

Batuko: alma dum povo! Vivências do *batuko* cabo-verdiano no período pós-independência

Carla Indira Semedo* 

Resumo

Batuko, gênero músico-coreográfico de Cabo Verde – país localizado na costa ocidental africana, criado pelos africanos negros escravizados, após a independência do país em 1975 – passou por um processo de revalorização e vem sendo visto pelas *batukadeiras* como possibilidade de se tornar um projeto profissional. Neste artigo, viso reconstruir as múltiplas dinâmicas sociopolíticas do *batuko* entrecruzadas com dois momentos socio-históricos e políticos da historiografia oficial de Cabo Verde, tendo como material as narrativas e trechos de vivências das *batukadeiras* do coletivo de São Martinho Grande, resultantes de pesquisa etnográfica realizada em 2008. O primeiro momento se centra no período pós-colonial, após a independência de Cabo Verde em 1975. E, o segundo, no período pós-abertura política com a democratização do sistema político-partidário a partir de 1991 e, com isso, a criação de bases para a revalorização e circulação das artes musicais tidas como tradicionais. Sinalizo que as narrativas das minhas interlocutoras permitem perceber não só o efeito das narrativas hegemônicas de conformação da identidade da nação nas suas vivências do *batuko*, mas também os efeitos nos modos como se inscrevem como mulheres *batukadeiras* e almejam o projeto profissional: vir a ser artistas profissionais.

Palavras-chave: *batuko*, Cabo Verde, *batukadeiras* de São Martinho Grande, empresariação do *batuko*.

* Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, Praia, Cabo Verde.

Batuko: a people's soul! Cape Verdean batuko experiences in the post-independence

Abstract

Batuko, a musical-choreographic genre from Cape Verde, a country located on the west coast of Africa, created by enslaved black Africans after the country's independence in 1975, underwent a process of revaluation and has been seen by *batukadeiras* as a possibility for professionalization. In this article, I aim to reconstruct the multiple sociopolitical dynamics of *batuko* intertwined with two socio-historical and political moments in the official historiography of Cape Verde, having as material narratives and reported experiences of *batukadeiras* of the collective of São Martinho Grande, which stem from an ethnographic research carried out in 2008. The first moment focuses on the post-colonial period, after independence of Cape Verde in 1975. The second one, on the period following political opening, with democratization of the political party system as of 1991, which set the bases for revaluation and circulation of traditional musical arts. The narratives of my interlocutors reveal not only the effect of hegemonic narratives that conform the national identity in their experiences of *batuko*, but also the effects on the ways they see themselves as *batukadeiras* women and aspire to become professional artists.

Keywords: *batuko*, Cape Verde, *batukadeiras* of São Martinho Grande, of *batuko*.

Introdução

O *batuko*¹ foi criado em Cabo Verde² pelos negros em condição de escravos durante o processo de colonização e se enraizou na Ilha de Santiago. Segundo estudos históricos, em Cabo Verde, a escravidão esteve vigente até meados do século XIX e, conforme as literaturas histórica e folclorista, a convivência da prática do *batuko* protagonizado pelos negros escravizados com os brancos europeus e, particularmente, com a Igreja enquanto instituição reguladora das práticas dos sujeitos, não

¹ Para mais aprofundamentos sobre *Batuko*, cf. Semedo (2009, 2013, 2020).

² Cabo Verde, país africano, composto por dez ilhas, sendo nove habitadas, encontra-se localizado a cerca de 500 km da Costa Ocidental Africana. Descoberto em 1460 pelos portugueses, o país conquista a independência em 1975. Atualmente, conta com 498.063 habitantes e, com mais homens (250.262) do que mulheres (247.801 mulheres) (INE, 2021).

foi em nenhum momento pacífica (Gonçalves, 2006; Nogueira, 2015). Ao invés, relações de repressão e de proibição permeavam a convivência, numa tentativa de aniquilar, apagar os traços diacríticos do coletivo colonizado e instituir as lógicas do colonialismo e do imperialismo português. Há registros da publicação de um edital no Boletim Oficial nº 13, de 31 de março de 1866, cuja finalidade visava a proibição da prática do *batuko* e da *tabanka* por serem formas de

divertimento que se opõe à civilização atual do século, altamente inconveniente e incômodo, ofensivo da boa moral, ordem e tranqüilidade publica, sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aqueles, na maior parte praticado por escravos, libertos e semelhantes, tanto por que tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quais chamaria ao campo da imoralidade e da embriaguês; como porque incomoda os habitantes pacíficos que se querem entregar durante a noite ao repouso e sossego em suas habitações (Cabo Verde, 1866).

Gênero músico-coreográfico associado a mulheres e homens de coletivos populares, o *batuko* caracteriza-se por um canto antifonal acompanhado por fortes e ensurdecedoras percussões numa espécie de tambor – o *tchabeta* – que dão pulsão ao *ku torno*. *Ku torno* consiste na dança que as mulheres/homens fazem no momento auge do *batuko* e, que se traduz pelo requebrar da cintura, dos quadris, das coxas, do baixo corporal. Ao fazerem a dança requebram e realçam a parte inferior do corpo feminino e, como o termo diz “dão com o torno, com a cintura”. Raramente os homens se encontram a dar *ku torno* e, quando tal acontece, reações de várias índoles desembocam. Se, para alguns (tanto homens quanto mulheres), há uma demarcação dos limites de territorialidade da atuação masculina no fazer *batuko* – eles podem participar tocando alguns instrumentos musicais (cimboa, violão) ou cantando, mas não podem dar *ku torno* –, para outros (homens e mulheres), é aceite o trânsito dos homens no *batuko*, ao ponto de, algumas *batukadeiras* verem o *ku torno* dado pelos homens como mais bonito e melhor do que o das mulheres. Em relação à configuração espacial e corporal, essa é caracterizada por mulheres e

homens que se sentam em círculo ou arco com o tronco um pouco inclinado, pernas esticadas e cruzadas. A disposição na roda não se dá em função de um estatuto social no coletivo ou uma escolha individual, mas pelo tipo de sonoridade produzido: *bambam* ou *rapicada*. A fim de se obter e conservar um equilíbrio entre as sonoridades do *tchabeta*, da cantadeira e o compasso do *ku torno*, os ritmos percussivos são alternados: *bam-bam*, *rapicada*, *bambam*, *rapicada*, *bam-bam ad infinitum* (Semedo, 2009, 2013, 2020).

O olhar da igreja sobre a dança *ku torno*³ e sua sensualidade, tidas como “uma obscenidade”, era visível quando do recurso ao poder simbólico do batismo: salvar almas pecaminosas para sancionar os que praticavam o *batuko*. O poder dessa violência simbólica perpassava todos os setores da vida social cabo-verdiana. Exemplo é o fato de a produção historiográfica cabo-verdiana sobre o *batuko* ser ainda bastante escassa. Paulatinamente, foram se historicizando gêneros musicais e de dança como a *morna*, considerada aquele mais representativo da cultura cabo-verdiana antes e pós-independência. Quando da minha pesquisa etnográfica,⁴ era notória a quase inexistência de dados bibliográficos sobre *batuko* quando sobre *morna* abundavam. Segundo Tavares (2006, p. 40) “nunca se tentou explicar com profundidade as origens do batuko (...) e de outros estilos desaparecidos e ainda outros possivelmente existentes, mas desconhecidos do grande público. Toda controvérsia gira em torno da busca da origem da *morna*”. De realçar que, a *morna* tem sido, desde o início do século XX um objeto por excelência de investigação seja nos estudos⁵ históricos ou nos folcloristas.

³ A expressão é produzida dentro do léxico e da gramática do crioulo cabo-verdiano, a língua de conversação usada em Cabo Verde, cuja tradução para o português seria: *dar com o torno*. O *ku torno* remete à parte coreográfica do *batuko*, pois este é composto pelas partes melódica e coreográfica.

⁴ O artigo recupera os dados da pesquisa etnográfica, realizada no âmbito do mestrado em Antropologia Social da autora.

⁵ Vide Tavares (2006), Mariano (1952), Lopes (1974), Martins (1989, 1990), Rodrigues e Lobo (1996). Recentemente, *morna* foi objeto de pesquisa antropológica (Braz, 2004), na qual a pesquisadora buscou trazer os sentidos que os gêneros musicais e de dança (*morna* e *coladeira*) adquirem nas práticas e discursos identitários cabo-verdianos, nas diversas formas de sociabilidades, particularmente na Cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente. De frisar que, em 2019, a *morna* foi consagrada a Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Em relação aos modos de narrar o *batuko*, os textos do século XIX e XX se encontravam formatados pelo regime colonialista:

Em 1841, um dos primeiros textos a falar do batuque considera *lascivos e voluptuosos os movimentos das dançarinas* e o ímpeto das batuqueiras. Em 1964, o divertimento é denegrido como sendo *praticado por servos negros que desviam instrumentos civilizados para produzirem sons discordantes* (Peixeira, 2003, p. 164, grifos acrescidos).

Segundo registros da história oficial, o *batuko* teria existido noutras ilhas, mas, com o decorrer do tempo e em função da sua não reatualização nas práticas quotidianas, teria se extinguido, permanecendo unicamente na Ilha de Santiago. Junto com o *batuko*, outras práticas musicais “vibrantes e sensuais – de origem africana” (Peixeira, 2003, p. 69) tais como *Finaçon*, *Funaná*, *Coladeira* teriam, igualmente, permanecido na Ilha de Santiago. Nas outras ilhas, mais a norte do arquipélago, em decorrência da presença menos intensa dos negros africanos escravizados, outras práticas musicais mais europeizadas teriam se afirmado: entre as quais, *Morna* “dolente e nostálgica, ao som do violino, do violão e do cavaquinho (...)” (Peixeira, 2003, p. 69).

A pesquisa etnográfica⁶ de embasamento a este artigo foi realizada no primeiro semestre de 2008, com o coletivo “*Batukadeiras* de São Martinho

⁶ Esse estudo sobre as redefinições das noções de gênero no coletivo de *batukadeiras* de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde) visou, a partir de suas trajetórias pessoais/profissionais, etnografar as *performances* das corporeidades femininas no *batuko* e no *ku torno*, bem como analisar as narrativas musicais do coletivo. A etnografia apresentada ancorou-se no argumento de que nessas performances emergem formas diferenciadas de se pensar os corpos femininos e masculinos e as relações de gênero, em direção a uma possível subversão das relações de poder entre homens e mulheres. Igualmente, a etnografia discorreu sobre como os modos estéticos do fazer *batuko* e *tchabeta* permitem pensar os sentidos múltiplos dados ao *batuko* na relação entre as corporeidades de gênero e a realização do projeto individual de ser *batukadeira* profissional. Dentre os coletivos de *batuko* existentes na Ilha de Santiago, escolhi o das *batukadeiras* de São Martinho Grande, inicialmente pelas razões que levaram com que, de certa forma, não fizesse parte de uma lista de agremiações dessa natureza feita pelo então Instituto de Promoção Cultural: por ser na altura um coletivo ainda muito novo, recém-criado em inícios de 2007 e pouco conhecido no mercado de *Showbiz* dos coletivos de *batuko*.

Grande”.⁷ O coletivo, constituído na altura por dezesseis mulheres e dois coordenadores, começou a dar mostras de existência em meados de 2006, mas só viria a se constituir enquanto um grupo coeso em 2007, com a vinculação à associação da comunidade: a Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande (ADSMG). Faziam parte do grupo: Claudia (35 anos), Lúcia (30 anos), Nair (30 anos), Marta (35 anos), Neta (42 anos), Laurinda (40 anos), Laura (15 anos), Isabel (22 anos), Elsa (13 anos), Vany (13 anos), Lúcia (29 anos), Ana (40 anos), Nany (29 anos), Marina (28 anos), Solange (30 anos), Mana (62 anos) e Fátima (63 anos). No coletivo de São Martinho Grande, normalmente as adolescentes davam *ku torno* e as mulheres mais maduras faziam percussão, *tchabeta*, pois a percussão, por exigir maior desenvoltura corporal, era reservada exclusivamente às mais maduras. E, na ausência das adolescentes, seja na animação do ensaio seja nos *shows*, qualquer uma poderia dar *ku torno*, uma vez que, todas sabiam e poderiam fazê-lo a qualquer instante que fosse necessário, conforme me esclareceram.

A primeira atuação do coletivo foi em 2006, e foi nesse evento que Marcos, o então Presidente da ADSMG,⁸ teve o “conhecimento das potencialidades” e das integrantes do coletivo e resolveu convidá-las a se integrem na Associação local de São Martinho Grande, permitindo mais visibilidade e maior circulação do coletivo nos espaços e eventos musicais.

⁷ São Martinho Grande, espaço rural, situa-se na Ilha de Santiago, na região Sul, a aproximadamente 10 km da Praia, capital do país e faz parte do município de Ribeira Grande. Conforme os dados do Censo 2000 (INE) São Martinho Grande tinha na altura uma população aproximada de 689 habitantes, sendo que a proporção de homens e mulheres é a mesma, oscilando em cerca de 1 a 2% para os homens. Do total de 689 habitantes, 492 pertencem a famílias chefiadas por homens e 197 por mulheres, sendo que para ambas, o tamanho médio do agregado familiar oscila entre 5,1 e 5,3 indivíduos. Ainda que São Martinho Grande tenha uma população jovem, a maioria dos habitantes na altura tinha a escolaridade baixa (escola primária) implicando, com isso, que as atividades econômicas realizadas fossem atividades informais como: mecânico, pedreiro, peixeira, prestadores de serviços gastronômicos, artesanato, criação animal (suína e avícola).

⁸ A Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande, associação comunitária, foi criada em meados dos anos 2000, visando dinamizar o desenvolvimento local, buscando parceiros nacionais e internacionais além de possibilitar uma maior visibilidade à comunidade local.

Foi somente após esse firmamento de laços com a associação local, que o coletivo se constituiu enquanto um grupo coeso e articulado. Depois desse evento, participaram noutros, num dos quais viriam a conhecer Octávio, que veio a constituir-se empresário e coordenador do coletivo, buscando convites e negociando as formas e modos de pagamento financeiro. Tanto Marcos como Otávio residiam nos arredores da Cidade da Praia, tinham escolaridade superior (Marcos, bacharelado, e Otávio, licenciatura), além de situações socioeconômicas e posição social acima da média das *batukadeiras*. Essas tinham nível escolar muito baixo, sendo que algumas não eram alfabetizadas, o que as condicionava a atividades econômicas remuneradas de peixeiras, venda ambulante de frango, domésticas, faxineiras e vendas informais ambulantes, além de serem, na maioria, as únicas responsáveis pela manutenção e sobrevivência do agregado familiar, o qual variava de 3 a 5 filhos por mulher. Assim sendo, essa disparidade entre as condições socioeconômicas e de escolaridade perpassava as narrativas das *batukadeiras*, Marcos e Otávio e as situações de tensão eminentes resultantes dos acordos estabelecidos tacitamente em relação aos papéis de cada um.

Nu bai Somada um 18, mas kantu nu tchiga Otávio fla ké pa subi na palco só 13 e, só 13 ki dadu dinheiro e kés ki ka dadu nada, fica chateadu. Dipos el bem flanu ma ki é scodji kés ké odjaba na kel spetacul na Várzea. Nakel dia ki nu fazi runion, tcheu de nós papia de kel cusa li, de ma nu sta ta fazi *batuko* a toa, sem dadu nada! Ami um ka ta concorda, pamodi nu sta ta premdi, inda falta tcheu pa nu fica bom e dipos anos nu mesti djudadu pa nu conhedu. Si crê nu ka ta dadu dinheiro, é um manera de otus gentis ba ta conchenu⁹. (Ana).

⁹ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Fomos 18 para Assomada, mas Otávio disse que só 13 iam subir no palco e depois só essas 13 que receberam remuneração e as outras ficaram com raiva por não terem subido, nem recebido nada. Ele depois veio a explicar que escolheu as que tinha visto no espetáculo na Várzea. Naquele dia que fizemos reunião, muitas colocaram esta questão de não estar recebendo nada e que por isso não iam continuar mais. Eu não concordo, pois estamos aprendendo ainda nos falta muito para ficarmos bons e depois nós precisamos de apoio para aparecer e as pessoas irem nos conhecendo. Por isso mesmo não tendo dinheiro temos de fazer, é uma forma de outras pessoas nos irem conhecendo”.

Otávio sta djudanu tcheu, é ta djudanu na fazi *tchabeta*. El é bom e é midjor pa nós si é ka larganu. Kantu nu bai Somada dá confuson e Otávio fla mé sta sai de grupo, ma Solange fla mé ka ta sai, pamodi sé pé sai, kenha ki sta incomodadu ki ta sai. Ma nu ta rocha li mé. Si Marina ka acha sabi é só pé sai!¹⁰ (Neta).

As narrativas de Ana e Neta reatualizam as tensões internas existentes e como essas iam sendo negociadas pelos intervenientes – as *batukadeiras* e os mediadores externos, Otávio e Marcos – no intuito de maximizar suas potencialidades em nome de um projeto individual que se tornava também coletivo: o de ser artista. Um projeto individual, por ser algo construído e performatizado pelos sujeitos conforme suas potencialidades de agenciamento, e que, também, possuía um amparo sociocultural que permitia um compartilhamento, já que o fazer *batuko* no presente (diferente do que foi anos atrás) era construído no imaginário social na altura como possibilidade de entrada no mundo artístico, de circular nos espaços (nacionais e/ou internacionais) de cenas musicais. Assim, mais que o simples fazer *batuko* no instante aqui e agora, havia posições pragmáticas de constituírem-se artistas em um presente futuro. Igualmente, as narrativas são elucidativas da forma como elas lidavam com as tensões internas e do olhar delas sobre as figuras de Marcos e Otávio como mediadores políticos nesse espaço de produção comercial de música, no qual elas não tinham agenciamento, mas, através dos dois, tencionam ter uma posição. Por outro lado, revelam a presença de polifonias e discursos díspares internamente. Se algumas *batukadeiras* ansiavam por um retorno imediato do capital pela prática realizada, outras o adiavam para um futuro a longo prazo, buscando e criando garantias de permanência no espaço artístico.

¹⁰ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Otávio tem nos ajudado muito, ele nos dá muitas dicas e formas de melhorarmos *tchabeta*. Ele é muito bom e é bom que ele não nos largue. Tivemos um problema com a ida para Assomada, pois fomos todas e Otávio só pediu 13 que eram as que ele tinha visto no *show* que participamos na Várzea. As que não subiram ao palco e não receberam gratificação, cerca de 5 ou 6 pessoas, ficaram chateadas e uma saiu. Fizemos reunião, Otávio disse então que ia sair e Solange disse que não, que ele não ia sair, que saísse então outras pessoas. Assim, Marina saiu”.

Em relação à escolha dos integrantes do coletivo, conforme Solange quando do recrutamento, tal fora divulgado na comunidade. Se no início fora Fátima quem estimulava a criação de um grupo articulado, gradativamente todo o processo centrou-se em Solange e nos sujeitos que transitavam em suas redes sociais direta ou indiretamente. Dentre as *batukadeiras*, Solange era a única que saía da sua casa e se dirigia à casa das outras para relembrá-las do ensaio. Quando eu perguntava a uma ou outra *batukadeira* se haveria ensaio, mostrando-se incertas, elas me orientavam a confirmar com Solange. A liderança desta consolidava-se não só em função da legitimidade que as outras *batukadeiras* lhe conferiam, mas principalmente por ser a única que fazia a mediação política com os coordenadores e mediadores intelectualizados: Otávio e Marcos. Solange, na mediação política com o meio externo, com o então Presidente da ADSMG (Marcos), com o mediador Otávio e com as redes informais envolvendo sujeitos vinculados aos municípios e às associações. Fátima, por sua liderança decorrente do seu saber fazer do *batuko*, da sua experiência nos momentos áureos do *batuko* nos anos 80-90 e por ela ser vista como guardiã da memória local do fazer *batuko*.

Destarte, neste artigo viso reconstruir as múltiplas dinâmicas sociopolíticas do *batuko* entrecruzadas com dois momentos socio-históricos e políticos da historiografia oficial de Cabo Verde, tendo como material as narrativas e trechos de vivências das *batukadeiras* do coletivo de São Martinho Grande, resultantes da pesquisa etnográfica realizada em 2008. O primeiro momento se centra no período pós-colonial, após a independência de Cabo Verde em 1975. O segundo, no período pós-abertura política com a democratização do sistema político-partidário a partir de 1991 e, com isso, a criação de bases para a revalorização e circulação das artes musicais tidas como tradicionais. Sinalizo que as narrativas de minhas interlocutoras permitem perceber não só o efeito das narrativas hegemônicas de conformação da identidade da nação nas suas vivências do *batuko*, mas também os efeitos nos modos como se inscrevem enquanto mulheres *batukadeiras* e almejam o projeto profissional: vir a ser artista profissional.

Batuko nos anos oitenta

Se, durante a colonização, o *batuko* e a *tabanka* foram bastante reprimidos pelas ações do governo colonialista português, na tentativa de aniquilar as práticas populares african(as)izadas, com a independência de Cabo Verde, outras vivências do *batuko* e da *tabanka* foram sendo criadas (Furtado, 2008). O momento de revalorização do *batuko* e da *tabanka*, ambas reprimidas no período colonial, tinha iniciado em concomitante com o processo de luta por libertação de Cabo Verde, a partir dos anos 1960, com a intervenção do então Partido Africano para Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC), partido de índole socialista. O ideário de Amílcar Cabral,¹¹ figura central no engajamento político pela independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau, enfatiza o papel central da cultura como uma arma de resistência e a “luta de libertação como um ato de cultura”, de construção da Identidade Nacional Cabo-Verdiana e Guineense (Furtado, 1987).

A nossa resistência cultural consiste no seguinte: enquanto liquidamos a cultura colonial e os aspectos negativos da nossa própria cultura, no nosso espírito, no nosso meio, temos que criar uma cultura nova, baseada nas nossas tradições (Cabral, s/d apud Cruz, 2001, p. 191).

Quer no período colonial (ainda que sob jugo da repressão portuguesa), quer no pós-independência, o *batuko* materializava-se num ritual realizado nas celebrações de nascimento, de batismo e, sobremaneira, nas de casamento: nas três noites anteriores e no dia oficial, concomitante com a realização das atividades dos preparativos, “brincava-se o *batuko*” – exclamava a Mana. E, a despeito das tentativas de repressão e de apagamento, o *batuko* foi se constituindo como ação de resistência, de luta para a manutenção da cultura. Cultura essa tida menos como reificadora das desigualdades sociais e homogeneizadora de coletivos sociais e mais como possibilidade de os coletivos se constituírem enquanto tais e produzirem identidades socioculturais

¹¹ Uma das personalidades políticas de referência da história colonial e dos movimentos de luta por libertação das então colônias portuguesas – Cabo Verde e Guiné Bissau – e um dos fundadores do Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde (PAIGC). Nos anos oitenta, a fusão Guiné-Bissau e Cabo Verde se rompe, e cria-se o Partido Africano para a Independência de Cabo Verde (PAICV).

na relação com o colonialista. Assim, se nesse período se percebe tentativas de repúdio e apagamento do *batuko* enquanto traço diacrítico da identidade cabo-verdiana, sua prática resiste e, com a independência de Cabo Verde, em 1975, é reatualizada no cotidiano dos sujeitos como um dos elementos de construção da identidade e da nação cabo-verdiana, no contexto global do ingresso de Cabo Verde na modernidade.

Desse modo, a centralidade da cultura estava, a todo instante, sendo enfatizada nas estratégias do PAICV e nas suas bases populares, nos vários movimentos sociais que foram tendo lugar, enquanto objeto geopolítico de construção da identidade da nação de Cabo Verde, em concomitância com a identidade jurídico-territorial adquirida com a independência. A música, sendo um dos elementos diacríticos da cultura cabo-verdiana, foi ganhando espaço, seja durante a luta por libertação, como elemento de resistência e forma de fortalecer as estratégias de luta contra o colonialismo, seja após a independência como uma das práticas culturais de constituir o Estado-nação. Por conseguinte, multiplicavam-se ações políticas direcionadas ao povo, atividades socioculturais visando disseminar e consolidar a ideologia do partido, acopladas ao discurso de valorização das práticas culturais e populares de matriz africana reprimidas durante o período colonial, particularmente, o *batuko* e a *tabanka*. Buscando o fortalecimento e materialização do ideário de Amílcar Cabral, tanto na construção da identidade nacional e da nação cabo-verdiana quanto na criação do Estado enquanto entidade jurídico-política (Furtado, 1987), procedeu-se à realização de concursos musicais, atividades recreativas e festivais musicais.

Nesse período, foram realizados concursos de *batuko*, na Ilha de Santiago, a fim de se eleger os melhores coletivos desse gênero musical. A organização dos concursos produzia dinâmicas no *batuko*, pois, na época, perpassava a ideia de que ter um coletivo de *batuko* articulado e organizado era condição para realizar tal prática. Como sinalizam Nogueira (2001) e Furtado (2008), o momento pós-independência foi marcado, do ponto de vista musical, por uma intensa dinâmica e revalorização sociocultural, particularmente na vivência do *batuko* e do *funaná*. Sendo que, no caso do *batuko*, é perceptível uma dinâmica nas temáticas musicais e na tentativa de constituir coletivos musicais

por temas fortemente datados e politizados e (...) por um certo número de conjuntos, novas composições e a entrada sistemática nos saraus de números constituídos (...) numa tentativa de revalorização e elevação cultural (Nogueira, 2001, p. 175).

As narrativas de Fátima e de Mana – as únicas *batukadeiras* anciãs do coletivo e que nele ocupam um lugar central por conta da experiência nos modos de fazer *batuko* do período antes da independência, sendo acionadas quando duma apresentação pública conforme os moldes ditos “tradicionais do fazer *batuko*”¹² – remetem a momentos que traduziam formas diferenciadas de vivenciar o *batuko*. Fátima, de 63 anos, na altura responsável pela feitura das narrativas musicais do coletivo, rememora, um pouco nostálgica, que na sua infância *batuko* era diversão, mas que aos poucos foi se enfraquecendo, pois as pessoas que praticavam *batuko* foram limitando o espaço de atuação, circunscrito unicamente a momentos de festa, de casamentos e não noutros momentos do quotidiano. Mais do que os outros, as festividades de casamento perfaziam espaços de sociabilidade por excelência, nos quais o *batuko* era performatizado e aparecia como elemento central de natureza lúdica e ritualística. A *batukadeira* Mana, de 62 anos, responsável também pela feitura das narrativas musicais bem como da harmonização dos ritmos percussivos do coletivo, sinaliza que nos três dias anteriores à cerimônia de casamento, os familiares, a vizinhança e a comunidade realizavam os preparativos permeados pelo *batuko*, por ser socialmente aceite e esperado que no casamento houvesse *batuko*, como narra:

nu tinha ki fazeba cumida, cochi midjo pa fazeba kés cumidas de casamento e, pa nu ka durmi e pa nu sta cu afinco na trabadjo, tudu noti nu ta brinka *batuko* ti manchi, na kés 3 dias antis de casamento e na dia di casamento, nu ta brinka *batuko* també.¹³

¹² Para mais desdobramentos, vide Semedo (2009, 2013).

¹³ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Como tínhamos que preparar a refeição, pilar o milho para fazer pratos tradicionais do casamento, para não dormirmos e estarmos sempre prontas para as tarefas, durante a noite brincávamos *batuko* até o amanhecer, durante 3 dias seguidos, até o dia mesmo do casamento”.

Outro aspecto é a proveniência social do coletivo que fazia *batuko*, ou de quem lhe tinha como elemento fundante da construção do seu quotidiano. Se, no período colonial, *batuko* aparecia associado aos negros africanos na condição de escravos, com a independência e com a descolonização, a estrutura social da sociedade cabo-verdiana mudou, fazendo com que outros coletivos sociais ganhassem presença. Com o investimento na educação, as classes sociais acrescentaram à dimensão econômica, a dimensão educacional (o nível de instrução), fazendo com que a “conformação das elites cabo-verdianas” (Anjos, 2006) se constituísse acoplada a esse referencial que se traduzia também em estilos de vida, em formas de sociabilidades e, particularmente, em estilos e gêneros musicais. Assim, *batuko* foi se constituindo como parte do quotidiano das classes populares, dos coletivos sociais de baixa renda e de baixa escolaridade, ou seja, do “povo”, diferente da *morna* (em especial) que foi conquistando outros espaços sociais, os quais lhe auferiam outra posição e, por conseguinte, um elemento de distinção social.

As relações de poder e de distinções sociais nas artes de fazer dos gêneros musicais são resultantes do imaginário social de que, por um lado, *batuko* é um legado dos negros africanos escravizados e, por outro, a *morna* reencontra-se no fado português. Cada gênero se associava a um legado do evento colonial – o colonizado e o colonialista –, construindo e reificando lógicas dominantes e violência simbólica: África e Europa.

Como nos mostram Fernandes (2002) e Anjos (2006), o debate sobre a construção da identidade nacional em Cabo Verde foi sendo construído num alicerce em que a África, o continente africano, era “diluída”, era renegada ao ponto de se afirmar a identidade racial como resultado da identidade da nação e do Estado: “ser cabo-verdiano e não ser africano”, ao mesmo tempo em que se projetava eventualmente uma aproximação Cabo Verde – Europa.

Do lúdico ao *showbiz*...

Volvidas décadas, após a abertura político-partidária em 1991, o lugar da música e das artes dentro no discurso político-governamental ganhou outras dinâmicas. Com a assunção do partido Movimento Para a Democracia (MPD) ao poder, a cultura adquiriu outras ressignificações, já não enquanto objeto geopolítico de construção da identidade nacional, mas na edificação da identidade nacional direcionada ao âmbito exterior e internacional. Ou seja, ainda que a cultura continuasse sendo objeto geopolítico, o foco, o público-alvo e as estratégias subjacentes tornaram-se doutra natureza. Uma das estratégias visava a abertura de Cabo Verde para o mundo, para o exterior, diferentemente do período pós-independência, cuja estratégia central era a construção e a consolidação da nação e do Estado (Costa, 2001).

Para a abertura ao exterior, definiu-se um conjunto de estratégias, nas quais havia uma aproximação com a Europa em simultâneo com um afastamento da África. Assim, novos horizontes foram se abrindo. Se, durante o período pós-independência, Cabo Verde e Guiné-Bissau mantiveram a mesma bandeira e hino nacional, após a abertura política, em 1991, foram introduzidas mudanças estruturais no país, as quais mudaram a história e as narrativas mnemônicas da população cabo-verdiana. Foram introduzidas, igualmente, reformas no sistema educacional e manuais escolares com pouquíssima alusão ao legado africano e à luta contra o colonialismo. Tais mudanças criaram e vieram a sedimentar as condições para o apagamento paulatino da história colonial e escravocrata de Cabo Verde e de todo legado africano no imaginário sociocultural cabo-verdiano, e para um retorno à Europa como a herança mais próxima da história de Cabo Verde (Costa, 2001).

Na bandeira e no hino nacional adotados no período pós-independência havia uma estratégia política de enfatizar as cores (vermelho, verde, amarelo e preto) e temáticas da “África Mãe”, do legado africano, da história vivida de repressão e da luta por libertação. Diferentemente, na bandeira e no hino

pós abertura política, que permanecem até hoje, outros desdobramentos tiveram lugar. A liberdade associada à abertura político-partidária tornou-se “palavra de ordem” (silenciando os efeitos socio-históricos da colonização) e a nova bandeira exibe cores e estrelas que se assemelham à bandeira da União Europeia. Se, durante o governo do PAICV, de 1975 a 1990, havia um discurso para revalorização da cultura cabo-verdiana, para a aproximação da África a Cabo Verde, com a virada dos anos noventa, todos os governos que vieram nos períodos políticos posteriores têm definido metas e relações políticas, nas quais a África vai se distanciando gradativamente e a Europa fica mais próxima a Cabo Verde (Costa, 2001).

Novos horizontes foram se desenhando para a cultura cabo-verdiana e para o *batuko*. Inicialmente, em relação aos anos oitenta e noventa, as narrativas de Fátima e Mana remetem para um momento no qual havia indícios de uma “potencial espetacularização” do *batuko*, nas várias sessões de concursos populares, com diversos coletivos de *batuko* organizados a concorrer para o título, tendo em conta a *performance*, a habilidade da cantadeira e das dançarinas do *ku torno*. Teve início um processo de modernização das relações no campo da cultura, trazendo com isso novas dinâmicas no *batuko*: o *show*, a produção musical em CD/DVD.

Por toda Ilha de Santiago, nos vários bairros, coletivos de *batuko* articulados foram criados para entrar nesse mundo de produção musical que, *a priori*, parecia garantir melhoria de condições de vida às mulheres que faziam *batuko*, pois havia possibilidade de realização de um projeto individual que vinha ganhando força: o ser artista, o vir a se tornar artista por meio do *batuko*. Em concomitante, houve a emergência do empresário ou coordenador do coletivo de *batuko*, que permitiria o trânsito das mulheres *batukadeiras* no mundo de criação e produção musical. A figura do empresário e do coordenador torna-se central nessa mediação e encontro político-musical, sendo o coordenador, na maioria, senão em todos os coletivos, um homem com nível de instrução (muito) superior ao das *batukadeiras*.

O exemplo etnográfico do coletivo de São Martinho Grande constituía uma realidade vivenciada por vários coletivos de *batuko*, uns com mais agenciamento e alguma circulação no mundo de produção musical, outros com menos agenciamento, vivenciando situações de tensão em função das artes de fazer do *batuko*, na expectativa da concretização imediata do projeto de vir a ser artista. Percebe-se que as possibilidades dos coletivos de *batuko* para a realização desse projeto, de vir a tornar-se artistas, estavam articuladas às estratégias definidas para a maximização do projeto. Contudo, a mensuração passava por vários graus: desde fazer *shows* na comunidade, em nível regional, circular pela Ilha de Santiago, em seguida para um grau nacional – participação em festivais musicais noutras ilhas do arquipélago. Sendo, o pico desse projeto, a circulação internacional com participação em *shows* realizados noutros países. De realçar que, nesse caminho gradativo, estaria a produção de CD/DVD, trazendo maior visibilidade e a consolidação do coletivo.

Isso ficou visível no campo, nas várias vezes em que Fátima, Neta, Mara, Mana narraram, com felicidade e entusiasmo, o momento áureo do coletivo: as viagens que fizeram para outra ilha do país. Por conta da participação nos concursos de *batuko*, circularam por vários bairros (urbanos e rurais) da ilha de Santiago, pois não tinham meios financeiros para custear viagens pelas outras ilhas, em função do seu nível socioeconômico e do baixo rendimento auferido pelas atividades econômicas realizadas – a circulação dependia de patrocínio conseguido pelo empresário.

Destarte, o *batuko* ia sendo apropriado enquanto prática musical que garantisse ou pudesse abrir caminho de entrada no mundo artístico, no *showbiz* por meio da produção do CD/DVD, abrindo outros campos de possibilidades no que concerne à melhoria das condições socioeconômicas das *batukadeiras*. Um *batuko* que até os anos noventa se restringia ao espaço presencial passou, a partir dos anos 2000, a circular pelos espaços físicos como realidade audiovisual e virtual. Para assistir ou escutar um show já não seria necessário um deslocamento físico e social dos sujeitos,

dado que o mundo audiovisual e digital lhes permitia outras formas de acessibilidade e visibilidade do *batuko*. Ao mesmo tempo, permitia aos cabo-verdianos da diáspora (EUA, Europa e África) fazer circular em formatos digitais o que, em matéria de produção musical, tem sido feito em Cabo Verde e na diáspora cabo-verdiana.¹⁴ Em simultâneo, essa modernidade (circulação de CD/DVD de outros coletivos) permitia aos sujeitos (re)pensar sua *performance*, no sentido de torná-la mais eficiente e mais elaborada. Em vários momentos do campo, presenciei algumas *batukadeiras* a colocarem DVD de outros coletivos de *batuko* e darem *ku torno*, justificando fazê-lo devido à necessidade de treinar o corpo para dar *ku torno*, de fabricar o corpo, a fim de desenvolver *performances* corporais e corpos artistas. Em outros momentos, por meio dos registros audiovisuais, comparavam as *performances* corporais, o estar no palco de cada coletivo, o dar *ku torno*, o vestuário, fazendo, assim, emergir noções estéticas múltiplas que conformavam o fazer do *ku torno* e do *batuko*, para além de certa moralidade sobre o que devia ou não ser trazido como temática das letras de músicas: “o que deve ser ou não cantado”.¹⁵

Como propõe Geertz (1999), toda forma artística se encontra inscrita dentro de um sistema cultural que lhe permite tornar-se um idioma, contendo significados, não se reduzindo a uma mera *performance* de autoria individual. Por conseguinte, o *batuko* vai sendo construído pelas minhas interlocutoras como um espaço povoado por experiências e modos de vida, atravessado e costurado em múltiplas temporalidades e espacialidades. Como nos sinaliza Gonçalves (2006), quando o *batuko* vai se tornando uma manifestação de palco e não mais unicamente um momento lúdico no espaço domiciliar, desenha-se um caminho que depois viria a ser denominado pelos estudiosos da música “a estilização do *batuko*” ou “*batuko* em orquestra”.

¹⁴ Para além da produção de CD/DVD's, vários coletivos de *batuko* nacionais têm sites, nos quais divulgam os grupos, shows, discografias, fotos. Por outro lado, redes sociais tornaram-se recursos midiáticos de divulgação das práticas musicais e de danças cabo-verdianas para o público não cabo-verdiano, para os cabo-verdianos residentes no país e para a diáspora.

¹⁵ Para mais desdobramentos sobre essa questão, vide Semedo (2020).

Actualmente com o trabalho de recriação através dos instrumentos eletrónicos (...) o *batuko* passou a constituir um novo género no panorama musical cabo-verdiano. Este novo género, '*batuko em orquestra*', desenvolveu-se sobretudo devido às composições do jovem Orlando Pantera, popularizadas pela nova geração de cantoras, como Mayra Andrade e Lura. Devido ao sucesso deste novo género (*batuko em orquestra*), neste ano de 2004 em que finalizamos este trabalho, regista-se um renascimento do '*batuko tradicional*', com a criação de muitos grupos e gravação de disco. (Gonçalves, 2006, p. 27)

“Quando faço *batuko*, fico alegre, feliz”¹⁶: das sociabilidades e agenciamentos femininos

São Martinho Grande, 13 de janeiro de 2008.

Estavam sentadas em roda, prontas para fazer *tchabeta*. Como, antes da Lara chegar, eu estava no círculo vendo as *batukadeiras* fazendo *batuko*, Lara olhou pra mim e, enquanto ia tirando os sapatos, disse-me se as *batukadeiras* não me tinham ensinado que para fazer *tchabeta* tem que ser descalça. Cruzou e esticou as pernas, colocando *tchabeta* entre as coxas. Outras imitaram-na e tiraram os sapatos. Lara justificou dizendo que tem que ser 'terra-terra', como manda a tradição santiaguense. Instantes depois, Claudia, Lúcia, Isabel e Dina chegaram juntas com outras moças que não eram do coletivo, as quais ficaram assistindo junto comigo. Lara pediu a uma adolescente que fosse buscar um licor para elas beberem. Esta trouxe uma garrafa de cinco litros com licor pela metade e copinhos descartáveis. Dina foi colocando nos copinhos e distribuindo pra todo mundo, mas teve uma hora, Solange reclamou que não tinha recebido ainda, Dina pediu desculpas e lhe passou um copinho. Solange fez um jeito de quem não iria aceitar, mas no fim sempre aceitou. [Já tinha reparado que em outros momentos, a bebida alcoólica era um fator presente nas *batukadeiras*, no mundo artístico cabo-verdiano em geral. E, nesse caso, nas mulheres é um elemento importante para elas se concentrarem, ganharem o impulso para fazer *batuko*, lembrei que Claudia me dissera que pra fazer *batuko* tem que se ter brio]. Minutos depois, Fátima chegou gritando com os braços levantados e dando *ku torno*, desencadeando nas que estavam fazendo *tchabeta*, um frenesi e gritando junto com ela. Todas faziam *tchabeta* com uma intensidade máxima e o som do bater das mãos ficou alto, muito bom de se ouvir. Enquanto iam fazendo *tchabeta*, iam bebendo o licor.

¹⁶ Originalmente no crioulo cabo-verdiano: “Oras ki u’fazi *batuko*, u’ta fika sabi, filiz”.

O círculo de *terreru* começava com Ana, Solange, Lara, Isabel, Nair, Claudia, Lúcia, Nany e Fátima. Quando Fátima chegara, depois de ter parado de dar *ku torno*, ela ficou de pé, entre Isabel e Lara, com o casaco amarrado na cintura, cantando e batendo as palmas das mãos, já que ela não tinha *tchabeta* (dera à Lúcia). Lara começou a cantar uma cantiga delas e fizeram *tchabeta*, mas não deram *ku torno*. Em seguida, Lara cantou uma cantiga que cantam no coletivo dela em Portugal. Nisto, Solange entra no círculo, e amarrando *sulada* na cintura começa a dar *ku torno*, foi uma intensidade de sons, ela requebrava as ancas, com fortes flexões dos joelhos e mantinha as mãos pra cima, a *cadera* requebrava intensamente. Depois que pararam *batuko*, ela parou e sentou alegando que tinha cansado. O pano que ela usou era da Nany. Seguidamente, Lara levantou e pegou *sulada* na Solange, amarrou na cintura e entrando no círculo, começa dar *ku torno* ao som da voz da Claudia e ao som da *tchabeta*. Intensificaram *batuko*, *ku torno*, com gritos. Lara vibrou intensamente a *cadera*, as ancas, os quadris... Passou o pano à Isabel que passou à Claudia que levantou e deu *ku torno*. Cada uma tem um jeito particular de dar *ku torno*, ora com as mãos levantadas, ora em cima da cabeça, cada uma com um jeito diferente de requebrar a *cadera*, de dar *ku torno*. Antes da Claudia entrar na roda, uma adolescente pegou no pano e amarrando na cintura deu *ku torno*. Ela não era do coletivo, veio junto com Lara. Ela tinha um jeito diferente de dar *ku torno*. (...) Já no fim do ensaio, Lara ficou falando para as outras *batukadeiras* como no coletivo em Portugal no qual ela era integrante, também tinham o problema de não ensaiarem antecipadamente. Que iam ensaiando no caminho para os *shows* e iam aprendendo. Ela termina dizendo que ainda bem que elas tinham boa cabeça e aprendiam rápido, pois no dia a dia todo mundo estava nos seus afazeres.

A pesquisa etnográfica com o coletivo de São Martinho Grande sinaliza como o *batuko* perfaz um espaço de sociabilidade feminina, quer enquanto um espaço lúdico, de poder criar linhas de possibilidade de viver, em meio da dureza e das precariedades de chefiar uma prole na ausência da figura parental, permeadas de alegrias, afetos. Igualmente, o ato de criação das narrativas constitui um momento de escuta e partilha de vivências, acoplado às trajetórias individuais e quotidianas. Tanto Lara quanto Nany, a partir da forma como demarcavam o espaço do *batuko* do dia a dia, mostram como jogam com as condições sociais a partir da possibilidade de o *batuko* oferecer um momento de diversão e, por conta disso, permitir-lhes outras possibilidades de viver e existir.

Na dia-a-dia é trabadjo, kasa. Oras ki nu ta fazi *batuko*, nu ta fica junto ta konvive, é um manera de prubremas pa fora! É sabi, nu ta divirti! Kada kenha ta tra musika ki ta papia de sé dia-a-dia, ta ba ta desabafa!¹⁷ (Lara).

A narrativa de Lara sinaliza como o *batuko*, entremeado pelo almejar do projeto de profissionalização, conservava ainda modos de sociabilidades, pois, permeando o *batuko*, a *performance* corporal do *ku torno* e as narrativas musicais, havia modos de viver e de existir que povoavam o cotidiano das *batukadeiras*, dos seus coletivos de pares e daqueles que faziam parte de suas redes de sociabilidades. Essa gramática ancorava-se nos modos cabo-verdianos, no que conforma as práticas, as interações sociais, em nível macro, no espaço cabo-verdiano, e em nível local, no espaço de São Martinho Grande. Segundo minhas interlocutoras, ainda era construído como uma forma de estar no mundo cabo-verdiano e na cena artística, resultante das narrativas musicais, das habilidades coreográficas e das gramáticas morais e afetivas que povoavam esse mundo músico-coreográfico. Corpos dançantes, sujeitos criando narrativas de falar do seu mundo e, que nesse processo se constroem enquanto corpos femininos: mulheres cabo-verdianas e da comunidade de São Martinho Grande, definem estratégias de um vir a ser, também, *batukadeira* e *kutornadeira* profissional.

Oia, oia, ó mós ami ma mi djan pari 3 filho cu bo

Bu ka dan nada, bu ka registra, ma bu ta torna bem pa fazi 4

Ó mós pó destrançam di pé, pamodi gosi un cré fazé nha vida.¹⁸

A narrativa musical “Oia, oia” retrata a situação de várias famílias em Cabo Verde, onde não só não temos a família nuclear como o modelo de família, com a figura do pai, a relação pai/filhos é bastante diluída na

¹⁷ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “O dia a dia é só trabalho e casa. Quando fazemos *batuko*, ficamos reunidas no convívio e é um desabafo! É divertido! Cada qual a partir das letras vai falando do seu dia a dia e desabafando!”.

¹⁸ “Ó rapaz, já tive três filhos contigo / Não me ajudaste no sustento das crianças, não as registraste e agora estás voltando de novo com ideia de fazer 4. / Ó rapaz, saí do meu caminho, porque agora quero fazer minha vida”.

relação mãe/filhos. O modelo de família cabo-verdiana seria, em algum momento, marcado por famílias reconstruídas e famílias monoparentais, chefiadas por mulheres e nas quais não existe a assumpção da paternidade dos pais/homens. Reiterando, se, na sociedade cabo-verdiana, as relações de gênero traduzem relações de poder desiguais entre homens e mulheres, em que estas acabam por serem colocadas numa posição de subordinadas, essa letra sublinha como as mulheres lidam com a situação e definem agenciamentos para se contrapor à lógica masculina e poder repensar as relações de gênero. O não registro das crianças e a não assumpção da paternidade é recorrente em Cabo Verde, particularmente em algumas das famílias das *batukadeiras* do grupo de São Martinho Grande, cujos filhos não tinham forma alguma de sustento paterno, sendo que, a maioria dos filhos das *batukadeiras* não vivia com os pais biológicos, mas com padrastos ou somente com a mãe, criando relações parentais unilaterais mãe e os filhos.

O *batuko*, para essas mulheres, aparece como um espaço de partilha de experiências e de desconstrução de acepções socioculturais sobre os homens, a figura masculina. No trecho da letra “Ó rapaz, saí do meu caminho, porque agora quero fazer minha vida”, nota-se um posicionamento da mulher em assumir sua vida, em comandá-la, o que passa pelo deslocamento dessas corporeidades – não mais uma relação entre sujeito e objeto, mas um deslocamento em que a mulher se pensa e se constrói em e na relação que estabelece com o homem enquanto sujeito (Strathern, 2006) e, na criação desta existência como mulher, ela se produz dissociada do homem.

Destarte, na linha do que Isabel Rodrigues (2007) propõe discutir sobre as relações de gênero em Cabo Verde, é relevante que se tenha em vista as fragilidades do modelo patriarcal. Já não se pode continuar a pensar em modelos nucleares de famílias e em corporeidades femininas e masculinas construídas em cima de um discurso androcêntrico e patriarcal. Isso porque, essas parentalidades são construídas em contextos característicos em que o pai patriarcal é ausente e a mulher redefine-se como o alicerce da família. Assim sendo, há um conjunto de estratégias que essas mulheres adotam para dar resposta às situações, as quais se traduzem num agenciamento

feminino, ao se construírem como gestoras na chefia da família. Há um deslocamento da condição dessas mulheres, de mulheres-objeto nessa conjuntura sociocultural, à condição de mulheres-sujeito que inventam formas de se contrapor a uma estrutura que visa mantê-las num espaço de invisibilidade. Como Strathern (2006) chama atenção, projetar a estrutura ocidental de relações a fim de buscar as “teias de significados” (Geertz, 1989) nas práticas sociais de uma realidade não ocidental, traduzir-se-ia num erro epistemológico. Isso porque, apreender a forma como as corporeidades feminina e masculina são construídas na “relação dialética prática e estrutura” (Sahlins, 2008) implicaria analisar a conjuntura da realidade, a forma como essa realidade se explica em si e por si, ao invés de como um olhar de fora a explicaria.

A transmissão dos modos de fazer o *batuko* constitui também um desses espaços de sociabilidade feminina, pois o fazer do *batuko* tem toda uma forma estética e um conjunto de saberes quotidianos que estruturam as formas músico-coreográficas, as quais são apreendidas oralmente e por mimetismo numa interação intrageracional (coletivos de pares) e intergeracional (mãe, tia, avó e os descendentes).

Un ka ta lembra modi um ba ta preñdi. Mamaã ta fazeba e un ta fazeba juntu kual. Tinha também uns minis ki nu ta brincaba juntu, nu ta fazeba *batuko* e nu ta ba ta preñdeba cu cumpanhero. Má é sima um sta flau li, ninguém ka ta inchinau. Kada kenha ta ba ta preñdi del pa el, modi ki outu guentis ta fazeba. Nhá dos fidjos fêmeas és sabi fazi, má é ka mi ki inchinás nau, és ta odja ami ou kês otus minis ta fazi (Ana).¹⁹

A narrativa da Ana enfatiza tanto a dimensão lúdica do *batuko* como o fato de a aprendizagem ser situada numa determinada conjuntura, no sentido de que as crianças que “brincam *batuko*” eram provenientes de

¹⁹ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Não me lembro bem como fui aprendendo. Minha mãe fazia e eu fazia com ela. Também quando brincava com outras crianças, fazíamos *batuko* e nós íamos aprendendo uma com a outra. Mas ninguém te ensina mesmo. Tu vais aprendendo, vendo as pessoas fazerem. As minhas duas filhas sabem fazer, mas eu nem lhes ensinei, elas vão vendo as outras *batukadeiras* fazerem”.

famílias nas quais o *batuko* era tido como uma prática constitutiva das corporeidades feminina e masculina. Por conseguinte, *batuko*, enquanto um espaço lúdico e de estar juntas, constrói esse momento de partilha como um espaço de mulheres, no qual elas se constroem como sujeitos femininos, permitindo tensionar o lugar das mulheres cabo-verdianas, como nos é ilustrado na seguinte narrativa musical em crioulo cabo-verdiano.

Ami casadu 15 ano ku nha maridu
 Nha maridu nha pensa na largam só pamodi é dado cotovelada
 Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu largam/dexam
 Ó nha maridu, amor de nha vida
 Ó nha maridu, segurança dentu casa
 Ó nha maridu, controle de mi cu bó,
 Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu dexam.²⁰

A narrativa musical retrata uma situação cotidiana das relações de gênero, a questão de *dar cotovelada*, expressão que pode ser traduzida como equivalente a sustentar financeiramente uma pessoa num envolvimento sexual e afetivo. A expressão, *dar cotovelada*, apareceu no início de 2000, tendo sido paulatinamente apropriada por outras formas musicais cabo-verdianas, em simultâneo com uma apropriação dos sujeitos sociais nas suas dinâmicas quotidianas, nas suas interações e nas suas falas corriqueiras e jocosas. A situação de *dar cotovelada* perpassa, ou melhor, é reapropriada como instrumento de poder e de construção das corporeidades (masculinas e femininas) por ambos os gêneros. Contudo, por estar de certa forma desestabilizando algumas chaves morais, particularmente a questão da prostituição, feminina e masculina, é uma prática que suscita alguma polêmica.

²⁰ Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Eu, casada 15 anos com meu marido / Meu marido está pensando me abandonar, / porque uma mulher está sustentando ele. / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste. / Ó Meu marido, amor da minha vida, Ó Meu marido, segurança da minha casa. / Ó Meu marido, nossa cumplicidade. / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste”.

Contudo, o que a narrativa musical sinaliza é menos a questão da suposta prostituição desencadeada por essa possível relação mediada pela potência do dinheiro e mais como o fato de a companheira ter sido trocada por outra desencadeou uma crise e um repensar de corporeidades dos sujeitos masculino e feminino. Quando ela fala: “Ó Meu marido, amor da minha vida, Ó Meu marido, segurança da minha casa. / Ó Meu marido, nossa cumplicidade. / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste”, usar a expressão “meu marido”, por ser socialmente bem-vista na sociedade cabo-verdiana, tornava-se fator de distinção e era ostentado pelos sujeitos mulheres nas interações sociais que iam estabelecendo com as outras. Diferentemente, a narrativa musical está acionando outras formas sociais de se pensar a relação de gênero, a construção das corporeidades nas quais o homem, o *marido*, é visto como suporte da relação conjugal e, como a separação conjugal trouxe uma situação de morte social da mulher por ter perdido o elemento de distinção, remetida para o lugar de ter sido trocada.

Lendo as narrativas musicais nessa chave, percebe-se como *batuko* e *ku torno* são criados pelas *batukadeiras* como possibilidades de construção do corpo feminino, cuja construção tem como contexto sociocultural cabo-verdiano/santiaguense e local acoplado às gramáticas e às economias afetivas e morais. Igualmente, a materialização da condição de coletivo, a articulação do coletivo à Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande marcaria outra vivência e experiência com o *batuko*, pois a possibilidade de o coletivo ser convidado a participar nos *shows* permitiria maior circulação nos espaços musicais e o projeto de vir a se tornar artista profissional do *batuko* ganharia mais potência. Assim, um olhar folclorista, a busca da manutenção da tradição dos modos do fazer *batuko*, perderia de vista que a compreensão dos modos modernos e atuais do fazer *batuko* só pode ser alcançada dentro das novas configurações que foram se projetando às manifestações culturais cabo-verdianas e em função das várias dinâmicas sociais que se foram fazendo em cima do *batuko*, visando sua entrada no mundo do *showbiz*. Isso porque permitem apreender a condição

de Fátima enquanto guardiã da memória do fazer *batuko* e de Solange como mediadora política com os outros espaços possíveis e potenciais à circulação de *batukadeiras* e *kutornadeiras*, percebendo como as dinâmicas sociais associadas a dinâmicas advindas da economia das artes criativas devam ser vistas como produtos e produtoras de um momento específico e, relacionadas e relacionáveis nos múltiplos momentos da trajetória das minhas interlocutoras.

De igual modo, Fátima aparecia como guardiã da memória da comunidade que registrava as práticas tradicionais do fazer *batuko* e tinha legitimidade no grupo. Porém, essa legitimidade existia em meio a tensões entre as formas tradicionais de se fazer *batuko*, de Fátima, e as formas modernas das outras *batukadeiras*, em relação à forma de fazer do *batuko* no grupo: o quando, como, onde e por que fazer. Em parte, as tensões eram causadas por fatores geracionais, já que Fátima, por ser a mais velha do grupo e por fazer parte do antigo grupo trazia, nas suas práticas e narrativas, formas do *batuko* particulares e diferenciadas das outras que não passaram pela mesma experiência e vivência do fazer *batuko*. Assim sendo, eram retratos temporais de um passado vivido que produziam e eram produzidos pelo imaginário social local.

Outrossim, em função das (re)apropriações do *batuko*, dois discursos emergem, na medida em que o mediador intelectualizado (o coordenador e empresário) defendia a necessidade de retorno ao fazer *batuko* genuíno, espontâneo, de que todo trabalho dele junto ao coletivo era nesse sentido. As noções de moderno e de tradicional apareciam no discurso e na prática do coordenador, mediador externo, não como polos opostos, mas enquanto realidades que coexistem e se (re)constroem nessa relação dialética. De realçar que o *batuko* realmente só pôde circular nos vários espaços sociais, entre vários coletivos sociais, especialmente em função da mudança de configuração. Um *batuko* antes produzido e experienciado nas e em função de *performances* num espaço físico determinado, com a nova configuração tecnológica, sujeitos diversos em diversos espaços poderiam experienciá-lo ao mesmo tempo, por meio de DVD e CD. Da

mesma forma, os coletivos (re)apropriam e (re)atualizam as artes de fazer *batuko* e dar *ku torno*, por meio e nessas *performances* audiovisuais de outros coletivos de *batuko*. Assim, as *performances* que seriam tidas como tradicionais são construídas na relação e coexistência com a modernidade e, essa, em simultâneo, constitui-se como tal, na relação com os modos tradicionais de fazer *batuko*.

Entendo que, por meio da e na *performance* do *batuko*, das letras de música, do *ku torno*, as mulheres *batukadeiras* (re)definem esse espaço como possibilitando a desconstrução das noções de gênero, de ser mulher e homem cabo-verdiano/a. E, pensar gênero enquanto corpos marcados por certa ambiguidade não me possibilita analisar o campo e objeto de pesquisa. Em campo, fui me apercebendo de que as mulheres *batukadeiras* não constroem suas corporeidades como estando a criar identidades com marcador de gênero *escorregadias*, que a todo instante fazem emergir formas múltiplas de ser e ter esses corpos generizados. Ao invés, por meio dos vários momentos performáticos, elas questionam as estruturas sociais que as fabricam, a fim de mostrar, não que os corpos são ambíguos, mas que aquilo que os constrói não está explicado ou espelhado unicamente nas e pelas relações sociais. Por outro lado, as *performances* são perpassadas não só por reflexões sobre essas normas, como também pelas tentativas de subversões das relações de gênero e deslocamentos das fronteiras nas relações de poder entre homens e mulheres, por meio do desejo. Ou seja, mulheres como sujeitos e homens enquanto sujeitos-objetos, sendo que aquelas performatizam subversões das relações de poder e deslocamento do foco do poder.²¹

Para esse sujeito masculino do desejo, o problema tornou-se escândalo com a intrusão repentina, a intervenção não antecipada, de um “objeto feminino” que retornava inexplicavelmente o olhar, revertia a mirada, e contestava o lugar e a autoridade da posição masculina. A dependência radical do sujeito masculino diante do “outro” feminino expôs repentinamente o caráter ilusório de sua autonomia. (Butler, 2008, p. 7-8).

²¹ Para mais desdobramentos sobre as gramáticas eróticas do *batuko*, vide Semedo (2020).

Strathern (2007), ao argumentar pela necessidade de se analisar a dimensão experiencial dos sujeitos, de ser homem e ser mulher, por meio das incorporações dos discursos nas vivências cotidianas daqueles, abre espaço para pensar gênero como *performance*, como uma atuação de discursos incorporados (Butler, 2004; Morris, 1995). Daí a ênfase nas práticas sociais, na ação performática do sujeito e, de certa forma, em pensar os sujeitos como (re)definindo “estratégias”, “artes de fazer” (De Certeau, 2003) e, fazendo emergir “performatividades” (Butler, 2004; Morris, 1995).

Desta feita, o posicionamento epistemológico no qual esta pesquisa sobre mulheres *batukadeiras* se aloca é o de percebê-las como criando estratégias cotidianas nos contextos micro das suas vivências (De Certeau, 2003) para se contrapor, tensionar ou se posicionar em face dos discursos socioculturais cabo-verdianos hegemônicos que visam as reservar num espaço de invisibilidade e silenciamento. Assim sendo, é relevante que desvincule da perspectiva ocidental de pensar as estruturas das relações sociais de gênero e, aperceba que no meu campo, as práticas das mulheres *batukadeiras* têm suas contingências e, suas performatividades (Butler, 2004; Morris, 1995).

Carla Indira Semedo é Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
✉ diracarvalho@gmail.com

Referências

1. ANJOS, José Carlos dos. *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
2. BRAZ, Juliana. *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: versões musicais duma nação*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.
3. BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
4. BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, Henry. *The performance studies reader*. Londres: Routledge, 2004.
5. CABO VERDE. *Boletim oficial nº 13, de 31 de março de 1866*. Praia: República de Cabo Verde, 1866.
6. COSTA, Daniel. *O semipresidencialismo em Cabo Verde (1991-2000)*. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
7. CRUZ, Eutrópio. A música e a resistência cultural. *C(k)ultura: Revista de Estudos Cabo-verdianos*, p. 187-199, set. 2001.
8. DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003. Tomo I.
9. ÉVORA, Iolanda; GRASSI, Marzia (org). *Gênero e migrações cabo-verdianas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007. p. 23-61.
10. FERNANDES, Gabriel. *A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós) colonial*. Florianópolis: EDUFSC, 2002.
11. FURTADO, Carmem. Conquistando o espaço público: a música enquanto vector da identidade nacional em Cabo Verde. In: ASSEMBLEIA GERAL “GOVERNAR O ESPAÇO PÚBLICO AFRICANO”, 12, 2008, Dakar. *Anais [...]*. Dakar: CODESRIA, 2008.
12. FURTADO, Cláudio. *Gênese e reprodução da classe dirigente em Cabo Verde*. Praia: ILCD, 1987.
13. GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
14. GONÇALVES, Carlos. *Kab Verd Band*. Praia: Instituto Arquivo Histórico Nacional, 2006.
15. INE – INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *V Recenseamento geral da população e habitação (RGPH – 2021) - Resultados preliminares*. Praia, 6 de agosto, 2021. Praia, CV: INE. 2021.

16. LOPES, José. A palavra morna. *Cabo Verde: Boletim de propaganda e informação*, v. V, n. 53, p. 27-28, 1974.
17. MARIANO, Gabriel. A morna expressão da alma de um povo. *Cabo Verde: Boletim de propaganda e informação*, v. III, n. 30, p. 18-20, 1952.
18. MARTINS, Vasco. *Ensaio musicológico sobre a morna – forma musical cabo-verdiana*. Praia: ICLD, 1990.
19. MARTINS, Vasco. *A música tradicional cabo-verdiana I: a morna*. Praia: ICLD, 1989.
20. MORRIS, Rosalind C. All made up: performance theory and the new Anthropology of sex and gender. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, p. 567-592, 1995. <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.003031>
21. NOGUEIRA, Gláucia. *Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. Praia: Edições Pedro Cardoso, 2015.
22. PEIXEIRA, Luis. *Da mestiçagem à caboverdianidade*. Registos de uma sociocultura. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
23. RODRIGUES, Isabel P.B. As mães e os seus filhos dentro da plasticidade parental: reconsiderando o patriarcado na teoria e prática. In: ÈVORA, Iolanda; GRASSI, Marzia (org.) *Gênero e Migrações cabo-verdianas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), 2007. p. 123-146.
24. RODRIGUES, Moacyr; LOBO, Isabel. *A morna na literatura tradicional: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. Praia: ICLD, 1996.
25. SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.
26. SEMEDO, Carla. As gramáticas eróticas do *Batuko* cabo-verdiano. *Hawò*, v. 1, p. 1-34, 2020.
27. SEMEDO, Carla. Noções estéticas na performance do *Batuko*: experiência etnográfica entre as *batukadeiras* de São Martinho Grande (Ilha de Santiago - Cabo Verde). In: LUCAS, Maria Elizabeth (org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Edições Marca Visual, 2013. p. 109-142.
28. SEMEDO, Carla. *Mara sulada e dã ku torno: performance, gênero e corporeidades no coletivo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
29. STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
30. TAVARES, Eugénio. *Mornas cantigas crioulas*. Luanda: Guida, 2006.

Recebido: 6 dez. 2021.

Aceito: 25 abr. 2022.

