teria sua origem no *lundum*, música africana que chega ao arquipélago ainda no século XVII, diretamente do continente, através dos escravos, ou vinda do Brasil (MARTINS, 1989). E além da participação de portugueses, africanos e brasileiros, outras matrizes culturais têm sido destacadas em narrativas sobre a origem da *morna*, a exemplo de supostas heranças mourisca e judaica (RIBAS, 1961).





Apesar de serem por vezes divergentes, todas estas versões para a origem da *morna* apontam para a circulação como um elemento central na formação desse gênero musical. Ainda mais significativo é que todo esse movimento e as trocas implicadas na história da *morna* nunca se apresentam, nestas narrativas, como um problema para a afirmação da *morna* como uma expressão genuinamente cabo-verdiana. Trata-se de um estilo de música que, na própria percepção de seus produtores, revela trânsitos e misturas – ainda que, simultaneamente, ela seja a base sólida de um projeto identitário.

Os trânsitos envolvidos na constituição da *morna* não se limitam às narrativas sobre sua origem. Todo o desenvolvimento deste estilo de música esteve pautado por trocas de várias ordens, **lembradas recorrentemente nos discursos dos cabo-verdianos** sobre o gênero musical símbolo da nação. Destaco, neste sentido, as experiências com a música cabo-verdiana na Ilha de São Vicente, em finais do século XIX e primeira metade do século XX. Foi nesta ilha que a *morna* ganhou maior expressão. Foi também ali que Cabo Verde experienciou um cosmopolitismo sem precedentes na história do arquipélago.

Em São Vicente, em meados do século XIX, foi construído um porto fundamental para a navegação atlântica nos tempos dos navios a vapor. Precisando de um ponto de abastecimento quando se aventuravam a cortar o Atlântico, navios de várias procedências tinham o Porto Grande de Mindelo como um local de parada inevitável. Nos navios seguiam marinheiros de diversas origens que encontravam também em São Vicente um lugar de lazer. Mindelo era uma cidade portuária que abrigava um estilo de vida boêmio, regado a muito álcool e boa música, interpretada nos bares locais. Nesses eventos, a *morna* era presença constante. Ali, a canção que fala do sentimento cabo-verdiano desenvolvia-se, ganhava novos tons, novos adeptos e era inserida em um verdadeiro circuito musical atlântico. Recebia influências várias, especialmente dos marinheiros brasileiros, que deixaram na *morna* sua marca. Até hoje as narrativas sobre o desenvolvimento da *morna* destacam a intensidade e a importância de tais trocas musicais. Não é por acaso que Luís Rendall, grande músico cabo-verdiano, seja lembrado por muitos como “um brasileiro autêntico”. Também não é mera coincidência que o acorde de transição que caracteriza a estrutura formal da *morna* seja localmente chamado de “meio-tom brasileiro” (LABAN, 1992, p. 17-18). São referências diretas e indiretas ao significado das trocas musicais realizadas com os marinheiros brasileiros em passagem pela Ilha (DIAS, 2011).

A *morna* não só se deixava influenciar pelos novos elementos que chegavam do exterior. Era ela também levada a circular. Seguiu, muitas vezes, na forma de um disco, tomado como um tipo de *souvenir* por tripulantes de navios de procedências variadas. Seguiu também na memória de marinheiros estrangeiros ou na bagagem dos cabo-verdianos que embarcavam rumo a outras paragens.





Há, de fato, uma forte relação entre os percursos da *morna* e as trajetórias dos migrantes cabo-verdianos. A maior parte da produção musical cabo-verdiana, até hoje, acontece fora das Ilhas, especialmente nos países que concentram comunidades cabo-verdianas numericamente significativas: Portugal, França, Holanda e Estados Unidos. Uma análise cuidadosa das gravadoras que se dedicam à produção de *mornas* é capaz de nos fornecer, portanto, curiosa cartografia da diáspora cabo-verdiana.

As narrativas sobre a *morna* e sua mobilidade, com profundidade no tempo, não nos deixam ainda esquecer acontecimentos como as exposições coloniais portuguesas – em 1934, no Porto, e em 1940, em Lisboa. Para esses eventos, que funcionavam como experiências de apresentação do império português ao mundo, foram convidados grupos de músicos cabo-verdianos. E lá estava presente, claro, a *morna*.

Vale notar, porém, que não foi sem conflito que por Lisboa passou a *morna* em 1940. O grupo musical convidado a representar as Ilhas na exposição não ficou nada satisfeito com os planos dos organizadores do evento. O projeto implicava alojar o grupo numa espécie de palhoça, entendida como uma reprodução de uma casa rural cabo-verdiana e emblematicamente localizada no “Jardim Colonial”, ao lado de representantes das outras colônias portuguesas. Os músicos de Cabo Verde (entre eles o renomado compositor B.Léza) teriam reagido aos planos de exotização de sua música e do seu povo, ali representado (NOGUEIRA, 2005). A circulação da música cabo-verdiana implica, necessariamente, um processo de ressemantização desse objeto sonoro. Em cada novo contexto, novos valores são agregados aos sons de Cabo Verde. E se a ideia de levar ao mundo sua música agrada aos cabo-verdianos, a falta de controle sobre as imagens construídas a partir dessa música pode configurar-se como um problema.

Seria possível inferir aqui uma continuidade em relação ao que mais tarde se estabeleceu no mercado musical global? Difícil não associar o episódio narrado acima a eventos mais recentes, como a participação de Cesária Évora na Expo’98, também em Lisboa. Naquele ano, Portugal sediou a exposição mundial, organizada em torno do tema “Os oceanos: um patrimônio para o futuro”. Com um mote duplamente relevante, Portugal pôde remeter-se a um dos mais atuais dilemas da humanidade (a preservação do meio ambiente) e pôde reconstruir a história do império cuja principal marca foi o pioneirismo com que atravessou oceanos em projetos de conquista. Na Expo’98, a apresentação de Cesária foi um dos pontos fortes da programação cultural. Sua imagem não sugeria vínculos com o universo rural recriado na exposição de 1940 para abrigar os músicos cabo-verdianos. No final do século XX, contudo, outros valores, não menos polêmicos, eram associados à cantora e à música cabo-verdiana como um todo, por





meio da imagem tantas vezes destacada da mulher simples, avó, fumante, de pés descalços... Diante disto, somos mesmo tentados a reforçar o coro dos pesquisadores que sugerem ser a *world music* uma reprodução de trocas musicais assimétricas existentes desde o contexto colonial e marcadas por uma exotização do “outro”. Todo o meu esforço aqui, porém, vem no sentido de não nos limitarmos a este tipo de explicação – ainda que ele seja absolutamente relevante.

MORNAS SOBRE MOVIMENTO

Deixo o debate sobre a circulação *da* música cabo-verdiana para, então, avançar uma discussão sobre o valor da mobilidade *na* música de Cabo Verde. Observando como a temática do movimento é cantada no crioulo cabo-verdiano, percebemos que a reflexão sobre os fluxos extrapola em muito o âmbito das discussões acadêmicas. São inúmeras as referências feitas, nessas canções, a movimentos de vários tipos – o que só vem reforçar a ideia de que este é um tema culturalmente relevante no contexto cabo-verdiano.

Quando buscamos pelo “movimento” enquanto temática presente no conteúdo das canções, o que primeiro salta aos olhos é o tratamento que é dado, nas *mornas*, ao fenômeno da emigração. Nair, uma jovem cabo-verdiana que me auxiliava em campo, não hesitava em dizer que “*morna* é sodade, é kretxeu ke bá pa longe, é emigrante”.⁷ Sem dúvida, a emigração é, ao lado do amor, um dos temas fortes das *mornas*. Poderíamos mencionar inúmeras canções que tratam das experiências e dos sentimentos envolvidos no ato de emigrar. Mas já fiz exercício semelhante em outra ocasião (DIAS, 2008). Limito-me, portanto, a um aspecto específico dessas canções que pode contribuir mais de perto para a discussão encaminhada no conjunto desta obra. Refiro-me, especialmente, à maneira como as *mornas* abordam o movimento desconstruindo dicotomias que os antropólogos acabam tantas vezes por reproduzir.

Em primeiro lugar, as discussões antropológicas mais recentes alimentam frequentemente o vício de valorar os fluxos de que tratam. O elogio aos trânsitos de várias ordens e ao resultado dos processos de hibridação é perceptível em inúmeros trabalhos acadêmicos – ainda que isto não seja feito de maneira explícita. O encantamento é parte da perspectiva com que abordam a criatividade humana em contextos de encontros, trocas e misturas em escala global. E, quando não – isto é, quando nós, antropólogos, lançamos um olhar mais crítico à dimensão dos fluxos – tudo se acinzentava e as adversidades parecem nos ocupar totalmente.

Encontramos, porém, na música cabo-verdiana uma sinalização de que não é preciso optar por uma ou outra via, de forma excludente. Mesmo nesse universo empírico onde o movimento é construído como um valor, a linguagem acionada na composição das canções permite abarcar diferentes dimensões da mobilidade, simultaneamente.

7 Em português: “*morna* é saudade, é a pessoa amada que foi para longe, é emigrante”.





Afinal, o que dizer da saudade, temática frequente nas *mornas*, senão a certeza de que ela pode ser, a um só tempo, dor e prazer? Sentimento diretamente associado à experiência da emigração, a saudade revela pertencimentos em contextos de trânsitos. Ela permite ao migrante partir, sem romper seus vínculos com a terra natal. É o que podemos observar na *morna* composta por Félix Monteiro (*apud* MONTEIRO, 1988, p. 61; tradução minha):

A saudade é uma corrente
Que prende a nossa alma
Quem desprendê-la contente
Nunca mais terá calma⁸

Quando as vidas estão em constante movimento, sentir saudade é demonstrar pertencimento ao mundo que um dia foi deixado para trás. Se ela implica sofrimento, trata-se de um sofrimento especialmente valorizado pela cultura cabo-verdiana, porque ela é a promessa do reencontro por vir.

A mesma simultaneidade de sentimentos pode ser percebida nos versos magistralmente compostos por Eugénio Tavares (1969, p. 41; tradução de Arnaldo França):

Se a chegada é doce
A partida é amarga;
Mas quem não parte
Não regressa!⁹

Vale notar que as músicas cabo-verdianas não se restringem à circulação de pessoas. Nas canções, os variados tipos de movimento se sobrepõem. Há músicas que abordam, por exemplo, o fluxo de bens, como a canção “Oh Náia” (de Lura), que narra as aventuras e as desventuras de uma emigrante em retorno às ilhas, trazendo na bagagem televisão, vídeo, DVD, computador e boneca para familiares.

Não raro encontramos também nas músicas cabo-verdianas trânsitos linguísticos. Refiro-me às canções em que percebemos de maneira bem marcada a passagem do uso do crioulo para o uso de uma língua estrangeira, como no tema “Vida dur’ é ná Merca”, de Frank Cavaquinho. Ao comentar sobre a vida do emigrante cabo-verdiano nos Estados Unidos, o compositor afirma que “everyday

8 Na versão original em crioulo cabo-verdiano: “Sôdade é um corrente / Que ta prendê nós alma / Quem desprendê’l contente / Nunca mais ta tem calma”.

9 Na versão original em crioulo cabo-verdiano: “Se bem é doce, / Bai é maguado; / Mas, se ca bado, / Ca ta birado!”.





tude gente é busy”¹⁰ – numa clara mistura de inglês e crioulo cabo-verdiano. Também na canção “Holanda é d’Holandês”, de Manuel D’Novas, a passagem por variados códigos linguísticos pode ser notada quando o compositor sugere ao migrante, numa mistura de inglês e crioulo: “Téka dizi na Rotterdam” (ou *Take it easy* em Roterdã). Por último, vale notar ainda o caso de várias *mornas* em que, de maneira mais sutil, ocorrem trânsitos entre variantes da língua crioula dentro de uma mesma canção.

O segundo aspecto que gostaria de destacar está relacionado à tendência dos antropólogos, de maneira geral, a associar o valor do movimento a uma desvalorização do espaço, física e simbolicamente concebido. Não são poucas as discussões sobre desterritorialização nas ciências sociais. Na música cabo-verdiana, porém, estes dois elementos costumam surgir claramente articulados. Em meio a tantos trânsitos, as músicas revelam que a ênfase nos fluxos não diminui a importância do território e seus limites.

São inúmeras as *mornas* que trazem em suas letras o nome de localidades, mapeando o espaço atlântico a que se referem. Cito aqui as *mornas*: “Brasil”, “Argentina”, “Kamim pa Merka”, “Angola”, “Bissau”, “Caminho de S. Tomé” e “Traíçoeira di Dakar”. São também significativas as várias *mornas* que trazem em seu título os nomes das ilhas cabo-verdianas, como “Boavista, nha terra”, “Dja Brava”, “Djar Fogo” e “Sãocente”. Por mais que se remetam aos fluxos, as músicas informam igualmente um sentido de lugar: uma ilha, uma cidade, um país. Lugares são diferenciados e hierarquizados. Até os nomes das praias são citados, como em “Praia D’Aguada” ou na *morna* intitulada “Mar é morada de sodade”, de Amando de Pina, que diz em crioulo: “Numa tardinha no cair do sol, andando na praia de Nantusket, lembrei da praia de Furna”.¹¹ Percebemos então que, como as fronteiras, trajetórias também são construídas através da música – especialmente as trajetórias dos migrantes. As relações entre música e território e entre música e fluxo são abordadas simultaneamente, sem implicar a substituição de um pelo outro ou a suposição de que seja esta uma relação paradoxal.

Ainda nos surpreendendo no tratamento que dá à ideia de mobilidade, a música cabo-verdiana provoca um repensar da própria percepção do Atlântico como um espaço de trânsito. Retomando a leitura de Paul Gilroy (2001), não posso deixar de comparar parte do argumento deste autor ao discurso de um número significativo de *mornas* cabo-verdianas. Gilroy propõe tomar a imagem de navios em movimento como um símbolo organizador central do que ele chama de

¹⁰ Em português: “Todos os dias, todo mundo está ocupado”.

¹¹ Na versão original em crioulo cabo-verdiano: “Num tardinha na cambar di sol / Mi t’andá na praia de Nantasqued / Lembra’n praia di Furna”.





Atlântico Negro. Para Gilroy (2001, p. 60-61), o navio nos remete a um lugar de passagem e, por analogia, ajuda-nos a pensar as relações entre micropolítica e sistema global, entre a modernidade e a sua pré-história, entre a civilização ocidental e seus “outros”.

De maneira semelhante, percebemos em algumas *mornas* a referência aos barcos como forma indireta de fazer menção à experiência de participação nos trânsitos atlânticos – é o caso, por exemplo, da *morna* “Barca Sagres”, de B.Léza. Contudo, mais forte do que o “navio” é a imagem do mar. Nessas ilhas atlânticas, o mar está longe de ser apenas uma barreira que impede o movimento e leva ao isolamento. Ao mesmo tempo em que separa (terras e pessoas), ele é a ligação entre Cabo Verde e o mundo. É uma das metáforas que mais eficientemente se prestam a uma reflexão sobre a experiência da mobilidade. O mar é um convite à migração, carregado de sonhos e promessas. Ele é o caminho do emigrante, tanto na partida quanto no regresso:

oh mar, oh mar, oh mar,
leve-os com todo o seu carinho [...]
oh mar, oh mar, oh mar
Torne a trazê-los devagarinho¹²

Na *morna* transcrita acima, de autoria de Amândio Cabral, o mar é o meio por onde se estabelece o fluxo. O foco não está mais nos navios que circulam, mas no próprio Atlântico e sua inerente fluidez. Sempre indo e voltando, levando e trazendo, o mar é o símbolo do movimento cantado em música, do movimento que caracteriza o povo cabo-verdiano.

POR FIM...

Ao longo deste artigo, procurei apresentar um conjunto de elementos que sugerem não ser possível aceitar explicações apressadas sobre o sucesso da música cabo-verdiana no mercado global. A partir do que foi apresentado, a suposta transformação da música cabo-verdiana em “música do mundo” deixa de ser entendida como uma mudança provocada exclusivamente por fatores externos. Ainda que os mecanismos da indústria musical precisem ser considerados para compreender o sucesso de Cesária Évora (e de tantos outros músicos cabo-verdianos) em contextos que ultrapassam o arquipélago, eles sozinhos não justificam

¹² Na versão original em crioulo cabo-verdiano: “oh mar, oh mar, oh mar, / levas c’tud bô carinho / oh mar, oh mar, oh mar / t’orna trazês devagarinho”.



o alcance global das canções oriundas daquelas pequenas ilhas atlânticas.

Atentos ao valor da mobilidade no contexto cabo-verdiano, podemos recontar esta história de sucesso com maior ênfase na continuidade temporal. As canções que sempre serviram para pensar o movimento e para levar os cabo-verdianos ao mundo têm seu papel revigorado pelas especificidades de um mundo globalizado. O êxito da *morna* no campo das “músicas do mundo” e o papel de seus intérpretes como embaixadores daquelas “minúsculas ilhas” são desdobramentos da capacidade dessas canções de terem sido sempre, simultaneamente, produto genuíno de Cabo Verde e resultado de diferentes práticas de circulação, em diversas escalas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Mascarenhas. A Saudade Cabo-Verdiana. *Presença Crioula: Boletim Informativo da Casa de Cabo Verde*, I (7), p. 5, 1973.

BOHLMAN, Philip V. *World Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). *Western Music and its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

CARTWRIGHT, Garth. Cesária Évora obituary. *The Guardian*, 17/12/2011. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/music/2011/dec/17/cesaria-evora>. Acesso em: 10/02/2012.

CASIMIRO, Augusto. Ilhas Crioulas. *Coleção Cadernos Coloniais*, 3. Lisboa: Editorial Cosmos, 1935.

CHARRY, Eric (org.). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

CIDRA, Rui. Cape Verdean Migration, Music Recordings and Performance. In: BATALHA, Luís; CARLING, Jørgen (orgs.). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2008.

COLE, Catherine M. *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

COPLAN, David B. *In the Time of Cannibals: The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

DIAS, Juliana B. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, 2004.

_____. Images of Emigration in Cape Verdean Music. In: BATALHA, Luís; CARLING, Jørgen (orgs.). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2008.

_____. Cape Verde and Brazil: musical connections. *Vibrant*, 8 (1), artigo 4, 2011. Disponível em: http://www.vibrant.org.br/downloads/v8n1_dias.pdf. Acesso em: 19/09/2011.

ERLMANN, Veit. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 1996a.

_____. The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s. *Public Culture*, 8 (3), p. 467-487, 1996b.

_____. *Music, Modernity and the Global Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

FERREIRA, Manuel. *A Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano, 1985.

FELD, Steven. From schizophonia to schismogenesis: The discourses and practices of World Music and World Beat. In: MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (orgs.). *The Traffic in Culture: Refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

_____. The Poetics and Politics of Pygmy Pop. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). *Western Music and its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

FRITH, Simon. The discourse of World Music. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.). *Western Music and its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

GATHIGI, George. Inventing East African Hip-Hop: Youth and Musical Convergence in East Africa. In: FALOLA, Toyin; FLEMING, Tyler (orgs.). *Music, Performance and African Identities*. Nova York: Routledge, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

HOFFMAN, JoAnne. Diasporic Networks, Political Change, and the Growth of Cabo-Zouk Music. In: BATALHA, Luís; CARLING, Jørgen (orgs.). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2008.

JAMES, Deborah. *Songs of the Women Migrants*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

JOHNSON, Bruce; CLOONAN, Martin. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Farnham: Ashgate, 2009.

LABAN, Michel. *Cabo Verde: Encontro com Escritores (Vol. 1)*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1992.

MARCUS, George E.; MYERS, Fred R. (orgs.). *The Traffic in Culture: Refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

MARIANO, Gabriel. A Morna: expressão da alma de um povo (apontamentos para a sua história). *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, III (30), p. 18-20, 1952.

MARTIN, Carla. Cesária Évora: "The Barefoot Diva" and Other Stories. *Transition*, 103, p. 82-97, 2010.

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

MITCHELL, J. Clyde. *The Kalela Dance*. Manchester: Manchester University Press, 1956.

MONTEIRO, Jorge F. (org.). *56 Mornas de Cabo Verde*. São Vicente: Gráfica do Mindelo, 1988.

MORTAIGNE, Véronique. *Cesaria Evora: La Voix du Cap-Vert*. Arles: Actes Sud, 1997.

MYERS, Fred R. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press, 2002.

NDOMONDO, Mathayo B. The South Africanization of Tanzanian Christian Popular Music. In: FALOLA, Toyin; FLEMING, Tyler (orgs.). *Music, Performance and African Identities*. Nova York: Routledge, 2012.

NOGUEIRA, Gláucia. *O Tempo de B.Léza: Documentos e Memórias*. Cidade da Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

O'CONNELL, John M.; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (orgs.). *Music and Conflict*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

PARELES, Jon. Cesária Évora, Singer From Cape Verde, Dies at 70. *The New York Times*, 18/12/2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/12/19/arts/music/cesaria-evo-ra-morna-singer-from-cape-verde-dies.html>. Acesso em: 10/02/2012.

PRICE, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

QUEJAS, Fernando. *Andante Cantabile: Fernando Quejas, uma vida de mornas*. Lisboa: [edição do autor], 1998.

RIBAS, Tomaz. Introdução ao estudo das danças de Cabo Verde: Tentativa de compreensão de um fenómeno de cultura luso-tropical. *Garcia da Orta*, IX (1), p. 115-121, 1961.

RIBEIRO, Jorge C. Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal. *Migrações*, 7, p. 99-117, 2010.

SARRAUTTE, Jean-Paul. Três formas de influência portuguesa na música popular do ultramar: o samba, a morna e o mandó - II - A morna. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, XII (138), p. 7-10, 1961.

STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (org.). *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, 1994.

_____. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, 33, p. 47-72, 2004.

STOLLER, Paul. Circuits of African Art / Paths of Wood: Exploring an Anthropological Trail. *Anthropological Quarterly*, 76 (2), p. 207-234, 2003.

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

TAYLOR, Timothy D. *Global Pop: World Music, World Markets*. Nova York: Routledge, 1997.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

WATERMAN, Christopher A. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

WEISS, Brad. *Street Dreams and Hip Hop Barbershops: Global Fantasy in Urban Tanzania*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.



