Esta obra é um estudo do batuku, uma tradição oral de Cabo Verde que combina canto, música e dança. A autora apoia-se em metodologia linguística e etnológica para analizar, no contexto da mediatização da sociedade caboverdiana, o jogo de forças entre tradição e transformação que se observa na prática do batuku e a forma como esse jogo se reflete na sua autenticidade. A autora analisa o papel do batuku, bem como as diferentes funções que esta forma de comunicação desempenhou ao longo dos tempos. Este estudo questiona ainda em que medida o batuku, à luz das transformações cabais sofridas nas últimas duas décadas, pode hoje, na sua forma atual, continuar a ser cunhador de identidade.

Die Publikationsreihe NIHIN – New Ideas in Human Interaction – ist 200x entstanden in Zusammenarbeit der Hermann Paul School of Linguistics (HPSL) und der Universitätsbibliothek Freiburg (UB). NIHIN bietet eine moderne, frei zugängliche Plattform für Dissertationen und Korpora. Zur NIHIN-Reihe gehören NIHIN studies and NIHIN stories.

ISBN 978-3-928969-78-9

eucor The European Campus

Universität Basel

UNI FREIBURG

Autenticidade e identidade 2019 Elisa Tavares

Autenticidade e identidade

Tradição e inovação no batuku crioulo de Cabo Verde

Elisa Tavares

NIHIN studies
New Ideas in Human Interaction

Elisa Tavares

Autenticidade e identidade
Tradição e inovação no batuku crioulo de Cabo Verde

Translation from the German language edition:

Authentizität und Identität: Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes by Elisa Maria Brito Tavares Copyright © Springer VS ‐ Research 2016 Springer VS ‐ Research is part of Springer Science+Business Media.
All Rights Reserved.

pa Beti ku Benvindu

Agradecimentos

Diz um ditado que é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança. A meu ver, o mesmo se aplica à formação de doutorandos, pois uma tese raramente é um projeto solitário. Na minha "aldeia" havia muitas pessoas que me acompanharam e apoiaram ao longo deste período. A todas elas o meu profundo agradecimento.

Aos meus orientadores, os professores Dr. Stefan Pfänder e Dr. Anna Meiser, respetivamente do Departamento de Romanística e do Instituto de Etnologia da Universidade de Freiburg, Alemanha. Ambos contribuíram com o seu entusiasmo, empenho e orientação competente para o sucesso do meu projeto.

A todos os entrevistados, pela confiança que em mim depositaram, por me abrirem as portas para o seu quotidiano e por partilharem comigo o seu saber. Este estudo é para vós.

À minha família em Portugal e sobretudo à família em Cabo Verde, que me recebeu de braços abertos e me acompanhou ao longo desta fascinante viagem. E a ti, Peter, pela ajuda, pela crítica e pela motivação.

Índice

Agradecimentos 5

Convenções e alterações ao texto original 11

Índice de imagens e quadros 15

Glossário 17

Prefácio 21

1 Introdução 23

1.1 Objeto de estudo, questões de pesquisa e estrutura da tese 23
1.2 Estado da arte: estudos sobre o batuku cabo-verdiano 26
1.3 Batuku – uma tradição oral cabo-verdiana..... 28
1.3.1 Origem e difusão 33
1.3.2 Batuku como tradição discursiva..... 36
1.3.3 Atores da performance de batuku 39
1.3.4 Dimensões da performance de batuku 41
1.3.4.1 Dimensão musical 41
1.3.4.2 Dimensão poética 46
1.3.4.3 Dimensão coreográfica 51
1.3.5 Batuku como disputa 56

2 Trabalho de campo 61

2.1 Cabo Verde: sinopse histórica 61
2.2 Reflexões teóricas e metodologia 67
2.2.1 Enquadramento teórico 67
2.2.2 Trabalhos preliminares e tipologia dos dados recolhidos 69
2.2.3 Metodologia adotada 71

2.2.4 Contextualização da pesquisa de campo 74
2.2.5 Identidades ambivalentes: uma pesquisa etnológica do 'Eu'? 77
2.2.6 Os peritos locais 80

3 Um olhar sobre o batuku ao longo dos tempos 83

3.1 Do período colonial aos finais do séc. XX..... 83
3.1.1 Batuku no período colonial (1462 - 1975) 83
3.1.2 Batuku no período pós-colonial (a partir de 1975) 92
3.1.3 Resumo e conclusão 100
3.2 Contextos performativos contemporâneos..... 102
3.2.1 Performances privadas 103
3.2.2 Performances públicas 107
3.2.3 Performances espetacularizadas 110
3.2.4 Resumo e conclusão 119

4 Aspetos formais, poéticos e comunicativos das cantigas de batuku 121

4.1 Descrição do corpus de análise 121
4.2 Classificação tipológica das cantigas de batuku 125
4.3 Estrutura formal 127
4.3.1 Subcorpus SC0 (até 1975) 127
4.3.2 Subcorpus SC1 (1975 - 1999) 129
4.3.3 Subcorpus SC2 (a partir de 2000) 133
4.4 A linguagem do batuku 137
4.4.1 Caraterísticas gerais 137
4.4.2 Recursos discursivos e interacionais 162
4.4.2.1 Opacidade..... 162
4.4.2.2 Interjeições e locuções interjetivas 164
4.4.2.3 Parênteses fáticos 165
4.4.2.4 Apostos 168
4.4.2.5 Marcas do processo de redação 170
a) Versos-ponte 171
b) Variações paradigmáticas 173
c) Expansões sintagmáticas 174
d) "E fla ..." (ele/ela disse – diz-se que – diz que) 174
d1) "E fla ..." como discurso indireto simulado 174
d2) "E fla ..." como "voz sem corpo" 175

d3) “E fla ...” como expressão formulaica 177
e) Hesitações, pausas e retoques 181

5 Autenticidade ou perda de identidade? O batuku autêntico e o batuku como mercadoria 185

5.1 Funções basilares do batuku 185
5.1.1 Transmissão de saber 186
5.1.2 Construção identitária 194
5.1.2.1 Batuku como instrumento de uma identidade de resistência 200
5.1.2.2 Batuku como expressão de uma identidade de projeto 207
5.1.3 Empoderamento 211
5.2 Do batuku autêntico ao batuku como mercadoria? 222

6 O moderno batuku tradicional: conclusões e perspetivas 243

Referências bibliográficas e outras fontes 253

Apêndices 274
Apêndice I: Transcrição e tradução da cantiga *Mâi, qui tem si fidjo* 274
Apêndice II: Transcrição e tradução da cantiga *Forma Batuko* 276
Apêndice III: Lista de entrevistas 284

Convenções e alterações ao texto original

Esta tese foi escrita originalmente em alemão, tornando necessário explicar o sentido de diversas palavras e expressões na língua cabo-verdiana – o Kriolu. Numa tradução para português, dada a proximidade entre as línguas portuguesa e cabo-verdiana, muitas dessas explicações tornam-se supérfluas. Assim, com o objetivo de evitar redundâncias, alterei o texto onde necessário e eliminei algumas das notas de rodapé que se encontravam na tese original em alemão.

Dada a sua frequência e para facilitar a leitura, optei por não utilizar itálico nas palavras escritas em língua cabo-verdiana. Naturalmente mantive nas citações as grafias originais empregadas pelos autores, como é o caso dos termos 'batuque', 'batuko', 'batuco', entre outros. Os termos em kriolu aparecem seguindo a grafia definida pelo Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano (ALUPEC) e na realização fonética santiaguense. A palavra 'morna', que designa um género musical cabo-verdiano, constitui uma exceção. Neste caso não utilizo a grafia prevista pelo alfabeto cabo-verdiano (que seria 'mórna'), dado que aquele estilo musical se celebrizou com a grafia que conhecemos da língua portuguesa, e, acima de tudo, pelo facto de o governo de Cabo Verde ter recentemente formalizado a candidatura da 'morna' a Património Cultural Imaterial da UNESCO. Os nomes de grupos ou cantigas de batuku foram mantidos na forma em que são mencionados nos media, em CDs, cartazes, panfletos, etc. O mesmo se aplica a nomes próprios e sobrenomes em kriolu. Refiro a título de exemplo os nomes das cantadeiras Guida Mendi, Bibinha Cabral e Nácia Gomi: em kriolu o correto seria escrever 'Gida', 'Kabral' e 'Nasia'. O itálico fica então reservado para os nomes de obras, grupos, instituições, etc. e para termos em língua inglesa ou francesa ou expressões latinas. Tratando-se de citações, todos os grifos constam do original, exceto se mencionado o contrário.

Apresento as cantigas de batuku sob a forma de verso. Não havendo indicação em contrário, as respetivas traduções, tal como as traduções de citações, são da minha autoria e encontram-se em texto corrido em notas de rodapé, antecedidas pela abreviatura "Pt.". Utilizo uma barra oblíqua para separar os versos de cada estrofe e duas barras obliquas para assinalar a separação de estrofes. Acrescento entre parênteses palavras ou expressões necessárias para a compreensão, omitidas por elipse no original.

No que toca à tradução das cantigas de batuku para português, gostaria de frisar alguns pontos importantes. Por um lado, é necessário levar em conta as particularidades da língua de partida. A linguagem das cantigas de batuku é extremamente elíptica, permitindo exprimir em apenas algumas palavras conceitos e experiências multidimensionais. Transpor o sentido de algumas linhas compactas para uma outra língua implica obrigatoriamente adicionar uma série de informações não incluídas pelos nativos nos enunciados originais, dado que para estes essas informações estão subentendidas. Por outro lado é preciso ter presente que nos contextos performativos originais emissores e recetores das cantigas de batuku partilhavam o mesmo quotidiano, a mesma história, o mesmo horizonte cultural. O panorama não é necessariamente o mesmo na atualidade. Procurei por isso encontrar um meio-termo, evitando tanto uma tradução literal, incapaz de reproduzir a profundidade semântica das cantigas em kriolu, como uma tradução demasiado explicativa, na qual se perderiam a atmosfera, a rima e outros elementos estilísticos e prosódicos relevantes do texto original.

Com as citações provenientes de entrevistas pretendo, acima de tudo, reproduzir as posições do meus interlocutores. Uma vez que não se trata de uma análise linguística do discurso e para facilitar a leitura, optei por uma transcrição simplificada das entrevistas, sem indicação de sobreposições, hesitações, etc. Assinalei pausas extensas por meio de reticências.

Esta tese foi coorientada no Departamento de Estudos Romanísticos da Faculdade de Filologia da Universidade de Freiburg e no Instituto de Etnologia da mesma universidade. Estou ciente de que no universo académico em língua portuguesa é comum designar-se a disciplina de Etnologia por Antropologia, Antropologia Social ou Antropologia Cultural e Social. Não discuto aqui até que ponto se trata de sinónimos. Dado o nome do instituto onde fui orientada e seguindo as designações comuns no espaço de língua alemã, mantive no texto os termos 'etnologia' e/ou 'etnológico', em vez de 'antropologia' e/ou 'antropológico'.

Há ainda duas convenções importantes a mencionar que se prendem com a designação das mulheres que, em certa medida, são as protagonistas deste estudo. Primeiro: o objeto de estudo desta tese é o batuku – tradição oral cabo-verdiana – e não o batuque ou os batuques – termo usado no português para designar diferentes tipos de manifestações culturais relativas a diferentes países, umas do foro musical, outras de caráter religioso ou misto. Neste seguimento parece-me pertinente designar as figuras femininas do universo do batuku por 'batu**k**adeiras' e não por 'batu**c**adeiras', como habitualmente são nomeadas nos textos em língua portuguesa. Segundo: Na língua portuguesa é comum usar a forma masculina plural para designar conjuntos mistos, isto é, constituídos por elementos do sexo masculino e do sexo feminino, ainda que o número de elementos femininos predomine. Geralmente os grupos de batuku são compostos exclusivamente por mulheres ou,

quando se trata de grupos mistos, o número de membros femininos excede em larga escala o número de participantes masculinos. Por isso, neste trabalho, uso em ambos os casos a designação coletiva 'batukadeiras'. Quando falo de batukadeiras, refiro-me em termos gerais às cultoras do batuku. Sendo necessário especificar, por exemplo, a função de uma batukadeira no seio do seu grupo, uso as designações respetivas, por exemplo tornadeira, txabetadeira, cantadeira, finadeira.

Índice de imagens e quadros

Foto 1, pág. 30: Postal ilustrado *Ilha de S. Thiago – Batuque indigena*

Foto 2, pág. 232: Três tipos diferentes de txabéta

Foto 3, pág. 232: Txabétas trapeziformes

Foto 4, pág. 233: Txabéta grande com superfície de percussão circular

Foto 5, pág. 233: Txabéta média com superfície de percussão retangular

Foto 6, pág. 233: Txabétas pequenas com superfície de percussão circular

Quadro 1, pág. 132: Estrutura formal de uma cantiga de batuku do período de 1975 a 1999

Quadro 2, pág. 136: Estrutura formal de uma cantiga de batuku do período a partir de 2000

Quadro 3, pág. 143: Excerto de uma finason de Guida Mendi

Quadro 4, pág. 146: Excerto da finason *Rapazinho n tentado*

Quadro 5, pág. 151: Finason de Natalina Sanches

Glossário

O glossário que se segue pretende orientar o leitor no estudo do universo do batuku, esclarecendo diversos termos recorrentes neste trabalho.

Badiu – (do português 'vadio') No início do período colonial foi este o nome dado aos escravos africanos que fugiam e se refugiavam em zonas remotas da ilha de Santiago, de difícil acesso. Nos dias de hoje badiu é a designação para todos os cabo-verdianos naturais de Santiago.

Barlavento – O arquipélago de Cabo Verde divide-se em dois grupos insulares cuja designação denota a sua exposição relativamente aos ventos alísios predominantes: ao norte as ilhas do Barlavento (direção de onde sopra o vento) e ao sul as do Sotavento (direção para onde sopra o vento). As ilhas habitadas que constituem o grupo de Barlavento são Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal e Boa Vista.

Batukadeira/Batukador – Aquela/e que pertence a um grupo de batuku ou que participa ativamente numa performance de batuku.

Batuku – Dança e canto de origem africana comummente associados às áreas rurais da ilha de Santiago. Fontes históricas revelam que outrora a performance de batuku era constituída por duas partes distintas que se sucediam: primeiro eram cantadas as sanbunas e de seguida a finason. Atualmente usa-se o termo batuku como sinónimo de sanbuna e ainda para designar toda a performance.

Finadeira/Finador – Aquela/e que canta a finason.

Finason – Cantiga improvisada em forma de monólogo com cariz pedagógico. Durante a finason não se dança e as batukadeiras reduzem a intensidade da percussão palmeada para dirigir o foco da performance para a mensagem cantada.

Funaná – Género musical e dança de pares do interior da ilha de Santiago. Na década de 80 do século XX o grupo *Bulimundo* reinventou e revitalizou este género, em que tradicionalmente o acompanhamento era feito apenas com um acordeão e uma barra de ferro usada como reco-reco. Graças às interpretações de

jovens músicos urbanos e o recurso a diversos instrumentos eletrónicos, o género tornou-se cada vez mais popular, tanto no arquipélago como na diáspora.

Galion – (em algumas fontes *galiom*) Alguns autores identificam este como um dos três ritmos de percussão do batuku, a par do pan-pan e da rapikada.

Cantadeira/Cantador – Aquela/e que canta (a solo) cantigas de batuku.

Cantiga – (ou pésa) O texto cantado durante uma performance de batuku.

Koladera – (coladeira, no português) Género musical cabo-verdiano e dança de pares.

Kriolu – (também kiriolu, kabuverdianu) Língua materna dos cabo-verdianos. Crioulo de base lexical portuguesa com diversas variedades regionais, sendo as de Santiago e São Vicente as mais estudadas até ao momento.

Morna – Género musical cabo-verdiano, muito popular nas ilhas do Barlavento. Muitas vezes equiparado ao fado, dado o seu caráter algo melancólico.

Nha/Nho – Equivale às formas de tratamento do português Dona e Senhor, seguidos do primeiro nome. Nha e Nho são usados para demonstrar respeito, sobretudo por pessoas mais velhas.

Pan-pan – (ou ban-ban) Ritmo moderado de percussão. A percussão característica do batuku resulta da sobreposição dos dois ritmos pan-pan e rapikada.

Profeta – Cantor/a de batuku a quem se reconhece a habilidade para compor e/ou improvisar finasons. Esta designação caiu em desuso.

Rabida – (ou rapika txabéta) A segunda fase de uma cantiga de batuku. Nesta fase reduz-se o texto cantado pela/o solista e pelo coro. A percussão torna-se mais intensa e no meio do terreiro dança-se o tornu.

Rapikada – (ou rapika) Ritmo acelerado de percussão. A percussão característica do batuku resulta da sobreposição dos dois ritmos pan-pan e rapikada.

Sanbuna – (ou zambuna, no português) Outrora a designação para as cantigas cantadas na parte inicial de uma performance de batuku, antes da finason.

Sanbunas são cantigas de ritmo acelerado e de cariz sobretudo lúdico, por oposição ao teor pedagógico das finasons.

Sinboa – (ou cimboa, cimbó, no português) Instrumento de cordas utilizado antigamente no acompanhamento musical de performances de batuku. O corpo da sinboa é formado por uma cabaça ou pela casca de um coco e o braço é formado por uma pequena estaca, ao longo da qual se tensionam as cordas, feitas de crinas de cavalo. Nos dias de hoje o instrumento tem apenas valor museal.

Sotavento – O arquipélago de Cabo Verde divide-se em dois grupos insulares cuja designação denota a sua exposição relativamente aos ventos alísios predominantes: ao norte as ilhas do Barlavento (direção de onde sopra o vento) e ao sul as do Sotavento (direção para onde sopra o vento). As ilhas habitadas que constituem o grupo de Sotavento são Maio, Santiago, Fogo e Brava.

Tabanka – Irmandade de amigos e vizinhos que prestam assistência mútua, seja material, financeira ou moral, em caso de falecimento, doença, etc. Na ilha de Santiago subsistem ainda alguns grupos. Os membros das tabankas organizam procissões anuais em honra dos seus patronos, santos católicos de devoção popular. As festividades das tabankas caracterizam-se por misturar ritos cristãos e profanos e incluem sempre performances de batuku.

Tereru – Terreiro ou arena. A palavra tereru designa simultaneamente o lugar em que tem lugar a performance de batuku, bem como o conjunto dos participantes na performance.

Tornadeira/Tornador– (também dançadeira/dançador ou badjadera/badjador**,** do português 'bailadeira'/'bailador'.) Aquela/e que dança o tornu durante a performance do batuku.

Tornu – Dança de ritmo inicialmente moderado, depois frenético, dançada de pés descalços no centro do terreiro. A intensidade do tornu é determinada pela intensidade da percussão.

Txabéta – Percussão polirrítmica característica do batuku que resulta do bater de palmas ou de palmadas sobre as coxas. Nas últimas duas décadas os grupos de batuku substituíram o pano, com o auxílio do qual no passado se fazia a percussão, por uma almofada de pele artificial, também ela chamada txabéta.

Txabetadeira/Txabetador – Aquela/e que faz a percussão durante a performance de batuku.

Prefácio

Esta obra é a versão portuguesa da tese de doutoramento publicada em alemão em meados de 2016 sob o título *Authentizität und Identität: Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes*, baseada em pesquisa de campo e trabalho de investigação levados a cabo em Cabo Verde e em Portugal. Ao preparar esta publicação gostaria de ter podido recolher novos dados para poder trazer aos leitores um panorama mais completo e atualizado da performance do batuku. Para este fim seria impreterível levar a cabo uma nova e extensa pesquisa de campo, sobretudo em Cabo Verde e, em parte, na diáspora. Infelizmente, circunstâncias profissionais não mo permitem, pelo que o texto que aqui se apresenta deve ser lido como representando o *status quo* até ao ano de 2013 no que toca aos grupos existentes no arquipélago, aos tipos e contextos de performances, às idades dos informantes, etc. Estou ciente de que o quadro não fica completo e espero, num futuro próximo, prosseguir a investigação nesta área. No entanto, sem querer minimizar a falta de dados mais recentes, considero que é importante registar para o público de língua portuguesa esse momento de grandes transformações no batuku. Com esta publicação pretendo, para além de divulgar os resultados da minha pesquisa, dar voz aos protagonistas – e, sobretudo, às protagonistas – do universo do batuku, documentando na primeira pessoa as suas experiências e impressões.

1 Introdução

[N]o nassê no atcha-l,
no ta morê no ta dexa-l [1]
(Dambará, 1964?: 43)

1.1 Objeto de estudo, questões de pesquisa e estrutura da tese

O objeto de estudo deste trabalho é o batuku, uma tradição oral dos badius[2] – os habitantes da ilha de Santiago – que combina canto, percussão e dança e cuja origem provavelmente remonta aos primeiros anos da colonização do arquipélago. Trata-se de uma performance coletiva, geralmente apresentada por um grupo de mulheres. As participantes sentam-se num semicírculo e batem num determinado ritmo com as mãos nas coxas ou em pequenos tambores. Uma das mulheres canta alguns versos a solo, a que as restantes mulheres respondem posteriormente em coro. Perto do final da cantiga uma das mulheres do grupo levanta-se e dirige-se para o centro onde dança ao ritmo acelerado da percussão.

Não me recordo exatamente quando foi a primeira vez que assisti a uma performance de batuku. Quando era criança acompanhava os meus pais a festas familiares que tinham lugar em Lisboa, a minha cidade-natal. Naquela época havia batuku em quase todos os batizados ou casamentos cabo-verdianos, tal como no país de origem dos meus pais. Nessa altura, tal como agora, fascinava-me a criatividade e a capacidade de improvisação das solistas. E a habilidade e o vigor das mulheres que, como numa orquestra bem ensaiada, fazem a percussão polirrítmica, ora mais intensa, ora mais branda. E as dançarinas que no centro do semicírculo encantam os espetadores com os seus movimentos frenéticos.

Para os badius o batuku é parte integrante da sua cultura. Quando lhes perguntamos o que é o batuku, do que é constituído ou o que o caracteriza, muitas vezes a resposta é um simples "Batuku é tradison di nos téra". Ou seja, "O batuku é uma tradição da nossa terra". Aos olhos dos naturais de Santiago esta resposta é suficiente e, embora seja vaga, ela denota o valor do batuku para aqueles que o

1 Pt.: Quando nascemos, [o batuku] já existia / quando morrermos, persistirá.
2 O nome badiu deriva do português 'vadio'. No início do período colonial era este o nome dado aos escravos que fugiam e se refugiavam em zonas remotas e de difícil acesso de Santiago. Nos dias de hoje badiu é o termo usado em kriolu para designar todos os nativos daquela ilha.

praticam. Esta definição indica que a prática do batuku é algo abrangente e integrativo, pelo que o seu estudo permite trazer à luz diversas facetas das vidas dos atores ou agentes do batuku.

Para os badius o batuku não é apenas parte do seu modelo coletivo de construção identitária passado e presente. Eles salientam simultaneamente a antiguidade e a atualidade do batuku e apontam-no também como um dos pilares futuros da sua identidade. Exemplo disso é uma expressão que conheço da minha infância e que ouvi inúmeras vezes durante a pesquisa de campo em Cabo Verde. Esta expressão, parafraseada pelo poeta Kaoberdiano Dambará (1964?: 43), é mencionada pelos badius sempre que se fala do batuku: "Nu nase nu atxa-l. Nu ta móre nu ta dexa-l" (Pt.: Quando nascemos, já existia. Quando morrermos, persistirá.). Os pontos de partida para o meu estudo foram, por um lado, a convicção coletiva que a frase anterior exprime e, por outro lado, as transformações radicais que se verificaram no batuku nas últimas duas décadas.

Antigamente as performances de batuku eram parte essencial de eventos sociais importantes. Por ocasião de casamentos, batizados e festas familiares as comunidades juntavam-se para dar voz à sua alegria por meio do batuku. O batuku era também usado para exprimir os seus medos e anseios. Atualmente este tipo de performances privadas é raro. O batuku é agora apresentado em eventos oficiais como um show. Este tipo de performance é fomentado por diversos festivais e concursos e nos últimos anos passou a fazer parte da animação noturna em hotéis de categoria superior nas ilhas de Santiago, Sal e Boavista.

Há uma divisão clara dos contextos para a prática do batuku. Por um lado temos um número reduzido de performances espontâneas e privadas, feitas pela comunidade e para a comunidade. Por outro lado verifica-se um aumento de performances profissionalizadas feitas (a troco de pagamento) para um público que não necessariamente faz parte da comunidade. A isto acresce uma distinção importante. Muitos dos meus informantes falam em dois tipos de batuku, distinguindo entre aquilo a que chamam o batuku tradicional e uma variante moderna do mesmo. Nas entrevistas que levei a cabo, os meus interlocutores reconheciam no primeiro autenticidade e cunhagem identitária, enquanto associavam ao último interesses comerciais e uma perda do papel de cunhador de identidade. Do seu ponto de vista o batuku tradicional é o autêntico, por oposição a um batuku moderno, tido como uma mercadoria.

O foco das performances de batuku dos dias de hoje já não é o convívio e a partilha. A repetição e a constante reformulação de textos tidos como património coletivo foram gradualmente dando lugar à reprodução de repertório individual, que deve ser apresentado sempre na forma fixada pelo autor. As performances de batuku atuais são simultaneamente causa e efeito de um processo de

comercialização que resulta em transformações em todas as dimensões desta tradição oral cabo-verdiana.

As questões de pesquisa centrais deste trabalho prendem-se com as transformações ao nível das funções e do valor atribuído a uma prática cultural agora afetada pelo turismo e por outros fenómenos decorrentes da globalização. A investigação incide sobre as três áreas que abaixo se descrevem.

Primeiro esquematizo as diferentes dimensões e os contextos de performance do batuku. A evolução dos posicionamentos de identidade e o papel desempenhado pelos atores do batuku na sociedade também fazem parte deste primeiro complexo.

Questiono de seguida os mecanismos de invenção de tradição (Hobsbawm & Ranger, 1983) no batuku, trazendo para a análise os conceitos de autenticidade e comercialização. Analiso ainda o discurso vigente, segundo o qual o batuku se divide em dois polos, a saber, tradicional = autêntico *versus* moderno = mercadoria. Esta distinção diz respeito a uma estratégia dupla dos atores sociais: satisfazer reivindicações de autenticidade e conexão local, adotando simultaneamente traços do pós-modernismo globalizado.

Por fim problematizo esta estratégia dupla dos atores do batuku à luz das tensões que ao longo da história caracterizaram a nação crioula. Durante o período colonial formaram-se esquemas identitários que permaneceram relativamente estáveis ao longo do tempo. Eles influenciaram a forma como os habitantes das diferentes ilhas do arquipélago se relacionavam, mas há algum tempo que estes esquemas outrora rígidos se vêm dissolvendo. Este processo de transformação ao nível social pode também ser lido no batuku. Ao registar a perspetiva dos atores do universo do batuku, demonstro em que medida ambos os processos estão conectados. O batuku, enquanto prática cultural, atua como espelho e meio de registo de diversas alterações sociais.

O trabalho que aqui apresento é um contributo para o estudo de um fenómeno cultural multidimensional na *Romania Creolica.* No que diz respeito ao batuku e em particular no que toca ao arquipélago de Cabo Verde, pretende preencher uma lacuna na investigação no espaço de língua alemã.[3] Aqui apresento cantigas e excertos de cantigas de períodos diferentes traduzidos pela primeira vez para o alemão. Assim poderá estar facilitada a receção deste tipo de texto em outros espaços linguísticos.

Passo a descrever a estrutura do trabalho. Após uma introdução ao tema e a definição das questões de pesquisa, apresento o estado da arte e descrevo exaustivamente o objeto de estudo e todos os seus componentes.

3 Recordo que esta tese foi apresentada originalmente em alemão à Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

O segundo capítulo oferece um esboço etnográfico do campo de pesquisa. Começo por apresentar um sumário da história de Cabo Verde a que se segue a descrição do trabalho de campo. Aqui descrevo a metodologia adotada, apresento interlocutores e informantes e descrevo a título de exemplo situações que se repetiram ao longo do período de pesquisa de campo e que, de formas distintas, influenciaram o trabalho. Reflito também sobre a(s) minha(s) identidade(s) na interação com os meus interlocutores.

O terceiro capítulo, que se divide em duas partes, traça a evolução do batuku e da sua perceção interna e externa. Na primeira parte ponho em contraste os períodos colonial e pós-colonial. A segunda parte é dedicada aos contextos e funções das performances de batuku contemporâneas.

No quarto capítulo analiso diversas cantigas de batuku agrupadas num corpus tripartido, apontando similaridades e divergências entre os três corpora. Concentro-me sobretudo em aspetos formais, poéticos e comunicativos das cantigas estudadas. Com estas cantigas exemplifico numa microperspetiva as transformações sofridas pelo batuku.

O quinto capítulo apresenta uma macroperspetiva do batuku e questiona a distinção comummente feita no arquipélago entre um batuku verdadeiro, autêntico, e um batuku vão, transformado em mercadoria. Partindo de uma descrição exaustiva de três das suas funções basilares – transmissão de saber, construção identitária e empoderamento – discuto as transformações que se verificam no batuku feito atualmente. Questiono a classificação dessas transformações como sinónimo de comercialização e de uma consequente perda de autenticidade. No que toca à legitimação da autenticidade no batuku, demonstro que ela é feita por meio de diversos recursos musicais, coreográficos e linguísticos.

O capítulo sexto tematiza as funções que o batuku passou a desempenhar no seguimento da sua nova orientação e de uma desterritorialização parcial e reflete sobre a sua posição entre tradição e modernidade, entre autenticidade e hibridez. O capítulo remete para as questões centrais formuladas na introdução e aponta ainda áreas e questões de pesquisa em aberto.

1.2 Estado da arte: estudos sobre o batuku cabo-verdiano

Não são muitos os estudos existentes acerca do batuku. Os trabalhos até agora levados a cabo dividem-se entre pesquisas académicas das áreas da Musicologia, da Antropologia social e cultural, da Etnomusicologia e da História e algumas obras de caráter etnográfico. Em alguns casos trata-se de estudos sobre complexos temáticos mais abrangentes, dentro dos quais o batuku é apenas um entre os vários

componentes. É assim no caso da tese de Luzia Oca González intitulada *Caboverdianas en Burela (1978/2008): Migración, Relacións de Xénero e Intervención Social* (2013) e dedicada ao estudo da inclusão social de migrantes cabo-verdianas na província galega de Lugo, bem como na obra *Música migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos* de César Augusto Monteiro (2011) que se debruça sobre a evolução da música cabo-verdiana na capital portuguesa. A enumeração que se segue diz respeito a trabalhos em que o batuku tem uma posição de destaque.

Em 1933 Pedro Cardoso publicou a obra *Folclore Caboverdeano*, com várias páginas dedicadas ao batuku. Cardoso descreve os componentes do batuku e transcreve três cantigas em kriolu para as quais apresenta um pequeno glossário em português. Seguiram-se algumas transcrições de cantigas de batuku com breves esclarecimentos em português nas edições de 1936, 1948 e 1949 da revista literária cabo-verdiana *Claridade*. É notável o ensaio *O folclore poético da ilha de S. Tiago* de Baltasar Lopes da Silva (1949), no qual o autor descreve detalhadamente a origem do batuku e a sua presença no arquipélago e analisa algumas cantigas.

Em 1985 T. V. da Silva publicou o livro *Finasons di Ña Nasia Gomi*, em que se encontram duas cantigas extensas e a biografia da cantadeira Nácia Gomi, já na época uma celebridade. A obra foi publicada com o apoio da Direção Geral da Cultura no âmbito das comemorações do décimo aniversário da independência de Cabo Verde e é o segundo volume da série *Tradisons oral di Kauberdi* (Tradições orais de Cabo Verde). T. V. da Silva é também o autor das obras *Ña Bibiña Kabral – Bida y Óbra* de 1988 e *Ña Gida Mendi – Simenti di onti na ĉon di mañan* de 1990, dedicadas respetivamente às cantadeiras Bibinha Cabral e Guida Mendi. Ambos os livros apresentam informações biográficas sobre as protagonistas e várias cantigas agrupadas em capítulos de acordo com a sua tipologia (**finason**, **sanbuna**, **finason-sanbuna**, etc.). Estas valiosas obras de Silva, totalmente redigidas em kriolu, constituem até hoje o único cancioneiro escrito de batuku e destacam-se pelos comentários do autor e excertos dos seus diálogos com as batukadeiras, informando o leitor sobre as circunstâncias em que o batuku era praticado no seu tempo. Estes trabalhos representam por isso um contributo importante para a história do batuku.

Susan Hurley-Glowa é a autora da primeira tese dedicada ao batuku (ainda que não em exclusivo). A pesquisadora norte-americana obteve o título de doutora na disciplina de Etnomusicologia com a tese de 1997 intitulada *Batuko and Funana: Musical traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Nela Hurley-Glowa descreve as partes e alguns objetos utilizados nas performances de batuku, analisa cantigas e apoia-se em entrevistas com a cantadeira Balila para examinar o papel das batukadeiras e ainda a relação entre os sexos na sociedade cabo-verdiana.

Passo a referir alguns trabalhos de qualificação académica em língua portuguesa cujo tema é o batuku. Começo pelo trabalho de conclusão de licenciatura de Gil Moreira intitulado *O batuque e a nova geração do "Finason & Konbersu Sabi", uma abordagem cultural e literária* (2007, inédito), no qual é de particular interesse a análise de três cantigas de konbérsu sábi, um género próximo do batuku. Na sua dissertação de mestrado de 2009 com o título *"Mara sulada e dã ku torno": performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)* Carla Semedo apoia-se no trabalho de campo com um grupo de batuku de Santiago para esclarecer, da perspetiva da antropologia social, a desconstrução dos conceitos de género e corpo. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical* da autoria de Gláucia Nogueira (2011) é também uma dissertação de mestrado. É nela que se baseia o livro *Batuku de Cabo Verde: percurso histórico-musical* da mesma autora, publicado em 2015. Nogueira começa por apresentar a evolução do batuku do século XVIII ao século XXI. A autora distingue entre duas variantes do batuku – que designa respetivamente por "batuku tradicional" e "batuku recriado" – e dedica um capítulo aos representantes mais célebres de cada uma destas variantes. Importa referir também a listagem de grupos de batuku ativos em Santiago e no estrangeiro incluída na dissertação (dados de 2010). Resta mencionar a tese de doutoramento do musicólogo português Jorge Castro Ribeiro (2012) com o título *Inquietação, memória e afirmação no* batuque*: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Ribeiro estuda a prática do batuku no período pós-colonial e a sua função em contexto diaspórico tomando como exemplo o grupo de batuku sediado em Lisboa *Finka Pé*.

Há ainda alguns documentos audiovisuais a referir: *Songs of the badius* do etnomusicólogo norte-americano Gei Zantzinger (1986); *Mulheres do batuque* da realizadora portuguesa Catarina Rodrigues (1997); *Batuque, alma de um povo* do realizador cabo-verdiano Júlio Silvão Tavares (2005); e *Finka pé – Contos de mulheres que dançam pela liberdade* da portuguesa Raquel Castro (2010

1.3 Batuku – uma tradição oral cabo-verdiana

Batuque, batuk, batuco, batuko, batuku. Estas grafias prendem-se com práticas culturais diferentes, algumas só parcialmente relacionadas com o objeto de estudo deste trabalho. Como já mencionado, adotei para todas as palavras em língua cabo-verdiana a grafia prevista pelo alfabeto ALUPEC. Assim, o objeto de estudo deste trabalho deve ser grafado desta forma: batuku. Não obstante, vejamos a que se

referem os outros termos, já que revelam aspetos etimológicos e geográficos de interesse.

Para 'batuque' encontramos nos dicionários e enciclopédias em língua portuguesa diversas aceções. Para além da falta de consenso em relação à origem da palavra (muitas vezes é apontado o quimbundo), são referidas crenças sincréticas encontradas no Brasil e em Angola (Candomblé, Catimbó, Umbanda e outras) bem como diferentes danças afro-brasileiras. 'Batuque' designa ainda um tambor usado em Angola, uma técnica piscatória e, com alusão a Cabo Verde, um "círculo de pessoas que cantam e dançam, ao centro do qual fica o *cimbó* (instrumento de corda)" (Houaiss *et al*., 2003: 541). Para Tomás Borba e Fernando Lopes Graça 'batuque' designa todas as festividades indígenas das colónias portuguesas em África, incluindo os seus cantos e danças: "[é] o termo genérico que os portugueses de antanho […] deram a todas as danças do negro, tirada a expressão do som cavo, monocórdico, dos instrumentos com que elas são acompanhadas, sublinhando a mímica e os movimentos por vezes inverosímeis dos bailadores" (Borba & Lopes Graça, 1996 [1956]: 90). O postal ilustrado que se segue, datado de 1910, aponta também para o uso da palavra 'batuque' como sinónimo de folclore (neste caso cabo-verdiano). Ele retrata um grupo de pessoas e traz as legendas "Ilha de S. Thiago" e "Batuque indigena". Duas das jovens parecem bater palmas e na frente veem-se duas mulheres com panos amarrados à volta das ancas, o que indica que terão dançado.[4]

4 Cf. descrição sistemática da performance de batuku a partir do capítulo 1.3.3.

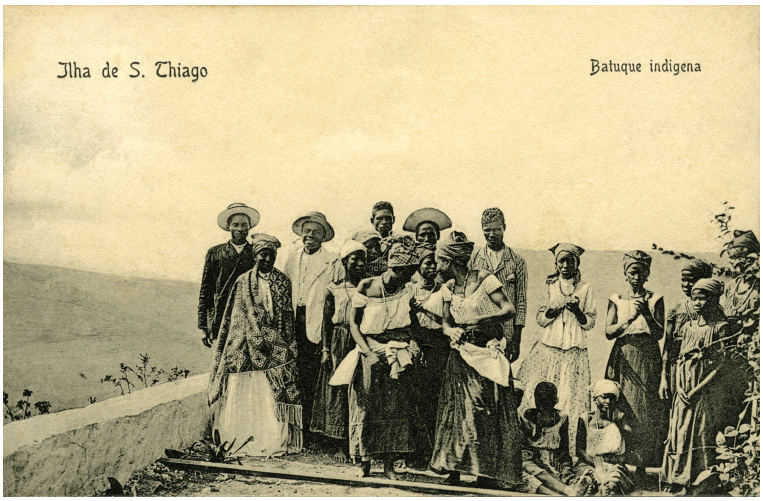


Foto 1: Postal ilustrado *Ilha de S. Thiago – Batuque indigena* (Carte_Postale 1910. Coleção João Loureiro)

O *The new Grove dictionary of music and musicians* não contém a entrada 'batuque', mas a palavra surge na entrada 'Brazil' de Gerard Béhague. O autor define o batuque como sendo uma designação genérica para a música e as danças dos afro-brasileiros e fala de uma origem angolana ou congolesa (Béhague, 2002: 268-297). O glossário de uma outra obra em língua inglesa, *The Garland encyclopedia of world music*, inclui a entrada 'batuque'. Aqui lê-se "(1) Afro-Brazilian religion and dance in Pará, São Paulo, and Rio Grande do Sul states; (2) Afro-Brazilian round dance of Angolese or Congolese origin, (3) Argentine variant of Afro-Brazilian religion" (Stone, 2002: 184).

'Batuco' e 'batuko' designam geralmente a mesma prática cultural, nomeadamente o dança e canto cabo-verdianos que descrevo de seguida. Estas grafias são usadas frequentemente e espelham uma prática comum em Cabo Verde (sendo ela consciente ou não): a combinação da fonologia do kriolu com a ortografia do português. Muitas vezes os falantes seguem para a escrita em kriolu as regras ortográficas da língua que aprenderam formalmente, ou seja, as regras do português. Muitos fazem-no inconscientemente. Em alguns casos trata-se de desconhecimento ou mesmo recusa em usar o ALUPEC. A forma 'batuk', utilizando a letra 'K', pode ser entendida como a tentativa de dar roupagem crioula à palavra que o/a falante conhece em português ('batuque') ou ainda como uma aproximação à pronúncia das variantes do Barlavento cabo-verdiano.

A etnomusicóloga norte-americana Susan Hurley-Glowa classifica o "batuko" – a par da finason, do **funaná** e da **tabanka** – como um dos géneros cabo-verdianos com maior influência do continente africano (Hurley-Glowa, 2001). Já o musicólogo português Jorge Castro Ribeiro faz na *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* uma distinção entre 'batuque', por um lado, e 'batuko' ou 'batuku' por outro lado. O primeiro é sinónimo de géneros musicais e coreográficos da Guiné, do Brasil e de Moçambique. O 'batuko' ou 'batuku', por sua vez, é descrito como "[p]rática performativa e género musical e coreográfico colectivo, feminino, com origem em Cabo Verde, envolvendo canto, dança e percussão" (Castro Ribeiro, 2010a: 133-134).[5]

A definição da *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura* para a palavra 'batuque' não menciona explicitamente Cabo Verde. Inicialmente fala-se de uma "[d]ança de carácter mágico-religioso muito vulgarizada em áreas culturais consideradas de civilização inferior. Desconhece-se a sua origem." (Lampreia, 1998: 433). De seguida são mencionadas máscaras e seres a que se presta culto no âmbito destas danças. O autor refere que para além deste tipo de batuques "a que poderemos chamar culturais, há, abundantemente, outros de carácter folclórico onde se desenvolvem danças e toques de instrumentos musicais, e que muitas vezes dão origem a situações lascivas, quase bacanais dos remotos cultos fálicos." (*ibid.*). Definições anteriores a esta, como as de Pedro Cardoso (1983)[6], Baltasar Lopes da Silva (1984)[7] e Armando Napoleão Rodrigues Fernandes (1991)[8], são bastante mais esclarecedoras no que toca à tradição oral cabo-verdiana.

> Batuque – música, dança e canto, de que faz parte o tôrno. [...] Tôrno – Dança de atitudes e meneios obscenos. [...] Txabeta – Compasso palmeado. (Cardoso, 1983 [1933]: 43-44)

> Batuco, *S.T.* (do portgs. batucar) batuque, cantilena acompanhada de *cimbôa* que canta, soluça, geme e chora, conforme o canto da viola que se depenica, e da *chabèta* que segue o ritmo, ora brando e cadenciado e ora forte e repicado, acompanhando a letra e a cadencia (*finaçon*), seguido do *torno* e finda no *pága-bióla*. Esses cantos encerram piadas, críticas, censuras e remoques, – verdadeiras sátiras –, e outras vezes são cantos picantes, quadras soltas jocosas, graçolas e desafios que às vezes termina por desvenças [sic!]; o batuque é uma brincadeira ao desafio em que uma batucadêra segue a outra, e não dança; (Rodrigues, 1991: 11)

5 Na sua tese de doutoramento de 2012 – *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal* – Castro Ribeiro escreve sempre "batuque"

6 Fac-símile da primeira edição de 1933.

7 Fac-símile da primeira edição de 1957.

8 Obra póstuma. Carlos Filipe Gonçalves (2006: 19) data este manuscrito do seu avô Armando Napoleão Rodrigues Fernandes de 1930 a 1940. O linguísta cabo-verdiano Manuel Veiga (2012) indica que Rodrigues Fernandes iniciou o seu léxico na década de 20 do século passado.

> O batuque é festa popular típica da ilha de Santiago [...]. O termo *batuque* é também empregado em Barlavento, não sei se em todas as ilhas, para se designar a festa que se realiza na véspera do casamento, à noite. Costuma atribuir-se ao vocábulo origem africana, do landim, segundo Renato de Mendonça [...] Vejo, porém [...] uma opinião discordante, de Serra Frazão, para quem batuque é derivado [...] de batucar, cuja origem é o verbo bater, e não o quimbundo. Informa ainda Frazão que *bater*, em quimbundo, é *ku-beta*. [...] Um dos elementos do batuque cabo-verdiano é a *xăbétă* que consiste em marcar o ritmo e o compasso da dança batendo as palmas das duas mãos nas coxas; ao que suponho, antigamente o batuque era dança generalizada a todo o arquipélago; assim mo leva a crer a informação que obtive do velho João Joana, então nonagenário, que me falou de danças da sua mocidade, em S. Nicolau, onde se batia a *xăbétă*, a que ele chamava *xŏbétă* [...] (Lopes,1984 [1957]: 221-222)

O batuque brasileiro tem uma dimensão religiosa que (já) não faz parte do batuku cabo-verdiano. Embora ela não seja mencionada nas diversas descrições do batuku a que hoje temos acesso, é possível que tal componente religiosa tenha outrora feito parte do batuku. Refiro-me à forma em que este era praticado nas primeiras décadas e nos primeiros séculos após a povoação do arquipélago. Parece-me plausível que os escravos trazidos para cabo Verde e que ali passaram a habitar permanentemente tenham de alguma forma mantido os ritos e as crenças animistas das suas regiões de origem. É sabido que os senhores coloniais não viam com bons olhos estas práticas e que dificultavam ou proibiam mesmo que os escravos se reunissem. Submetidos ao cristianismo, os primeiros escravos poderão ter aproveitado as festas religiosas dos seus senhores para fazerem as suas próprias celebrações, sob a forma do batuku e a da tabanka. Tabankas são confrarias ou associações informais solidárias das quais fazem parte amigos e vizinhos que se comprometem a prestar auxílio financeiro, material ou emocional mútuo em caso de falecimento ou doença e em outras circunstâncias adversas.[9] É possível que num primeiro momento as autoridades coloniais tenham tolerado as tabankas devido à veneração de santos católicos por parte dos seus membros. Certo é que essa veneração se faz num misto de práticas profanas e doutrina cristã e que o batuku estava presente não só nas festividades da tabanka como também em todas as celebrações familiares por ocasião de batizados e casamentos e ainda nas festas dos patronos das diversas freguesias santiaguenses.

9 Outrora eram conhecidas diversas tabankas. Hoje restam poucas destas confrarias em algumas localidades da ilha de Santiago. Madeira & Soares (1995: 507-508) descrevem a tabanka de Achada Grande, no município da Praia, nos anos 40 do século passado. Lima (1998: 145-148), Monteiro (1948, 1949) e Semedo & Turano (1997) descrevem pormenorizadamente a estrutura das tabankas e os seus rituais e tradições.

1.3.1 Origem e difusão

Existem diferentes posições sobre a origem e a formação do batuku. É provável que o batuku já existisse no continente africano e que tenha sido levado para Cabo Verde com os escravos, mas os estudiosos não excluem que tenha sido criado e desenvolvido no arquipélago. Alguns autores propõem mesmo uma génese europeia. O escritor português Teófilo Braga refere que nos séculos XV e XVI viviam muitos negros em Lisboa e que, mesmo tendo sido proibidas, viam-se nas ruas da capital portuguesa diversas danças africanas geralmente chamadas de batuco (Tavares, 2005: 43). Seguindo este raciocínio, o batuku cabo-verdiano poderá ser entendido como uma síntese de diferentes tradições musicais trazidas pelos negros das suas regiões de origem e de práticas que se desenvolveram no decorrer da sua convivência na metrópole.

Tomé Varela da Silva[10] dedica-se há várias décadas ao estudo das tradições orais de Cabo Verde, mais concretamente da ilha de Santiago. O autor estabelece uma relação de proximidade entre o batuku e outras performances conhecidas do continente africano, convicto de que foi a partir de tais manifestações culturais – independentemente das suas designações regionais – que o batuku cabo-verdiano se formou (Silva, 2009: 4). Nesta perspetiva, o conjunto das diferentes tradições musicais e performativas dos africanos trazidos à força para Cabo Verde poderá ser considerado um protobatuku a partir do qual se desenvolveu em solo cabo-verdiano, certamente ainda antes da formação da própria nação crioula, a prática musical e performativa que chegou ao nossos dias e que é conhecida por batuku. Varela da Silva supõe que a menção tardia do batuku em documentos oficiais – a saber, um documento dos finais do século XVIII – se deve ao facto de só naquela data a performance do batuku ter atingido dimensões que exigissem a intervenção da administração colonial (Silva, 2009: 4).

Baltasar Lopes da Silva também refere a origem africana do batuku. O escritor baseia-se nos relatos de Marcelino Marques de Barros, um sacerdote guineense que havia feito trabalhos etnográficos na colónia portuguesa no século XIX. Barros aponta para uma origem uolofe do batuku, uma vez que este grupo étnico terá vivido em Santigo ainda antes da chegada dos navios portugueses no século XV (Lopes da Silva, 1949: 43-44). Há também dois relatos de viagem do século XIX que comparam o batuku cabo-verdiano com danças da costa africana. José Conrado Carlos de Chelmicki e Francisco Adolfo de Varnhagen (1841: 334) contrastam a população branca e mestiça da cidade da Praia, com os seus costumes e danças europeus, com os badius negros do interior, em cujas danças, dizem os autores, se reconhece o seu caráter verdadeiramente africano. Chelmicki e

10 Na sua bibliografia o autor subscreve-se 'T.V. da Silva'.

Varnhagen (*ibid.*) referem ainda semelhanças entre o batuku e uma dança originária de Guadalupe e Martinica na qual são usados tambores. Já o geólogo e mineralogista Cornelio Doelter y Cisterich escrevia em 1884:

> Quanto aos usos e costumes, em Santiago e Maio encontramos vários do continente africano. Enquanto, por exemplo, nas ilhas do norte as danças são quase europeias, na ilha de Santiago a dança mais praticada é o batuco, uma dança africana semelhante às dos papéis, mandingas, etc; [...] tal como no continente, muitas vezes estas danças duram noites inteiras. (Doelter y Cisterich, 1880: 54. Tradução minha.)[11]

Carlos Filipe Gonçalves (2006: 24) menciona danças de grupo contemporâneas na Guiné-Bissau e no Senegal que apresentam grandes semelhanças com o batuku de Cabo Verde. Elas são acompanhadas de canto e percussão feita com palmas e são praticadas exclusivamente por mulheres. Para marcar o ritmo são utilizadas "pequenas tábuas de madeira" (*ibid.*). Isto não significa necessariamente que o batuku deriva destas tradições guineenses e senegalesas, mas é possível que tenham uma raiz comum e que, por força das circunstâncias, se tenham desenvolvido em diferentes direções em cada país.[12]

Susan Hurley-Glowa apresenta uma teoria de génese local do batuku segundo a qual os senhores coloniais terão desempenhado um papel determinante: "batuko came about when colonial lords offered guests their pick of female slaves for sexual pleasure during a visit. The batuko dance was thought to be a way of displaying the charms of the various women to aid the guests in making a selection" (Hurley-Glowa, 1995: 30). A autora menciona ainda a possibilidade de o batuku ter sido criado em solo cabo-verdiano pelas mulheres como meio para superar a dor causada pela perda dos seus companheiros. Perda essa resultante de morte, emigração ou abandono a favor de outra mulher.

Já Tomé Varela da Silva supõe uma migração do batuku: num primeiro momento do continente negro para diferentes ilhas do arquipélago cabo-verdiano,

---

11 Texto original: "Was die Sitten und Gebräuche anbelangt, treffen wir auf S. Thiago und Mayo vielfach die des afrikanischen Continents [sic!], denn während z.B. auf den nördlichen Inseln die Tänze fast ganz europäische sind, wird auf der Insel S. Thiago dagegen der Batuco, ein den Tänzen der Papels, Mandingas etc. ähnlicher, afrikanischer Tanz am meisten gepflegt; […] solche Tänze dauern eben so wie auf dem Festlande oft Nächte lang." (Doelter y Cisterich, 1884: 54).

12 Em julho de 2013 entrevistei o então vereador da cultura do município da Praia, António Lopes da Silva (também conhecido por Tóber). Quando falávamos sobre as origens do batuku e sobre uma possível difusão, o vereador mencionou que durante uma viagem recente ao Burquina Faso tinha assistido a uma dança local que o deixou muito impressionado por ser melodicamente e coreograficamente idêntica ao batuku. T. V. da Silva relatou uma experiência similar quando descrevia uma estadia na Ilha de Goreia. No entanto as semelhanças que constatou eram não em relação ao batuku atual, mas sim em relação às performances que lhe tinham sido descritas algumas décadas atrás pela batukadeira Nha Guida Mendi (entrevista de 24 de julho de 2013).

seguindo-se uma retirada para Santiago, a ilha com o maior número de habitantes (forçados) africanos. Segundo Silva, com os fluxos migratórios dos cabo-verdianos ocorre uma nova desterritorialização do batuku, que regressa por fim, alterado, a Santiago (Silva, 2009: 9). Silva escreve sobre a influência do batuku sobre outros géneros musicais populares nas ilhas de São Vicente, Santo Antão, Brava e Fogo:

> [M]i N sta konbensedu ma Kola-Sandjon (tantu na Sonbisenti, sima na Santanton ku na Brava) ten marka klaru di Sanbuna, ki pode konstatadu sobrutudu na rítimu i un poku na dansa (si tradu unbigada); na Fogu, dansa di kanizadi tanbê ta parse-m ma el ten algun vistiju di Sanbuna, nomiadamenti na rítimu; inda na Djarfogu, ka e difisi di odja na 'Kuadrâ' (di Ana Prokópi) eransa fórti di Finason. (Silva, 2009: 9)[13]

Há outros autores que não põem de parte que outrora o batuku tenha estado presente nas ilhas do Barlavento. Num manuscrito não datado[14] intitulado *Música Tradicional Cabo-Verdiana* e que pode ser encontrado no *Arquivo Histórico Nacional* em Santiago lê-se que o batuku é a base africana, a partir da qual se formaram outros estilos cabo-verdianos. O autor[15] escreve: "Com ele surgem as modalidades desenfreadas dos ritmos afro. Admitimos que estavam assim criadas as condições evolutivas que possivelmente levaram o batuque a convergir para o lundum e, posteriormente, para o conhecido Colá Sam Jom" (Pseudónimo – Junzim, s. d.: 80). Margarida Brito partilha a opinião de Dulce Almada, que vê no batuku uma variação do Kolá San Jon, e justifica a sua posição referindo o ritmo daquele género característico do Barlavento.

> Esta teoria tem a sua razão de ser na medida em que o Batuque, inicialmente de ritmo binário, (no Brasil este ritmo manteve-se) isto é, num compasso binário simples de dois por quatro, transformou-se no mesmo ritmo de San Jon que é o compasso composto de seis por oito, pois são compassos correspondentes, cada compasso simples corresponde a um compasso composto e vice-versa. No San Jon o andamento é mais acelerado e a poliritmia[sic!] é mais complexa. (Brito, 1998: 19)

Lopes da Silva supõe que antigamente havia performances de batuku por todo o arquipélago, já que "[p]elo menos até ainda há poucos anos se empregava em Barlavento o termo batuque para designar as festas que se celebravam na véspera do casamento" (1949: 46). Ele recorda um informante nonagenário de São Nicolau

13 Pt.: "Estou convencido que o Kola San Jon (tanto em São Vicente como em Santo Antão e na Brava) tem marcas claras da sanbuna que podem ser constatadas sobretudo no ritmo e um pouco na dança (se se tirar a umbigada); no Fogo, a dança da Canizade também me parece ter alguns vestígios da sanbuna, nomeadamente no ritmo; ainda na ilha do Fogo, não é difícil ver nas 'Quadras'(de Ana Procópio) a herança forte da finason." (Silva, 2009: 9. Tradução minha.)

14 Nas notas finais deste manuscrito é mencionada a edição 226 do jornal *Voz di Povo* de 15 de março de 1980. Por conseguinte, a obra é evidentemente posterior a esta data.

15 O autor é desconhecido. Na primeira página pode ler-se "Pseudónimo – Junzim".

que chamava "chabeta" ao acompanhamento rítmico das danças da sua juventude (*ibid*.). Vários editais do governador Saldanha Lobo de finais do século XVIII e a correspondência do naturalista brasileiro João da Silva Feijó com o ministro português Martinho de Melo e Castro datada de 1783 indicam também que o batuku não esteve circunscrito a Santiago. Estes documentos atestam que as populares "zambunas" tinham lugar não apenas em Santiago e São Nicolau como também na ilha da Brava, que neste período era tida como a mais europeia das ilhas de Cabo Verde (Madeira, 2002: 30). O antropólogo João Lopes Filho refere a presença da cimboa em Santo Antão, Fogo e Maio (Lopes Filho, 1976: 54). Dado que várias fontes indicam que em tempos idos este instrumento era parte integrante das performances de batuku – algumas classificam-no até como indispensável (Pseudónimo – Junzim, s. d.: 28) – é plausível que também nas ilhas acima mencionadas se tenha praticado o batuku.

Não há muitas certezas, mas atendendo ao contexto de vinda forçada para a então colónia portuguesa, parece natural que aqueles indivíduos de diferentes grupos étnicos africanos tenham procurado um meio de manter os seus costumes e de celebrar as suas identidades culturais no território a que agora estavam confinados. Independentemente da sua origem, é seguro afirmar que em solo cabo-verdiano o batuku foi cultivado pelos descendentes dos escravos simultaneamente como celebração da herança africana e como afirmação da identidade crioula, num jogo de forças permanente entre o 'eu' e o 'outro'.

1.3.2 Batuku como tradição discursiva

Quando se pergunta a um cabo-verdiano (sobretudo a pessoas já com certa idade) o que é o batuku, muitas vezes a resposta é um simples "É tradison di nos téra" (Pt.: É uma tradição da nossa terra). Esta descrição algo lacónica denota a dificuldade em definir o batuku como *um* género e assim estabelecer fronteiras claras em relação a ouros géneros. O batuku é simultaneamente composição poética, música e dança, pelo que poderia ser considerado um género literário ou musical ou coreográfico. Para um filólogo seria natural a classificação como género literário do campo da oralidade. Já um musicólogo incluiria o batuku no grupo dos estilos musicais cabo-verdianos, a par da morna, do funaná ou da mazurka. Independentemente da classificação, certo é que a prática cultural que desde o período colonial conhecemos como batuku sofreu transformações profundas. As performances atuais prestam-se por isso a uma reformulação da tipologia atestada no passado.

Seguindo as propostas de Koch (1997) e Jacob (2003), defino o batuku não como um género mas como uma tradição discursiva cabo-verdiana. O termo

'género' implica uma classificação muito restritiva que prevê apenas a pertença ou não-pertença de um texto[16] a uma determinada classe ou tipo.[17] Essa pertença ou não-pertença deve ser absoluta. Isto é, classificar um texto 'A' como pertencente ao género 'X' implica que esse mesmo texto não pertence ao género 'Y'. O conceito de 'tradição discursiva', por sua vez, é inclusivo, já que comporta transformação e dinâmica histórica. Esta abordagem não prevê quer uma classificação hierárquica de grupos de textos, quer uma distinção clara entre os diferentes grupos. Ela examina a evolução histórica e as características comunicativas de um texto, estabelecendo uma tipologia baseada na proximidade (+) ou distância (-) em relação a determinados polos. Um texto 'A' apresenta diferentes características que, consoante o contexto de produção ou receção, o aproximam ou distanciam das tradições discursivas 'X', 'Y' ou 'Z'. O termo 'tradição discursiva' não deve ser entendido como antónimo de 'género'. Trata-se de uma classificação mais precisa e puramente descritiva que divide grupos de textos de acordo com as suas características linguísticas, estilísticas, semânticas ou outras, levando em consideração parâmetros comunicativos relevantes no que toca à sua produção e receção (Jacob, 2003: 270 e seg.).[18]

Jacob (2014) sublinha as vantagens de atentar ao caráter compositivo de grupos de textos discursivos, em vez de os conceber como um todo:

> Uma determinada construção argumentativa ou uma determinada sequência acional, uma determinada perspetivação pode ser tradicional, como o é uma determinada figura argumentativa, uma determinada metáfora, uma determinada escolha de palavras, a utilização de uma determinada construção sintática, de um determinado metro ou de uma determinada pronúncia. É esta visão compositiva, como já a pedia Wolf Stempel (1972), que vem permitir uma contemplação historicamente objetiva e despreconceituosa de modelos desenvolvidos e de tipos complexos de fala e escrita regrados, bem como a análise da sua estabilidade relativa, da sua evolução histórica, do jogo entre contraste, cruzamento e rotura ou recontextualização. (Jacob, 2014: 17. Tradução minha.)[19]

16 Uso o termo 'texto' como sinónimo de discurso ou enunciado, seja ele oral ou escrito.

17 A discussão sobre o conceito de género remonta a Aristóteles. Em Bakhtin (1986), Bauman & Sherzer (1974) e Ben-Amos (1976) encontram-se exemplos da abordagem deste conceito nos Estudos Literários ou na Antropologia.

18 Jacob (2003: 272) menciona vários critérios para a definição de diferentes tradições discursivas, entre eles o contexto histórico, o meio e o modo de transmissão, a extensão do texto, a língua usada, a temática, o estilo (no sentido de forma poética, variedade linguística, recurso a construções formulaicas, figuras retóricas), a estrutura formal do texto e a sua atribuição a um determinado género por parte dos utlizadores.

19 Texto original: "[E]in bestimmter Argumentationsaufbau oder Handlungsablauf, eine bestimmte Perspektivierung kann in gleicher Weise traditionshaft sein wie eine bestimmte Argumentationsfigur, eine bestimmte Metapher, eine bestimmte Wortwahl, die Verwendung einer bestimmten syntaktischen Konstruktion, eines bestimmten Metrums oder wie eine bestimmte Aussprache. Erst eine solche kompositionelle Sicht, wie sie auch schon von Wolf Stempel (1972) gefordert wird, erlaubt eine historisch vorurteilslose, objektive Betrachtung sich herausbildender Muster

O célebre conceito de 'semelhança de família' de Ludwig Wittgenstein e a teoria da prototipicidade são outros exemplos de abordagens alternativas ao conceito de 'género'. No âmbito das suas investigações filosóficas sobre a linguagem, Wittgenstein (1953) exemplifica o conceito de 'semelhança de família' por meio da palavra 'jogo'. O autor reconhece que não há um elemento que se repita em jogos de tabuleiro, em jogos de cartas e em jogos com bola, mas defende a existência de traços comuns e de um determinado grau de semelhança entre eles, pelo que os considera parte da família 'jogo'. Aplicando o raciocínio de Wittgenstein à teoria do género, verificamos que o seu conceito permite agrupar textos de forma mais livre, o que é particularmente útil para o estudo de conexões diacrónicas complexas. Se, pelo contrário, se adotar a classificação usual segundo géneros, todos os textos que não apresentem as características clássicas de um determinado grupo serão deixados de fora desse género.

É precisamente esta a crítica de Doris Tophinke (1997) num artigo sobre o problema da delimitação de fronteiras entre géneros. Para a definição tipológica[20] textual, Tophinke propõe uma abordagem concetual prototípica que reflete a categorização que levamos a cabo na vida cotidiana (*idem*: 168-169). A teoria da prototipicidade é oriunda da Psicologia Cognitiva, tendo sido desenvolvida por outras disciplinas, entre elas a Linguística. Ela é um produto da chamada viragem comunicativa na análise do género que ocorreu no início dos anos 70 na Alemanha e que põe em foco não a classificação de textos, mas sim a constatação da relevância comunicativa de elementos recorrentes (Hempfer, 2014: 406). Enquanto a divisão clássica de textos em categorias (ou seja, em géneros) apenas prevê que os textos pertençam ou não a uma determinada categoria, a abordagem teórica prototípica permite não só fazer a categorização desses textos como também estabelecer diferentes graus de pertença. Cada categoria é constituída por um núcleo prototípico – um modelo cognitivo "ideal" – e por diversos elementos (exemplares) com posições diferentes em relação ao núcleo. Conforme a proximidade (ou seja, semelhança) ou distância entre os elementos e o núcleo, estamos perante elementos mais ou menos prototípicos, isto é, trata-se de exemplares mais ou menos centrais ou marginais de um género.

Tophinke sublinha o contexto comunicativo de produção e receção dos textos dizendo que os "géneros textuais são formas culturais com um 'lugar de vida'

und komplexer Typen regelgeleiteten Sprechens und Schreibens, sowie die Analyse deren relativer Stabilität, deren historischer Evolution, des Spiels von Kontrast, Überkreuzung und Brechung bzw. Rekontextualisierung." (Jacob, 2014: 17)

20 O artigo de Tophinke trata de géneros textuais, para a autora sinónimo de tipos de texto. Tophinke esclarece que neste caso a tipologia se refere exclusivamente a textos escritos (Tophinke, 1997: 161).

específico; estão situados numa prática (escrita) específica, dentro da qual são escritos ou lidos. [...] Nos géneros textuais, que são produto da prática (escrita), reconhece-se a própria prática" (Tophinke, 1997: 164. Tradução minha.).[21] Este aspeto, salientado também por Koch (1997), Jacob (2003) e Hempfer (2014), reforça a perceção das tradições discursivas como associação de diversos elementos tradicionais.

Afirmar que o batuku é um género literário é tão redutor como classificá-lo simplesmente como expressão musical. Essa seria uma síntese instantânea e incompleta, ignorando a dinâmica de uma prática cultural permanentemente entre a convenção e a inovação. Neste seguimento opto por classificar o batuku como uma 'tradição discursiva', já que, como ficou demonstrado, esta designação expressa a convencionalidade e a historicidade de modelos e esquemas (Oesterreicher, 1997: 21). Por incluir o aspeto evolutivo, esta classificação adequa-se tanto à prática do batuku que conhecemos dos relatos de outrora, como às performances a que assistimos na atualidade.

1.3.3 Atores da performance de batuku

É comum pensar-se que o batuku é coisa de mulheres. Embora não haja registo de uma proibição da participação masculina no batuku, geralmente é atribuída aos homens a função de meros espetadores. Descrições passadas e atuais reforçam essa ideia. Richard Lobban Jr., a título de exemplo, afirma: "The *batuko* was and is performed exclusively by women**,** generally at night" (Lobban Jr., 1995: 75). O facto é que diversas fontes mencionam uma participação ativa do sexo masculino no batuku, como o demonstram os exemplos que se seguem. Segundo Chelmicki e Varnhagen, "[p]ara baptizados e cazamentos, &c [sic!] juntam-se para o *batuque* quantos ha, homens e mulheres em todo o circuito d'algumas leguas" (Chelmicki & Varnhagen, 1841: 334). E de acordo com o relato de Doelter de 1884, no centro do largo círculo de batuku dançava um par (Doelter y Cisterich, 1884: 54), muito provavelmente constituído por um homem e uma mulher. Esta descrição é similar à de António de Arteaga, que em 1901 escrevia: "Forma-se um circulo ou semicirculo de homens e mulheres […] Ao centro do circulo ficam as figuras que dançam, homem e mulher" (Arteaga, 1901). A revista literária cabo-verdiana *Claridade* publicou na sua sétima edição uma cantiga do então célebre cantador Punôi

21 Texto original: "Textgattungen sind kulturelle Formen mit einem spezifischen 'Sitz im Leben'; sie sind in einer spezifischen (Schrift-)Praxis situiert, in der sie geschrieben oder gelesen werden. […] In den Textgattungen als Produkten der (Schrift-)Praxis wird die Praxis selbst greifbar." (Tophinke, 1997: 164)

Ramo. Nas obras de T. V. da Silva sobre Bibinha Cabral e Guida Mendi são mencionados diversos batukadores masculinos (Silva, 1988: 29, 34; Silva, 1990: 29) e o manuscrito *Música Tradicional Cabo-Verdiana* refere um cantor ou uma cantora que protagoniza como solista a primeira parte de uma performance de batuku. Posteriormente afirma-se que a parte improvisada da performance é cantada por uma pessoa do sexo feminino ou masculino (Pseudónimo – Junzim, s. d.: 47 e seg.).

Os nomes coletivos comummente usados para designar os agentes ou atores do batuku contribuem para reforçar a impressão de uma segregação baseada no sexo. Fala-se sempre de batukadeiras e tornadeiras, respetivamente as mulheres sentadas num círculo ou semicírculo e as mulheres que alternadamente se posicionam no centro para dançar. As batukadeiras podem ainda ser divididas em duas categorias: por um lado temos as cantadeiras, por outro lado as txabetadeiras, que fazem a percussão batendo um determinado ritmo nas coxas ou em almofadas que prendem entre as coxas. As respetivas formas masculinas também existem no kriolu, mas raramente são utilizadas, sobretudo quando se trata de designar grupos mistos. Por este motivo uso neste trabalho a forma plural feminina. Sempre que se justifique, isto é, quando se trata de descrever um agente individual do sexo masculino, uso a forma corresponde - batukador, tornador, cantador, txabetador.

Embora a sociedade cabo-verdiana seja tendencialmente patriarcal, a importante tarefa de manter a memória coletiva e de transmitir conhecimento por meio do batuku está a cargo das mulheres. Esta situação deriva provavelmente do facto de a emigração ter desde cedo desempenhado um papel importante na história do país.[22] Geralmente os chefes de família (na maior parte dos casos, os homens) partiam para o estrangeiro em busca de trabalho e de melhores condições de vida e apoiavam com as suas remessas as suas mulheres e famílias.

O próprio contexto social em que se desenvolveu o batuku poderá ter ditado desde o início esta dominância feminina: é provável que as escravas gozassem de mais liberdades (pese embora o paradoxo) que os escravos, porque não tinham a seu cargo os trabalhos mais pesados, o que as tornava menos valiosas para os seus senhores. É provável que as reuniões noturnas de mulheres escravas fossem tidas como inofensivas e tenham sido por isso toleradas. Sabe-se que por sua vez as reuniões de escravos (masculinos) não eram vistas com bons olhos, pois acreditava-se que era nestas ocasiões que os escravos planeavam revoltas ou fugas.

22 Segundo o censo de 2010 viviam no arquipélago apenas 491.683 habitantes. O número de cabo-verdianos emigrados foi estimado em cerca de 500.000. A maior comunidade de emigrantes cabo-verdianos reside nos Estados Unidos da América (sobretudo nos estados de Massachusetts e Rhode Island). Na Europa há grandes comunidades em Portugal, em França, nos Países Baixos e no Luxemburgo.

1.3.4 Dimensões da performance de batuku

A performance de batuku é constituída essencialmente por três dimensões simbióticas: a dimensão musical, a dimensão poética e a dimensão coreográfica. Elas devem ser entendidas como camadas interdependentes que formam o todo que é esta tradição discursiva. A dimensão musical diz respeito à melodia e ao acompanhamento polirrítmico das cantigas de batuku. A dimensão poética veicula no enunciado oral conteúdos fatuais e ficcionais, bem como dados sociolinguísticos. A dimensão coreográfica não se esgota na dança apresentada. Ela compreende todos os aspetos da encenação da performance. Ao debruçar-me sobre cada uma das dimensões que constituem o batuku e ao analisá-las no contexto cultural específico de que fazem parte, proponho-me a dar resposta a algumas das questões de pesquisa formuladas anteriormente.

1.3.4.1 Dimensão musical

As cantigas de batuku começam muitas vezes com uma espécie de lamento cantado pela solista. Geralmente este prelúdio é formado por repetições das interjeições "ia ia" ou "oi oi" e estipula a melodia que as outras mulheres repetem no coro ou "baxom", como Baltasar Lopes da Silva (1949: 46) o chama. Para Rodrigues Fernandes o "ia ia" crioulo é um empréstimo por eufonia do "ai ai" caraterístico do Fado português (*apud* Gonçalves, 2006: 19). Parece-me mais plausível uma comparação com as lamentações e cantigas de trabalho dos escravos deportados para a América do Norte (que formam, em conjunto com outros estilos afroamericanos, as raízes do Blues), tanto mais que o autor fala de gemidos e soluços quando descreve a cimboa: "é este o instrumento que dá áis, geme e soluça, e dá entusiasmo ao *batuco*" (Rodrigues, 1991: 34).

Durante muito tempo as cantigas de batuku não eram escritas, existindo apenas na forma oral. A melodia – em kriolu chamada '**zon**' – parece desempenhar um papel fulcral na memorização das cantigas. Durante a pesquisa de campo, tanto em Cabo Verde como em Portugal, vários informantes me disseram que são incapazes de se lembrar das palavras de uma cantiga, a não ser que entoem primeiro, por alguns segundos, a sua melodia. Em muitos casos imitavam a percussão batendo com as mãos no peito ou nas coxas. Este fenómeno, que denota a relação simbiótica entre texto (oral) e música, foi observado em diversos meios culturais, como afirma Paul Zumthor: "Etnólogos constataram nas mais diversas regiões do mundo que muitos criadores de poesia oral não são capazes de recitar um dos seus

textos sem o cantar" (Zumthor, 1990: 164. Tradução minha.).[23] Jan Vansina (1985: 16) também sublinha este aspeto: "The fact messages are sung helps faithful transmissions because the melody acts as a mnemonic device". Se considerarmos que cada cantiga de batuku pode ser alterada diversas vezes para servir contextos e funções diferentes, o número de cantigas passíveis de ser transmitidas oralmente é potencialmente infinito. Já o número de melodias de batuku parece ser limitado. Susan Hurley-Glowa parte do princípio que existe um *pool* de melodias-base a partir do qual, inconscientemente e vezes sem conta, foram sendo criadas variações.[24]

Geralmente as cantigas de batuku dividem-se em duas partes, tendo a primeira fase um ritmo bastante mais moderado do que a segunda, chamada '**rabida**'. A palavra 'rabida', enquanto verbo, significa 'voltar', 'revirar'. Esta segunda fase da cantiga pode ser introduzida por meio de uma indicação expressa da solista – que diz alto a palavra 'rabida' –, mas na maior parte dos casos a solista simplesmente reduz a extensão dos seus versos. O coro mantém o modelo responsorial e adapta-o, encurtando também a sua resposta em verso.

Lopes da Silva descreve assim a evolução melódica e rítmica das cantigas de batuku:

> [Inicialmente] o ritmo da *chabeta* é de *pã-pã* ou de *galiom*, mais 'compassados'; mas quando a 'animação' chega ao auge [...] o ritmo da *chabeta* precipita-se, e passa-se ao *rapicado*. Neste ponto, desaparece o diálogo da solista e do coro, e todo o terreiro apenas entoa ininterruptamente um novo refrão [...]. (Lopes, 1949: 46-47)

Uma cantadeira de batuku tem de ter boa memória e mostrar talento para improvisar, tem de ser criativa e resistente. Ela tem de ter a capacidade de encaixar o seu texto na cadência determinada pela **txabéta**. A avaliação das qualidades vocais de uma cantadeira de batuku não segue necessariamente os critérios habituais na música ocidental. Não é de estranhar, portanto, que Chelmicki e Varnhagen (1841: 334-225) tenham classificado este canto como "vozaria" e "gritaria". Doelter y Cisterich (1884: 54) fala também de uma grande gritaria.

Alguns autores mencionam instrumentos como acompanhamento do batuku. Violas[25] ou guitarras e a **sinboa** (Pt.: cimboa/cimbó) são referidas frequentemente. A sinboa é um instrumento de cordas de fabrico artesanal composto por vários materiais. A caixa de ressonância é formada por uma cabaça ou casca de coco ocos, cuja abertura é coberta com pele de cabra. Na caixa do instrumento é cravada

23 Texto original: "In den verschiedensten Gegenden der Welt haben Ethnologen festgestellt, dass es vielen mündlichen Dichtern unmöglich ist, einen ihrer Texte zu diktieren, ohne ihn zu singen" (Zumthor, 1990: 164).

24 Conversa informal de 22 de novembro de 2014.

25 Geralmente o termo viola é usado como sinónimo da guitarra de seis cordas.

uma pequena estaca que serve de braço e permite alojar a corda única, formada por crinas de cavalo entrelaçadas. Para tocar o instrumento é usado um arco, também ele munido de uma corda feita de crinas de cavalo entrançadas, posteriormente untadas com breu.

Hoje em dia a sinboa está praticamente extinta e tem sobretudo valor museal. No entanto, em tempos idos era apontada como um ex-líbris do batuku. Pedro Cardoso afirma em *Folclore Caboverdeano*: "Se o fado encontra na guitarra o seu maior relêvo, o batuque completa-se com o cimbó. É êste a alma da função, a que imprime profundamente o cunho gentílico que caracteriza o batuque" (Cardoso, 1983: 89). Também o já mencionado Armando Rodrigues Fernandes via neste instrumento, "que dá ais, geme e soluça", a riqueza do batuku (Rodrigues, 1991: 34). Em 1949 Félix Monteiro constatava na revista *Claridade* que "a cimboa, de origem sudanesa, [...] vai caindo em desuso, não só pelo seu primitivismo, como também, e principalmente, pela sua reduzida sonoridade." (Monteiro, 1949: 23). O antropólogo João Lopes Filho baseia-se nos estudos do historiador António Carreira quando atribui à palavra cimbó uma origem mandinga (Lopes Filho, 1976: 52). Lopes Filho descreve e ilustra na sua obra um instrumento similar à sinboa, informando que de acordo com o artigo de H. Leroux do ano de 1949 intitulado *Animisme et Islam dans la subdivision de Maradi, Niger*, este instrumento faria parte das cerimónias de iniciação de Ya M'bori no Niger (*idem*: 53-60). Quanto à expansão da sinboa e à sua utilização no arquipélago, o antropólogo informa: "[a]ctualmente existe apenas em Santiago, onde é utilizad[a] nas festas da tabanca e durante o batuque, mas outrora a sua presença fora assinalada também em Sto. Antão, S. Nicolau, Fogo e Maio, portanto, nas ilhas de povoamento mais antigo" (*idem*: 54).[26]

Não só o canto como também a utilização de instrumentos para acompanhar o batuku foi alvo de duras críticas por parte dos viajantes europeus citados anteriormente. N' *O escravo*[27] – romance considerado por críticos preeminentes, entre eles Manuel Ferreira, como fundador da ficção crioula – José Evaristo de Almeida escreve:

> Os sons pouco harmoniosos de três guitarras – que estavam em completo desacordo entre si [...] Forma-se a roda: trinta ou mais bocas femininas se abrem e dão liberdade às vozes, que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono; – mas a música! a música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto, [...] Os sons das guitarras não podiam ouvir-se; (Almeida, 1989: 77)

26 Os trabalhos de Margarida Brito (1998: 84), Manuel de Jesus Tavares (2005: 44-45) e Gláucia Nogueira (2007: 175-183) contém informações adicionais acerca deste instrumento.

27 A primeira edição do romance de Almeida é de 1856. A ação decorre em 1835.

O batuku é indissociável da sua percussão polirrítmica, a que se dá o nome de txabéta. Ela resulta da combinação de ritmos contrastantes encadeados. Os dois ritmos principais, chamados **pan-pan** (ou **ban-ban**) e **rapikada**, são percutidos por sobreposição num compasso de 3 por 4 ou 6 por 8, produzindo um novo modelo. O *resultant pattern* (Nketia, 1979: 171), ou seja, a txabéta, é percebido pelos ouvintes como uma unidade. Estima-se que a palavra txabéta seja proveniente do quimbundo, concretamente do étimo *ku-beta*, que nesta língua banta significa 'bater'. Lopes da Silva (1984: 221-222) considera que "ĭŏbétã" – nome dado à percussão por um seu informante do Barlavento – é uma adaptação plausível do vocábulo quimbundo à fonética cabo-verdiana.

Como se lê acima, o som dos instrumentos do batuku foi duramente criticado no romance *O escravo*. A txabéta, no entanto, é descrita com fascínio.

> [U]m outro acompanhamento mais positivo, mais igual e mais conforme ao canto, vinha casar-se a este, de maneira a torná-lo mais alegre – mais estrepitoso […] E esse bater tinha uma cadência toda sua, uma toada para a qual nós não achamos comparação que a explique: – em quanto que uma das mãos caía com regularidade – extraindo do pano sons compassados e secos, a outra fazia ouvir um tremido, uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza do *xabeta*. (Almeida, 1989: 77-79)

A maior parte dos meus informantes declarou conhecer apenas o pan-pan e a rapikada, mas algumas fontes indicam um terceiro ritmo, o **galion** como componente da txabéta (Gonçalves, 2006: 23; Lopes, 1949: 43, 46). Ele é descrito como "[um] ritmo lento e compassado" (Gonçalves, 2006: 23). Numa entrevista com Gil Moreira em finais de 2012, este nomeou ainda a **zingada**, a **txabetinha** e o **kóri kabalu** como ritmos de txabéta. O último foi também mencionado por Princezito[28], músico, escritor e cultor do batuku. Geralmente as txabetadeiras são especialistas, isto é, percutem apenas um dos ritmos. Pode acontecer que numa performance do grupo, por exemplo por desequilíbrio na distribuição rítmica, algumas mulheres passem a fazer o ritmo que normalmente cabe a uma colega, mas essa não é a regra já que os papéis são atribuídos de acordo com as preferências e capacidades de cada membro. Aconselha-se que as crianças e as batukadeiras menos experientes comecem por executar o pan-pan, pois é mais difícil manter o ritmo acelerado da rapikada com constância por vários minutos, sem comprometer a harmonia sonora.

Se compararmos o batuku a performances musicais africanas similares, salta à vista a ausência de tambores. Uma explicação possível é o facto de certamente não ter sido permitido aos escravos abater, a seu bel-prazer, as escassas árvores da região para obter madeira. Do mesmo modo não terão tido livre acesso a animais,

28 Nome por que é conhecido Carlos Alberto Sousa Mendes. Entrevista de 21 de novembro de 2012.

cujas peles usariam no fabrico de tambores. No seu relato de viagem publicado em 1884, Doelter y Cisterich inclui uma gravura mostrando uma cena fúnebre na qual se podem ver dois tipos diferentes de tambores (1884: 56). Ou seja, pelo menos quatro séculos após o povoamento de Cabo Verde, eram utilizados tambores no território. Pode causar estranheza, num primeiro momento, que este instrumento imediatamente associado com África não faça parte da mais africana tradição dos cabo-verdianos – pelo menos não é referido em qualquer das descrições conhecidas. Mas convenhamos: sendo o batuku uma das poucas diversões permitidas aos escravos, como o atesta José Evaristo de Almeida (1989: 52), não surpreende que tenham recorrido a auxiliares de percussão com um som mais discreto que o de um tambor.

A ação do romance de Almeida decorre em 1835. Naquele tempo, escreve o autor, a txabéta "compunha-se do bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticara qual pele em afinado tambor" (Almeida, 1989: 77). É preciso grande vigor para manter um pano tensionado deste modo por um longo período de tempo. O autor refere que os escravos só se podiam reunir "a uma hora adiantada da noite" (*idem*: 62) e que não eram esperados pelos seus pares antes das vinte e três horas, depois de terminado todo o trabalho doméstico (*idem*: 61-63). Tratando-se de um retrato fiel, é de assinalar a pujança daquelas batukadeiras, tanto mais que diversas fontes informam que estas performances não raras vezes duravam toda a noite. O *Léxico do Dialecto Crioulo*, obra posterior, dá conta de um outro tipo de percussão. Aqui a definição de txabéta é "bater as palmas sobre uma rodilha que se tem entre as pernas, de sorte a produzir um som cavo tum tum tum, seguido de palmas com mãos ambas no ar, ritmo desordenado mas simétrico no conjunto" (Rodrigues, 1991: 30).

O naturalista Charles Darwin desembarcou em Santiago em 1832, aquando da sua célebre viagem a bordo do *Beagle*. Darwin descreve uma performance musical que se assemelha ao batuku, protagonizada por um grupo de cerca de vinte raparigas. Elas cantavam "todas com grande energia uma canção selvagem, e marcavam o ritmo batendo nas pernas com as mãos" (Wyhe, 2002). Nesta ocasião as mulheres não usaram os panos com que estavam trajadas para fazer a percussão. O encontro com Darwin é casual, por isso é natural que tenham feito a percussão de pé, simplesmente batendo nas pernas. Descrevendo os costumes do batuku, Doelter relata que os participantes, num círculo largo, batem o compasso com as mãos e os pés (Doelter y Cisterich, 1884: 54).

Na introdução do livro *Finasons di Ñ̂a Nasia Gomi*, publicado em 1985 por ocasião do décimo aniversário da independência, lê-se que a percussão do batuku "ta fasedu sobrutudu na un ĉomasu di panu o fazénda kolokadu entre pérnas (ki ta

sugura'l) y ki ta batedu, ritimikamenti, ku tudu dos palmu mo" (Silva, 1985: 14).[29] Vimos que no decorrer da história a txabéta era produzida utilizando um pano.[30] No final dos anos 80 as batukadeiras passaram a colocá-lo dentro de um saco de plástico. Esta inovação fez com que o volume da txabéta aumentasse significativamente, mas ao mesmo tempo foi muito criticada por adulterar o som tradicional da txabéta, tornando-o estridente. Algum tempo depois as batukadeiras introduziram uma nova ferramenta de percussão com a qual conseguiam obter o som cavo pretendido, reduzindo ao mesmo tempo o esforço necessário: criaram uma almofada de couro artificial enchida com esponja, também ela chamada txabéta. Ultimamente veem-se também *djembés* – tambores originários da África ocidental – usados sobretudo por grupos constituídos por jovens e crianças, que procuram assim colmatar a falta de braços pujantes. Muitas batukadeiras condenam esta prática, já que muitas vezes os jovens são inexperientes na arte da txabéta, o que torna difícil harmonizar o som obtido do tambor com a percussão feita nas almofadas ou sobre as coxas e assim manter a cadência desejada durante um longo período de tempo.

1.3.4.2 Dimensão poética

O batuku é marcado por uma dimensão poética complexa, característica que o distingue de outras expressões musicais do arquipélago. No capítulo 4 analisarei em detalhe aspetos formais, poéticos e comunicativos de cantigas de batuku. De seguida apresento em traços gerais a dimensão poética desta tradição discursiva cabo-verdiana.

Existem, dentro do batuku, dois tipos de cantigas com estruturas, funções e recursos literários totalmente distintos. Fontes já citadas atestam que no passado batuku era o nome dado ao conjunto da performance, isto é, ao quadro dentro do qual se cantavam e dançavam as cantigas. Os dois tipos de texto cantado eram designados respetivamente sanbuna (ou zambuna, no português) e finason. Na sanbuna a musicalidade está em destaque em relação ao conteúdo semântico da cantiga. O coro repete com vigor as palavras da solista; o canto é acompanhado de

29 Pt.: [A percussão do batuku] é feita sobretudo num chumaço de panos ou tecidos colocado entre as coxas (que o seguram), no qual se bate, ritmicamente, com as duas palmas das mãos. (Silva, 1985: 14. Tradução minha.)

30 Kaká Barboza, músico e escritor, descobriu nas suas pesquisas que o pano também era chamado de mandongu (entrevista de dezembro de 2012). De acordo com o *Léxico do Dialecto Crioulo*, a palavra mandongu significa "todo objecto roliço em forma de caroço grande" (Rodrigues, 1991: 99).

txabéta e **tornu**. A palavra finason é usada apenas para cantigas cuja mensagem tem grande qualidade pedagógica. A estrutura destas cantigas é a seguinte: elas são constituídas por um longo monólogo cantado durante o qual as batukadeiras batem palmas levemente para que o volume da txabéta não sobreponha as importantes mensagens da solista. O refrão é inexistente ou formado por apenas alguns versos breves (repetindo, por exemplo, interjeições) cantados em tom baixo. Durante a finason não se dança. Todos estes preceitos têm por objetivo fixar a atenção dos espetadores no texto recitado. O escritor Pedro Cardoso descreve a finason na sua obra *Folclore Caboverdeano*, indicando que naquela época – a obra é de 1933 – não era encontrada exclusivamente no terreiro de batuku:

> Existe, porém, uma espécie distinta, que se não devia classificar pròpriamente [sic!] de batuque, porquanto, se é cantada no terreiro pelas cantadeiras, é, também, recitada pelas contadeiras de histórias: – é a *finaçon*. Cantada, o compasso da *tchabeta* é quási imperceptível; a viola acompanha *à surdina*, ou sendo a cimbó, êste sufoca os gemidos. A cantadeira do meio do terreiro é quem canta. Socorre-a, porém, uma das da *cumpanha* (côro e compasso), se a vê naufragar. Exclui o *tôrno*. *Finaçon*, versos soltos, muitas vezes sem unidade métrica, improvisados ao sabor da fantasia, podiam chamar-se *confusão*. Algumas há não de todo destituídas de graça, e outras até envolvendo sentenças. (Cardoso, 1983: 87 e seg.)

O termo sanbuna caiu em desuso.[31] A falta de finadeiras – cantadeiras de finason – talentosas pode ter levado a que as performances de batuku ficassem reduzidas à parte da sanbuna, motivo pelo qual, com o passar do tempo, o termo batuku se terá consolidado tanto como designação de toda a performance como de um dos seus componentes (Silva, 2005: 56).

O étimo de sanbuna poderá ser 'zambê', uma palavra de origem africana que designa um tambor. Segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo, 'zambé' é também a designação para "baile popular, função, pagode" (*apud* Pereira, 2005: 358). Lopes da Silva supõe que a palavra 'finason' deriva do português 'afinação' e define-a como "a expressão de regras morais, de normas de comportamento e de conceitos elaborados pela experiência" (Lopes, 1948: 37). A palavra crioula expressa a caraterística central deste tipo de cantigas, nomeadamente a reflexão, o "afinar" das ideias.

A sanbuna e a finason desempenham funções diferentes e permitem aos participantes do batuku partilhar com amigos e familiares momentos de diversão e extroversão, bem como momentos de introspeção. Silva contrasta a explosão rítmica da sanbuna com a reflexão serena da finason: "N ta pensa ma [...] Sanbuna é un posibilidadi di dizaruma i dizafoga spritu, na un spluzon di rítimu, di inerjiâ y

31 Para T.V. da Silva a palavra sanbuna também era desconhecida. Ele ouviu-a pela primeira vez da batukadeira Bibinha Cabral, que lhe disse ser um sinónimo de "brinkadera" (1988: 75), isto é, 'divertimento'.

di sonoridadi, inkuantu Finason é un mumentu di rafleson i rakodjimentu, na un prusésu di konsentra y ruma spritu pa nfrenta izijénsas ki bida ta poi na diâ-diâ." (Silva, 2009: 6).[32]

No que toca à sequência das performances de batuku, acredita-se que antigamente primeiro eram cantadas as sabunas e só no final vinha a finason. Nha Guida Mendi comparou a performance de batuku a um banquete, no qual se começa pelas comidas mais leves – a sanbuna – e no final se desfruta da sobremesa – a finason. A batukadeira descreveu da seguinte forma as diferenças entre os dois tipos de cantiga e as suas funções:

> Sanbunas e tudu kes kantiga di batuku ki ta dadu tornu y ta ben ántis di finason... E sima na un fésta undi ta sirbidu êeu kumida diferenti. Finason góra ta ben na fin, e' ka ta baĵadu y âabéta e dibagar y ketu, kónta kunpaña kantiga, pamodi debe obidu klaru kusas ki kantadera ta fla... Finason é sobriméza na fin di fésta. (Silva, 1988: 76)[33]

Tanto as sanbunas quanto as finasons começam por um prelúdio, geralmente formado por repetições das interjeições "**ai ai**" ou "**oi oi**". Na sanbuna a solista canta de seguida a frase ou frases que servirão de refrão. As restantes batukadeiras repetem então em coro as palavras da solista, sempre seguindo a melodia por ela introduzida. Em kriolu este modelo de alternância entre a solista e o coro é chamado **tra kantiga** (entoar, começar uma cantiga) e **ruspondi kantiga** (responder a uma cantiga). A cedência da vez – o *turn taking* – é assinalada por meio da entoação e/ou com gestos. Esta estrutura, conhecida como *call and response*, pode ser observada em diversas expressões musicais do continente africano.

Como já mencionado, durante a finason geralmente não há coro. A finadeira canta sozinha e é acompanhada pelas txabetadeiras apenas com palmas. Durante a sua performance, a finadeira assume o papel de professora e instrui o público sobre temas do quotidiano e sobre acontecimentos importantes da história local. A modulação emotiva do seu canto tem um efeito duplo: por um lado, ela confere autenticidade ao texto recitado, permitindo que os ouvintes se identifiquem com ele; por outro lado, o espetro emotivo utilizado convida-os a refletir sobre aquilo que ouvem. O facto de antigamente se dar o nome de profeta às cantadeiras de finason

32 Pt.: "Penso que [...] a sanbuna é uma possibilidade de desarrumar e desafogar o espírito, numa explosão de ritmo, de energia e de sonoridade, enquanto a finason é um momento de reflexão e recolhimento, num processo de concentrar e ordenar o espírito para enfrentar as exigências que a vida coloca no dia a dia." (Silva, 2009: 6. Tradução minha.)

33 Pt.: "Sanbunas são todas as cantigas de batuku em que se dança o tornu e que vêm antes da finason... É como numa festa em que se servem várias comidas diferentes. A finason vem no fim. Não se dança e a txabéta é lenta e baixa, só o suficiente para acompanhar a cantiga, porque se deve ouvir claramente as coisas que a cantadeira diz... A finason é a sobremesa no final da festa!". (Silva, 1988: 76. Tradução minha.)

comprova o elevado apreço da comunidade por estas figuras e por este tipo de cantiga. As finadeiras gozavam do respeito da sociedade e eram vistas como porta-vozes ou mesmo advogadas do seu povo. Lopes da Silva informa que profeta pode designar um homem ou uma mulher e que ele ou ela recebe este título "pela sua capacidade de improvisação, de fazer 'bérso' sobre motivos de circunstância. [...] O improvisador da 'finaçom' é neste momento senhor absoluto do terreiro" (Lopes, 1949: 47). O escritor refere o célebre cantador Punôi Ramo, da localidade de Santa Catarina, de quem foi publicada uma finason na sétima edição da revista *Claridade*. A citação que se lê abaixo, proveniente de uma entrevista conduzida durante a pesquisa de campo em Cabo Verde, mostra o valor que ainda hoje é atribuído às finadeiras:

> É preciso uma capacidade enorme de improvisação, ter uma cultura, diria eu, instintiva do mundo, ter uma grande sensibilidade poética, ter uma ética também. Porque finason você não pode cantar, finason você ensina. Então é preciso ter credibilidade social, ser respeitado, ter esse dom. As cantadeiras de finason eram tidas quase que como curandeiras, videntes. Tinham um mistério, todas. Se não tiverem essa magia, podem cantar o finason, repetir palavras, mas não têm essa capacidade de inovar a cada momento.
>
> (Lúcio Matias de Sousa Mendes. Entrevista de 01 de agosto de 2013)

Dado o seu estatuto social, as finadeiras têm autoridade para denunciar problemas e injustiças sociais e para criticar a moral vigente. A sua atuação equivale, em certa medida, à dos *griots*[34] e *griottes*[35] da África ocidental. O termo francês *griot* sumariza diversos campos de atividade. *Griots* são músicos, historiadores, professores, advogados, conselheiros, etc. Charles Akibodé enumera num artigo sobre tradições orais, memória coletiva e historiografia diferentes grupos de guardiões da tradição nas sociedades da África ocidental e descreve detalhadamente o grupo dos *griots* (1998: 46-47). Geralmente esta função é hereditária e implica um período de aprendizagem com um mestre ou uma mestra. Ao contrário do que acontece no continente, no caso cabo-verdiano as/os profetas não são escolhidas/os em função da sua etnia.[36] No entanto é de assinalar que geralmente estas cantadeiras

34 *Griot* é uma designação genérica. Existem outros nomes, que variam de região para região de acordo com a etnia dos indivíduos. Alguns exemplos são as denominações *guewel* ou *géwél* (uolofe), *mabo* ou *gawlo* (fula), *jali* (mandinga), *jeli* (maninka, bambara), *geseré* ou *jaaré* (soninquês), *jeseré* (songai) e *marok'i* (hauçá) (Hale, 1997: 251).

35 Em *Griottes: Female Voices from West Africa* (1994), Thomas A. Hale destaca o papel das *griottes* como guardiãs da tradição nas suas sociedades e discute como sucessivamente foram negligenciadas nos estudos musicológicos, etnológicos ou literários dedicados a tradições discursivas africanas.

36 Jan Vansina (1985: 37) dá alguns exemplos de sociedades não-africanas com especialistas da tradição oral com um estatuto equivalente ao dos *griots*, estatuto esse que tal como no caso das profetas cabo-verdianas é independente do grupo étnico ou social ao qual pertencem os

provêm de famílias que há várias gerações participam ativamente no batuku. O seu contributo para a transmissão de conhecimento através das gerações e para a conservação da memória coletiva é inestimável.

Lopes da Silva reconhece no folclore poético de Santiago, nomeadamente nas suas caraterísticas líricas e satíricas, traços da poesia medieval portuguesa. Como exemplo da sobrevivência de um género satírico da lírica medieval ibérica, indica a "cantiga di curcutiçam (ou curcuti desafio)" da ilha do fogo, que apresenta grandes semelhanças com as cantigas de maldizer (Lopes, 1949: 49-50). Segundo o mesmo autor, a conhecida cantiga de batuku *Tuta Cimbrom*, publicada no número sete da revista *Claridade*, mostra afinidade temática e estrutural com as cantigas de amigo dos trovadores peninsulares (*ibid.*).

> Ou por mera coincidência, ou por uma real filiação temática, o sentido deste batuque sugere a acção de certas figuras femininas das cantigas de amigo; apenas, por um lado, a oportunidade da iniciação amorosa transportou-se das festas de romaria e dos santuários mais cultuados para uma faina de colheita, e por outro lado, no batuque, a acção da mestra (Tuta) revela-se de sentido mais francamente sexual. Talvez este novo colorido se deva á aculturação de temas peninsulares com sobrevivências de culturas africanas no batuque de S. Tiago. (Lopes, 1949: 50)

O batuku pode ser visto como um cancioneiro crioulo. Este cancioneiro é escrito no terreiro e reescrito em cada nova performance. São sobretudo as cantigas do tipo finason que permitem ler a psicologia e a vivência dos badius. Elas tematizam não apenas as várias facetas da insularidade – isolamento, estiagem, pobreza, migração, etc. – como também aspetos universais da interação humana. Nas finasons são narrados acontecimentos históricos e cenas da vida quotidiana. Muitas vezes estas cantigas incluem referências a situações atuais vividas pela comunidade, criando assim uma ponte entre a narrativa e os ouvintes.

Quanto ao seu conteúdo literário, as cantigas de batuku são geralmente um misto de versos conhecidos do domínio comum e de versos próprios, improvisados, que a solista arranja em torno do refrão. É mais fácil transcrever sanbunas do que finasons, porque no primeiro tipo de cantigas os versos do coro assinalam o início de uma nova estrofe. No caso das finasons, tratando-se de monólogos improvisados, é difícil marcar as cesuras entre os versos. Para a transcrição deste tipo de cantigas é por isso útil observar os gestos e a mímica da finadeira.[37]

A riqueza em recursos estilísticos é uma das caraterísticas das cantigas de batuku. Uma vez que se trata de uma tradição discursiva do foro da oralidade,

---

indivíduos. Vansina menciona os *scôps* (bardos celtas), os cantores de poemas épicos jugoslavos e os *rawi* árabes.

37 Lopes da Silva (1949: 49) refere que os esquemas das suas transcrições são tentativos e acrescenta: "adoptei-os por me parecerem ser os que se tiravam da recitação e entoação da minha informadora".

predominam as figuras retóricas com efeito fonético, mas as figuras semânticas e de construção também são abundantes. Aliteração, assonância, onomatopeia, interjeição, anáfora, enumeração, clímax, paralelismo, metáfora, ironia, paráfrase – todas estas figuras de estilo são recorrentes em cantigas de batuku. Também são utilizadas determinadas expressões que, à primeira vista, não transportam qualquer sentido, e que contudo desempenham funções importantes no domínio da empatia, do posicionamento e outros. Estas palavras derivam do léxico português e geralmente são colocadas no início de um verso, permitindo realizar correções métricas. As mais usadas são "**ma**" (Pt.: mas/(é) que), "**so**" (Pt.: só), "**pa**" (Pt.: para), "**dja**" (Pt.: já), ou "**mé**" (redução do Pt.: mesmo). Outros elementos relevantes são as interjeições "**a nha genti**" e "**a mosinhus**" (Pt.: ah, minha gente/meu povo/vocês ouvintes) ou "**o nha mai**" (Pt.: oh, minha mãe) e a enumeração de determinadas localidades – a título de exemplo: Tarrafal, Chão Bom ou Assomada. A incidência destes elementos é particularmente elevada em cantigas improvisadas.

É inegável que os textos do batuku eram de grande importância para a identidade coletiva dos habitantes de Santiago e que representavam um risco para o colonizador europeu. Tanto assim é, que esta prática cultural foi reprimida com veemência nas últimas décadas do domínio português no arquipélago, tendo-se tornado num instrumento de resistência cultural dos cabo-verdianos, sobretudo no período da ditadura portuguesa (1933-1974). As finasons foram usadas para denunciar injustiças e para propagar os ideais de liberdade. O batuku acompanhou por isso o caminho do povo cabo-verdiano rumo à independência e foi utilizado a partir de 1975 de forma consciente pelo novo regime, por exemplo para informar a população analfabeta sobre procedimentos de higiene. O governo encarregou cantadeiras locais de compor cantigas sobre as vantagens da amamentação de recém-nascidos ou sobre como lidar com os recursos naturais, que eram cantadas no âmbito de ações de informação das autoridades de saúde em diferentes comunidades. Este novo campo de ação do batuku contribuiu para a modernização do país e foi de grande importância, sobretudo porque nesta época a sociedade cabo-verdiana registava uma elevadíssima taxa de analfabetismo.

1.3.4.3 Dimensão coreográfica

A dança é apenas um dos vários componentes que formam a dimensão coreográfica do batuku. De facto, toda a performance é uma encenação com traços quase rituais. Ela é constituída pelo tornu e por uma série de gestos e movimentos fixados na memória dos participantes e recriados vezes sem conta.

A encenação começa ainda antes do canto e da dança, com a montagem do **tereru**. A palavra tereru refere-se tanto ao espaço físico em que a performance tem lugar (a arena) como aos atores – mormente as batukadeiras – e em algumas situações também ao público. As batukadeiras sentam-se num círculo ou semicírculo com as pernas esticadas em direção ao centro. Entre as coxas prendem o pano ou a almofada que usam para fazer a percussão. Para que o som da txabéta seja harmonioso, sem que nenhum dos ritmos sobreponha o outro, é importante que o número de batukadeiras que percute o pan-pan seja equivalente ao das que percute a rapikada.[38] O lugar de cada batukadeira não é de todo aleatório. Elas sentam-se de forma a que o som da sua orquestra seja o melhor possível. Geralmente há uma alternância entre as percutidoras do pan-pan e as da rapikada, mas diversas circunstâncias (como a ausência de membros do grupo, determinadas caraterísticas ou exigências acústicas do espaço, etc.) podem ditar uma outra configuração. O conjunto das pontas do semicírculo é chamado **bóka di tereru** (Pt.: boca, começo do terreiro) e a parte distal é denominada **fundu di tereru** (Pt.: fundo, parte mais afastada do terreiro). Se a batukadeira sentada no lado esquerdo da boca do terreiro percute o pan-pan, a batukadeira ao seu lado deve percutir a rapikada e a batukadeira que se segue terá a seu cargo o pan-pan. Seguindo este esquema de alternância num grupo com um número par de batukadeiras, a batukadeira sentada no lado direito da boca do terreiro irá percutir a rapikada. Tradicionalmente o público acompanhava a performance de pé, atrás, isto é, à volta do terreiro. Tratando-se por exemplo de uma performance em palco, o terreiro é disposto em semicírculo e o público está de pé ou sentado de frente para o terreiro.

No kriolu os textos do batuku são chamados kantiga ou **pésa**. Em português o equivalente desta última palavra é 'peça', que nos remete para uma composição teatral. Por mais singela que seja uma peça de teatro, ela requer sempre cenários, figurinos e adereços. A performance do batuku não é exceção, já que as peças apresentadas seguem uma dramaturgia criteriosa. O traje das batukadeiras é um dos aspetos a considerar. Independentemente da sua idade, uma batukadeira que se preze quer-se vestida a rigor. Os tradicionalistas reclamam: **kabésa maradu**, **mandrion**, **saia kunpridu**, **panu maradu**, **pé na txon**. Pede-se, portanto, que usem lenço à cabeça; blusa clara, leve, geralmente de manga curta a que antigamente se dava o nome de **mandrion** ou **maldirian**; saia escura comprida; pano amarrado à volta das ancas, também chamado **sulada**; pés descalços. Nem todos os grupos seguem estes preceitos e assim repetem-se no final das performances as

38 Os grupos de batuku formados maioritariamente por crianças e jovens nem sempre seguem este preceito. Dado que as participantes mais novas têm mais dificuldade em manter a cadência da rapikada de forma constante por um longo período de tempo, este ritmo fica a cargo das batukadeiras mais velhas e mais experientes (geralmente também mais resistentes).

discussões sobre o comprimento das saias ou tipo de blusas usado pelas batukadeiras.

Há registo de talentosos tecelões das etnias mandinga e papel entre os escravos mantidos em Cabo Verde. Os seus panos eram de tal qualidade, que passaram a ser usados como moeda na compra de outros escravos na costa africana. Eram também muito apreciados no próprio território, pelo que os crioulos fizeram destes panos tecidos na então província portuguesa, designados **panu di téra** (Pt.: pano da terra), um traje típico de Santiago. Panu di téra é a designação geral destes panos com cerca de 1,70 m de comprimento, formados por 6 bandas de aproximadamente 15 cm de largura tecidas com linha preta (ou azul escura) e branca. Cada tipo de pano tinha nomes diferentes, de acordo com o padrão das suas bandas.[39] Antigamente o panu di téra era uma das posses mais valiosas para uma jovem do interior de Santiago. Lobban Jr. refere que por volta de 1680 dois panos de qualidade superior tinham o valor de uma barra de ferro padronizada (Lobban Jr., 1995: 82). A proprietária de um destes panos revelava por isso um determinado estatuto social. Simultaneamente, o panu di téra era associado a uma certa honradez e está inegavelmente ligado aos primeiros capítulos da história de Cabo Verde. Para muitos estes são os motivos por que o panu deve fazer parte do batuku. Geralmente ele não é usado apenas pela solista ou pelas tornadeiras, mas sim por todos os elementos do grupo de batuku.[40]

Aos grupos de batuku mais apreciados é atribuída uma postura respeitosa que se reflete nas suas performances. Este é mais um aspeto da encenação. Bibinha Cabral, uma das mais célebres batukadeiras santiaguenses, recorda numa entrevista gravada pouco antes da sua morte em 1985 que antigamente, antes da performance noturna, se pedia explicitamente aos presentes que respeitassem o batuku e se comportassem de forma digna (Zantzinger, 1986). Este pedido introdutório faz lembrar a forma com que muitas vezes são apresentadas as canções de fado: Silêncio, que se vai cantar o fado! A exigência explícita de uma determinada conduta reitera a solenidade dessa performance particular e da prática cultural no seu todo. Durante a pesquisa de campo entrevistei várias batukadeiras que se queixavam de um desconhecimento da história e das regras que hoje, na sua opinião, é comum entre os praticantes do batuku. A seu ver, muitas batukadeiras não se sabem comportar no terreiro, transformando a performance num espetáculo

39 Cf. exemplos em *Panaria Caboverdeana-Guineense (Aspectos históricos e sócio-económicos)* (Carreira 1983c). O autor descreve detalhadamente diversos tipos de panos cabo-verdianos e guineenses, apresentando as respetivas imagens. A obra de Carreira analisa também o meio social dos tecedores e o valor económico e histórico destes produtos artesanais em Cabo Verde.

40 Efetivamente, a grande maioria dos panos atualmente usados nas performances de batuku não é do tipo panu di téra. Não se trata de peças artesanais locais, mas sim de lenços importados, fabricados industrialmente e que podem ser adquiridos a um preço reduzido em qualquer bazar.

totalmente desprovido de sentido. Quando questionadas por mim sobre o que queriam dizer com "mau comportamento", justificavam as suas respostas com críticas às roupas usadas pelas batukadeiras e a movimentos de dança que consideram indecentes.

Passemos ao clímax rítmico e coreográfico de cada cantiga, simultaneamente um prenúncio do seu fim. Tal como a txabéta, o tornu é indissociável do batuku. O verbo português 'tornar' significa como sabemos 'repetir', 'voltar', 'mudar', 'verter'. Descalça, a tornadeira começa a balancear-se ao ritmo da txabéta ainda antes de introduzida a rabida – a segunda parte da cantiga, em que se encurtam os versos da solista e do coro e a percussão se intensifica. Ela vai-se dirigindo ao centro do círculo ou semicírculo e aqui começa por dançar com movimentos suaves, fazendo pequenos passos e balanceando os braços. Ao mesmo tempo verifica algumas vezes a posição do pano que amarrou à volta das ancas. É habitual a bailadeira desamarrar e voltar a amarrar o pano, uma ou duas vezes, até estar satisfeita com o resultado. Cada bailadeira tem o seu próprio estilo de dança e a sua própria técnica, mas é curioso observar que estes gestos se repetem praticamente em todas as performances de batuku. É como se se tratasse de indicações cénicas escritas num guião que todas as batukadeiras conhecem de cor. A relação entre a txabéta e o tornu é de simbiose: por um lado, a tornadeira responde com os meus movimentos ao aumento do força e da cadência da percussão; por outro lado, é ela que com a dança puxa pelas txabetadeiras, convidando-as a acompanhar o ritmo intensivo com que move as suas ancas. Na fase mais intensa, a tornadeira sacode as ancas com vigor, enquanto o tronco permanece quase rígido. Neste momento muitas tornadeiras fecham os olhos. Algumas esticam os braços em direção ao céu ou para os lados repetidas vezes, outras deixam-nos descaídos durante toda a dança. A citação que se segue confirma a teatralidade das diferentes fases do tornu.

> Este alarido convida uma delas a saltar para o meio do círculo [...]. Vê-la-eis então medir o compasso com o corpo, cingir o pano à cintura, juntar-lhe aí as pontas em nó, que desata logo, com uma indolência perfeitamente representada. Vê-la-ei – dizemos – torcer-se, requebrar-se, impor aos quadris movimentos – demorados no princípio – mas que vão progredindo, exaltando-se à proporção que – de mais em mais – se acelera o compasso do *xabeta*. [...] o *xabeta* assume um *crescendo furioso*; e ela – amarrando o pano de maneira a deixar esculpidas as formas do corpo – levando as mãos umas vezes à cintura, outras ao ar, onde faz ouvir os trincos de seus dedos – olhando alternadamente o céu e a terra – ela se inclina, se dobra, se eleva, se torce, se volta, se arqueia, tudo com agitação febril – com transportes frenéticos – com furor vertiginoso – com movimentos tantos, tão rápidos e lúbricos; que julgareis ver nela a lascívia personificada! (Almeida, 1989: 78)

A duração da dança é curta, se comparada com o resto da cantiga. É natural, pois esta fase da performance exige um grande esforço físico, tanto da tornadeira no centro do terreiro quanto das txabetadeiras que percutem freneticamente para a

acompanhar. A cantiga culmina neste clímax. A tornadeira desamarra o pano (se ele ainda não se soltara com o movimento das suas ancas) e coloca-o à volta do pescoço de uma outra batukadeira. Com este gesto convida-a a dançar o tornu na próxima cantiga.

Muitas vezes se falou do tornu como meio de atingir um estado de transe. A forma como muitas tornadeiras o dançam – o tronco rígido, os olhos fechados ou fixando um ponto no alto, a cabeça reclinada para trás – em combinação com a percussão frenética sugere efetivamente um estado de alheamento, permitindo especular se na sua origem o batuku terá sido um instrumento de contemplação mística. Dulce Almada Duarte compara os gestos observados no tornu com os de outras danças africanas:

> É possível que esta última fase levasse antigamente a bailadeira ao transe, mas não o podemos afirmar. Podemos apenas dizer que o batuque conservou, até aos nossos dias, muitos dos elementos gestuais e dramáticos que se podem observar nas danças africanas, embora se tenha perdido, com o tempo e a aculturação, a relação mística que associava entidades naturais e sobrenaturais. Por isso supomos que a aparente possessão das velhas bailadeiras é hoje apenas devido ao ritmo contagiante do tambor, visto se ter perdido a experiência iniciática que tinha lugar no continente africano. (Almada, 1999: 25)

Dado que os terreiros que hoje observamos não cultivam esse lado animista, podemos concluir que os gestos apresentados durante o tornu têm qualidade mimética. Quando hoje jovens tornadeiras fitam o infinito, dançando com o tronco hirto, estão a repetir gestos transmitidos de geração em geração cujo significado se foi perdendo. Naturalmente não se exclui que o ritmo empolgante da percussão possa levar a tornadeira a um estado momentâneo de transe, como afirma a autora na citação que se lê acima.

Desde sempre se atribuiu ao tornu uma forte conotação sexual. Se considerarmos as convenções morais vigentes no passado, e mais concretamente no período do povoamento e ocupação de Cabo Verde pelos portugueses, é tanto mais espantoso que a primeira menção que se conhece do batuku seja um edital dos finais do século XVIII. Nos seus relatos de viagem do século XIX, tanto Chelmicki e Varnhagen (1841) quanto Doelter (1884) criticam duramente os movimentos da dança do tornu. Os primeiros sublinham a destreza da bailadeira, que, como escrevem, com movimentos voluptuosos e lascivos faz jogar todos os músculos (Chelmicki & Varnhagen, 1841: 334-335), enquanto o último fala de uma dança na qual um par executa no centro de um círculo uma série de torcimentos dos membros, acompanhados de gestos altamente indecentes (Doelter y Cisterich, 1884: 54). Pedro Cardoso (1983) classifica esta dança como obscena e Gonçalves (2006: 19) vê no tornu "uma dança tipicamente africana, com o rebolar das nádegas, em que simula o acto sexual".

Estas críticas devem ser lidas no contexto do pensamento colonial e dos conceitos eurocêntricos de civilização e cultura vigentes. Naquela época a igreja católica, na pessoa dos seus representantes locais, também contribuiu para a difamação do batuku. Muitos homens proibiam as suas esposas de dançar o tornu por medo de ser criticados pelos seus pares e por temerem represálias dos párocos locais, que os poderiam afastar das ritos da comunidade.[41] As críticas à sexualização do tornu repetem-se nos dias de hoje. A disposição do terreiro alterou-se, pelo que atualmente as tornadeiras dançam de costas para o público, muitas vezes vestindo saias muito curtas. Este aspeto foi mencionado em várias das entrevistas que levei a cabo. Os entrevistados justificaram o seu desagrado com o facto de muitas das tornadeiras serem ainda adolescentes.

Quando se fala de dança no batuku, pensamos automaticamente no tornu. Esta é a variante que hoje se pratica, mas antigamente terão existido outras formas de dança dentro do batuku. Alguns dos meus informantes mais velhos mencionaram uma dança conhecida como **biki-biki**, dizendo que era muito popular nas sessões de batuku da sua juventude. No biki-biki dois bailadores posicionados frente a frente em lados opostos do terreiro vão-se aproximando, dando pequenos passos, até baterem os joelhos no centro do terreiro. Esta dança faz lembrar as umbigadas afro-brasileiras, em que os oponentes batem as barrigas. Manuel de Jesus Tavares (2005: 44) fala de uma outra variante de dança do batuku designada por "bâti pé na tchom", sem no entanto a caraterizar. Como já referi, só se dança nas cantigas do tipo sanbuna. Nas finasons é importante que os espetadores escutem a mensagem cantada pela solista. Uma dança iria certamente desviar a sua atenção.

1.3.5 Batuku como disputa

Nácia Gomi relatou várias vezes a sua estreia como cantadeira num terreiro de batuku (Silva, 1985: 21-22). Num casamento, quando ainda era adolescente, aproveitou o facto de a cantadeira-chefe Nha Txeka Olibera se ter ausentado para jantar e tomou conta do terreiro. Ao voltar, a cantadeira quis por a jovem, que na altura tinha apenas dezassete anos, no seu devido lugar dizendo-lhe que quando o tubarão entra no porto, os chicharros escondem-se.[42] Nácia Gomi aceitou este desafio respondendo que quando entra no terreiro, o terreiro não tem dono e ganhou assim o respeito da sua oponente (*idem*: 21). Esta disputa não foi teve lugar num contexto

41 Segundo vários informantes idosos, na sua juventude os padres encarregavam catequistas de espiar as performances de batuku locais e de denunciar comportamentos indecentes nos terreiros.

42 As palavras de Nha Txeka Olibera foram "kelóki tubaron entra portu, ĉiĉaru ta ba karaka" (Silva, 1985: 21).

externo, mas sim no próprio terreiro de batuku, sob a forma de uma cantiga. A cantadeira consagrada e a jovem aspirante mediram forças cantando e Nácia Gomi deu provas do seu talento, pelo que Txeka Olibera, também cantando, confirmou as qualidades da novata. Silva escreve: "kel muĵer ki tentaba rabaŝa'l, e es muĵer mé ki 'linpa'l róstu na kantiga' (spreson di Ña Nasia)" (*idem*: 22).[43]

Embora as fontes consultadas não apresentem uma designação específica para este tipo de disputa cantada, este parece ter sido um dos traços caraterísticos do batuku no passado. António de Arteaga falava no início do século XX de cantigas improvisadas como resposta a cantigas de outrem: "Por vezes, entre os cantores, encontram-se alguns improvisadores com graça, e que apropriadamente, respondem aos que o antecedem, apanhando, como diriamos n'um torneio de poetas, o *mote* para o glosarem" (Arteaga, 1901). Rodrigues Fernandes refere no seu léxico este aspeto competitivo: "Esses cantos encerram piadas, críticas, censuras e remoques, – verdadeiras sátiras –, e outras vezes são cantos picantes, quadras soltas jocosas, graçolas e desafios que às vezes termina por desvenças [sic!]; o batuque é uma brincadeira ao desafio em que uma batucadêra segue a outra" (Rodrigues, 1991: 11). E na sétima edição da revista *Claridade* foi publicado o *Diálogo de Tchico Pina e Djími Gomi di Barro no terreiro de batuque* (1949) – uma guerra de palavras entre dois homens travada no terreiro.

Diálogo de Tchico Pina e Djími Gomi di Barro no terreiro de batuque[44]

TCHICO
M'ta comprâ um garrafom di grogo,
m'ta comprâ um garrafom di vinho
pã regâ Djími Gómi di Barro …

DJÍMI
Oh Tchico di Pina,
ami póbri djâ dã na mó,
ramediado djâ dã na cerom,
rico djâ dã na balâi,
ki fàri bô, mofino, Tchico di Pina …

TCHICO
Dés pàgâ nhô Sá di Bandêra

43 Pt.: "Foi a mesma mulher que tinha tentado rebaixá-la, que 'lhe limpou o rosto na cantiga' (expressão de Nha Nácia)". (Silva, 1985: 22. Tradução minha.)

44 Tradução fornecida na revista Claridade, pág. 39 da 7a edição (1949): "Tchico: – 'Eu vou comprar um garrafão de grogue (aguardente de cana) / eu vou comprar um garrafão de vinho / para eu regar Djimi Gomi di Barro' // Djími: – 'Oh Chico de Pina, / eu, pobre já me deu na mão, / remediado já me deu em ceirão / rico já me deu em balaio: / que farás tu, mofino, (miserável.) Chico de Pina?' // Chico: – 'Deus pague a nhó Sá Ha Bandeira / que tirou a escravatura da terra, / porque se houvesse escravatura / eu compraria Djimi Gómi di Barro, / passava-lhe pau por cima / passava-lhe pau por baixo / mostrava-lhe qual é o lote (a sorte) da gente negra (escrava).'"

qui trâ scrabatura'l terra,
pamódi si scrabatura temba
m'tá comprâ Djími Gómi di Barro,
m' passaba el pó riba,
m' passaba el pó baxo,
m' mostraba el lóti guênti nêgo!

(*Diálogo*... 1949: 34)

No artigo *O folclore poético da ilha de S.* Tiago, publicado no mesmo número da *Claridade*, é mencionada uma das fórmulas com que o Dr. Honório, um advogado muito conhecido e apreciado em Santiago, desafiava os participantes do terreiro: "Nhâ gênti, nhâ gênti, nhâ gênti! / Es cusa ê Honório di nha Branquê di Balanta / Qui djâ bêm bri coraçãm pâ nhôs" (Lopes, 1949: 48).[45] O autor transcreve também uma das respostas ao desafio do advogado: "Corpo ca birã runho di nhô qui chigâ / Pamódi nhô sabê cuma só preto qui nhô ê; / Cabéça nhô tênê grandi / E dinhêro nhô tênê só branco" (*ibid.*).[46]

Em algumas cantigas também se encontram referências às disputas que antigamente se travavam no terreiro de batuku. Os duelos cantados entre as batukadeiras Guida Mendi e Montera Munis parecem ter sido frequentes e muito apreciados. Numa finason transcrita por Tomé Varela da Silva lê-se: "Fladu Gida / sen Montera / sima karni / sen mandioka / sima ba Praia / sen diñeru / sima saia / sen kordon" (Silva, 1990: 58).[47] Estes versos de Mendinhu Morera fazem parte de uma cantiga que o cantador cantou com Guida Mendi para exemplificar uma **finason-jeral.**[48] Na resposta de Guida Mendi a estes versos fica patente a complementaridade das duas cantadeiras: "Sima Praia / sen diñeru / sima kama / sen kolĉon / sima omi / sen muĵer" (*ibid.*).[49] A própria Guida Mendi completa a analogia numa outra cantiga dizendo: "kus'e e Gida / sen Montera? […] / [e] sima bóka / sen bokadu" (Silva, 1990: 135).[50]

45 Tradução de Baltasar Lopes da Silva: "Minha gente, minha gente, minha gente! / Esta coisa (este) é Honório de nha (senhora) Branquê de Balanta / Que já veio abrir (o seu) coração para vocês" (Lopes, 1949: 48).

46 Tradução de Baltasar Lopes da Silva: "Corpo não me virou ruim (i. é: *não senti o corpo ruim*) do senhor que chegou (i. é: Não fiquei contrariado por o senhor ter chegado ao terreiro) Porque o senhor sabe que só preto é que o senhor é (i. é: - o único 'defeito' que se lhe pode apontar é ser preto); / Cabeça - o senhor tem grande / E dinheiro o senhor tem só branco." (Lopes, 1949: 48)

47 Pt.: Diz-se que Guida / sem Montera / é como carne sem mandioca, / como ir à [cidade da] Praia / sem dinheiro, / como uma saia / sem cordão.

48 Cf. caraterísticas deste tipo de cantiga no capítulo 4.2.

49 Pt.: Como a [cidade da] Praia / sem dinheiro, / como uma cama / sem colchão, / como um homem / sem mulher.

50 Pt.: O que é Guida / sem Montera? […] / é como uma boca / sem comida.

Lopes (1949), Tavares (2005) e Silva (2009) mencionam a similaridade entre a finason e a **kantiga di kurkutisan**, uma tradição oral da ilha do Fogo. As semelhanças são maiores nas finasons com caráter satírico e agonal. As cantigas de kurkutisan também são conhecidas por "rafôdjo", "codra" ou "rodriga" (Tavares, 2005: 42). Este tipo de cantiga desenvolve-se "sob a forma de um diálogo assente numa estrutura de 'conversa-resposta', um arranjo que, nessa ilha [do fogo], recebe a designação de *cudi-baxôm*." (*ibid.*). O motivo da similaridade entre a finason de Santiago e a kurkutisan do Fogo é incerta. Possivelmente ela advém das circunstâncias em que se deu o povoamento das duas ilhas (*ibid.*). A foguense Ana Procópio é considerada o expoente máximo da kurkutisan. Alguns dos versos da cantadeira foram reproduzidos por Félix Monteiro (1966) no número nove da revista *Claridade*.

2 Trabalho de campo

Após a descrição da tradição discursiva batuku e dos seus componentes no capítulo anterior, este segundo capítulo é dedicado à pesquisa de campo. Começo por apresentar uma sinopse da história de Cabo Verde. Segue-se a descrição dos lugares de pesquisa e dos informantes, bem como das circunstâncias em que a pesquisa teve lugar.

2.1 Cabo Verde: sinopse histórica

Cabo Verde é um pequeno estado insular situado no Atlântico a cerca de 500 quilómetros da costa da ocidental da África. O nome do país vem do cabo homónimo situado na costa senegalesa. O arquipélago é formado por 10 ilhas e vários ilhéus de origem vulcânica, tendo uma área total de 4033 km^2. As ilhas dividem-se em dois grupos, designados de acordo com a sua posição em relação ao vento. As ilhas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal, Boa Vista e Santa Luzia formam o grupo de Barlavento, ao norte. O grupo de Sotavento, ao sul, é constituído pelas ilhas do Maio, Santiago, Fogo e Brava. Diversos ilhéus desabitados fazem parte dos dois grupos insulares.

Os académicos referem diferentes datas para o descobrimento de Cabo Verde e apontam diferentes navegadores, entre eles o veneziano Alvise Cadamosto, o português Diogo Gomes e o genovês Antonio da Noli, todos eles ao serviço da coroa portuguesa. As diferentes versões indicam os anos de 1445, 1456 ou 1460 (cf. Albuquerque & Madeira, 1991; Amaral, 1964; Carreira, 1983a; Lopes, 2003; Pereira, 2005) como data do descobrimento das primeiras ilhas. A historiografia portuguesa destaca o navegador Diogo Gomes, que em 1460 terá desembarcado no arquipélago com da Noli, mas que só terá conseguido regressar a Portugal depois do genovês (Albuquerque, 1991). Esse será o motivo para a atribuição do descobrimento a da Noli pelo rei D. Afonso V. As posições são geralmente consensuais quanto ao facto de as ilhas estarem desabitadas à chegada dos navegadores europeus, embora se admita que navegadores árabes e africanos conhecessem a sua localização e se discuta a hipótese de uma comunidade jalofa ali se ter

estabelecido antes da chegada dos portugueses (cf. Albuquerque, 1991; Baleno, 1991: 125-127; Carreira 1985 *apud* Semedo & Turano, 1997; Silva, 1996: 33-34).

Em 1462 iniciou-se o povoamento do arquipélago, cuja importância para Portugal se foi tornando progressivamente maior. A descoberta do caminho marítimo para a Índia em 1498 e a descoberta do Brasil em 1500 permitiram à coroa portuguesa conquistar novos domínios comerciais. Graças à sua localização favorável, as ilhas de Cabo Verde tornaram-se rapidamente num ponto fulcral na geografia triangular do tráfico de escravos. Os escravos capturados em África eram trazidos para os portos de Cabo Verde, onde os navios eram aprovisionados antes de seguir viagem na sua rota transatlântica. A vila da Ribeira Grande, no sul da ilha de Santiago, foi a sede da primeira capitania dos colonizadores no território.

> Com efeito, ao longo do século XVI, quase todas as rotas do comércio atlântico passam pela Ribeira Grande [...] Boa parcela da navegação que se dirigia à costa da Guiné partia da Ribeira Grande, sendo cobrados, no torna-viagem, os impostos devidos à Coroa, os quais se iriam transformar numa das principais fontes de receita do erário público. É uma situação que acaba por favorecer grandemente os moradores, pois provoca uma considerável movimentação de mercadorias, bens e serviços, de que muito beneficia a economia local. Os géneros da produção interna (algodão, peles e sebos) são vendidos aos mercadores que lá vão abastecer-se de escravos; ao mesmo tempo os visitantes provêm a ilha de bens de primeira necessidade, incluindo alimentos: o milho, arroz e cuscus (importados da Guiné), além de farinha de trigo, biscoitos, azeite e vinho (provenientes da Europa). (Baleno, 1991: 134)

O declínio da Ribeira Grande a partir de finais do século XVI foi tão rápido quanto havia sido a sua ascensão. A degradação progressiva, a abertura do porto da Praia e os ataques frequentes de piratas (durante os quais muitos escravos conseguiam fugir) motivaram a transferência da capital para a cidade da Praia, a oeste da Ribeira Grande, no final do século XVIII.

O povoamento das ilhas foi moroso, também porque o clima árido e as condições de vida adversas não atraíam colonos. Para inverter esta situação, o rei de Portugal concedeu em 1466 uma série de privilégios aos habitantes de Santiago, entre eles o do tráfico negreiro. Uma carta régia posterior, datada de 1472, revogou estes privilégios obrigando os habitantes de Santiago a fazer comércio com produtos locais. Só a partir deste período se verificou um aproveitamento significativo dos recursos disponíveis e um desenvolvimento considerável da produção local (Carreira, 1983a: 29; Ferraz, 1991; Silva, 1996).

Naquele tempo a população era formada por europeus e por escravos[51] africanos, os últimos em número muito superior. Entre os europeus contavam-se sobretudo portugueses, de diferentes estratos sociais, e comerciantes genoveses e

51 Alguns autores incluem também alguns africanos livres no grupo dos povoadores, ainda que o seu número tenha sido muito reduzido (Baleno, 1991: 155-177; Silva, 1996: 42).

castelhanos. Não são muitas as fontes que documentam a origem dos povoadores negros. Acredita-se que tenham sido levados à força da chamada Costa da Guiné – a região desde o rio Senegal até à Serra Leoa – e do Benim (Baleno, 1991: 153-157; Carreira, 1983a: 295 e seg.; Silva, 1996: 37 e seg.).[52]

> Os primeiros colonos devem ter saído principalmente do Algarve [...] e das ilhas; mais tarde teriam ido pessoas do Noroeste do país e estrangeiros. Além de comerciantes e lançados, também seguiu gente de linhagem [...] aos colonos europeus juntaram-se os escravos trazidos da costa da Guiné, do Senegal, de Gorea e de Benim. Europeus trabalhadores da terra não teriam ido muitos para Santiago. Na ilha, os brancos, fixados primeiramente no litoral, em especial na Ribeira Grande, dedicavam-se ao comércio, à colheita da urzela e do algodão, à criação de gado, procurando dar a tudo um cunho nacional. Na agricultura e demais trabalhos empregavam mão-de-obra escrava. (Amaral, 1964: 188)

O número de europeus foi sempre reduzido, sobretudo o número de mulheres. Em 1513 contavam-se apenas quatro mulheres brancas solteiras em Santiago (Albuquerque, 1991: 148; Santos, 1998: 22-23). O isolamento, o convívio próximo entre os povoadores masculinos e as escravas negras, a moral sexual dos colonizadores – todos estes fatores contribuíram para que rapidamente se formasse uma sociedade mestiça. Ao contrário do que aconteceu em Angola e Moçambique, durante muito tempo a metrópole não se pronunciou acerca da miscigenação que se verificava em Cabo Verde, facto que também a terá favorecido. Enquanto a população africana aumentava continuamente, a partir do século XVII registou-se um verdadeiro êxodo dos brancos, causado por motivos de ordem diversa. D. Filipe II via no grande número de mulatos uma potencial ameaça, pelo que a partir de 1620 as mulheres brancas condenadas ao degredo passaram a ser enviadas para Cabo Verde e não para o Brasil.

> A mestiçagem (homem branco x mulher preta) processava-se normalmente e dava os seus frutos. Formava-se desse modo a sociedade mista e escravocrata. Mais tarde a miscigenação chegou a preocupar os poderes públicos, a ponto do rei, em carta de 20 de Outubro de 1620, determinar 'que para Cabo Verde se degredassem as mulheres [brancas], que se costumam degredar para o Brasil, a fim de que se extinga, quanto possível, a raça de mulatos'. No decurso dos séculos o número de brancos (imigrantes livres) nunca foi grande. Não cresceu na proporção do de escravos. Pelo contrário. Por diversas razões, no século XVII (e parte do XVIII) houve um verdadeiro

52 Esta é uma área muito vasta, sendo improvável que os mercadores de Cabo Verde a tenham explorado na totalidade para capturar escravos. Segundo fontes do século XV, as regiões do rio Casamansa (no sul do Senegal), do rio São Domingos e do rio Grande (ambos na Guiné-Bissau) eram as mais interessantes para os comerciantes, uma vez que aqui conseguiam vender imediatamente os seus produtos, sobretudo o algodão (cf. Albuquerque & Madeira, 1991: 154 e seg.). Supõe-se por isso que a maioria dos escravos levados para Cabo Verde pertencesse a grupos étnicos encontrados em grande número nesta região. Isto não exclui a possibilidade de escravos provenientes de outras regiões e etnias terem contribuído (forçadamente) para o povoamento das ilhas, como indicam, aliás, fontes posteriores.

> êxodo de 'homens brancos' [...] para os rios da Guiné, fugindo ao cerco económico imposto pela série de leis restritivas das actividades mercantis [...]. (Carreira, 1983a: 299-300)[53]

O apogeu do pequeno estado insular foi de curta duração. As condições de vida e de comércio no território declinaram rapidamente com a perda da independência de Portugal em 1580, que passou a ser regido pela casa real espanhola. Com a ascensão de outras potências europeias e a concorrência de portos como o de Dakar e o das ilhas Canárias, mais modernos que os de Santiago e de São Vicente, o desenvolvimento da colónia praticamente estagnou. Em documentos datados de meados do século XVII até inícios do século XIX, diversos administradores criticam o estado desolador das ilhas, lamentando o desinteresse e a passividade da metrópole (Carreira, 1983b: 42 e seg.). As secas e fomes que repetidamente fustigaram o arquipélago levaram a grandes vagas emigratórias que deixaram marcas profundas na sociedade cabo-verdiana (Carreira, 1983b; Carreira 1985 *apud* Semedo & Turano, 1997; Semedo, 1998).

Só séculos mais tarde, sobretudo durante o período do Estado Novo (1932-1974), Portugal voltou a mostrar interesse pelo arquipélago. No discurso colonialista Cabo Verde era usado como exemplo do tipo de colonização *light* que Portugal terá levado a cabo, comparado com as práticas das outras potências europeias nos seus territórios ultramarinos. Um dos pontos positivos apontados era o facto de não ter sido atribuído o estatuto de indígena aos habitantes de Cabo Verde (tal como aos de São Tomé e Príncipe).[54] Contudo, os cabo-verdianos só foram equiparados ao portugueses da metrópole nos anos 60. Dada a pressão internacional e numa tentativa de apaziguar os movimentos independentistas que ecoavam em África, Portugal viu-se obrigado a revogar a chamada *Lei do Indigenato*.[55] A colónia-modelo era também usada para silenciar opositores do regime salazarista. Para a célebre e temida cadeia do Tarrafal, em Santiago, eram enviados rebeldes das outras colónias e críticos do regime condenados por Portugal. Esta prisão ficou conhecida pelo nome de "campo da morte lenta".

---

53 A adição [brancas] na citação é de Carreira.

54 Já em 1926 tinham sido aprovadas leis que determinavam os direitos da população africna nas colónias portuguesas e regulavam diversas áreas da vida pública e privada (por ex. salários, impostos, casamentos). Seguiram-se decretos similares nos anos de 1930, 1933 e 1954.

55 O *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique (Decreto-Lei nº 39:666)* de 1954 distinguia entre indígenas e assimilados. Os nativos podiam requerer o seu reconhecimento como assimilados, pasando neste caso a ser considerados cidadãos de pleno direito. Apenas um número muito reduzido de nativos alcançava o estatuto de cidadão, já que para a sua atribuição era necessário preencher uma série de requisitos. Aos requerentes exigia-se ter completado os dezoito anos; dominar a língua portuguesa; ter prestado serviço militar; possuír rendimentos ou bens suficientes para garantir a subsistência da própria família; comprovar bom comportamento e ter adquirido conhecimentos e hábitos tidos como pressupostos para os cidadãos portugueses.

Cabo Verde tornou-se independente em 1975, pouco mais de um ano após a Revolução dos Cravos e a queda da ditadura em Portugal. A primeira bandeira nacional era semelhante à do PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – e demonstrava com o seu estilo pan-africano a ligação com a Guiné-Bissau.[56] Em 1992 ela foi substituída por uma bandeira de outras cores, de inspiração ocidental, se assim quisermos, que apresenta semelhanças com a bandeira da União Europeia.[57] esta foi uma de várias medidas simbólicas e políticas do novo partido no poder a partir de 1991, o MpD[58] – Movimento para a Democracia, interpretadas por muitos como uma forma de se distanciar da herança do PAIGC/PAICV (Fernandes, 2002: 234 e seg.). Richard Lobban Jr. resume assim o jogo de identidades em que o PAICV sublinha a afinidade com África e o MpD procura uma aproximação euro-americana:

> In Cape Verde, with its small internal power base, culture has become 'currency' that can be 'spent' in the African or Western marketplaces of power. Inevitably, all of the various contemporary rulers of impoverished Cape Verde have sought to trade in this currency. The PAIGC and PAICV used the Africanity of their currency to acquire the human, military, and cultural wealth of Africa, and the MpD has attempted to trade its 'Europeanness' to attract Western capital and alliances to achieve economic and political stability. (Lobban Jr., 1995: 147)

Apesar das boas relações diplomáticas e comerciais com Portugal, existe uma área na qual o domínio da ex-metrópole ainda se faz sentir. Ao contrário do que muitas vezes se supõe, a situação linguística em Cabo Verde não é de bilinguismo. Efetivamente o que se verifica é uma situação de diglossia, já que a língua da administração pública, das instituições eclesiásticas e académicas e da vida pública continua a ser o português. O domínio desta língua é um pressuposto para a ascensão

56 O PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – foi fundado em 1956. O partido do movimento de libertação de guineense e cabo-verdiano lutou pela independência dos dois países de Portugal e tinha ainda o objetivo de os unificar política e territorialmente. De 1975 a 1980 o PAIGC governou como partido único ambos os países. Após o golpe militar de 1980 na Guiné-Bissau, o partido dividiu-se, abandonando o projeto de união dos dois países. No arquipélago foi criado o PAICV – Partido Africano da Independência de Cabo Verde. Em 1990 foi alterada a constituição cabo-verdiana, introduzindo um sistema multipartidário.

57 A bandeira usada como símbolo nacional de 1975 a 1992 era praticamente igual à da Guiné-Bissau: ela ostentava as cores africanas – verde, amarelo e vermelho – e tinha no lado esquerdo uma estrela negra rodeada de duas espigas de milho e uma concha abaixo da estrela. A nova bandeira de 1992, criada pelo arquiteto Pedro Gregório, é formada por listras horizontais azuis, vermelhas e brancas e por dez estrelas amarelas dispostas em círculo. As faixas azuis simbolizam o mar e o céu; a faixa vermelha representa o caminho para o desenvolvimento do país e a faixa vermelha simboliza a paz; o círculo com as 10 estrelas simboliza a unidade das ilhas que formam o arquipélago (Montezinho, 2012).

58 O partido MpD – Movimento para a Democracia – ganhou as primeiras eleições legislativas multipartidárias e foi reeleito posteriormente mantendo-se no governo de 1991 a 2001.

social. No entanto, a língua materna dos insulares é o kriolu ou kabuverdianu. Esta é a língua falada no seio das famílias e nos momentos privados e geralmente a única língua aprendida (naturalmente) até aos seis anos de idade, quando as crianças iniciam o ensino primário.

Tal como os cabo-verdianos, o kriolu nasceu da união de portugueses e africanos. Hoje é classificado como um crioulo de base lexical portuguesa, aguardando a oficialização como língua da República de Cabo Verde. Muito sucintamente pode descrever-se a sua formação da seguinte forma: numa primeira fase os escravos trazidos de diferentes regiões terão utilizado um *pidgin* para comunicar entre si e com os europeus. No contexto de dominação e face à necessidade de comunicação, formou-se um protocrioulo resultante da junção da língua do dominador (sobretudo o léxico) e das línguas faladas pelos dominados (sobretudo as estruturas gramaticais). Este novo sistema linguístico, um produto da mestiçagem, consolidou-se e passou a ser a língua materna das gerações seguintes. Como referi, a base lexical da língua cabo-verdiana é o português. Este é portanto o superstrato, a língua lexificadora. A investigação linguística identificou como substrato do kriolu de Cabo Verde línguas como o uolofe, o bambara, o mandinga e outras (cf. Bartens, 2006; Lang, 2006; Quint, 2006; Rougé, 2004; Rougé, 2006; Veiga, 1982).

Em diversas fontes do período colonial é criticada a forma como se falava o português na colónia. Os colonizadores consideravam a língua dos crioulos inferior, pelo que tentaram repetidas vezes reprimi-la. No discurso colonial ela era destinada apenas ao uso familiar. O seu uso foi por isso proibido em todos os edifícios públicos. Desde a independência que se vem tentando implementar a língua materna como língua oficial. As primeiras medidas foram um colóquio linguístico na cidade do Mindelo em 1979 e posteriormente a criação do *Grupo de Padronização da Língua Cabo-Verdiana,* que iria apresentar em 1994 as Bases do Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-verdiano, o ALUPEC.[59] Após uma fase experimental, o alfabeto cabo-verdiano é instituído pelo Decreto-Lei nº 8/2009 em março de 2009. Com estas e outras medidas o executivo procurou apoiar a afirmação e a valorização da língua materna, num quadro de diglossia marcado por um processo de descrioulização já anunciado pelo escritor Pedro Cardoso em 1933.[60]

> Provocada pelo desenvolvimento da instrução primária – nula nos dois primeiros séculos da colonização – e pela frequência e sempre crescente facilidade de relações entre a Colónia e a Metrópole, a tendência actual do falar crioulo verifica-se tôda de correção, dando-se amiúde, quer na conversação quer na escrita, o aportuguesamento de frases genuinamente dialectais. (Cardoso, 1983 [1933]: 24)

59 A base de escrita fonético-fonológica proposta pelo *Grupo de Padronização* segue o modelo do estudo linguístico feito por António de Paula Brito no final do século XIX (cf. Paula 1967 [1888]).

60 Almada (1998), Veiga (2004) e Heilmair (2008) descrevem a situação diglóssica em Cabo Verde e falam sobre o processo de descrioulização.

Este processo de descrioulização tem-se tornado mais evidente nas últimas décadas. O combate ao analfabetismo, o aumento da escolaridade dos cabo-verdianos e a melhoria relativa das condições de vida no arquipélago resultaram numa geração que aprende a língua portuguesa mais cedo e está mais tempo em contato com ela. Por lacunas no ensino formal da língua materna, ao falar e sobretudo ao escrever em kriolu, os nativos recorrem muitas vezes ao léxico e às estruturas que lhes são familiares da língua portuguesa, aprendida em sala de aula. Fóruns de redes sociais ou mensagens publicitárias fornecem diversos exemplos deste fenómeno. Poder-se-ia argumentar que nestes casos se trata de campos informais, onde é permitida uma certa liberdade e criatividade no uso da língua, mas o fenómeno também se repete nos diferentes meios de comunicação, em textos oficiais afixados em repartições e edifícios públicos, etc. No que diz respeito ao objeto de estudo desta tese, também se encontram diversos exemplos de descrioulização, seja na designação (por escrito) da tradição oral – Batuco, Batuko, Batuk, Batuke –, nos textos das cantigas ou nos próprios nomes dos grupos de batuku.

Este capítulo apresenta Cabo Verde apenas de forma muito sumária. Para conhecer dados históricos, económicos e culturais mais detalhados sobre o arquipélago recomenda-se a consulta das obras de Luís de Albuquerque (1991), Richard Lobban e Marlene Lopes (1995), João Lopes Filho (2003), Maria Emília Madeira Santos (1991, 1995, 2002), Gabriel Mariano (1991), T. V. da Silva (2005) e Elisa Silva Andrade (1996), entre outras.

2.2 Reflexões teóricas e metodologia

2.2.1 Enquadramento teórico

O foco deste trabalho é a evolução do batuku. A investigação centra-se no contraste entre as performances anteriores ao nosso tempo e as performances contemporâneas, questionando as funções desempenhadas pelo batuku na sociedade cabo-verdiana, bem como o seu caráter de construtor identitário. A análise considera ainda aspetos relativos à invenção de tradição e estratégias de legitimação de autenticidade usadas pelos grupos de batuku. Estudo os constituintes do batuku não de forma isolada, mas sim numa abordagem holística, da qual naturalmente faz parte a visão dos atores. Para este fim era fundamental observar performances

de batuku *in loco* e conhecer a perspetiva de diferentes agentes sobre a prática cultural que têm em comum.

Embora a Etnologia conte já com uma longa história e apesar da interdisciplinaridade se ter tornado uma constante nas Ciências Humanas, a pesquisa de campo continua a ser um dos *ex libris* desta disciplina. Segundo o muito citado etnólogo polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942), o objetivo central da pesquisa etnográfica é entender o ponto de vista dos nativos, o modo como se relacionam com a vida e a sua visão do seu mundo (cf. Malinowski, 1979: 49). As palavras de Malinowski continuam a nortear a investigação etnológica. A imersão na cultura do Outro é considerada indispensável para a descrição e compreensão dos fenómenos culturais.

O método empírico da pesquisa de campo foi adotado por outras disciplinas e hoje é utilizado em áreas tão distintas como o Jornalismo, a Pedagogia, os estudos de mercado ou as artes plásticas. A expansão das áreas de aplicação deste método também foi proveitosa para a Etnologia, que assim beneficia de técnicas desenvolvidas, por exemplo, pela Sociologia ou pela Psicologia. A variedade metodológica inclui tanto técnicas de recolha de dados como técnicas de análise, sem que haja uma divisão rigorosa entre dados quantitativos e qualitativos. É comum combinar os dois tipos e os etnólogos reconhecem que cada pesquisa de campo dita métodos específicos, de acordo com as respetivas questões de pesquisa (cf. Kelle & Erzberg, 2000). Ao longo do trabalho de campo é necessário refletir e eventualmente alterar os métodos adotados, por forma a garantir o sucesso do projeto.

A observação participante, indissociável de Malinowski[61], é uma das técnicas de investigação centrais do trabalho de campo. Muitas vezes este método qualitativo importante é visto como sinónimo do próprio trabalho de campo, quando, de facto, a observação participante é apenas um dos vários métodos usados para obter uma perspetiva holística do objeto de estudo, seja ele uma prática ou fenómeno cultural ou uma cultura. Esta forma de observação distingue-se da observação quotidiana, passiva, porque é usada para uma finalidade específica. A observação participante é utilizada para formular e verificar hipóteses. Ela requer uma espargata permanente entre proximidade e distância, entre avançar e recuar, entre espontaneidade e reflexão na interação do pesquisador com o seu campo de investigação (cf. Schlehe 2008)

O trabalho de campo que efetuei levou a uma expansão das questões de pesquisa inicialmente definidas. Devido às observações e experiências vividas neste período e após uma primeira análise das cantigas recolhidas, procurei apurar

61 Bronislaw Malinowski não é o pai da observação participante, nem o responsável pela introdução deste método na Etnologia, embora muitas vezes lhe seja atribuído o seu desenvolvimento. Cf. Fischer (2002: 11), Hauser-Schäublin (2008: 39) e Spittler (2001: 2).

aspetos sociolinguísticos, como a utilização de formas descrioulizadas e vocábulos caraterísticos do **kriolu fundu**[62], sintomas da dicotomia entre oralidade e escrita do kriolu. A análise de outros recursos linguísticos e literários gerou questões adicionais que se prendem com os temas interação, afetividade, repertório, autoria e posicionamento no batuku.

2.2.2 Trabalhos preliminares e tipologia dos dados recolhidos[63]

Em julho de 2012, na fase preparatória do projeto de doutoramento, entrei em contato com vários cabo-verdianos residentes em Lisboa e na área metropolitana da capital portuguesa. Até 2006 os cabo-verdianos formavam o maior grupo de imigrantes em Portugal.[64] De acordo com o último censo, em 2011 viviam 43.920 cabo-verdianos em Portugal, 83 % dos quais em grandes bairros habitados maioritariamente por imigrantes na área metropolitana de Lisboa (INE, 2012). Em três desses bairros entrevistei membros do grupo de batuku *Finka Pé* e o batukador Jorge Borges. Falei também com outros informantes cabo-verdianos, de várias faixas etárias, que devido à sua origem estão familiarizados com o batuku, mas não o praticam ativamente.

Os diálogos com estes informantes foram muito úteis para delimitar o estudo. Eles possibilitaram uma reflexão sobre a posição dos entrevistados em relação ao objeto de estudo e a colocação de hipóteses preliminares no que toca à dicotomia tradição *versus* modernidade. Partindo da análise destas primeiras entrevistas, criei um roteiro que serviu de base e permitiu estruturar as inúmeras entrevistas que se seguiram. Foi também por meio destes primeiros contatos que pude testar diferentes métodos, o que por sua vez veio facilitar o trabalho de campo mais prolongado em Cabo Verde.

A recolha de dados em Cabo Verde decorreu em dois períodos distintos. A data da primeira estadia em Santiago – novembro e dezembro de 2012 – foi determinada sobretudo pela data de um festival realizado na vila do Tarrafal. O festival teve lugar de 23 de novembro a 02 de dezembro de 2012 e incluiu jogos

62 Kriolu fundu é a designação da variante da língua cabo-verdiana tipicamente associada com a população rural, com baixa escolaridade, que geralmente apresenta poucas interferências com o português.

63 Recordo que os dados apresentados se referem aos anos de 2012 e 2013.

64 A partir do ano de 2007 os brasileiros passaram a formar o maior grupo de imigrantes em Portugal, seguidos de ucranianos e cabo-verdianos. Em 2012 eram os mesmos três países que lideravam as estatísticas de imigração, com respetivamente 25,3 %, 10,6 % e 10,3 % da população estrangeira em Portugal (cf. SEF, 2008; SEF, 2013).

tradicionais, concursos, diversas apresentações musicais e duas noites de performances de batuku com grupos de todos os municípios da ilha. A segunda estadia – em julho e agosto de 2013 – incluiu uma passagem breve pela ilha do Sal e coincidiu com as rondas finais de um concurso de batuku em Santiago. À primeira vista, a duração do trabalho de campo em Cabo Verde pode parecer curta, mas é preciso considerar os fatores que a ditaram. Entre eles destaco os mais importantes, nomeadamente a disponibilidade de muitos dos informantes com quem tinha estabelecido contatado anteriormente e o facto de no meu caso, ao contrário do que muitas vezes acontece no trabalho etnográfico, não ter sido necessária quer uma aprendizagem da língua local, quer uma fase prolongada de exploração e orientação no espaço físico da pesquisa.

Ainda antes da minha chegada a Santiago contatei diversos potenciais informantes. Tive o cuidado de compor uma amostra representativa, incluindo um número adequado de entrevistas e selecionando diferentes tipos de interlocutores. Merkens considera que se obtém uma representatividade adequada "quando o núcleo do campo está bem representado na amostra e ela inclui também representantes desviantes em número suficiente" (Merkens, 1997: 100. Tradução minha.).[65] Para garantir uma amostra de boa qualidade, procurei obter uma ampla variação no que toca à faixa etária, ao sexo, ao nível de escolaridade e ao local de residência dos entrevistados (cf. Merkens, 2000). Do mesmo modo incluí diferentes tipos de performance na análise, com o objetivo de compreender de forma integral a tradição discursiva estudada, a sua evolução e o valor que lhe foi e é atribuído. Por isso fazem parte da amostra deste estudo não só agentes ativos na prática do batuku como também outros atores sociais que não estão diretamente ligados a este universo.

Os dados foram recolhidos com consentimento dos interlocutores em suporte áudio, audiovisual e/ou escrito. Segui o princípio do consentimento informado – *informed consent*: vários informantes assinaram as declarações de consentimento que eu havia preparado, mas na maior parte dos casos o consentimento foi dado oralmente, após terem sido informados por mim sobre o projeto de pesquisa e a utilização dos seus depoimentos para fins científicos.[66] Para além de entrevistas,

65 Texto original: "Eine angemessene Repräsentation in diesem Sinne ist immer dann erreicht, wenn einerseits der Kern des Feldes in der Stichprobe gut vertreten ist und andererseits auch die abweichenden Vertreter hinreichend in die Stichprobe aufgenommen worden sind." (Merkens, 1997: 100)

66 Após os primeiros encontros com batukadeiras, percebi que quase sempre se sentiam intimidadas pelas folhas que eu lhes entregava no início das nossas conversas (folha informativa com a descrição do projeto e formulário de consentimento). Depois passei a informá-las apenas oralmente e embora lhes desse os formulários para que os levassem consigo, mesmo que apenas para ficar com o meu contato, a maior parte recusava, dizendo que teriam dificuldade em lê-los. Para evitar este contrangimento, a certa altura deixei de distribuir ambos os formulários, parafraseando o seu

gravei também performances de batuku feitas durante ensaios ou durante atuações públicas. Todas as gravações foram feitas com conhecimento dos participantes.

Em alguns casos não usei um gravador. Ou porque o/a informante assim o quis ou em situações em que percebi que o aparelho estava a ter um efeito constrangedor, inibindo o/a informante. Nestes casos redigi posteriormente notas com as informações obtidas na entrevista.

Nos formulários de consentimento incluí um campo que os informantes podiam assinalar para requerer anonimato. Foram poucas as batukadeiras que pediram para ficar anónimas. A maioria delas pediu para ser mencionada com o seu **nominhu** – uma alcunha ou uma espécie de nome de casa, que geralmente se tem desde a infância.[67] A confidencialidade é um dos princípios que rege o trabalho científico. Não posso, no entanto, deixar de atender ao pedido explícito dos interlocutores que pretendem ser mencionados com o seu nome próprio. Estes informantes sentem orgulho em ter partilhado comigo (e, consequentemente, com os leitores deste trabalho) o seu saber sobre o batuku e sobre outros aspetos da cultura cabo-verdiana e não querem por isso ficar anónimos. Para todos aqueles que pediram anonimato utilizei nomes comuns em Cabo Verde como pseudónimos.[68]

2.2.3 Metodologia adotada

Para o trabalho no terreno adotei um dispositivo metodológico combinado, composto por ferramentas dos tipos qualitativo e quantitativo. O material recolhido provém de inúmeras conversas informais, de entrevistas individuais e em grupo, das experiências da observação participante, da visualização e da audição de performances gravadas em vídeo ou áudio, da observação de ensaios e de

conteúdo e, com conhecimento das minhas interlocutoras, usando um pequeno gravador para registar o seu consentimento.

67 Em Cabo Verde, na vida privada, é normal que uma pessoa seja conhecida apenas pelo nominhu e não pelo nome que consta no seu documento de identificação. O nome de casa e o nome de igreja ou registo são geralmente totalmente diferentes. Não é raro que vizinhos e amigos de longa data desconheçam os nomes de registo uns dos outros. Se falar de Carlos Alberto Sousa –o nome na sua certidão de nascimento – poucos saberiam que se trata de Kalú, o conhecido músico cabo-verdiano por todos chamado Princezito. Cf. artigo *Nome de casa e nome de igreja* de Gabriel Mariano (1991: 84-93).

68 Por terem feito declarações que podem ser vistas como polémicas ou impopulares, alguns informantes pediram que usasse pseudónimos para que não pudessem ser identificados. A seu ver, por se tratar de um meio relativamente pequeno, essas declarações poderiam motivar conflitos na vida social ou profissional.

performances ao vivo, de um questionário e de um censo. Passo a descrever o contexto em que estes métodos de pesquisa foram aplicados no terreno.

Realizei entrevistas semiestruturadas baseadas num roteiro de perguntas sobre a prática e a performance do batuku concebidas em torno das seguintes grandes áreas temáticas: agentes, funções, formas, significado. Esta forma de entrevista mais livre tem a vantagem de levar os informantes a revelar com as suas respostas quais os aspetos que para si são relevantes, em vez de apenas reagir e tomar posição, por assim dizer, em relação a uma hierarquia ou seleção apresentada pelo/a pesquisador/a. Comparando as entrevistas abertas com as entrevistas semiestruturadas, é certo que as primeiras dão total liberdade aos entrevistados. Isso pode, no entanto, ser desvantajoso no que toca à extensão da entrevista e à quantidade ou qualidade da informação veiculada, visto que o/a entrevistador/a não interfere para restituir o foco da entrevista quando os informantes começam, por exemplo, a divagar ou se concentram em temas alheios.

O roteiro por mim elaborado cobria as áreas temáticas mencionadas acima e incluía as seguintes perguntas: Desde quando conhece o batuku? Por que motivos e em que função participa no batuku? Quais os componentes de uma performance de batuku? Homens e crianças também podem participar no batuku? Quais eram os temas das cantigas da sua infância e quais são os temas das cantigas atuais? Qual é a sua opinião sobre cantigas feitas para eleições? Qual é a sua opinião sobre os novos, jovens cantores de batuku? O batuku deve ser mostrado em hotéis ou deve ser mantido privado? Gostaria que as cantigas de batuku fossem cantadas por ex. em português ou inglês para que o batuku se tornasse mais conhecido? Na sua opinião, o que é indispensável para que uma performance de batuku seja autêntica?

A observação participante decorreu sobretudo no seio do grupo de batuku *Tradison di Terra*. Para além de participar nos ensaios e de assistir a diversas atuações, tive também oportunidade de visitar alguns membros do grupo e entrevistá-los nas suas casas. A combinação destas duas técnicas de pesquisa – observação participante e entrevistas – que o etnólogo Gerd Spittler (1998: 55-74; 2001) denomina "participação densa"[69], permitiu conhecer mais profundamente estes atores e os meios em que se movimentam, possibilitando uma etnografia mais completa do batuku. No que diz respeito à relação simbiótica entre a observação participante e as conversas etnográficas, Judith Schlehe refere que as últimas

69 Para G. Spittler a observação participante não é uma relíquia ideológica do tempo de Malinowski. O etnólogo propõe, no entanto, uma radicalização deste método, a que dá o nome de *dichte Teilnahme*. A tradução "participação densa" é da minha autoria. Spittler descreve esta técnica de pesquisa como sendo a combinação de observações e de conversas naturais e a utilização consciente de todos os sentidos.

> [...] estão encaixadas na observação participante, no âmbito da qual são estabelecidas as mais diversas relações e também são exploradas múltiplas bases de conhecimento não expressadas oralmente. A observação participante e as conversas etnográficas ou entrevistas enriquecem-se mutuamente e a sua combinação sistemática é o que distingue o trabalho de campo etnológico. (Schlehe, 2008: 120. Tradução minha.)[70]

Nos últimos dias do primeiro período de trabalho de campo iniciei uma discussão durante uma pausa mais extensa no ensaio do grupo de batuku *Tradison di Terra*, gravando-a com o consentimento de todos os presentes. Após um impulso inicial da minha parte, desenvolveu-se uma discussão extremamente rica entre os membros dos grupo.[71] Apesar de algumas vezes me terem dirigido a palavra, grosso modo participei desta discussão apenas como observadora passiva. A discussão de grupo parece-me ser um recurso muito útil para o trabalho etnográfico, já que permite ao/à pesquisador/a vivenciar a dinâmica da interação entre os membros do grupo na forma como colocam perguntas uns aos outros, trocam experiências e procuram explicações juntos.

Realizei um censo com o qual recolhi informações sobre os participantes no festival de batuku que teve lugar em dezembro de 2012 no Tarrafal. Para além do sexo, idade, local de residência, grau de escolaridade e profissão das batukadeiras, o censo inquiria ainda a idade de entrada no grupo de batuku e os laços de parentesco das batukadeiras dentro do respetivo grupo. Os dados recolhidos permitiram obter uma visão geral dos participantes naquele festival e foram também úteis para interpretar outros dados obtidos no terreno. Um censo etnográfico é de grande utilidade para verificar impressões subjetivas provenientes da observação participante, evitando interpretações distorcidas. Este é mais um exemplo do valor da combinação de métodos qualitativos e quantitativos para uma compreensão integral dos fenómenos pesquisados.

Optei por distribuir um questionário durante o festival de batuku já que este evento juntou grupos de toda a ilha de Santiago. Desta forma pude entrar em contato com inúmeros grupos – muitos deles praticamente desconhecidos do público por até aí terem tido atuações apenas nas suas localidades de origem –, o que geralmente exigiria um esforço considerável e só seria possível ao longo de um período de tempo relativamente extenso. Com efeito, acabei por só distribuir uma

---

70 Texto original: "[...] sind eingebettet in teilnehmende Beobachtung, in deren Rahmen unterschiedlichste Beziehungen eingegangen und auch vielerlei nicht-sprachlich gefasste Wissensbestände erkundet werden. Teilnehmende Beobachtung und ethnographische Gespräche bzw. Interviews befruchten sich gegenseitig und ihre systematische Kombination macht das Spezifikum ethnologischer Feldforschung aus." (Schlehe, 2008: 120)

71 O tema da discussão foi uma atuação do grupo ocorrida na semana anterior. Quando perguntei como tinha sido o evento no bairro da Achadinha, as batukadeiras criticaram a fraca qualidade do som e conversaram longamente sobre desavenças com outros grupos e problemas com a organização do evento.

parte dos questionários. Apesar de os questionários serem curtos e de ter informado as batukadeiras que podiam responder às perguntas em kriolu, percebi que elas se sentiam inseguras e que eu havia subestimado o facto de muitas delas terem uma escolaridade baixa. Várias batukadeiras pediram a minha ajuda para preencher os questionários, dizendo que eram analfabetas ou incapazes de escrever em kriolu. Para remediar a situação sentei-me junto de cada uma das batukadeiras, que me ditou as suas respostas. Este procedimento não só levou muito tempo como também causou constrangimento aos participantes no evento, pelo que no segundo dia do festival decidi não distribuir mais questionários.

O objetivo era usar estas duas técnicas de recolha de dados – censo e questionário – para descrever, em combinação com a observação participante, o festival de batuku no Tarrafal. No entanto, no decorrer do evento apercebi-me de algumas dificuldades que me obrigaram a cancelar a sua utilização. Já referi acima a dificuldade de algumas batukadeiras em preencher os questionários. Para além disso, depois de ouvir que a investigadora vivia na Alemanha e vislumbrando vantagens económicas, algumas batukadeiras recusaram preencher os formulários, exigindo dinheiro ou a promessa de uma atuação no estrangeiro em troca. Com uma das perguntas do questionário procurava verificar a existência de um repertório comum de cantigas de batuku antigas e saber quais eram essas cantigas. A certa altura, ouvi que os membros de alguns grupos combinaram dar as mesmas respostas, isto é, escrever apenas os nomes de cantigas (atuais) dos seus grupos. Para convencer as suas colegas, ouvi estas batukadeiras dizerem que desta forma as cantigas dos seus grupos ficariam "à frente". Se por um lado foi desagradável aperceber-me que as respostas estavam a ser adulteradas, por outro lado esta ocorrência também se revelou importante para a etnografia em curso.

2.2.4 Contextualização da pesquisa de campo

Foi no primeiro voo para Santiago que conheci pessoalmente o músico que viria a tornar-se um dos meus principais informadores. Princezito, com que já tinha tido contato por e-mail, é um dos representantes de uma nova geração de intérpretes do batuku. Ele é um conhecedor e apaixonado do batuku, mostrou-se interessado pela minha pesquisa e facilitou o contato com diversos outros informantes residentes na ilha. Classifico as entrevistas que fiz com ele como entrevistas com um perito e não com um informante-chave. Judith Schlehe questiona o papel dos informantes-chave:

> Mas quando nos concentramos numa pessoa, que deve ser tida como representativa ou que tem conhecimento profundo do tema e também sabe como o transmitir, essa pessoa é designada por informante-chave. [...] A palavra *chave* encerra o ponto crítico do conceito de informante-chave: a ideia de que indivíduos – muitas vezes vivendo à margem da sociedade e, na maioria, homens, que se oferecem aos etnólogos como professores – podem, como fontes de autenticidade, dar acesso à compreensão de toda uma cultura. (Schlehe, 2008: 128. Tradução minha.)[72]

Graças a contatos familiares, pude conhecer algumas batukadeiras e os representantes de alguns grupos de batuku logo nos meus primeiros dias em Santiago. Geralmente ia, muitas vezes acompanhada de um familiar, aos bairros onde sabia morarem as pessoas que procurava. Com indicações dos vizinhos conseguia chegar até às suas casas. Depois de lhes explicar o meu projeto de investigação e de responder às suas perguntas, essas pessoas disponibilizavam-se para ser entrevistadas ou indicavam outras pessoas que consideravam ser mais adequadas como informantes. O acesso posterior a diversos informantes foi facilitado pela crescente familiaridade com os peritos do batuku. Por causa das suas ocupações profissionais, entrevistei a maior parte dos académicos na segunda metade da minha estadia. Alguns contatos tinham sido estabelecidos por meio das entrevistas e conversas informais levadas a cabo na fase preparatória do projeto de investigação em Lisboa, em Julho de 2012.

As condições no terreno nem sempre foram favoráveis. Vários fatores de ordem logística, sociocultural e até climática dificultaram e frearam o trabalho de campo. Refiro, a título de exemplo, greves dos condutores das linhas de autocarro da capital, que já circulavam irregularmente; o aumento da criminalidade[73], tanto

---

72 Texto original: "Konzentriert man sich aber auf einen Menschen, der als repräsentativ gelten soll, oder über besonders tief gehendes Wissen zum Thema verfügt und dies auch zu vermitteln versteht, so wird diese Person als Schlüsselinformant oder -informantin bezeichnet. [...] Was am Konzept von Schlüsselinformanten in erster Linie zu kritisieren ist, leitet sich aus dem Begriff *Schlüssel* ab: Die Vorstellung, dass einzelne Personen – oftmals gesellschaftliche Außenseiter und meistens Männer, welche sich Ethnologen als Lehrer anbieten – als Quellen der Authentizität einen Zugang zum Verständnis einer Gesamtkultur liefern könnten." (Schlehe, 2008: 128)

73 Há algum tempo que a criminalidade vem aumentando em Cabo Verde, com atos violentos praticados muitas vezes por bandos juvenis. Este aumento é muitas vezes justificado com a deportação de jovens com ascendência cabo-verdiana trazidos da América do norte e da Europa por terem sido condenados naqueles territórios por crimes relacionados com drogas e outros delitos. Os deportados norte-americanos, chamados DPs, eram mencionados cada vez mais frequentemente na imprensa cabo-verdiana, que reportava os diversos assaltos por eles realizados e a ameaça repetida pelos assaltantes nestes incidentes: „Cash or body?". A expressão inglesa ficou conhecida no kriolu como **kasubódi** (na imprensa escrita lê-se também casso bodi ou kaçubody) e passou a designar na linguagem coloquial tanto os DPs como o próprio assalto. As estatísticas confirmam um aumento drástico da criminalidade no arquipélago, e sobretudo na capital, mas contrariam a teoria de que os deportados americanos são responsáveis pela maior parte dos atos de violência registados. De facto, trata-se na maioria de jovens de nacionalidade cabo-verdiana ou outra. Atualmente os jovens criminosos da cidade da Praia são chamados *thugs* (do inglês),

na capital como no interior da ilha, e o seu efeito negativo sobre a liberdade de movimentação, sobretudo para uma pesquisadora do sexo feminino; falhas de energia elétrica frequentes e de longa duração, que impossibilitavam o tratamento dos dados recolhidos durante o dia. Durante a segunda estadia em Cabo Verde, no verão de 2013, foi a tão desejada **azágua** – a estação das chuvas – que dificultou a realização de encontros com informantes. Embora muitos dos meus informantes morem e trabalhem permanentemente na cidade da Praia, eles possuem terrenos agrícolas no interior da ilha, também chamado **fóra**. Estes campos são de grande importância para a subsistência das famílias. Os santiaguenses trabalham os seus próprios terrenos e ajudam familiares e amigos nos seus terrenos, ou seja, passam vários dias nas zonas rurais. Com a chegada da esperada chuva naquele verão, vi-me obrigada a adiar por várias vezes as visitas e entrevistas já planeadas até que os meus informantes estivessem novamente disponíveis. Já conhecia algumas destas dificuldades de estadias anteriores na ilha, mas estando agora num papel diferente, o de investigadora, cedo me apercebi que tinha subestimado o seu efeito sobre o trabalho de campo.

Inicialmente planeava morar no interior, pois estava convencida que lá encontraria um grande número de grupos de batuku, mas encontrei alguns obstáculos. Acabei por me instalar em casa de familiares, no bairro de Eugénio Lima, na cidade da Praia, já que na capital e nos arredores podiam ser encontrados diversos grupos de batuku ativos. Para além disso, a maior parte dos académicos e músicos que pretendia entrevistar vivia na capital. Se me tivesse instalado no interior, teria tido dificuldades para chegar a determinadas localidades e, sobretudo, para encontrar transporte para voltar para o interior à noite, por exemplo depois de uma atuação.

A estadia na ilha do Sal em agosto de 2013, com o objetivo de observar performances de batuku feitas num contexto puramente turístico, também foi marcada por alguns contratempos. Segundo as informações que recolhi, a crise financeira na europa fez com que o número de turistas na ilha diminuísse significativamente, o que levou os hotéis a deixar de contratar grupos de batuku de Santiago. Por uma questão de redução de custos, dá-se preferência a músicos locais ou os animadores dos próprios hotéis atuam como grupo de batuku.[74]

independentemente da sua origem ou nacionalidade. As seguintes obras estudam a recente criminalidade em Cabo Verde e a sua relação com as deportações: Cardoso 2012a, Cardoso 2012b, Drotbohm 2011, IC 2009, MAI 2009, OIM 2010.

74 Na internet encontram-se inúmeros vídeos de hóspedes dos hotéis de categoria superior nas ilhas do Sal e da Boavista que mostram estes animadores dançando vários estilos musicais cabo-verdianos. Os vídeos de Abiliorp (2012) e Gomes Sousa (2011) são exemplos destas performances, geralmente anunciadas na programação dos hotéis como *Noite cabo-verdiana* ou *Cabo Verde Show*.

2.2.5 Identidades ambivalentes: uma pesquisa etnológica do 'Eu'?

Durante o trabalho de campo fui acolhida por um grupo de batuku e participei dos seus ensaios, passei dias em arquivos e bibliotecas, fui espetadora de festivais e concursos de batuku e atuações em bares e restaurantes, entrevistei diversas pessoas. As diferentes perspetivas de observação permitiram-me conhecer melhor a dinâmica entre os diferentes atores do universo do batuku. Para além disso, neste período fui também a "retornada". Alguém que, em certa medida, pertence àquele lugar. Em todas as situações em que eu observava, estava também a ser observada. Sobretudo nos primeiros dias no terreno e nos primeiros contatos com os meus interlocutores senti-me na posição do objeto de estudo. Brigitta Hauser-Schäublin (2008: 55) lembra como "sempre se subestima o quanto o etnólogo também se torna objeto de observação participante por parte das pessoas cuja vida ele quer investigar" (tradução minha).[75] Do mesmo modo que eu tentava aproximar-me do campo e observar a interação entre os diferentes atores, fui observada por eles. Após uma primeira fase em que era eu o objeto de estudo e depois de esclarecer as suas dúvidas, de ganhar a sua confiança e de despertar o seu interesse em partilhar o seu conhecimento, pude assumir novamente o papel de pesquisadora.

Em termos muito gerais, a etnologia é uma disciplina que estuda culturas alheias (cf. Kohl, 2012). Nos primeiros tempos desta disciplina relativamente recente, os 'outros' eram os "selvagens" que os civilizados ocidentais procuravam escrutinar. Nos dias de hoje, o etnólogos também se dedicam a campos de pesquisa dentro das suas próprias sociedades. Abordagens interdisciplinares, combinando por ex. métodos etnológicos com a teoria e a metodologia dos estudos culturais, da sociologia, da linguística, etc., permitem estudar as chamadas subculturas dentro de uma sociedade. Dado o batuku ser algo com que estou familiarizada desde a minha infância, acreditava, no início deste projeto de investigação, que iria estudar não um fenómeno cultural alheio, desconhecido, mas sim algo extremamente próximo. No decorrer do trabalho de campo pude reavaliar esta perspetiva.

Os meus ascendentes são de Santiago, a ilha-capital e centro económico do arquipélago. Tendo nascido e crescido num bairro de Lisboa habitado maioritariamente por imigrantes cabo-verdianos, desde sempre estive em contato com a língua e os costumes da terra natal dos meus pais. Visitas regulares permitiram

75 Texto original: "[es] wird immer unterschätzt, wie sehr auch der Ethnologe Objekt Teilnehmender Beobachtung seitens der Menschen, deren Leben er untersuchen möchte, ist". (Hauser-Schäublin, 2008: 55)

manter os laços familiares e fortalecer o sentimento de pertença. Por outro lado, também sempre me identifiquei como portuguesa e estou habituada a esta dualidade. Estava convencida que a cor da minha pele e a competência linguística garantiriam uma integração e avanços rápidos no terreno, mas com surpresa vim a constatar que o país onde atualmente resido – a Alemanha – desempenhou um papel mais importante que o que tinha antecipado para o sucesso da pesquisa de campo.

As minhas raízes crioulas trouxeram vantagens mas também algumas desvantagens no terreno. Se por um lado facilitaram o contato com os grupos de batuku e, consequentemente, a observação participante, por outro lado tiveram um efeito negativo sobre muitas das entrevistas que levei a cabo, pelo menos numa primeira fase. Inicialmente os meus interlocutores davam apenas respostas curtas e lacónicas e mostravam até alguma frustração em relação a algumas perguntas. Por conhecerem as minhas origens, partiam do princípio que se tratava de um tema que eu conhecia bem e não viam por isso a necessidade de dar respostas muito detalhadas. A seu ver, às respostas às minhas perguntas sobre os componentes do batuku, os diferentes tipos de cantiga, etc., eram tão óbvias, que não fazia grande sentido colocá-las. Se as mesmas perguntas tivessem sido feitas por um pesquisador branco, sem qualquer ligação familiar ou cultural a Cabo-Verde, certamente as suas respostas teriam sido muito mais pormenorizadas, já que neste caso os informantes pressuporiam um desconhecimento total da matéria. Este comportamento diferenciado mostra como a sensação de proximidade ou distância pode influenciar o decurso de uma conversa ou entrevista. Se há distância, é preciso explicar mais; havendo proximidade, as explicações tornam-se supérfluas (cf. Helfferich, 2009). Quando os meus interlocutores partem do princípio que partilhamos o mesmo sistema cultural, interagem com a filha de pais cabo-verdianos, que conhece as tradições da terra, mas não com a pesquisadora, interessada em descrever um fenómeno cultural da forma mais completa possível, assumindo a perspetiva dos atores locais. Cada identidade atribuída ao pesquisador oferece ou fecha oportunidades de interação, como refere Spittler (1998: 56) na descrição do seu trabalho de campo com os pastores da região de Timia.

Durante o trabalho de campo em Cabo Verde movimentei-me sempre entre os polos proximidade – distância. Este jogo de identidades entre polos aparentemente ambivalentes, descrito em vários manuais de etnologia (cf. Hauser-Schäublin 2002, 2008), era renegociado e reajustado em cada encontro com os informantes. Brigitta Hauser-Schäublin (2008: 55) sublinha que para além das identidades que os pesquisadores criam, os próprios sujeitos estudados lhes atribuem identidades adicionais. Estas identidades adicionais não são necessariamente idênticas às identidades criadas pelos pesquisadores.

Referi anteriormente que cada entrevista ou conversa exigia um reajuste de identidades. Esta renegociação dividia-se geralmente em dois blocos, correlacionados com as expetativas dos meus informantes. No decurso do trabalho de campo, percebi que para obter resultados, para as batukadeiras[76] teria de me posicionar como "uma de vocês" e para os académicos e todos os informantes alheios ao batuku teria de me posicionar como "a doutoranda vinda do estrangeiro". Esta ambivalência também se refletiu a nível linguístico, com entrevistas em kriolu com as batukadeiras e quase exclusivamente em português com os outros informantes. Referindo-se ao Haiti, Robert A. Hall (1966: 131) designa esta situação por *linguistic schizophrenia*. Durante o meu trabalho de campo foram vários os momentos de "esquizofrenia linguística". Segue-se um exemplo: no primeiro dia numa biblioteca da capital falei em kriolu com a funcionária responsável por trazer os livros aos utentes. Neste dia tive de esperar muito tempo pelos livros que ia requisitando e tive de lembrar a funcionária várias vezes que ainda faltavam livros, que ela a contragosto e com delonga ia colocando na mesa onde eu me tinha instalado. Comentei a minha frustração com um familiar, que classificou o comportamento da funcionária da biblioteca como "normal", visto que eu tinha falado com ela em kriolu, e me disse que só seria levada a sério se em contextos como este falasse apenas português. No dia seguinte, na mesma biblioteca e com a mesma funcionária, comecei por fazer os meus pedidos em kriolu. A reação foi a mesma do dia anterior. Quando passei a dirigir-me a esta e a outras funcionárias daquela instituição exclusivamente em português, a sua atitude mudou. Não só passaram a atender rapidamente aos meus pedidos, como mostraram interesse pela pesquisa, sugerindo mesmo obras disponíveis no acervo daquela instituição que eu poderia consultar e trazendo-mas voluntariamente.

Para as batukadeiras geralmente não era importante saber qual a minha universidade de origem e o motivo exato da minha pesquisa. Elas tinham orgulho em descrever as suas experiências no batuku e com o batuku e em partilhar as suas opiniões sobre o valor desta tradição na cultura cabo-verdiana. Para elas era suficiente saber que uma "filha da terra" se debruçava sobre um tema crioulo e o daria a conhecer além fronteiras. Apesar de muitas vezes não compreenderem na totalidade o meu trabalho, percebi que muitas destas batukadeiras sentiam uma responsabilidade em contribuir para a difusão do conhecimento sobre o "seu" batuku. Com vários académicos tive a sensação que o seu interesse pela minha pesquisa só despertou depois de saberem que seria um trabalho científico a apresentar na Alemanha. Este aspeto "exótico" facilitou o contato e resultou em conversas prolongadas sobre o tema da pesquisa mas também sobre Portugal e a Alemanha, mais concretamente sobre a situação política e económica dos dois países e o seu papel

76 Também incluo neste grupo batukadores masculinos.

no contexto europeu. Naturalmente não quero afirmar que todas as batukadeiras e todos os académicos demonstraram estes comportamentos. Com estes exemplos quero apenas apontar uma tendência que motivou as diferentes identidades que assumi (e que me foram atribuídas) na interação com os informantes.

2.2.6 Os peritos locais

No que diz respeito às batukadeiras, a amostra é composta por informantes com idades compreendidas entre os 8 e 83 anos de idade. A maior parte das batukadeiras adultas entrevistadas trabalha como agricultora ou como vendedora ambulante (de peixe ou de outros produtos alimentares), contribuindo para a economia informal do arquipélago. Muitas destas mulheres contam com a ajuda financeira de um marido ou parceiro emigrado ou são de facto mães solteiras. Os nossos encontros tiveram lugar nas suas casas ou nos locais de ensaio dos grupos, dependendo dos seus horários de trabalho. Em alguns casos visitei as batukadeiras nos seus locais de trabalho ou acompanhei-as no caminho para casa. O grau de escolaridade da maioria das batukadeiras adultas entrevistadas é baixo. Poucas das batukadeiras mais velhas têm habilitações acima do 5° ano. Entre as mais novas contam-se muitas alunas do ensino básico e secundário e algumas estudantes universitárias.

O segundo grande grupo de informantes é formado por académicos e outros profissionais não ligados ao batuku. Este grupo é constituído sobretudo por indivíduos do sexo masculino, exercendo atividade profissional em diversos setores públicos e privados. Os nossos encontros tiveram lugar nos seus locais de trabalho, nas suas residências ou em espaços públicos. A faixa etária deste grupo vai dos 33 aos 68 anos de idade.

Como informantes principais indico o músico Princezito e o grupo de batuku *Tradison di Terra* (ambos na ilha de Santiago), bem como a vendedora ambulante Alice Moreira (na ilha do Sal).

Princezito (nome artístico de Carlos Alberto Sousa Mendes) nasceu em 1971 no Tarrafal, no noroeste de Santiago, e viveu vários anos em Cuba, onde fez os seus estudos universitários. Após o seu regresso a Cabo Verde em 1995, contribuiu, com Orlando Pantera e diversos outros músicos, para dar um novo alento ao batuku. Princezito é considerado um dos criadores de uma nova sonoridade no batuku. Após a morte de Orlando Pantera em 2001, Princezito e outros músicos que como ele se dedicaram à renovação estilística de alguns géneros tradicionais cabo-verdianos, ficaram conhecidos como membros da 'Geração Pantera'.[77] O

77 No capítulo 3.1 abordo mais detalhadamente a controvérsia em torno desta designação.

músico e escritor atua frequentemente com representantes do chamado "batuku moderno", mas não deixa de colaborar em palco com grupos de batuku tidos como "tradicionais", como acontece na *Gala Armunia*.

Alice Moreira nasceu em Santiago, mas reside há cerca de 6 anos com a sua família na ilha do Sal. Alice é vendedora ambulante de frutas e legumes nas ruas de Santa Maria. Quando vivia em Santiago, fazia parte de um grupo de batuku, mas teve de o deixar quando partiu para a ilha do Sal em busca de trabalho. No Sal juntou-se a um grupo de batuku criado por vendedoras como ela, que atua sobretudo em festas privadas dos santiaguenses ali residentes. O grupo ainda existe e tem atuações esporádicas, mas Alice e três outras batukadeiras saíram do grupo por considerarem que os cachets não eram divididos de forma justa.

O grupo *Tradison di Terra* foi criado em 2003 e à data da minha primeira estadia em Santiago em finais de 2012 era constituído por 16 membros.[78] Desde a produção do seu primeiro CD em 2010 que este grupo de batuku ensaia e atua sempre com um grupo de jovens músicos. Os músicos tocam baixo, teclado, bateria e acordeão e são alunos da *Escola de Música Tradicional Ferro Gaita*, dirigida por Estevão Tavares, por todos conhecido como Iduino. Iduino, um famoso acordeonista e intérprete da música tradicional de Santiago, é também o mentor e produtor do grupo *Tradison di Terra*. Em 2012 os músicos tinham entre 16 e 30 anos. As batukadeiras tinham idades compreendidas entre os 15 e os 55 anos. Estes e outros informantes com os quais realizei entrevistas estão listados no apêndice III. As idades dos interlocutores só serão mencionadas nas referências das entrevistas citadas quando essa informação for de relevância, por exemplo para que os leitores possam avaliar determinadas declarações dos entrevistados à luz desse fator.

78 É habitual haver uma certa flutuação no número de membros dos grupos de batuku. Segundo informantes de diversos grupos, isto deve-se ao facto de algumas batukadeiras estarem mais interessadas em ganhar dinheiro rapidamente do que em manter um projeto cultural duradouro. Nestes casos elas abandonam os grupos se depois de algum tempo estes não atingem o sucesso esperado. Fika, uma das fundadoras do grupo *Tradison di Terra*, indicou que o grupo começou com 26 membros, mas que após alguns meses já 10 pessoas tinham decidido sair (entrevista de novembro de 2012). No primeiro período em que acompanhei o grupo, em finais de 2012, havia 3 batukadeiras que não participavam dos ensaios por motivo de doença, como me foi dito. Os outros membros do grupo sublinharam em várias ocasiões que estas pessoas continuavam a fazer parte do grupo e a receber a sua parte dos *cachets*.

3 Um olhar sobre o batuku ao longo dos tempos

3.1 Do período colonial aos finais do séc. XX

O objetivo deste terceiro capítulo é traçar uma cronologia do batuku, analisando relatos de diversas fontes. A perspetiva diacrónica permitirá aferir não apenas as caraterísticas sempre presentes nesta tradição discursiva como também a evolução no posicionamento face ao batuku, tanto por parte dos nativos quanto por parte dos colonizadores e outros europeus. Veremos, portanto, o valor atribuído ao batuku no decorrer da história. As fontes consultadas fornecem informações sobre os participantes, as ocasiões, os locais e as funções das sucessivas performances de batuku. A apresentação diacrónica que se segue está dividida em dois grupos: o período colonial até 1975 e o período pós-colonial até ao presente. Esta divisão é justificada pelas alterações verificadas ao nível da produção e da receção do batuku no pós-independência. Só a partir deste período o batuku se libertou da difamação e repressão sistemáticas que marcaram o período colonial.

3.1.1 Batuku no período colonial (1462[79] - 1975)

Das fontes conhecidas, a mais antiga a referir-se ao batuku é um edital de 16 de setembro de 1772. O governador Joaquim Salema de Saldanha Lobo proíbe no *Bando para evitar zambunas, choros e reynados* as *zambunas* noturnas, anunciando uma pena de prisão de quatro meses para quem tome parte nestas folias:

> Faço saber aos moradores desta Ilha, que por quanto tem chegado á minha noticia, e com effeito se tem visto continuamente as dezordens, que nascem de se fazerem huns chamados Reynados, e Zambunas publicos de noite, com tanto excesso, que chega a ser por todos fins escandalozo a Deos, e de perturbação às Leys, e ao socego publico, principalmente por effeito da intemperança dos que se deichão esquecer de sy, sendo ainda estranho, e reparavel, que se pratiquem semilhantes abuzos nas Praças de Armas, contra a boa ordem, e respeito inalterável das mesmas, como tãobem por serem os ditos abuzos, e costumes já prohibidos pelas Leys do Reino, a vista das quais, e em consideração do referido: Hey do serviço de Deos e de Sua Magestade Fidelissima,

79 Cf. discussão sobre a data do descobrimento do arquipélago no capítulo 2.1.

> pelos poderes, que o dito Senhor me tem concedido, prohibir, como por este meu bando prohibo, fazerem-se jamais daqui emdiante os ditos Reynados , e Zambunas publicos denoite, dentro em caza, ou no campo, o que se entende das Ave Marias, logo depois do sol posto até ao amanhecer; bem entendindo tão bem em quanto ás Zambunas, que as publicas, e prohibidas são aquellas a que costumão concurrer pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caza, sob pena de que todo, e qualquer, que fizer os ditos Reynados, e Zambunas publicos de noite, ou as consentir em sua caza, ou cabo, será castigado pela primeira vez com quatro mezes de Prizão, e sucedendo qualquer dezordem será demais amais castigado pela primeira vez com quatro mezes de prizão digo castigado conforme as circunstancias o pedirem [...]. (Salema de Saldanha Lobo, 1772: 17 e seg.)

Embora o documento não mencione explicitamente a palavra 'batuku', a descrição permite concluir que se trata da mesma manifestação musical e cultural que em fontes posteriores é denominada de 'sambuna'. Segundo as célebres batukadeiras Nha Nácia Gomi, Nha Bibinha Cabral e Nha Guida Mendi, esta é a designação para a primeira parte de uma performance de batuku (cf. Silva, 1985, 1988, 1990).

A citação anterior deixa claro que naquela data o batuku já vinha sendo tolerado como divertimento das camadas mais baixas da sociedade há algum tempo e que esta não foi a primeira tentativa de o erradicar. Os "reynados" também não eram bem vistos pela administração colonial e sobretudo pelos representantes da igreja católica no arquipélago. O texto citado e outras fontes do século XVIII – por exemplo, duas cartas do ouvidor João Vieira de Andrade aos rei D. José I e um outro edital[80] – dão conta dos reinados como sendo uma série de práticas sincréticas, que ainda hoje se podem observar nas celebrações da tabanka. Os membros das tabankas organizam procissões anuais em honra dos seus patronos, santos católicos de devoção popular. As festividades das tabankas caracterizam-se por misturar ritos cristãos e profanos e incluem sempre performances de batuku, que neste contexto adquirem um caráter ritual.[81]

Do século XIX chegaram até nós diversas fontes onde se faz alusão ao batuku, de áreas tão distintas como a literatura (ficcional e de viagens), a administração pública e a filologia. A famosa expedição de Charles Darwin de 1831 a 1836 a bordo do *Beagle* também passou pelo arquipélago de Cabo Verde. O naturalista aportou em Santiago em janeiro de 1832 e explorou a flora, a fauna e a geologia da ilha durante a estadia de três semanas. Darwin descreve o encontro com um

80 Trata-se da *Carta do ouvidor geral, João Vieira de Andrade, ao rei D. José* de 26 de julho de 1762, do *Edital* de 17 de abril de 1764 e de excertos da *Carta do Ouvidor Geral das Ilhas de Cabo Verde, João Vieira de Andrade, ao Rei. D. José* de 13 de abril de 1764. Os documentos encontram-se transcritos na obra de Daniel A. Pereira (2005: 337-344).

81 Recomenda-se a leitura de *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da tabanca* (Semedo & Turano, 1997), onde se apresenta em detallhe a estrutura de uma tabanka, bem como os rituais e costumes que fazem parte destas festividades. Cf. ainda os artigos de Monteiro (1948, 1949).

grupo de crioulas ao visitar o interior de Santiago com alguns oficiais do *Beagle*. A "canção selvagem" que o naturalista descreve pode ser interpretada como uma performance de batuku improvisada em honra dos visitantes (cf. Wyhe, 2002).

A *Corografia Cabo-Verdiana ou Descripção Geográphico-Historica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné* de Chelmicki e Varnhagen (1841) apresenta uma imagem muito detalhada do batuku e do seu contexto social em Santiago. A citação que se segue descreve as impressões dos dois europeus sobre os diversos aspetos relativos à performance do batuku, entre eles os participantes, a atmosfera e a duração.

> Para baptizados e cazamentos, &c. [sic!] juntam-se para o *batuque* quantos ha, homens e mulheres em todo o circuito d'algumas leguas. Toda esta negraria senta-se em círculo n'uma casa ou á porta, e no meio entra a *balhadeira*, vestida á moda do paiz, largando sómente o panno dos hombros e apertando bem o da cintura. O coro começa mui lentamente suas cantigas, graduando e ora cantando com certa languidez ora gritando apressadamente; todos accompanham ao tacto, battendo com as palmas das mãos nas pernas. A balhadeira ao compasso desta vozaria, faz no meio [do círculo] movimentos com o corpo, voluptuosos, lascivos, desenvolvendo grande elasticidade e mobilidade dos musculos, p. e. lentamente abaixam-se sem inclinar o corpo até tocar com os joelhos no chão, e tornam-se a levantarse do mesmo modo mui devagar, e sempre fazendo jogar todos os músculos. As balhadeiras substituem-se alternativamente e ás vezes fazem homens as suas vezes. N'aquillo ficam dias e noites e, continuariam semanas inteiras nesta ociosidade sem se importarem com mais cousa alguma, não se lhes faltando com alguma comida e aguardente de canna. Presenciamos em Santiago muitas similhantes festas mas n'uma essencialmente na Ribeira de S. Domingos durou esta gritaria tres dias e tres noutes, graças á profusão de comidas do Morgado que dava a festa. (Chelmicki & Varnhagen, 1841: 334-335)

O romance de José Evaristo de Almeida publicado em 1856 parece ser a primeira obra literária em que se descreve uma performance de batuku. *O Escravo* – considerado por muitos o primeiro romance cabo-verdiano – conta a história do escravo João e do amor que secretamente nutre pela sua senhora. A obra retrata as injustiças da escravatura e do colonialismo e foca diversos aspetos da identidade crioula. O autor descreve nos capítulos VI (*Reunião de escravos – Uma história*) e VIII (*O torno*) a forma como os escravos se distraem. Almeida refere que só podem reunir-se bastante tarde – geralmente não antes das 23 horas –depois de cumpridas todas as tarefas da casa. Primeiro juntam-se trinta ou mais mulheres em círculo e entoam a sua cantiga. Se por um lado o autor elogia a pujança vocal das escravas, o acompanhamento musical, por outro lado, é descrita como "infernal" (Almeida, 1989: 77). No decurso da performance, uma das mulheres dirige-se para o centro do círculo e animada pelo "crescendo furioso" da txabéta começa a dançar o tornu com movimentos que o autor descreve como lascivos (*idem*: 78). Embora esta fosse uma dança dos negros e mulatos, percebemos que não era fora do comum haver espetadores brancos: "De feito, encostado ao umbral da porta estava um branco. Havia sido visto pela maior parte, mas a ninguém importou a sua presença,

porque não era extraordinário ver brancos espectadores dos *batuques*; e mesmo alguns tomam neles um não pequeno interesse" (*idem*: 68). Esta descrição indica uma certa tolerância em relação ao batuku, pese embora o facto de se tratar de uma obra ficcional.

Francisco Travassos Valdez fala em *Africa Occidental. Noticias e Considerações* (1864) da "afamada dansa" dos negros e mulatos, a que assistiu durante uma festa de casamento na cidade da Praia, e refere que tem muitas semelhanças com as danças de salão europeias do século XVIII. Travassos não deixa, no entanto, de sublinhar que se trata de uma diversão de escravos não comparável à música dos povos civilizados. Esta descrição do "batuque" faz lembrar a quadrilha e difere bastante das que citámos até agora.

> [O] batuque […] foi dirigid[o] por uma tafula e engraçada moça, que em voz alta marcava as novas e curiosas figuras que ultimamente têem sido introduzidas ou adoptadas. Os dansantes começaram por formar um meio circulo a cada extremidade da sala, ficando a directora ou marcadora no centro, depois do que juntaram-se todos, e formaram um grand rond, cantando e dansando em roda da moça, que continuára a ficar no centro. Compunha-se a musica de flautas, violas, rabecas e do tom tom ou batuque, especie de tambor que dá o nome á dansa. O som d'esta orchestra é o mais desharmonioso possivel. Bem entendido, esta era a musica dos servos, porque os amos e a gente da boa sociedade têem ali os mesmos instrumentos que se usam nas terras civilisadas. (Travassos, 1864: 251)

Em 1866 a coroa portuguesa viu-se novamente obrigada a combater o batuku. O edital do administrador da cidade da Praia José Gabriel Cordeiro proibia a realização de "batuques" na capital, classificando-os como imorais e incivilizados, e previa ainda penas de prisão para os infratores.[82]

> Faço saber a todas as pessoas a quem o conhecimento deste pertencer, que sendo os denominados batuques um divertimento que se oppõe á civilisação actual do século, por altamente inconveniente e incommodo, offensivo da boa moral, ordem e tranquilidade publica, que tanto convém manter, e sendo de toda a conveniência social reprimir de uma vez para sempre aquelles, na maior parte praticados por escravos, libertos e semelhantes, tanto porque tal divertimento do povo menos civilisado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes, aos quaes chamaria ao campo da immoralidade e da embriaguez; como porque incommoda os habitantes pacificos que se querem entregar durante a noite ao repouso e socego em suas habitações; o que lhes não é fácil conseguir, e que por vezes tem dado causa a numerosas queixas. (Cordeiro, 1866)

O edital destinava-se a ser afixado "em todos os lugares do costume, e mais públicos da cidade" (Cordeiro, 1866), tendo sido também publicado diversas vezes no

82 Cf. transcrição integral deste edital nas obras de Humberto Lima (1998: 129) e Semedo & Turano (1997: 127-128).

Boletim Official do Governo Geral da Província de Cabo Verde.[83] Depois de ter sido banido da capital[84], o batuku ficou confinado ao interior da ilha. Ali esteve sempre na mira dos representantes da igreja, que não hesitavam em recorrer aos administradores da capital para o proibir nas vésperas de feriados e dias santos.

O geólogo e mineralogista Cornelio Doelter y Cisterich publicou em 1884 o relato de viagens intitulado *Über die Capverden nach dem Rio Grande und Futah-Djallon*. Doelter descreve no livro a dança mais caraterística de Santiago: no meio de um círculo amplo dança um par, enquanto os outros participantes cantam e marcam o ritmo batendo as mãos e os pés. A atitude depreciativa do autor é evidente. Doelter fala de uma grande gritaria e de gestos altamente indecentes e acrescenta que estas sessões de dança duram muitas vezes noites inteiras, tal como acontece no continente (Doelter y Cisterich, 1884: 54).

Alguns anos mais tarde, em 1888, António de Paula Brito publicava os seus *Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde*. Neste estudo, a primeira gramática do crioulo cabo-verdiano, o autor carateriza algumas tradições discursivas do arquipélago, entre elas o batuku. Paula Brito descreve-o como "regozijo popular" no qual homens e mulheres tomam parte cantando e dançando (Paula Brito, 1967 [1888]: 394). O filólogo também critica severamente os excessos e a lascívia da dança, que a seu ver derivam do consumo desmedido de aguardente.

> Reúne-se um grupo de homens e mulheres, assentados ou de pé, formando um círculo, cujo centro é ocupado por um tocador de viola. Os circunstantes, ao compasso da música, batem com as mãos abertas umas nas outras, e nas pernas, cantando: *olé lé, lé, lé, lé*; etc. Pouco depois um dos circunstantes levantando mais a voz começa a cantar, os restantes calam-se: finda a cantiga repete-se em coro o que o trovador dissera, e assim vai correndo a festa cantando uns após outros. Estes regozijos chegam a tomar as proporções de verdadeiras saturnais, pois a aguardente, circulando constantemente, vai convertendo a festa em repugnante berreiro. Às vezes, quando o entusiasmo é grande, o que está cantando salta para o centro, os tocadores recuam, e é então que começa a dança do *torno*, que consiste em dar movimentos lascivos ao corpo, cujo crescendo atinge uma velocidade incrível! (Paula Brito1967 [1888]: 394-395)

São várias as fontes do século XX em que se faz alusão ao batuku. São, como no século anterior, documentos de áreas distintas. Comecemos pelo artigo de António

83 O edital data de 07 de março de 1866. De acordo com a prática habitual da administração colonial, foi publicado em três edições consecutivas do *Boletim Official do Governo Geral da Província de Cabo Verde*. Trata-se dos números 12, 13 e 14 desta publicação, respetivamente dos dias 24 de março, 31 de março e 07 de abril de 1866.

84 Informantes idosos afirmaram que no século passado a administração local controlava o cumprimento desta e outras diretivas principalmente no Plateau, o planalto na cidade da Praia onde se encontravam diversas instituições coloniais. Segundo a batukadeira Tchim Tabari (*1922 †2003), entrevistada por Susan Hurley-Glowa quando tinha 70 anos, os administradores coloniais toleravam o batuku desde que não se fizessem performances no Plateau (cf. Hurley-Glowa, 1997: 178).

de Arteaga, publicado em 1901 no jornal cabo-verdiano *A Esperança*. Arteaga descreve pormenorizadamente uma performance de batuku, carateriza os movimentos dos dançarinos como "pouco decentes" e compara o tornu com o que os franceses chamam "la dance du ventre" (Arteaga, 1901). Segundo Arteaga, quando a performance atrai muitos espetadores, pode ser ouvida a três ou quatro kilómetros de distância. O autor louva a capacidade de improvisação de alguns cantores "que apropriadamente, respondem aos que o antecedem, apanhando, como diriamos n'um torneio de poetas, o *mote* para o glosarem" (*ibid*.). António de Arteaga é também o autor de um texto literário publicado como folhetim em 1911 no jornal *A Voz de Cabo Verde*. Em *Amores de uma crioula* lê-se que "[p]roximo á casa de Thomé da Veiga havia um *batuque* bastante animado e muito concorrido pelos habitantes da localidade e visinhanças" (Arteaga, 1911: 4). Thomé da Veiga observa com a sua filha e dois convidados a dança com agrado e incita os participantes: "Alegria, rapazes, alegria […] Divirtam-se" (*ibid*.).

As palavras de Arteaga sugerem uma tolerância ou mesmo aceitação do batuku por parte dos portugueses. Há contudo fontes posteriores que documentam que a elite local via o batuku como uma expressão inferior e negava que ele fosse um traço identitário dos cabo-verdianos. No jornal *A Voz de Cabo Verde* de 19 de novembro de 1917 lê-se num comentário que se refere a um artigo publicado anteriormente: "Lembrou-se o batuque com o propósito de desprestigiar […] Quiz o crítico deprimir com mais [ilegível] os povos de Cabo Verde, afirmando que dançavam o batuque, parecendo-nos que seja o mesmo que chamar-lhes selvagens?" (Fonseca, 1917). O autor destas linhas recusa categoricamente uma associação do batuku com o povo cabo-verdiano. A sua posição corresponde à dos letrados cabo-verdianos, que neste período minimizavam as raízes africanas da sua identidade e se definiam sobretudo como portugueses ultramarinos.[85] A proibição publicada

85 Apesar de reconhecerem elementos africanos no folclore cabo-verdiano, os escritores da revista *Claridade* consideravam os componentes europeus dominantes. Baseavam-se na teoria do lusotropicalismo, desenvolvida pelo célebre sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Em traços gerais, o lusotropicalismo postula uma superioridade moral e uma suposta brandura da colonização portuguesa em relação às outras potências coloniais europeias, manifestada na miscigenação e na interpenetração cultural. Esta ideologia foi adotada a partir da década de 50 pela ditadura de Salazar para efeitos de propaganda e para justificar as posses coloniais portuguesas. Foi neste contexto que Gilberto Freyre foi convidado a visitar Portugal e as suas colónias ultramarinas. Baltasar Lopes da Silva e os outros escritores do círculo da *Claridade* esperavam que Freyre confirmasse a sua posição, mas após a breve visita ao arquipélago o sociólogo concluiu uma prevalecência dos componentes africanos na identidade cabo-verdiana. Freyre apresenta as teses do lusotropicalismo nas obras *Casa-Grande & Senzala* (2001 [1933]) e *Aventura e rotina* (1953). A reação de Baltasar Lopes da Silva às considerações de Freyre acerca da identidade cabo-verdiana pode ser consultada no artigo *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre* (1956). Recomenda-se também a leitura das obras *A construção da identidade nacional* (Brito-Semedo, 2006: 313 e seg.), *A*

em 1929 no *Boletim Oficial* vai ao encontro das pretensões desta camada da sociedade cabo-verdiana, que se vê como civilizada e moderna (cf. ACP, 1929). Trata-se de mais uma de várias proibições, o que indica que apesar das sucessivas restrições as autoridades portuguesas não conseguiram erradicar o batuku, quer da capital, quer nos seus arredores, quer do interior da ilha de Santiago.[86]

A partir dos anos 30, desenvolveu-se uma certa tendência patriótica entre os escritores cabo-verdianos, que contudo não se pode classificar como sentimento nacional, mas sim regional, já que neste momento não reclamavam a independência de Portugal. Tal como era caraterístico da estética literária do regionalismo brasileiro, em Cabo Verde valorizavam-se os temas e as figuras locais, bem como a língua crioula. O escritor Pedro Cardoso publicou em 1933 o livro *Folclore Caboverdeano*, onde dedica várias páginas ao batuku. Cardoso descreve esta tradição discursiva e transcreve três cantigas em kriolu, incluindo ainda um pequeno glossário com termos crioulos e os seus equivalentes em português. A revista literária *Claridade*, publicada (irregularmente) entre 1936 e 1966, foram publicadas diversas transcrições e ensaios etnográficos sobre tradições orais do arquipélago.[87] O facto de logo no primeiro número se incluírem duas finasons, é testemunho da importância atribuída à literatura oral neste período. O mesmo se aplica aos seguintes artigos, também eles publicados na revista mencionada: *Tabanca – evolução semântica* (F. Monteiro, 1948, 1949); *O folclore poético da ilha de S. Tiago* (Lopes da Silva, 1949); *Cantigas de Ana Procópio* (F. Monteiro, 1966).

Embora o batuku continuasse presente no discurso público, os senhores coloniais continuavam a negar todo e qualquer eco africano na identidade cabo-verdiana. As expressões culturais dos badius foram sistematicamente silenciadas, pelo que não surpreende que o batuku não tenha sido incluído quer na *1ª Exposição Colonial Portuguesa* em 1934 no Porto, quer na *Exposição do Mundo Português* em 1940 em Lisboa.[88] Portugal insistia numa representação dual das suas colónias africanas: nestes grandes eventos mostraram-se indígenas de Angola e da Guiné Portuguesa com os seus tambores, enquanto Cabo Verde foi representado ambas

diluição da Áfrika (Fernandes, 2002: 61 e seg.) e *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde* (Gomes, 2002: 114 e seg.).

86 Francisco Fragoso lembra que de acordo com a batukadeira Tchim Tabari, com quem conviveu de perto, neste período eram habituais as performances de batuku, de funaná e de tabanka na Achada de Santo António, na altura um subúrbio da capital (entrevista de agosto de 2013).

87 Cf. *Lantuna & 2 motivos de finaçom (batuques da ilha de Sant´Iago)* (1936: 1); *Finaçom* (1948: 36-37); *Quatro finações e um batuque da ilha de S. Tiago* (1949: 34-38).

88 Apesar disso, quando o presidente português Craveiro Lopes visitou Cabo Verde em maio de 1955, Nha Guida Mendi foi convidada para cantar batuku na estação *Rádio Clube*. Naquela época Guida Mendi era conhecida não só como mestre do batuku mas também como exímia bailarina e conhecedora das danças populares tradicionais do Barlavento (cf. Silva, 1990: 30). A performance da batukadeira foi gravada, mas infelizmente perdeu-se a gravação.

as vezes por conjuntos de morna do Barlavento (cf. Agência Geral das Colónias, 1934: 332). Desta forma Portugal propagava a imagem de nação descobridora que havia trazido a civilização ao arquipélago desabitado ao mesmo tempo que exibia Cabo Verde como colónia-modelo.[89]

A partir da segunda metade do século passado, começaram a multiplicar-se em Cabo Verde as reivindicações de independência, tal como já vinha acontecendo no continente vizinho. O PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde – e o seu líder, Amílcar Cabral, lutavam em várias frentes contra o domínio português. A ideologia de Cabral assentava não apenas na luta armada como também num regresso às origens, ou seja, numa reafricanização[90] político-cultural dos espíritos.

O PAIGC apoiava os autores de obras escritas na língua materna crioula e cujos temas harmonizavam com a ideologia de resistência e libertação do partido. Felisberto Vieira Lopes – poeta e membro ativo do PAIGC – publicou nos anos 60[91] sob o pseudónimo Kaoberdiano Dambará o livro *Noti*, que o partido se encarregou de divulgar no arquipélago e entre os cabo-verdianos na diáspora. Deste livro, que representa o regresso às origens africanas preconizado pelo partido, faz parte o poema *Batuko*.[92] O poema evoca acontecimentos que marcaram profundamente o povo cabo-verdiano e que são "trabalhados" no batuku e é um exemplo do estilo e da linguagem deste poeta, considerado o inventor da "negritude crioula"[93] (Hopffer, 1998: 143 e seg.). Os versos "no nassê no atcha-l, / no ta morê no ta dexa-l"[94] remetem para a antiguidade do batuku, que nas palavras do autor continuará a existir para além das gerações (Dambará, 1964?: 43). O poema apresenta os momentos em que o batuku consola os cabo-verdianos, lhes dá alegria e lhes dá força para lidar com a morte, explicando, afinal, por que o batuku é a alma daquele povo.

89 Cf. *Colónia mártir, colónia modelo: Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1925-1965)* de Sérgio Neto (2009).

90 Cf. teses de Cabral sobre cultura e resistência nos textos *Libertação nacional e cultura* e *O papel da cultura na luta pela independência* (Cabral, 1983).

91 A data de edição deste livro de poemas é incerta. Diferentes auores apontam os anos de 1964, 1966 ou 1968 como data de publicação.

92 O disco *Poesia caboverdiana. Protesto e luta* (Dambará 1970?), produzido pelo PAIGC no início dos anos 70, inclui uma versão áudio deste poema.

93 Ficou conhecida como "Negritude" a corrente literária, filosófica e política iniciada nos anos 30 por escritores francófonos da África ocidental e das Antilhas francesas. O princípio basilar desta corrente multifacetada é a valorização da cultura dos negros. Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas e Birago Diop são alguns dos nomes mais sonantes desta corrente, que sublinha a singularidade e a riqueza das culturas africanas e se opõe ao discurso colonialista.

94 Pt.: Quando nascemos, [o batuku] já existia / quando morrermos, persistirá.

BATUKO[95]

– Nha flam, nha Dunda kussê kê batuko,
nha nxina minino kussa kê ka sabê.

– Nha fidjo, batuko, 'm ka sê kussê:
no nassê no atchal,
no ta morê no ta dexa-l;
ê londji sima Céu,
fundo sima mar,
rixo sima rotcha:
ê ussu'l tera, sabi nôs guentis.

Mósias na terero,
torno finkado, tchabeta rapikado;
korpo alem ta bai,
m'ta bai: aima ki tchomam;
ntera duzia duzia na labada,
mortadjado cem cem na pedra'l sistensia,
bendedo mil mil na Sul-a-Baxo,
kemado na laba di "burkan":
korpo ta matado, aima ta fika:
aima ê forsa di batuko;
na butupériu'l fomi,
na sabi'l teremoti,
na sodadi'l fidjo londji,
batuko ê nôs aima;
xinti'l; nha fidjo,
kenhe ki kreno, krê batuko.
Batuko ê nôs aima!

(Dambará, 1964?: 43)

95 Pt.: – Diga-me, Nha Dunda, o que é o batuku, / ensine às crianças o que não sabem. // – Meu filho, não sei [dizer/explicar] o que é o batuku: / Quando nascemos, já existia, / quando morrermos, persistirá; / é longe como o céu, / profundo como o mar, / duro como as rochas: / é o costume da terra, o divertimento da nossa gente. // Raparigas no terreiro, / torno ao rubro, txabéta vigorosa; / o corpo quase se vai, / eu vou: são as almas que me chamam; / enterrados às dezenas em valas, / centenas mortos pelas pedras da Assistência [edifício dos Serviços Cabo-verdianos de Assistência na Praia que ruiu em 1949, soterrando e matando centenas de pessoas], / vendidos aos milhares [para trabalhar] no sul [isto é, em São Tomé e Príncipe], / queimados na lava do vulcão: / mata-se o corpo, mas fica a alma: / a alma é a força do batuku; / sofrendo as injúrias da fome, / enfrentando terramotos, / sentindo a saudade dos filhos lá longe, / o batuku é a nossa alma; / sente-o; meu filho, / quem nos quer bem, quer bem o batuku. / O batuku é a nossa alma!

3.1.2 Batuku no período pós-colonial (a partir de 1975)

Um "apontamento" publicado apenas algumas semanas antes da proclamação da independência num dos jornais insulares é testemunho do entusiasmo com que o batuku é visto neste período. A notícia diz respeito a uma performance musical organizada pelo Ministério da Educação e Cultura ocorrida alguns dias antes na capital. Neste evento participaram um grupo de batuku da Cidade Velha, bem como dois grupos corais. O autor justifica que o seu relato se concentra no batuku, porque "[o] batuco só ganhou o direito de subir a um palco de teatro com a subida ao palco da História do povo que o criou. Neste sentido é novidade" (Wanga, 1975: 6) e sublinha o apreço do público pelo grupo de batuku:

> E apetece perguntar quem foi aplaudido: o ritmo desenfreado e as palavras entre dentes ou o povo que dançou? – O momento de libertação é um momento de orgulho e o orgulho de um povo tem que ser traduzido em arte: canto, dança ou palavras ou mesmo uma simples estrela negra pintada em qualquer parte. Se analisarmos o batuco procurando aquilo de que é feito, uma realidade nos salta logo à vista: pobreza. O batuco é feito de pobreza – como instrumentos, um corpo e uma voz gastos, um trapo e muitas mãos batendo freneticamente, lenta mente, raivosamente. […] O admirável é que desse trapo e dessa voz mordida, desse corpo gasto saia uma dança que é arte. E como arte, […] neste caso concreto quase sem material, é uma manifestação de orgulho. (Wanga, 1975: 6)

A partir da independência sucedem-se os relatos sobre performances de batuku na imprensa cabo-verdiana. Os diversos retratos de batukadeiras, as notícias sobre concursos, a apresentação e análise de cantigas – tudo isto espelha o ambiente cultural vivido na época e as tentativas do PAIGC, partido único, de reaproximar a população das suas próprias tradições. O 1º Encontro de Música Nacional, ocorrido em 1987, é exemplo de uma dessas medidas institucionais. O relatório relativo a este encontro, um manuscrito com o subtítulo *Por Uma Música ao Serviço da Cultura e da Unidade de Cabo Verde*, conta o batuku entre as formas históricas da música cabo-verdiana, em conjunto com a morna, a **koladera**, a finason, o funaná e a tabanka. Após uma curta introdução, o resumo que se faz é: "Batuko é aima di povo" (MICD, 1988: 22).

Parecia, de facto, necessário, reaproximar o povo (mais concretamente, os habitantes das zonas mais urbanas) da tradição. Esta é a motivação para um artigo de Dulce Almada Duarte do início dos anos 80 em que autora refere que o batuku é desconhecido por grande parte da população cabo-verdiana (Almada Duarte, 1982: 15). Neste artigo da revista *Mudjer*[96], a autora esclarece os leitores sobre as

96 Revista da *Organização das Mulheres de Cabo Verde* (OMCV), publicada mensalmente entre 1982 e 1984. A organização foi criada em 1981 por mulheres que participaram ativamente na luta de libertação nacional. A OMCV pretende ser porta-voz das mulheres cabo-verdianas, presta-hes

origens do batuku e sobre as diferentes partes de uma performance e compara-o com tradições semelhantes do continente africano. Um outro relato – este de 1984 – sobre um concurso de batuku reforça as afirmações de Almada Duarte sobre o desconhecimento do batuku. Lê-se que este evento, que contou até com a presença do Primeiro Ministro, "constituiu um assinalável êxito para os seus promotores porquanto as numerosas pessoas que se deslocaram no domingo aos terreiro da Cidade Velha tiveram a oportunidade de ver em acção autênticos artistas populares, muitos deles praticamente desconhecidos do público da capital e arredores" (*Concurso de batuque na Cidade Velha*, 1984).

Enquanto escritor e dramaturgo, Francisco Fragoso foi uma das personalidades que contribuiu ativamente para dar a conhecer o batuku entre os seus conterrâneos. Fragoso fundou em 1975 o bem-sucedido grupo de teatro *Korda Kaoberdi*, que pela primeira vez levou ao palco tradições crioulas como o batuku, a tabanka ou o funaná[97]. O nome escolhido para a trupe era sinónimo do seu programa: o projeto pretendia acordar e sacudir os cabo-verdianos e fundar um teatro crioulo autêntico, baseado nas próprias raízes culturais (F. Fragoso, entrevista de agosto de 2013). Com a habilidosa Cipriana Tavares (o nome de registo de Tchim Tabari) e outras batukadeiras, o grupo levou o batuku às ilhas de São Vicente e do Fogo e atuou também na Guiné-Bissau, em 1976. A companhia *Korda Kaoberdi* participou em 1981 no *Festival Internacional do Teatro de Expressão Ibérica* (FITEI-81) na cidade do Porto com a peça *Rai di Tabanka*. Possivelmente esta terá sido a primeira vez que o batuku subiu a um palco europeu na qualidade de arte cénica.[98]

apoio material e institucional e contribui com as suas atividades para a melhoria das suas condições de vida. Entre as suas áreas de atuação, destacam-se a título de exemplo a saúde, os direitos da mulher, a formação profissional ou o empreendedorismo feminino.

97 O funaná é um género musical e uma dança de pares caraterístico da ilha de Santiago e inicialmente conotado com os badius do interior. Na década de 80 do século XX o grupo Bulimundo reinventou e revitalizou este género, em que tradicionalmente o acompanhamento era feito apenas com um acordeão e uma barra de ferro usada como reco-reco. Graças às interpretações de jovens músicos urbanos e o recurso a diversos instrumentos eletrónicos, o género tornou-se cada vez mais popular, tanto no arquipélago como na diáspora. A vastíssima discografia do funaná inclui tanto intérpretes locais quanto diversos músicos da diáspora cabo-verdiana, vivendo sobretudo em Portugal, em França, nos Países Baixos e nos Estados Unidos da América.

98 O grupo *Finka-Pé* é o grupo de batuku formalmente organizado mais antigo. Foi criado em 1988 num bairro da Grande Lisboa no seio da Associação Moinho da Juventude (cf. Castro, 2012: 145). Na sua tese de doutoramento, Hurley-Glowa refere um grupo de batuku familiar do estado de Rhode Island, conhecido entre as comunidades cabo-verdianas da região de New England. A etnomusicóloga refere performances privadas e públicas, sem no entanto indicar uma data de formação concreta: „This family has at least three generations who get together to do batuko for both private celebrations and (less often) for public celebrations, such as the annual Cape Verdean Independence Day event held in India Point each July or music and dance demonstrations at University of Rhode Island" (Hurley-Glowa, 1997: 146).

Com a crescente consciencialização sobre a importância do batuku para os badius, aumentou também o cuidado em manter e continuar a transmitir este património cultural e identitário. Em 1985, por ocasião do 10° aniversário da independência de Cabo Verde, T. V. da Silva publicou o livro *Finasons di Ñha Nasia Gomi*[99] com transcrições de cantigas da célebre cantadeira e diversas notas explicativas (cf. Silva, 1985). Seguiram-se obras semelhantes sobre duas outras batukadeiras santiaguenses muito afamadas (Silva, 1888, 1990), com as quais o autor procurou contrariar a perda de valiosos textos orais.

Entre as fontes do século passado encontram-se os primeiros registos audiovisuais do batuku. *Songs of the Badius* é um documentário de 1986 do etnomusicólogo norte-americano Gei Zantzinger. O filme mostra Bibinha Cabral numa performance noturna cantando finason e Ntóni Denti d'Oru com o seu grupo de batukadeiras cantando algumas sanbunas. Este documentário é de grande utilidade para uma comparação dos terreiros de batuku de hoje com os daquela época. Naturalmente é preciso ter em conta que o facto de aquela performance estar a ser filmada por uma equipe de estrangeiros certamente se fez sentir na própria performance e que a sua autenticidade poderá, até certa medida, ser questionada. Não obstante, o filme documenta como se praticava o batuko naquele tempo e permite observar quais os participantes, as ferramentas e os conteúdos da performance. Pode ver-se, por exemplo, que nesta data a percussão era feita sobre sacos de plástico e pequenas almofadas de pele artificial. O documentário inclui relatos de Cabral e Denti d'Oru sobre o seu percurso no batuku, o conteúdo das suas cantigas e a vivência do batuku no período colonial.

O batuku foi usado para fins educativos pelos governantes cabo-verdianos logo nos primeiros anos da independência. O já mencionado Ntóni Denti d'Oru foi encarregado pelas autoridades de saúde de compor cantigas de batuku para informar a população rural sobre práticas de higiene importantes ou sobre as vantagens da amamentação de recém-nascidos. Este foi também um dos meios usados para divulgar programas de vacinação e de planeamento familiar do governo, como refere um artigo de 1987 sobre o *Programa Alargado de Vacinação*. A autora do artigo parafraseia o batuku como cultura popular ao serviço da saúde, escrevendo:

> O leite materno não quis estar ausente, e foi em batuque, nesse atávico batuque ancestral, que ele se exprimiu, porque é velho e vigoroso como o mundo. Batuque feito leite materno. Batuque, leite da cultura popular cabo-verdiana. [...] Quando soubermos traduzir o Plano da Saúde, qualquer plano, em cultura popular, ele será uma realidade fácil de concretizar. (Seabra 1987 *apud* Nogueira, 2011: 77)

99 O livro é anterior à implementaçção do ALUPEC. A grafia baseia-se na proposta do colóquio linguístico do Mindelo (ilha de São Vicente, 1979).

As mudanças políticas e a introdução de um sistema multipartidário em 1991 conduziram a uma ligação ainda mais forte entre a política e o batuku. O batuku era usado não só enquanto elemento lúdico em eventos no período de campanha como também se tornou num instrumento dos candidatos a eleições, que o utilizavam para aumentar a sua popularidade e para propagar os seus slogans eleitorais (cf. Semedo & Turano, 1997: 89). As cantigas encomendadas eram feitas à medida para criticar os oponentes, elogiar os governantes em funções, difundir os próprios programas e as promessas eleitorais, etc.[100] Por ser tão apreciado, o batuku foi utilizado múltiplas vezes para elucidar os ouvintes sobre as questões sociais do momento. A Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) foi uma das entidades que recorreu ao batuku como veículo de informação. Por volta do ano de 2000, quando procurava esclarecer a população cabo-verdiana sobre a SIDA e outras doenças sexualmente transmissíveis, a OMCV incentivou os grupos de batuku a compor cantigas sobre estes temas (cf. Nogueira, 2011: 78). As *Batucadeiras do Vale de São Jorge* gravaram um clipe musical para a sua cantiga intitulada *Sida* e o CD *Batuku Grande* de Iduino & Nôs Kultura (2007) inclui uma cantiga de batuku que parafraseia o slogan do *Comité de Coordenação do Combate à SIDA*.[101] A proteção ambiental, a violência doméstica ou as consequências do alcoolismo e do consumo de drogas são exemplos de temas abordados em cantigas de batuku cantadas no âmbito de eventos organizados por entidades públicas locais ou por associações e organizações não-governamentais. O repertório atual de diversos grupos de batuku oferece vários exemplos deste tipo de cantigas (cf. Vicdan88, 2010; Batukinhas, 2010: faixa 5, faixa 10; Berg, 2013).

Nos últimos anos do século passado, diversos autores expressaram preocupação face a um esmorecimento do batuku (cf. Gonçalves, 1998: 183-184; Hurley-Glowa, 1995: 31; Semedo, 1999; F. Silva, 1997). Como se veio verificar, a sua preocupação com a continuidade do batuku só em parte era justificada. Justamente neste período assistimos a uma revitalização daquela tradição cabo-verdiana: em 1992, por ocasião da *Expo92* em Sevilha, o batuku foi apresentado a um público internacional pela voz da cantadeira Nácia Gomi. Seguiu-se a sua participação no *Smithsonian Folklife Festival* em Washington em 1995, bem como na *Expo98* em Lisboa.[102] O interesse do público pelo batuku (e por outros ritmos tradicionais dos

100 Cf. artigo *Batucadeiras de Praia Baixo dizem ser o grupo de Carlos Veiga* (1995) e vídeo *Batukaderas, Noti pensa manchi Bai.m2v.flv* (Nobidade TV, 2010) disponível no *site YouTube*.

101 Os primeiros versos da cantiga *Discriminaçon* são: "Bo k'é jóven ka bu da xanse pa SIDA, nau / Bo k'é jóven ka bu da xanse pa droga" (Iduino & Nôs Kultura, 2007: faixa 6). Este era o slogan de campanhas informativas do *Comité de Coordenação do Combate à SIDA* e da *Comissão de Coordenação do Combate à Droga*.

102 Cf. *The Cape Verdean Connection* (Smithsonian Institution, 1995) e o artigo *A vez das batucadeiras* (1998).

badius) cresceu tanto no país quanto na diáspora. Em Santiago tiveram lugar vários concursos e festivais de batuku (cf. Fortes, 1998; Semedo, 1999). Foram produzidos diversos CDs onde o batuku marcou presença, ainda que algumas destas produções tivessem fins mais etnográficos que comerciais.[103]

Importa referir que a reprodução de performances de batuku não se inicia aqui. Muito antes de o número de CDs produzidos poder ser utilizado como barómetro da popularidade do batuku, havia já inúmeras gravações amadoras a circular. Nos anos 80 os radiogravadores portáteis eram um presente comum trazido pelos cabo-verdianos da diáspora quando visitavam a família no arquipélago. Era habitual gravar cassetes nos encontros familiares organizados para se despedir e desejar uma boa viagem de regresso aos emigrantes: cantavam-se saudações, davam-se notícias e enviavam-se recados sob a forma de finason.[104] Naturalmente também se cantavam sanbunas. Numa entrevista dada em 1982, Bibinha Cabral conta que por diversas vezes as suas performances de finason foram gravadas por emigrantes (por exemplo por ocasião de um pedido de casamento) e que passou a exigir uma compensação financeira, já que posteriormente os emigrantes reproduziam aquelas gravações e vendiam as cassetes em Portugal e em França (cf. Silva, 1988: 200-201). Nácia Gomi também referiu ter sido gravada[105] cantando finasons diversas vezes (algumas delas ainda durante o domínio colonial português) e que estas gravações estariam em circulação em vários países (Silva, 1985: 58 e seg.; *idem*: 74 e seg.; *idem*: 102-103).

No início do século XXI chegam ao mercado as primeiras produções combinando CDs com faixas de batuku e os respetivos videoclipes em formato DVD. De início tratava-se sobretudo de CDs/DVDs mistos, com performances de funaná e de batuku de diferentes músicos e grupos. Um desses registos é o CD/DVD

103 Alguns exemplos são: *Music From Cape Verde* (1994), *Cap-Vert – Batuque et Finaçon. Ntóni Denti d'Oro* (1998), *Dez Granzin di Tera. Cabo verde – A Viagem dos Sons* (1998), *Cap-Vert, un archipel de musiques* (1999), *Nácia Gomi cu sê mocinhos* (2000), *Cap-Vert – Batuque et Finaçon. Nha Mita Pereira* (2001), *Cap-Vert. Batuco de l'île de Santiago* (2003), *Finkadu na raiz* (2005).

104 Por motivos financeiros, a maior parte dos emigrantes não podia fazer férias regularmente em Cabo Verde, pelo menos não com toda a família. Por isso gravavam-se cassetes áudio com os cumprimentos e as mensagens dos que não podiam viajar para serem ouvidas em Cabo Verde pelos amigos e familiares a que se destinavam. Antes da viagem de regresso era feita uma despedida aos viajantes, durante a qual se gravavam (numa nova cassete ou no lado B da cassete original) as respostas à primeira cassete, isto é, saudações e recados de Cabo Verde para a família na diáspora. Nesta época em que quase metade da população cabo-verdiana era analfabeta e em que eram poucos os aparelhos telefónicos, esta forma de comunicação era muito comum já que permitia manter o contato com os familiares distantes.

105 Nácia Gomi referiu inúmeras atuações nas localidades de Tarrafal, Porto Nho Santiago, Praia Maria, Achada de Santo António, Montanha e Achada Fazenda. Não é claro se com a palavra '**grabasan'** a batukadeira se referia efetivamente a uma gravação ou se a utilizava para designar uma atuação com recurso a microfone(s), dada a assistência vasta.

Projecto Funaná e Batuco 2010 produzido por Calú Tavares. À medida em que o batuku se foi tornando presença regular nos meios de comunicação cabo-verdianos, visto que se sucediam as performances de batuku em concertos e festivais[106], foram surgindo no mercado DVDs dedicados em exclusivo ao batuku, como é o caso do *Projecto Batuku vol. I*. Nestes DVDs encontram-se cantigas de grupos há muito estabelecidos mas também composições de grupos com formação recente e ainda desconhecidos do grande público. Com o aumento do turismo – sobretudo na capital e na vila costeira do Tarrafal – aumentou também a procura por performances de batuku por parte dos hóspedes estrangeiros. Em pouco tempo formaram-se inúmeros grupos de batuku por Santiago afora, alguns motivados certamente pelas vantagens financeiras que anteviam. Alguns dos grupos de batuku formados neste período nasceram no seio de associações que atuam nas áreas da cultura, da ação social e da proteção ambiental suas comunidades locais (Fortes, 1999, 2009).

Em 2002 foi editado o CD *Ayan!*, uma compilação que deu a conhecer ao público o batuku numa nova sonoridade e que viria a catapultar os músicos Vadú, Tcheka e Princezito.[107] Há um nome indissociável da revitalização do batuku. Orlando Barreto – mais conhecido por Orlando Pantera – fez parte de um grupo de jovens músicos que em finais dos anos 90 protagonizou uma reinterpretação e renovação do batuku. Neste grupo contam-se, para além de Pantera, os já mencionados Princezito, Vadú e Tcheka bem como Mayra Andrade, Maruka di Xica e o grupo Djingo.

Os novos intérpretes do batuku não são badius com baixa formação nem trabalhadores rurais. Este facto constitui uma novidade na história do batuku, desde sempre associado à camada mais baixa (ou seja, com menor poder aquisitivo) da sociedade santiaguense – numa primeira fase os escravos trazidos de África, mais tarde os seus descendentes iletrados, fixados no interior da ilha.[108] Na maior parte

106 Tanto a imprensa escrita como a rádio e a televisão locais noticiaram o festival de batuku organizado anualmente desde 2006 pela associação tarrafalense *Delta Cultura* e outros eventos semelhantes (AB/Inforpress, 2013; Delta, 2012; JC/Inforpress, 2011a; JC/Inforpress, 2011b; RTC, 2010; RTC, 2013a). Em 2013 decorreu ao longo de várias semanas na cidade da Assomada a primeira edição de um concurso de batuku que atraiu um grande número de espetadores e foi acompanhado regularmente pela impresa local (AM/Inforpress, 2013a; AM/Inforpress, 2013b; RTC, 2013b).

107 Vadú foi vítima de um acidente de viação mortal no ano de 2010. Em vida lançou os álbuns *Nha Raiz* (2004) e *Dixi Rubera* (2007), muito aclamados pela crítica. As suas canções combinam o estilo caraterístico das tradições musicais badias com ritmos latino-americanos. Tcheka e Princezito lançaram álbuns editados pela Lusafrica, a editora discográfica que colocou Cesária Évora (e com ela Cabo Verde) no mapa da *world music*.

108 Diversas fontes literárias e etnográficas indicam que no século XIX Santiago apresentava ainda uma sociedade fortemente estratificada, também no que toca à distribuição das expressões musicais. Chelmicki e Varnhagen (1841: 334) falam das práticas sociais e musicais com caráter

dos casos, estes novos intérpretes são naturais da cidade da Praia ou residem ali há longo tempo. Têm formação ao nível secundário ou superior (em alguns casos tendo estudado no estrangeiro, por exemplo em Cuba ou no Brasil) e pertencem à classe média ou alta da sociedade cabo-verdiana. A dominância do sexo masculino neste grupo de artistas é notória. Embora Orlando Pantera não seja considerado o líder ou o precursor do grupo, após a sua morte precoce em 2001 esta nova geração de músicos que apresentavam o batuku tradicional numa nova roupagem passou a ser designada comummente por 'Geração Pantera'.[109]

No que diz respeito aos temas abordados, pode-se constatar que, grosso modo, as cantigas destes artistas se caraterizam por focar aspetos do quotidiano dos camponeses do interior de Santiago. No entanto, muitas vezes o conteúdo das cantigas não se reporta ao presente, mas sim a um passado próximo, de localização temporal abstrata. Elas desenvolvem-se em torno dos *topoi* crioulos 'chuva', 'seca' e 'emigração' e exploram a dicotomia 'cidade *versus* campo'. Em termos linguísticos também há aspetos caraterísticos a apontar: para combinar com a temática das cantigas, dá-se preferência ao chamado kriolu fundu usado comummente pela população rural, evitando-se termos descrioulizados (isto é, palavras ou expressões que sofreram algum tipo de descrioulização motivada pela situação de contato com a língua portuguesa). Do ponto de vista musical, as composições da nova geração destacam-se pela utilização de diversos instrumentos até aqui vistos como atípicos na música tradicional cabo-verdiana. Nestas cantigas a txabéta é reproduzida por meio da guitarra baixo, da bateria e/ou do teclado.

Importa referir que os primeiros passos na estilização do batuku são anteriores à chamada 'Geração Pantera'. O LP *Vôlta pa Fônti* de Norberto Tavares (1979) e a canção *Batuco* do LP homónimo do Grupo *Bulimundo*[110] são considerados representantes pioneiros de uma nova sonoridade e de uma certa refinação estética do batuku (cf. Reis, 2011). Em entrevista, o multi-instrumentista e produtor musical Kim Alves mostrou-se impressionado pelo requinte do estilo de Pantera, que incluía, por exemplo, acordes de Bossa Nova nas suas cantigas de batuku. No entanto, como referiu Alves, a inclusão de instrumentos eletrónicos em registos de batuku não foi uma invenção deste músico. Já nos anos 80 os grupos *Tubarões*,

europeu dos brancos e mulatos da capital. A sua descrição contrasta com a que Travassos Valdez (1864) faz da população do interior da ilha: „individuos chamados vadios que vivem de apanhar a urzella e a purgueira […] e é esta gente que mais se entrega ao uso de bebidas espirituosas, do que resulta o famoso batuque, e mil dissoluções e molestias".

109 Para além dos músicos indicados acima, também a cantora Lura, descendente de cabo-verdianos nascida em Lisboa e intérprete de diversas cantigas de Orlando Pantera (cf. Lura, 2005: faixas 2, 3, 5, 7, 11; Lura, 2009: faixas 3, 11), é apontada por alguns como pertencendo à chamada 'Geração Pantera'.

110 Há divergências em relação à data de lançamento deste álgum. As diferentes fontes consultadas indicam os anos de 1980, 1981 ou 1982.

Bulimundo e *Finason* terão produzido cantigas de batuku com uma "sonoridade moderna" (K. Alves, entrevista de dezembro de 2012).[111] Princezito concorda com a posição de Alves e considera que a designação 'Geração Pantera' é enganosa, já que os músicos apontados como a ela pertencentes são muito diferentes de Pantera, pelo que não se pode falar de um estilo uniforme. Do ponto de vista de Princezito, este é um título erróneo para designar um movimento do qual Pantera participou – como frisa o músico natural do Tarrafal – ao lado de diversos outros músicos. A seu ver, a designação 'Geração Pantera' sugere que Orlando Pantera teria sido a fonte e que os outros músicos teriam sido influenciados por ele e teriam imitado o seu estilo (Princezito, entrevista de novembro de 2012).[112]

Por haver uma diferença tão cabal entre o batuku a que agora se assistia e as performances que se conhecia das décadas anteriores, passou a falar-se de uma forma moderna, por oposição a uma forma tradicional de praticar o batuku. A nova forma – apelidada de 'batuque moderno', 'batuque estilizado' ou 'batuque em orquestra' (Gonçalves, 2006: 27) – não está livre de polémicas e divide os cabo-verdianos entre simpatizantes da modernização e defensores da tradição. De modo geral, os músicos que cantam cantigas de batuku a solo são considerados representantes do batuku 'moderno'. Por seu turno, os grupos de batukadeiras são conotados com o batuku 'tradicional', mesmo quando nas suas cantigas gravadas em estúdio recorrem a diversos instrumentos. Gonçalves (2006: 27) assegura: „Devido ao sucesso deste novo género (Batuque em orquestra), neste ano de 2004 [...] regista-se um renascimento do 'batuque tradicional', com a criação de muitos grupos e gravação em disco".

É curioso que se faça esta classificação e esta distinção, quando tantas vezes as performances dos grupos chamados tradicionais são tão próximas das dos músicos a solo no que toca à temática, ao ritmo ou à componente coreográfica. Através das entrevistas conduzidas durante a pesquisa de campo, percebi que os músicos a solo – os batukadores e batukadeiras modernos, se assim quisermos – dedicam uma grande atenção à componente lírica das suas cantigas. É esta qualidade que lhes garante uma certa longevidade e potencialmente lhes permite tornarem-

111 *Maria Júlia* (Semedo, 1996: faixa 5) foi muitas vezes apontada como sendo a primeira cantiga de batuku gravada nos anos 90. No entender de Kim Alves, trata-se não de batuku, mas sim de uma variante do ritmo de **Kola San Jon** (K. Alves, entrevista de dezembro de 2012).

112 Inicialmente os meios de comunicação social falavam mesmo da 'Geração Pós-Pantera', um equívoco que Princezito fez questão de desfazer nas entrevistas que dava, uma vez que não se tratava de músicos surgidos após a morte de Orlando Pantera. O músico lamenta que os próprios jornalistas que usam esta designação não sejam capazes de esclarecer quais os artistas que incluem nesta 'Geração Pantera' e quais os seus critérios. Princezito não se opõe a que continue a usar-se esta designação, mas entende que é preciso corrigir o conceito a ela subjacente: para ele 'Geração Pantera' deve designar artistas que fazem música cabo-verdiana de uma forma específica, crioula, que não é estática e que rompe com as convenções (Princezito, entrevista de novembro de 2012).

se clássicas no universo do batuku. No que diz respeito aos grupos chamados tradicionais, atualmente o foco principal parece residir nos componentes rítmicos e coreográficos. Em particular no caso de grupos muito recentes, constituídos maioritariamente por jovens, há uma abertura maior a influências de outros géneros de dança. Como se vê, as categorias 'tradicional' e 'moderno' não são usadas de forma sistemática por parte do público. O grupo de batuku *Tradison di Terra* é um exemplo claro desta categorização inconsistente. Sempre que as circunstâncias logísticas o permitem, as batukadeiras atuam acompanhadas de uma banda formada por um baixista, um baterista, um teclista e um acordeonista. A estrutura formal das suas cantigas é muito diferente dos padrões habituais. No entanto, público e crítica são unânimes, classificando este grupo como muito tradicional. Inclusive, é comum descreverem o estilo deste grupo usando o adjetivo 'téra-téra', que no kriolu designa aquilo que é particularmente autêntico, particularmente cabo-verdiano.

3.1.3 Resumo e conclusão

Nos subcapítulos anteriores contrastámos o batuku praticado durante e após a época colonial quanto ao valor que lhe era atribuído e ainda quanto ao conteúdo, atores e funções. No contexto colonial constatamos que esta tradição discursiva constituiu um meio de resistência e de posicionamento identitário. É possível que, num primeiro momento, o batuku tenha sido utilizado pelos escravos trazidos à força de diferentes regiões de África como uma espécie de cápsula para manter vivas determinadas tradições performativas dos seus lugares de origem. No contexto local de cativeiro, o batuku poderá ter-se tornado numa forma de comunicação interétnica, estreitando os laços sociais entre os escravos e posteriormente entre os seus descendentes. Para a sociedade crioula que se formou, o batuku foi um meio de demarcação em relação aos senhores coloniais e contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento de uma identidade cabo-verdiana. O batuku serviu, por um lado, como suporte de registo da memória coletiva e, simultaneamente, como plataforma para divulgação do comportamento moralmente aceite na comunidade.[113] O batuku foi um dos meios usados para denunciar os males sociais e as

113 O batuku pode ser visto como um ritual conetivo cuja importância social no contexto do colonialismo é inegável. Rituais são um meio de superar crises e lidar com experiências de segregação. Tal como referem Wulf e Zirfas, eles constituem um processo relativamente seguro e homogéneo através do qual comunidades passando por uma transição de status podem lidar com essa transição e com as experiências de integração ou segregação decorrentes dessa transição (cf. Wulf & Zirfas, 2004a: 22).

injustiças ocorridas durante todo o período colonial e terá certamente contribuído para reforçar e propagar os ideais de independência nos anos 60 e 70 do século passado. Neste período o batuku estava essencialmente circunscrito ao arquipélago.[114]

Nos anos que se seguiram à independência, o novo regime adotou medidas concretas para reabilitar as tradições crioulas. Sucederam-se as performances de batuku em festividades públicas e eventos políticos. As primeiras transcrições de cantigas de batuku e a publicação de obras biográficas sobre batukadeiras afamadas a partir dos anos 80 são indicadores do valor atribuído ao batuku no período pós-colonial.

Foi na última década do século XX que jovens músicos redescobriram esta tradição discursiva, altura em que se inicia a comercialização do batuku. Festivais e concursos levaram a um aumento exponencial do número de grupos de batuku. A perspetiva de atuações remuneradas e da venda de CDs desencadeou alterações profundas na prática do batuku. Os grupos passaram a adaptar as suas performances de acordo com o que acreditam ser a preferência do público (isto é, os seus clientes), o que resulta em cantigas e performances com menos profundidade.

O século XXI é o século de afirmação do batuku. Não apenas como tradição discursiva dos badius, mas sim como parte de um discurso de posicionamento globalizante dos músicos cabo-verdianos. A divisão rigorosa do arquipélago crioulo entre a esfera de influência da morna no Barlavento e os ritmos badius do batuku, do funaná e da tabanka no Sotavento, é agora uma coisa do passado. Os músicos reconheceram a riqueza da combinação das tradições (musicais) cabo-verdianas e abrem-se a influências estrangeiras, apostando em atingir um público mais vasto. Tanto assim é, que mesmo artistas cabo-verdianos geralmente não conotados com o batuku incluem agora cantigas de batuku ou cantigas com partes imitando o ritmo do batuku (prelúdio e/ou refrão) nos seus álbuns. Como exemplo desta tendência podem ser mencionados os trabalhos de Tó Alves (2013), Dino D'Santiago (2013), Gutty Duarte (2008), Maruka (2008), Sandro Monteiro (2012) e Nancy Vieira (2007). O facto de nas últimas décadas o batuku, enquanto género musical, ter sido fomentado por diferentes artistas conceituados, facilitou o seu processo de globalização. Nas vozes de Princezito (2008), Mayra Andrade (2006, 2009), Lura (2005, 2006, 2009), Tcheka (2003, 2005, 2007) e outros cantores crioulos apreciados internacionalmente, atualmente o batuku é comercializado como um marcador identitário pan-cabo-verdiano, como sendo válido para todo o arquipélago. Este posicionamento vai muito além da esfera musical – como o atestam a produção de CDs com traduções das cantigas de batuku ou resumos das mesmas em

114 Os emigrantes cabo-verdianos levaram os seus costumes para a diáspora, pelo que no decorrer do tempo o batuku passou a estar também presente nas comunidades em Portugal, França e etc.

inglês ou francês, os DVDs com videoclipes folclóricos que acompanham esses CDs, etc. – e tem por objetivo alcançar consumidores na diáspora e no concorrido mercado global da *world music* (cf. AB/Inforpress, 2013; Fortes, 2012).

3.2 Contextos performativos contemporâneos

Os subcapítulos que se seguem são dedicados à análise de performances de batuku atuais e ao estudo dos diferentes contextos em que têm lugar. A categorização desses contextos é o ponto de partida para avaliar em que medida eles influenciam e se refletem na própria performance, seja a nível musical, poético ou coreográfico.

A performance do batuku é constituída por diferentes componentes. Para além das dimensões intrínsecas já mencionadas – melodia/ritmo, texto, coreografia – há ainda componentes inerentes ao contexto em que ocorre a performance e que, por diversos fatores, desempenham um papel maior ou menor na forma como ela decorre. Entre os componentes contextuais contam-se o local e a ocasião da performance bem como a constituição da plateia. Estes fatores – sobretudo o público-alvo – são elementos-chave para a determinação das diferentes categorias performativas. A cada contexto performativo correspondem assim determinados objetivos ou determinadas funções. Uma performance de batuku pode, naturalmente, desempenhar simultaneamente múltiplas funções. Para determinar as funções principais das performances estudadas, não me baseei apenas nas minhas observações, considerando também as declarações de atores, produtores e espetadores.

Seguindo este critério, sintetizei as performances de batuku em três tipos distintos, a saber: performances privadas, performances públicas e performances espetacularizadas. O primeiro destes três tipos performativos é inequívoco. A diferença entre o segundo e o terceiro tipo mencionados é que o último diz respeito a performances destinadas a uma audiência pagante e que por isso desempenham funções diferentes das performances públicas. De seguida serão descritas apenas as caraterísticas principais de cada um dos três tipos, ou seja, de cada um dos três contextos performativos estabelecidos, e das categorias que deles fazem parte. A análise detalhada de aspetos estruturais, linguísticos e literários dos diferentes tipos de cantigas será feita no capítulo 4.

3.2.1 Performances privadas

Sabe-se que o batuku faz parte das celebrações dos badius há diversos séculos. Segundo as fontes conhecidas, é sobretudo a população rural que aprecia este divertimento nas suas festas de casamento, batizado e outras celebrações familiares. Informantes mais velhos afirmam que no século passado o batuku era um passatempo quotidiano. O octogenário Ntóni Denti d'Oru recorda que na sua infância e juventude era costume montar-se um terreiro de batuku depois da roça, quando todos os lavradores se juntavam para comer, ou nas noites de lua cheia, quando os vizinhos se sentavam ao ar livre depois de feitos todos os trabalhos domésticos (entrevista de novembro de 2012). Com o passar do tempo e por motivos de ordem diversa, as performances foram-se tornando menos habituais e passaram a concentrar-se sobretudo nos dias de festas religiosas, o que por sua vez contribuiu para reforçar a sua importância. Esta redução da prática do batuku deverá estar intimamente ligada às sucessivas proibições por parte da administração colonial e, acima de tudo, à ação da Igreja Católica. Isto, porque os catequistas eram incumbidos de denunciar performances de batuku ocorridas nas vésperas de casamentos. Segundo Nácia Gomi, havia padres que recusavam casar os noivos se se soubesse que tinham participado nessas performances (Goncalves, 2006: 26).[115] Para além das medidas diretas tomadas pela administração colonial e pelo clero, as correntes emigratórias também terão contribuído para a diminuição da frequência das performances de batuku familiares.

No domínio das performances privadas, estabeleci duas categorias diferentes: FESTA e RITUAL. Vejamos quais os aspetos em que se distinguem.

Da categoria FESTA fazem parte batizados e outras festas familiares bem como as chamadas **funsons** – festas locais nos dias em que se celebram santos católicos. Estas festas iniciam-se na véspera do dia dos padroeiros ou no próprio dia, após a celebração da missa.[116] Antigamente eram grupos de batuku informais que atuavam nestas ocasiões. Eram formados por amigos, vizinhos e familiares que se

115 A própria batukadeira temia que lhe fosse recusado o sacramento, pois na véspera do seu casamento, contra a sua vontade, tinha havido batuku. Para Nácia Gomi este foi um ponto de viragem depois do qual o clero local adotou uma atitude mais complacente face ao batuku (cf. Silvão Tavares, 2005: 44' 12" – 45' 25"). A batukadeira afirmou ter casado no ano de 1959 (Gonçalves, 2006: 26), mas segundo o seu esposo Paulino Correia de Oliveira só terão contraído matrimónio em 1962 (Silva, 1985: 20).

116 As celebrações em honra dos patronos locais são o ponto alto do calendário de todas as localidades cabo-verdianas. Estas festas atraem muitos visitantes e devotos de outras freguesias, pelo que são sinónimo de negócio reforçado para os vendores ambulantes e proprietários de cafés e restaurantes. Naturalmente estas festas também são muito apreciadas pelos cabo-verdianos que vivem fora do país. Muitos marcam as suas férias no arquipélago de acordo com a data das festas dos municípios onde cresceram ou onde residiram até partir para o estrangeiro.

encontravam nestas festas e entretinham o público – também ele formado por amigos, vizinhos e familiares – com cantigas de batuku conhecidas e improvisadas. Dependendo das possibilidades financeiras do anfitrião, eram convidadas cantadeiras ou finadeiras de mérito reconhecido como improvisadoras e animadoras. Já hoje, quando assistimos a um verdadeiro *boom* de grupos de batuku, as performances são feitas por grupos formalmente organizados, que recebem um *cachet* para cantar um determinado número de cantigas acordado previamente. Sabemos por meio de diversos autores que no passado as performances privadas de batuku podiam durar noites inteiras. Os grupos de hoje são pagos de acordo com a duração da sua atuação, isto é, de acordo com o número de cantigas apresentadas. Isto limita naturalmente a duração das performances a que atualmente assistimos no âmbito de festas privadas, pois de contrário seriam extremamente dispendiosas para os anfitriões. Estas performances caraterizam-se por incluir sanbunas sobre temas triviais do dia-a-dia bem como saudações aos anfitriões e aos convidados nessas mesmas cantigas.

A categoria RITUAL diz respeito a performances de batuku feitas por ocasião de casamentos. Ainda que o batuku em si possa não ser considerado um ritual, nesta situação específica ele é encenado e apresentado de uma forma que assume contornos ritualísticos, pelo que pode ser visto como parte de um rito de passagem social (do celibato para a vida matrimonial).[117] Quando antigamente se celebrava um casamento, havia performances de batuku não apenas no próprio dia do matrimónio, mas já nos dias que antecediam a boda. Era comum a noiva e as suas vizinhas e familiares começarem a preparar as comidas para a festa três dias antes do casamento, para poder oferecer aos inúmeros convidados as iguarias típicas da gastronomia crioula. O milho, presente sob diferentes formas em quase todos os pratos, tinha de ser moído durante várias horas. Era também necessário demolhar e cozer uma grande quantidade de feijão, preparar as carnes, etc. Estas eram as tarefas das mulheres. Geralmente os homens tinham a seu cargo a matança dos animais. Os preparativos noturnos para o casamento eram um misto de trabalho e divertimento, acompanhado por longas performances de batuku. As mulheres revezavam-se no terreiro e na cozinha de acordo com a sua disponibilidade.

A esta comunhão de amigos, vizinhos e familiares que se juntam para realizar uma atividade dá-se o nome de **djunta-mô**, ou seja, trata-se de 'juntar as mãos'. Esta ajuda mútua é prestada em todas as situações que afetam os membros da comunidade, isto é, no trabalho rural, quando se celebram casamentos, em caso de falecimento, etc. Atualmente o trabalho mais moroso – a moagem dos grãos de

117 Na tabanka também ocorrem performances de batuku ritualizadas. Elas fazem parte de uma série de práticas simbólicas realizadas pelos membros da tabanca nos dias de festa. Cf. Lima (1998: 145-148) e Semedo & Turano (1997).

milho – é feito mecanicamente, pelo que o tempo de preparação das comidas e o número de ajudantes necessários é hoje muito menor. Assim, reduz-se significativamente o tempo que as mulheres passam juntas nas vésperas dos casamentos, o que tem consequências diretas sobre o número e a duração de eventuais performances de batuku nestes dias.

Tradicionalmente a instrução da noiva tinha lugar na noite anterior ao casamento. Os pais ou a madrinha da noiva encarregavam uma cantadeira de a instruir, no terreiro de batuku, sobre os seus deveres de mulher casada. Nácia Gomi e Bibinha Cabral eram contratadas frequentemente para cantar neste tipo de 'cerimónia'. Cantando, incentivavam a noiva a ser paciente com o futuro marido, ofereciam soluções para situações concretas do dia-a-dia e partilhavam com a nubente e com todos os presentes os seus conselhos para um casamento feliz. Estas finasons dão conta dos padrões morais vigentes e dos valores pelos quais a comunidade se rege no que toca ao matrimónio, à educação das crianças, ao adultério e a outras questões sociais relevantes.[118] Lopes da Silva considera as finasons que a "murama" – uma mulher casada, ou pelos menos sexualmente experiente – canta para a noiva um verdadeiro "rito de passagem" (Lopes, 1949: 47). Neste ponto poder-se-ia novamente equiparar a atividade das finadeiras cabo-verdianas à dos *griots* e *griottes* da África ocidental. Thomas A. Hale menciona as *griottes* que no Níger, no Mali e em outros países africanos participam de casamentos e de outros eventos da comunidade como conselheiras, mediadoras e juízas, sublinhando que estas figuras gozam de um grande prestígio no seio das suas comunidades uma vez que são tidas como modelo de comportamento social (Hale, 1994: 81-82).[119]

Nos casamentos dos badius em Cabo-Verde e, sobretudo, na diáspora, o batuku tem vindo a ficar reduzido a um momento só, cuja duração é relativamente curta: atualmente é comum a performance ter lugar após o copo-de-água e em regra ela é feita por um grupo formalmente organizado.[120] De acordo com a

118 Nas seguintes obras encontram-se exemplos de versos habitualmente cantados nestas ocasiões: Silva (1985: 36-37); Silva (1988: 91-92, 100-101 e 142-147).

119 Hale inclui no seu artigo uma citação que denota a autoridade da *griotte* ao instruir uma noiva sobre os seus direitos e deveres: „Stop crying, bride, Stop crying, and listen to me. If your mother-in-law abuses you, Just cry, but don't say anything. If your sisters or brothers-in-law abuse you, Just cry, but don't say anything. If your husband's mother abuses you, Just cry, but don't say anything. But leaving your house is not a crime" (Hale, 1994: 81-82). O autor conclui: „The articulation of a woman's right to escape from domestic abuse reflects in microcosm the larger role of both griots and griottes as sources of models for appropriate social behavior, whether expressed in a song for a bride or an epic for a chief" (Hale, 1994: 82).

120 Nos casamentos da comunidade cabo-verdiana celebrados em Portugal, é comum os grupos contratados atuarem logo após a entrada dos noivos no salão de festas ou depois de ter sido servido o copo-de-água. A própria cantadeira ou as batukadeiras que se levantam para dançar o tornu levam a noiva para o centro do terreiro, convidando-a a dançar também. Depois da rabida, quando

remuneração combinada, o grupo contratado costuma escolher um determinado número de cantigas do seu próprio repertório adequadas à ocasião. Já não é habitual cantarem-se cantigas ao improviso, como conhecemos de relatos antigos, embora também se incluam os nomes dos noivos ou dos seus pais e os cumprimentos da praxe nos versos cantados. Pode dizer-se que a instrução ritual que outrora se fazia cada vez mais vai sendo substituída por um momento de entretenimento "banal" para os convidados.

As performances das categorias FESTA e RITUAL caraterizam-se pelo foco no divertimento e na comunhão entre os participantes. Este tipo de performance e de interação é uma celebração da origem comum e uma confirmação da pertença ao grupo, que assim sai fortalecido. A sua função pode ser descrita com o conceito de 'comunhão fática' proposto por Malinowski (1923), que se refere à criação de um elo solidário numa comunidade. Para descrever as expressões formulaicas dos trobriandeses, Malinowski desenvolveu uma teoria pragmática que combina o trabalho etnográfico com a análise linguística.[121] O etnólogo definiu a comunhão fática como um tipo de discurso cujo objetivo primário não é a transmissão de uma mensagem, mas sim o estabelecimento de laços interpessoais entre indivíduos em busca de um sentimento de união e pertença (Malinowski, 1923: 476 e seg.). Malinowski evoca um conceito intensivo, religioso, quando utiliza a palavra 'comunhão' (Ehlich, 1993: 317). A prática do batuku assume, nesta perspetiva, uma conotação ritualística e fortalecedora adicional, tanto mais que os rituais são meios através dos quais as sociedades e comunidades se constituem, se confirmam e se estabilizam (cf. Radcliffe-Brown, 1952) e, simultaneamente, estabelecem diferenças entre si e outras sociedades e comunidades (cf. Wulf & Zirfas, 2004a, 2004b).

No que diz respeito ao batuku, é fácil relacionar o conceito de comunhão fática com o princípio crioulo do djunta-mô: a performance de batuku equivale a *puzzle* formado por inúmeras peças, que só graças à cooperação dos diferentes agentes pode atingir a sua plenitude. A atitude solidária da comunidade do batuku, expressa de forma evidente na estrutura de canto e resposta (*call and response*) caraterística das cantigas, está patente em todas as dimensões que compõem a performance: a cantiga é iniciada pela solista; o coro responde com o refrão; caso a primeira cantadeira não seja capaz de continuar a improvisar ou se a sua voz fraqueja devido à performance prolongada, ela dá um sinal e uma outra cantadeira do

o ritmo da cantiga acelera, juntam-se à noiva várias das convidadas da festa, geralmente amigas e familiares próximas.

121 A tese central desta teoria de Malinowski é que uma língua está sempre inserida num contexto cultural específico. Neste seguimento, a (re)interpretação de uma determinada cultura só é possível por meio da língua. Cf. teoria linguística de Malinowski nas suas obras de 1923 e 1935.

grupo assume o comando.[122] A bailadeira do tornu está dependente do ritmo da txabéta e as próprias batukadeiras responsáveis pela percussão têm de cooperar no seu trabalho de harmonização rítmica e estar atentas umas às outras, pois de contrário toda a performance poderia fracassar.

À primeira vista, o facto de cada membro ter um papel definido no seio do seu grupo de batuku e de raramente haver uma troca de funções pode parecer uma contradição ao conceito de partilha e comunhão que tenho vindo a expor. Não é, contudo, o caso. É certo que a maior parte dos grupos tem apenas uma ou duas cantadeiras, que as batukadeiras que dançam o tornu são sempre as mesmas e que a distribuição das txabetadeiras geralmente não varia. Embora estas funções sejam relativamente fixas, o facto é que elas se baseiam no desejo de cada batukadeira de servir o grupo da melhor forma possível. Cada uma das mulheres assume uma função de acordo com os seus talentos (canto, dança, percussão), de modo a que o grupo possa tirar o máximo partido de cada um dos seus membros. A txabéta é um bom exemplo do funcionamento desta solidariedade comunitária: embora em cada grupo seja claro quais as batukadeiras que percutem o ban-ban e quais a rapikada, as txabetadeiras intervêm instintivamente quando se apercebem de um desequilíbrio rítmico, indo em auxílio das colegas ou trocando funções com elas pelo tempo necessário até estar restabelecida a harmonia devida, garantindo assim que a performance do grupo é bem-sucedida.

3.2.2 Performances públicas

No domínio das performances públicas distingo entre dois tipos de categoria, que designei respetivamente por ELEIÇÃO e INFORMAÇÃO. Em ambos os casos trata-se de performances de batuku cujo conteúdo é definido previamente por terceiros com um objetivo específico, que exploraremos adiante.

As performances da categoria ELEIÇÃO são cíclicas. Elas têm lugar apenas nos períodos de campanha para eleições autárquicas, legislativas ou presidenciais no âmbito de eventos públicos organizados por partidos políticos. Com o advento do multipartidarismo, logo nas primeiras eleições democráticas em 1991 os dois partidos cabo-verdianos mais fortes – o PAICV e o MPD – recorreram a grupos de batuku para difundir as suas mensagens políticas (Semedo & Turano, 1997: 89). Se antigamente havia uma certa concorrência entre os grupos de batuku que

122 No kriolu estas práticas são designadas respetivamente pelas expressões 'tra kantiga' (Pt.: tirar a cantiga), 'ruspondi kantiga' (Pt.: responder à cantiga) e 'pasa kantiga' (Pt.: passar a cantiga).

procuravam ser "apadrinhados" [123] por um dos partidos, hoje em dia os grupos mais conceituados fazem questão de manifestar a sua neutralidade. Dada a proliferação de grupos de batuku a que hoje assistimos, geralmente os partidos não têm grande dificuldade em recrutar grupos dispostos a associar-se a eles durante o período eleitoral. Esta relação nem sempre é vantajosa para os grupos, uma vez que sendo conotados com um determinado partido, só no caso desse mesmo partido ganhar as eleições o grupo tem boas chances de continuar a ser convidado/contratado para atuar.

Durante a pesquisa de campo foi-me relatado diversas vezes que determinados grupos por um partido se extinguiram após uma mudança partidária na localidade em questão, já que deixaram de ser apoiados material e financeiramente pelos novos políticos no poder. É fácil constatar que na sociedade cabo-verdiana a importância da filiação partidária vai muito além da política. Infelizmente os seus efeitos fazem-se sentir em diversas situações quotidianas, mesmo quando se trata de temas que não estão remotamente relacionados com a política. Por isso e para evitar represálias para os grupos de batuku como um todo e para cada um dos seus membros, a título individual e na sua vida fora do grupo, os grupos mais antigos e mais conceituados evitam ser associados com os diferentes partidos ou com determinados políticos e procuram demonstrar uma posição apartidária.

As cantigas de batuku da categoria ELEIÇÃO caraterizam-se por uma linguagem muito direta e por uma certa pobreza estilística. A grande frequência com que são repetidos determinados versos programáticos denota o seu caráter propagandístico. Ao contrário do que acontece com outros tipos de cantigas, as cantigas da categoria ELEIÇÃO têm uma "vida útil" francamente curta. O seu objetivo é propagar as promessas eleitorais dos candidatos e, conforme a relação dos grupos com um determinado partido, louvar ou criticar os políticos no poder. Assim, a sua atualidade é limitada, o que não impede que gozem de grande popularidade. Em 1995 o jornal *A Semana* dava conta de um grupo de batuku da zona de Santa Catarina levado a tribunal por causa de uma das suas cantigas. Aparentemente a polémica cantiga era ouvida não só por toda a ilha, como tinha também já chegado à comunidade cabo-verdiana residente nos Países Baixos.[124]

Na categoria INFORMAÇÃO incluo performances de batuku no âmbito de eventos de organismos públicos, associações culturais ou de solidariedade social, organizações não-governamentais e outras entidades semelhantes. As cantigas cantadas neste tipo de eventos destinam-se a esclarecer os ouvintes sobre um determinado assunto, ou seja, elas promovem uma determinada informação institucional. Esta é justamente a principal diferença entre esta e a categoria anterior: o facto

123 Cf. artigo *Batucadeiras de Praia Baixo dizem ser o grupo de Carlos Veiga* (1995).
124 Cf. artigo *Batucadeiras da Travessa de Engenho têm de depor em tribunal* (1995).

de se tratar não de mensagens publicitárias (eleitoralistas), mas sim de informação institucional. Estas cantigas veiculam informações sobre temas atuais relevantes para a comunidade a que se destinam, entre eles a proteção animal e ambiental, o aumento da criminalidade juvenil e das gravidezes precoces, o controlo das doenças sexualmente transmissíveis, a violência doméstica e outros.

Dependendo dos recursos disponíveis, as instituições recorrem a grupos já estabelecidos ou a formações mais ou menos recentes, improvisadas para o efeito. Dado que uma das caraterísticas do batuku é facto de tematizar os desafios atuais por que a comunidade passa, não é invulgar que os grupos já tenham no seu repertório cantigas sobre as áreas acima referidas.

As cantigas da categoria INFORMAÇÃO também se caraterizam pela linguagem direta, muitas vezes em forma de *slogan*. Nos casos em que as cantigas são escritas propositadamente para acompanhar uma determinada campanha de informação, é habitual que os versos das cantigas incluam os lemas e as ideias-chave dessa campanha, que, por sua vez, podem ser encontrados no material informativo distribuído ou afixado nos eventos em questão. Se compararmos as cantigas das duas categorias performativas apresentadas – ELEIÇÃO e INFORMAÇÃO – constatamos que apresentam algumas semelhanças no campo formal. Uma diferença importante diz respeito à sua longevidade: enquanto as cantigas de batuku criadas para contextos performativos eleitorais apenas são cantadas no período que antecede a eleição concreta, as cantigas criadas para contextos performativos informativos permanecem atuais e podem continuar a ser cantadas enquanto a sua temática for relevante para a comunidade.

É inegável que a interação humana é importante nas performances de batuku do domínio público. Esta não é, contudo, a sua função principal. O seu objetivo primário é divulgar uma mensagem e, no seguimento, levar os ouvintes a realizar uma determinada ação. Se a mensagem é de caráter eleitoral, o objetivo final é levar o público a votar no candidato 'X'. Tratando-se, por exemplo, de uma cantiga sobre o meio ambiente, ela pretende estimular um comportamento ecológico e responsável por parte do público. Ao servir-se do batuku para transmitir a sua mensagem, as entidades que organizam estas performances conseguem atingir um público vasto e, sobretudo, todos aqueles que não sabem ler e que de outra forma dificilmente teriam acesso ao conteúdo que pretendem veicular. Este tipo de performance permite também apresentar temas complexos de forma simplificada, facilitando, por exemplo, a implementação de novas campanhas, diretivas, etc. (Seabra 1987 *apud* Nogueira, 2011: 77).

3.2.3 Performances espetacularizadas

No que toca às performances de batuku espetacularizadas, são três as categorias a considerar: ANIMAÇÃO, CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL e CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO.

Na categoria ANIMAÇÃO incluem-se as performances de batuku que nos últimos anos se tornaram típicas nos shows de animação noturna em restaurantes de categoria superior e *resorts* turísticos em Cabo-Verde, sobretudo nas ilhas de . Santiago, Sal e Boavista. No período da minha pesquisa de campo (2012/2013), os restaurantes e hotéis contatados em Santiago não ofereciam este tipo de show no seu programa. No entanto, segundo as informações que recolhi junto dos responsáveis, a pedido dos seus hóspedes organizavam regularmente atuações de grupos de batuku nas suas instalações financiadas pelos próprios hóspedes, integradas em festas de aniversário, jantares de grupo, etc. De acordo com os responsáveis pela restauração e programação cultural de dois hotéis da capital santiaguense, muitos turistas pedem que no último dia de férias o hotel organize um jantar de despedida em grupo e que contrate em nome dos hóspedes um músico ou um grupo para fazer a animação durante o jantar (C. Correia, entrevista de novembro de 2012; M. Sousa, entrevista de novembro 2012).

O restaurante *5^{al} da Música* (leia-se: quintal da música), situado na zona do Plateau na cidade da Praia, é uma referência no panorama musical da ilha e deu a conhecer ao público vários artistas, que após a sua passagem por aquele espaço levaram a música cabo-verdiana a inúmeros palcos internacionais. A programação musical do *5^{al} da Música* é muito variada. Semanalmente há atuações de grupos de batuku, que alternam com atuações de artistas de outras áreas musicais. A intenção dos proprietários é mostrar ao público, composto tanto por nacionais como por turistas estrangeiros, as diversas facetas da música cabo-verdiana. Quando me encontrava em Santiago, em 2012 e 2013, era o grupo *Terrero* que animava os jantares de terça-feira naquele restaurante. Este é um grupo constituído sobretudo por batukadeiras jovens, cuja solista – Neuza – é muito apreciada pelo público. O grupo já conta com 2 CDs no mercado e diversas atuações dentro e fora do país.

Segundo Ália Santos, proprietária do restaurante, desde 2001 que há noites de batuku no *5^{al} da Música*. Atualmente são grupos que aqui atuam, mas no passado também se apresentaram músicos a solo. Para Ália Santos é importante que os seus clientes conheçam o batuku tanto na sua variante tradicional quanto na forma como tem sido reinterpretado nos últimos anos.[125]

125 Segundo a proprietária, antes das batukadeiras do *Terrero* era o grupo *Tradison di Terra* que atuava às terças-feiras no *5^{al} da Música*. Princezito, Mayra Andrade e Orlando Pantera também passaram por este palco no início das suas carreiras (A. Santos, entrevista de dezembro de 2012).

O público nacional é naturalmente bem-vindo, mas estas atuações atraem sobretudo turistas estrangeiros, que em muitos casos assistem pela primeira vez a uma performance de batuku. A barreira linguística impede, na esmagadora maioria dos casos, que compreendam a dimensão poética do que lhes é apresentado, pelo que a atenção recai sobretudo sobre a melodia, o ritmo e a coreografia. Este aspeto determina a escolha das cantigas apresentadas e a estrutura global da performance. Para melhorar a visibilidade do público, nestas ocasiões o terreiro não é disposto em semicírculo no palco, mas sim em linha. As cantigas são mais curtas do que é habitual, por exemplo, em performances privadas e não são cantadas na forma sequencial "natural", mas sim em blocos de duas ou três cantigas, para que nas pausas os clientes possam continuar a comer e a conversar. Depois de algumas cantigas, é habitual uma ou duas das batukadeiras descerem do palco e convidarem alguns visitantes a juntar-se ao grupo. Animados pelos aplausos do público, eles entram no terreiro e dançam o tornu com as batukadeiras.

Este momento do *show* que acabo de descrever repete-se nos eventos de animação noturna dos grandes *resorts* das ilhas do Sal e da Boavista, muitas vezes chamados "noite cabo-verdiana". Geralmente não são músicos profissionais que atuam nestes saraus, mas sim os animadores do hotel, que cantam e dançam uma variedade de estilos musicais crioulos, entre eles o batuku.[126] O motivo principal, sobretudo no que diz respeito ao batuku, é de ordem financeira. Ao fazer uso dos próprios animadores, os hotéis evitam os custos de transporte e alojamento que teriam de despender para contratar regularmente um grupo de batuku constituído por vários membros (M. Varela, entrevista de agosto de 2013).[127]

De acordo com a constituição da plateia, os animadores costumam resumir o conteúdo das cantigas ou o refrão em inglês, francês ou português para que os espetadores entendam pelo menos parte da mensagem. Uma vez que entre os espetadores europeus se encontra geralmente um grande número de portugueses, quando se trata do batuku muitas vezes a escolha dos animadores recai sobre uma cantiga muito conhecida sobre um homem cuja mulher emigra para Lisboa[128] e

126 No *site YouTube* estão disponíveis inúmeros vídeos destes eventos. Trata-se de imagens grvadas pelos hóspedes dos hotéis. Alguns exemplos são os vídeos dos utilizadores *Abiliorp* (2012), *Carlos Silva* (2013), *Gomes Sousa* (2011), *Rpaulino66* (2012) e *Yanco57* (2013), referenciados na lista de fontes consultadas.

127 Na ilha do Sal existem alguns grupos de batuku, formados por vendedoras ambulantes ali residentes, mas naturais de Santiago. Estes grupos não estão formalmente organizados e atuam quase exclusivamente em festas privadas das comunidade badia residente no Sal (A. Moreira, entrevista de agosto de 2013). Muito esporadicamente são contratados para atuar em restaurantes de Santa Maria.

128 Em Cabo Verde é comum usar-se 'Lisboa' como sinónimo de 'Portugal' na comunicação informal. Quando numa conversa entre amigos se fala de alguém que emigrou para Lisboa, nem sempre essa pessoa vive efetivamente na capital portuguesa.

deixa de dar notícias e de apoiar a família que ficou para trás. Para os espetadores lusófonos o texto desta cantiga é muito fácil de compreender.[129] Ao cantar uma cantiga que evoca a capital portuguesa, os animadores conseguem estabelecer facilmente uma conexão emocional com estes espetadores.

Neste contexto de animação turística, as performances de batuku são coreografadas ao pormenor e os animadores recorrem a determinados figurinos e adereços que sugerem autenticidade e que vão ao encontro das expetativas dos espetadores. As bailarinas apresentam-se geralmente descalças, usam um lenço à cabeça e carregam utensílios que outrora eram típicos do quotidiano dos camponeses de Santiago, como um **balai di tente** – um cesto utilizado para separar o grão da farinha. Mas os seus movimentos e os trajes uniformizados, muitas vezes fabricados a partir de tecido estampado com a bandeira de Cabo Verde, não correspondem àquilo que geralmente se espera de uma performance de batuku considerada "autêntica".

A categoria que se segue – CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL – diz respeito a contextos performativos que nos últimos anos se têm tornado cada vez mais populares em Santiago. Muitos dos concursos e festivais de batuku são realizados nos dias em que se celebram os padroeiros das localidades em que têm lugar, atraindo por isso muitíssimos visitantes. Não há consenso sobre a data em que se realizaram os primeiros eventos deste tipo na ilha, mas é certo que só se iniciaram após o fim do domínio colonial e que se têm multiplicado desde a década de 90 do século passado.[130] No espaço de apenas alguns dias – concretamente nos dias 2, 9 e 16 de maio de 1993 – tiveram lugar três festivais com performances de funaná e batuku em São Domingos, na Cidade Velha e na cidade da Praia (cf. Hurley-Glowa, 1997: 208). Estes eventos assinalavam o 5° aniversário da morte do músico Katchás[131] e foram patrocinados pelo município da Praia e pelo *Institut Français* local. Seguiram-se outros eventos semelhantes, estes já sem caráter competitivo e com o objetivo de fomentar o contato entre os grupos das diferentes localidades (RTC, 2013a).

O festival de batuku organizado desde 2006 pela associação *Delta Cultura* tornou-se rapidamente num dos mais importantes (cf. RTC, 2014). A primeira edição do festival contou com 16 grupos de batuku. Em 2012 participaram já 32

129 A primeira estrofe desta cantiga é: „Nha mudjer e ba Lisboa / E ka skrebe-m / E ka manda-m dinheru / sinku anu ka sinku dia / Suzana ku Suzeti fika ta txora". Pt.: A minha mulher foi para Lisboa. / Não me escreveu. / Não me mandou dinheiro. / Cinco anos não são cinco dias. / A Suzana e a Suzeti choraram muito.

130 Cf. *Concurso de batuque na Cidade Velha* (1984) bem como os artigos de Delta Culura (2006, 2012), Fortes (1998), JC/Inforpress (2011a, 2011b) e Semedo (1999).

131 Katchás (nome artístico de Carlos Alberto Martins) e os membros da sua banda *Bulimundo* são considerados os pioneiros da estilização do funaná. O músico faleceu em 1988 no seguimento de um acidente de viação na cidade da Praia.

grupos, vindos de todos os municípios de Santiago. O festival *Batuko – Nôs Tradison, Nôs Identidade*, que decorreu ao longo de várias semanas de maio a agosto de 2013 na Assomada, é mais um exemplo de sucesso. Segundo o produtor do evento, Isaac Vicente, o seu objetivo com este concurso era oferecer uma plataforma para mostrar a criatividade de batukadeiras desconhecidas e assim contrariar a tendência de apenas dar voz aos grupos já conhecidos do público por terem CDs no mercado (entrevista de julho de 2013). O número elevado de visitantes e os frequentes relatos nos diferentes meios de comunicação social cabo-verdianos são bons indicadores da enorme popularidade destes eventos. Tal como o facto de diversas empresas privadas do Tarrafal e da Assomada se terem associado aos festivais realizados nas respetivas localidades, patrocinando prémios para os participantes.[132]

As performances de batuku que se inserem nesta categoria estão sujeitas a um certo número de restrições impostas por terceiros. Dado o elevado número de grupos participantes, é habitual os organizadores de concursos e festivais de batuku limitarem a extensão e o número de cantigas a apresentar por cada grupo.[133] Em regra, por questões logísticas e financeiras, os grupos são obrigados a atuar com uma formação reduzida, ou seja, nem todos os membros do grupo podem participar.[134] Se por um lado são os próprios organizadores a impor esta restrição, por outro lado é comum os municípios limitarem o seu apoio financeiro e logístico aos grupos de batuku de acordo com a capacidade dos veículos de transporte cedidos pelas câmaras. Os grupos não estão proibidos de usar instrumentos nas suas atuações em festivais. No entanto, tratando-se de concursos e dado que só um número reduzidíssimo de grupos tem os meios para se apresentar acompanhado de vários músicos, em regra a organização não permite a utilização de instrumentos musicais para que todas as formações se apresentem sob as mesmas condições.

A participação dos grupos em cada vez mais concursos e festivais de batuku em território nacional trouxe consigo alterações ao nível do conteúdo e da estrutura das cantigas apresentadas. Sobretudo quando se trata de competições, os

132 Os organizadores dos dois eventos mencionados afirmaram ter tido dificuldade em conseguir apoio financeiro das respetivas edilidades. Os municípios facultaram, contudo, em ambos os casos o transporte gratuito dos grupos de batuku participantes.

133 De acordo com as regras estipuladas para o *Festival de Batuco e Tradições Africanas* de 2012, cada grupo podia apresentar 3 cantigas no palco. Quando um dos grupos excedia o tempo acordado, um dos apresentadores do concurso dava um sinal às batukadeiras, pedindo que terminassem a cantiga. Na final do concurso *Batuko – Nôs Tradison, Nôs Identidade*, realizada em agosto de 2013, cada grupo dispunha de 8 minutos para apresentar 2 cantigas. As regras previam que os grupos que desrespeitassem este limite fossem desqualificados.

134 No concurso realizado na Assomada eram permitidos apenas 12 participantes por grupo. A maioria dos grupos de batuku apresentou-se com uma cantadeira, duas tornadeiras e nove batukadeiras.

grupos tendem a escolher cantigas cujos temas costumam despertar a empatia do público e do júri. São cantigas sobre as virtudes da mulher cabo-verdiana ou sobre as consequências da emigração e da falta de perspetivas. Como já referi, este contexto performativo específico também se carateriza pela alteração estrutural e mesmo tipológica das cantigas. As fronteiras entre a finason e a sanbuna dissipam-se, uma vez que é comum os grupos cantarem cantigas mistas, combinando elementos dos dois tipos: a primeira parte da cantiga tem a forma de uma finason; segue-se um período de sanbuna, cujo ritmo se vai intensificando até culminar com o tornu; a nível temático, nem sempre se verifica uma unidade entre as duas partes da mesma cantiga.

No que toca à dimensão coreográfica, também há algumas transformações a registar. No âmbito deste tipo de eventos o tornu não se inicia somente após a rabida. Ele vai sendo dançado desde o começo da cantiga, inicialmente com intensidade muito moderada. Tratando-se de concursos, alguns grupos tentam impressionar os jurados com as suas habilidades artísticas, incluindo no tornu movimentos caraterísticos de outras danças africanas.

Um facto curioso é que estas performances não terminam, como é habitual, com o clímax da txabéta e do tornu, mas sim com um bizarro efeito *fade out*. Isto é, comandado pela cantadeira, todo o grupo vai reduzindo o volume e a intensidade da performance. Esta redução, que devia ser progressiva, acontece muitas vezes de forma abrupta – por exemplo quando os apresentadores do concurso sinalizam que a performance se aproxima do tempo-limite – o que a torna ainda mais artificial. O efeito *fade out* é caraterístico de produções discográficas, mas parece estar a tornar-se cada vez mais comum em performances de batuku ao vivo nos palcos nacionais.

Muitos dos grupos de batuku que atuam neste tipo de eventos contam com um *manager*[135]. Na maior parte dos casos trata-se de indivíduos do sexo masculino que não fazem parte do próprio grupo. O *manager*, muitas vezes um músico (amador), costuma ter um nível de formação superior ao das batukadeiras. Ele coordena as viagens do grupo, negoceia cachets e dispõe dos contatos necessários para conseguir atuações. Ao associar-se a um *manager*, as batukadeiras esperam conseguir gravar um álbum e comercializar as suas cantigas. A figura do *manager* não deve ser subestimada quando se tratar de avaliar as performances de batuku a que atualmente assistimos. Ainda que formalmente não faça parte do grupo e à primeira vista o seu papel possa ser considerado marginal, o facto é que não raras vezes é ele o responsável pela escolha do repertório a apresentar ao público e ainda quem determina a frequência dos ensaios, a coreografia dos videoclipes ou o traje que

135 Também é comum usar-se as designações 'mentor' ou 'tutor'.

as batukadeiras usam em palco. Como se vê, o *manager* é mais um dos agentes ativos da performance de batuku.

As performances de batuku feitas no contexto de concursos e festivais de batuku, já não podem ser consideradas *everyday performances*. Quando observamos o desempenho dos grupos nestes eventos, fica claro que se trata de *staged performances* (Bell & Gibson, 2011), marcadas por uma encenação múltipla e consciente. Nestes casos, Coupland (2007) fala de *high performances*, enquanto Richard Bauman (1992, 2004) usa a designação *full performances*.

> [P]erformance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity, highlighting the way in which the act of discursive production is accomplished, above and beyond the additional multiple functions the communicative act may serve. In this sense of performance, then, the act of expression itself is framed as display: objectified, lifted out to a degree from its contextual surroundings, and opened up to interpretive and evaluative scrutiny by an audience, both in terms of its intrinsic qualities and its associational resonances. (R. Bauman, 2004: 9)[136]

R. Bauman (1992) considera que o planeamento, a limitação temporal, a limitação espacial e a estruturação são as caraterísticas que distinguem este tipo de performances – que têm lugar no âmbito de eventos públicos – das performances quotidianas.[137] Coupland (2007) aborda a performance sublinhando o aspeto da focalização comunicativa.[138] O processo de *staging* (nas palavras de Bell & Gibson, 2011) faz-se sentir em diferentes níveis em todas as dimensões da prática cultural. Os grupos de batuku encenam tanto a entrada como a saída de palco, selecionam o seu repertório deliberadamente e interagem com o público ao longo de toda a performance. As exclamações[139] que conhecemos de concertos de música pop e

136 Cf. também Bauman & Briggs, 1992: 142.

137 "Cultural performances tend to be the most prominent performance contexts within a community and to share a set of characteristic features. First of all, such events tend to be *scheduled*, set up and prepared for in advance. In addition, they are *temporally bounded*, with a defined beginning and end; they are also *spatially bounded*, that is, enacted in a space that is symbolically marked off, temporarily or permanently, such as a theater, a festival ground, or a sacred grove. Within these boundaries of time and space, cultural performances are *programmed*, with a structured scenario or program of activity [...]. These four features are in the service of an additional one, which is part of the essence of cultural performances, namely, that they are *coordinated public* occasions, open to view by an audience and to collective participation; they are occasions for people to come together" (R. Bauman, 1992: 46).

138 Coupland identifica sete dimensões de focalização comunicativa nas *high performances*. O autor designa-as por *form*, *meaning*, *situation*, *performer*, *relational*, *achievement* e *repertoire focusing* (2007: 147-148).

139 Geralmente as solistas gritam para o público "Nhos sta sábi?" (Pt.: Estão a divertir-se?), "Undi kes mô?" (Pt.: Onde estão essas mãos?), "Undi nhos sta?" (Pt.: Onde é que vocês estão?), "Mô pa altura!" (Pt.: Mãos no ar/para cima!) ou "Nu krê brinka sábi ku nhos!" (Pt.: Queremos divertir-nos com vocês!).

rock tornaram-se comuns nos palcos onde hoje se dança o batuku. Ao mencionar as localidades onde se encontram a atuar, os solistas dos grupos de batuku animam o público presente, que reage de forma audível. Os grupos apostam no reconhecimento, pelo que cada um deles adotou gestos e frases que repetem nos diferentes palcos por onde passam. Este é também um dos motivos para atualmente qualquer grupo de batuku "que se preze" só se apresentar em palco devidamente trajado.[140] É certo que a roupa não devia ser um fator a considerar, mas o facto é que público põe em causa a qualidade de grupos de batuku que não tenham uma "farda".

Como se demonstrou, a popularidade crescente dos concursos e festivais de batuku em Cabo Verde trouxe não só uma série de transformações, como motivou, simultaneamente, uma uniformização das performances. Esta estandardização é visível tanto ao nível do traje quanto nos aspetos musicais, formais e coreográficos que compõem a performance.

No quadro das performances de batuku espetacularizadas, resta mencionar a categoria CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO. Nesta categoria incluo concertos de músicos a solo ou de grupos de batuku em palcos internacionais bem como as suas atuações em festas populares e festivais de músicas do mundo como o *Smithsonian Folklife Festival* em Washington (EUA), o *Africa Festival* em Würzburg (Alemanha), o *Festival Músicas do Mundo* em Sines (Portugal), o *World Music Festival* em Chicago (EUA) e outros. [141]

Por motivos de ordem financeira e logística, por vezes os organizadores de festivais internacionais dão preferência a músicos a solo, pelo que é mais raro ver grupos de batukadeiras pisar os palcos internacionais. Os grupos com mais antiguidade e mais conceituados não deixam, no entanto, de ser convidados regularmente para atuar fora do país. Menciono, a título de exemplo, os grupos *Delta Cultura* (Áustria 2008), *Tradison di Terra* (Argélia 2009, Senegal 2010) e *Terrero* (Portugal 2008, Países Baixos 2009, França 2014).

140 Tradicionalmente as camponesas cabo-verdianas usavam saias longas escuras e blusas claras. É por isso que os mais conservadores exigem que o traje do batuku se baseie no traje quotidiano de outrora. Geralmente os grupos com alguma antiguidade, sobretudo os constituídos por batukadeiras adultas e idosas, seguem este preceito. Já os grupos constituídos por crianças, adolescentes e jovens mostram-se menos tradicionalistas e optam muitas vezes por saias pretas ao nível dos joelhos e t-shirts coloridas ostentando o nome do seu grupo. Muitas vezes o pano é o único elemento comum no traje dos inúmeros grupos de batuku. O tradicional panu di téra é usado à cintura (ou empurrado para as ancas quando se dança o tornu) ou, em alguns casos, surge como faixa cosida nas saias ou nas blusas das batukadeiras.

141 Apesar de se realizarem no estrangeiro, excluí deste grupo as performances de batuku organizadas pelas e para as comunidades cabo-verdianas da diáspora, dado que este tipo de performance apresenta formas e funções muito diversas, de acordo com o contexto social, político e mesmo espacial em que têm lugar. É difícil sumarizá-las, mas em traços muito gerais pode dizer-se que se aproximam das performances relativas à categoria CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL, descrita anteriormente.

Para que possa ser compreendida, uma prática com um alto caráter referencial, como é caso do batuku, exige um público nativo ou familiarizado com esta tradição discursiva, com a sua estrutura e com as diversas referências intertextuais que a caraterizam. Caso contrário, perde-se parcialmente ou totalmente a dimensão poética da performance. Dado que nos espetáculos realizados fora de Cabo Verde geralmente a audiência é composta maioritariamente por não-cabo-verdianos, os músicos a solo que incluem o batuku nos seus repertórios costumam fazer uma pequena introdução na qual apresentam ao público, em traços gerais, a tradição do batuku e costumam também traduzir a mensagem central das cantigas que de seguida se vão ouvir.[142] Princezito revela que tende a adaptar a linguagem das suas finansons ao público local quando dá concertos em Portugal ou na América Latina. O cantor não renuncia ao kriolu fundu, mas faz questão de usar adicionalmente palavras do kriolu fáceis de reconhecer pelo público de língua portuguesa ou espanhola.[143] Esta reconfiguração linguística consciente, designada por *audience design* (cf. Bell, 1984; Bell, 2001; Coupland, 2007: 54-81), pode ser usada, como no caso descrito por Princezito, para estabelecer proximidade entre o emissor e os recetores e sugerir um sentimento de pertença ou, noutros casos, para sinalizar distância.

Nos palcos estrangeiros é raro assistir a uma performance de batuku com a sequência habitual, nomeadamente prelúdio muito curto + parte central longa + rabida curta (com tornu). Nestes casos, em vez de ser cantado, habitualmente o prelúdio é feito por tambores ou outros instrumentos de percussão semelhantes. Este momento introdutório costuma ser relativamente longo, por forma a familiarizar o público com a sonoridade polirrítmica do batuku. Princezito afirma que também ele é menos rigoroso com a estrutura clássica das cantigas de batuku quando atua no estrangeiro. O músico e escritor opta por sublinhar os aspetos rítmicos e melódicos da performance, por forma a torná-la mais interessante para o público que não domina o kriolu. Nos seus concertos internacionais, Princezito aproveita a liberdade de improvisação que o batuku lhe oferece para fazer experiências misturando-o com elementos do Jazz, do Flamenco e de outros géneros musicais.[144]

Quando apresentam no palco músicas de batuku, alguns músicos a solo costumam fazer-se acompanhar de algumas batukadeiras que fazem a txabéta ou dançam o tornu, para assim poder mostrar ao público o lado mais "tradicional" do batuku. A célebre Cesária Évora, por exemplo, fez-se acompanhar pelo grupo de batuku *Terrero* num concerto no *Olympia* de Paris. O já mencionado Princezito

142 Lura, entrevista de julho de 2012; Princezito, entrevista de novembro de 2012.
143 Entrevista de novembro de 2012.
144 Entrevista de julho de 2013.

participou no *15° Festival da Lusofonia* em Macau em 2012, acompanhado no palco por Marisa e Vera, duas batukadeiras experientes que dirigem respetivamente os grupos *Batukaderas Delta Cultura* e *Fidjus di Nho Santo Amaro*.

No que toca à função das performances espetacularizadas, a análise realizada indica que nestes casos o batuku é um bem (cultural) adquirido e consumido pelo público. O objetivo central deste tipo de eventos não é a interação entre os membros de uma comunidade ou a partilha de valores comuns. Elas são expressão de uma comodificação cultural, isto é, de uma mercantilização de bens culturais locais imateriais. A descontextualização total, a mediatização, o *staging* (Bell & Gibson, 2011), o registo de cantigas de batuku junto de entidades de gestão de direitos autorais[145] – todos estes aspetos são indicadores de uma tendência de profissionalização de uma prática cultural. Trata-se de aperfeiçoar um "produto" a ser apresentado ao público com o objetivo de o cativar (Coupland, 2007). Os múltiplos ensaios que antecedem as atuações dos grupos de batuku são um exemplo disso. Nos dias de hoje, ser batukadeira deixou de ser um passatempo e passou a ser uma profissão por meio da qual os membros dos grupos podem contribuir para a subsistência dos respetivos agregados familiares. As performances já não são espontâneas e o seu conteúdo improvisado. Pelo contrário. Elas são encenadas cuidadosamente com o objetivo de otimizar o seu alcance.

Este tipo de performance permite uma redefinição da própria identidade, num presente dominado pela globalização e pela comercialização. Os artistas badius já não estão totalmente à mercê das classificações feitas por terceiros. Incluindo elementos (coreográficos, musicais, etc.) não-autóctones nas suas performances, eles participam ativamente nessa classificação identitária.[146] A distribuição e comercialização da música cabo-verdiana deixou de estar concentrada nos estilos musicais associados com as ilhas do Barlavento. Num novo formato híbrido, o batuku conquistou espaços de performance nacionais e internacionais que durante muito tempo eram ocupados unicamente pela morna.

145 Desde o início de 2005 que os artistas e autores cabo-verdianos podem registar as suas obras através da SOCA – Sociedade Caboverdiana de Autores. Contudo, esta entidade ainda não dispõe de todos os meios necessários para fazer valer os direitos autorais dos seus associados junto das emissoras de rádio e televisão, dos proprietários de bares e discotecas ou de organizadores de eventos (Cf. JSD/MLL, 2013). Este é um dos motivos pelos quais os músicos cabo-verdianos costumam registar as suas obras em entidades de gestão de direitos autorais em Portugal (SPA – Sociedade Portuguesa de Autores), em França (SACEM – Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique) ou nos Países Baixos (BUMA/STEMRA). Neste ponto, os grupos de batuku ainda são uma exceção (A. Veiga, entrevista de agosto de 2013).

146 As performances de batuku das categorias CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL e CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO também permitem que os badius se posicionem face aos seus próprios conterrâneos. No passado, as suas tradições musicais foram proibídas ou estigmatizadas como rústicas, enquanto a morna e a coladeira, associadas com o Barlavento, já no período colonial eram louvadas pelo seu requinte.

3.2.4 Resumo e conclusão

A análise que precede este capítulo demonstra que cada performance de batuku tem um caráter específico e que este decorre diretamente da categoria performativa em que a atuação em causa se insere. Todos os contextos performativos, isto é, quer as performances de batuku privadas, quer as públicas ou as espetacularizadas caraterizam-se por um determinado grau de entretenimento e por uma função basilar que incide sobre todas as dimensões do batuku enquanto prática discursiva e social.

No caso das performances das categorias FESTA e RITUAL, o batuku representa um meio de participação social através do qual os participantes podem partilhar experiências, expressar sentimentos, trocar pontos de vista, evocar memórias, etc. Estas performances têm lugar no seio de comunidades de dimensão reduzida, muitas vezes em contextos espaciais rurais mas também em contextos urbanos. Nestes casos é a partilha, a comunhão fática, que está em primeiro plano: o batuku é feito pela comunidade local para a comunidade local. A própria comunidade integra a performance, pelo que não há uma divisão clara entre público e atores.

Geralmente as performances de batuku que se inscrevem nas categorias ELEIÇÃO e INFORMAÇÃO são "encomendadas" por terceiros, isto é, pessoas ou entidades não-pertencentes à comunidade. Elas têm lugar no âmbito de eventos públicos organizados por partidos, organismos públicos ou organizações não-governamentais e têm por objetivo divulgar uma determinada mensagem – definida não pelos grupos de batuku, mas sim pelos organizadores dos eventos – para levar os ouvintes a adotar um determinado comportamento. Trata-se de performances de batuku destinadas a um público-alvo específico dentro da comunidade local: eleitores, jovens sexualmente ativos, estudantes, adolescentes, etc. Durante estas performances a comunidade desempenha um papel passivo.

As categorias ANIMAÇÃO, CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL e CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO são expressão de uma comodificação do bem cultural batuku, que acontece a par de uma descontextualização e profissionalização do mesmo. Esta tradição discursiva é consumida como se de uma mercadoria se tratasse e, paralelamente, serve como meio de posicionamento para os cabo-verdianos face ao "outro". A mediatização e a hibridização do batuku, sendo resultado de uma adaptação consciente dos atores locais às estruturas das redes globais, permite conquistar novos ouvintes e alcançar sucesso comercial. Nestes casos o batuku não é feito apenas a fim de transmitir uma mensagem no seio da comunidade local. O objetivo principal é o entretenimento de uma comunidade global, que não

ocupa necessariamente o mesmo espaço físico de quem desempenha a performance de batuku. Há uma separação espacial clara entre o público, que consome, e os atores da performance, mas o público é convidado a tomar parte no "espetáculo" cantando, dançando e batendo palmas.

A conclusão a tirar é que atualmente o batuku carateriza-se por uma tendência de espetacularização que pode ser observada em performances de todos os contextos e categorias performativos apresentados. Esta tendência, particularmente forte desde a última década do século transato, resulta das fortes transformações verificadas ao nível do local e do contexto das performances e, sobretudo, do público a quem se destinam.

4 Aspetos formais, poéticos e comunicativos das cantigas de batuku

Este quarto capítulo é dedicado às cantigas cantadas durante uma performance de batuku. De seguida apresento diversos exemplos retirados do corpus deste trabalho para ilustrar as caraterísticas e as estruturas formais típicas destas cantigas.

4.1 Descrição do corpus de análise

A análise que se segue é baseada num corpus extenso constituído por cantigas de batuku provenientes de fontes escritas bem como de recursos áudio e audiovisuais. A compilação foi dividida em três grupos distintos, isto é, três subcorpora, que correspondem a três períodos-chave da história de Cabo Verde e da evolução do batuku. O primeiro subcorpus, que designei por SC0, compreende o período desde a primeira menção do batuku num documento da administração colonial portuguesa em finais do século XVIII até à independência de Cabo Verde em 1975. O subcorpus SC1 diz respeito ao período pós-independência até à viragem do século. O subcorpus SC2, por fim, inclui cantigas de batuku produzidas a partir do ano de 2000.

Ao analisar as cantigas que compõem o corpus global desta tese, constatamos grandes diferenças entre as composições dos três períodos acima estabelecidos. Estas diferenças dizem respeito à estrutura formal das cantigas e, em particular, à sua dimensão poética. Apenas poucas cantigas de batuku foram registadas por escrito no período colonial, pelo que o número reduzido de itens que compõe o subcorpus SC0 não permite tirar muitas conclusões acerca da estrutura das cantigas de batuku cantadas neste período. Contudo, este subcorpus não deixa de ser de grande interesse, já que os textos nele incluídos oferecem informações relevantes sobre a linguagem utilizada na época, sobre os topoi abordados e sobre as convenções sociais então vigentes. Os subcorpora SC1 (1975-1999) e SC2 (a partir de 2000) são constituídos por cantigas transcritas, parcialmente disponíveis também em formato áudio ou audiovisual. Aqui podemos constatar grandes diferenças formais e ao nível do conteúdo entre os dois subcorpora mas também dentro de cada

um deles. Particularmente interessantes são os casos em que a "mesma" cantiga pode ser encontrada mais do que uma vez no corpus.

É importante não esquecer que a designação 'cantiga', ou melhor, a delimitação de uma cantiga, pode ser problemática já que só nas últimas décadas as cantigas de batuku passaram a ser transcritas. Durante vários séculos a sua transmissão era feita apenas oralmente, o que não surpreende considerando que no meio em que o batuku era cultivado – predominantemente o interior da ilha de Santiago – a maior parte dos participantes era analfabeta. O registo escrito não era absolutamente necessário naquele contexto social rural já que a transmissão das cantigas às gerações seguintes estava garantida por via oral.

Ao contrário do que acontece nos géneros literários escritos, em que as obras são fixadas com um determinado título, no caso da literatura oral é comum as composições – sejam elas poemas, cantigas ou outros – serem conhecidas sob títulos diferentes. Estes títulos não são duradouros e podem variar segundo a memória ou a preferência pessoal de quem cita o poema ou a cantiga em causa, de acordo com o que é conhecido regionalmente, etc. Quando numa conversa os interlocutores utilizam títulos divergentes ou não está claro a que cantiga se referem, o procedimento para a identificar é simples: faz-se uma sinopse da cantiga, cantam-se alguns versos-chave e as dúvidas ficam esclarecidas.[147] Mas ainda que haja consenso é preciso questionar se se trata efetivamente da mesma cantiga. Quando por ocasião de um casamento se cantava uma cantiga de batuku perante e para os convidados vindos de povoações diferentes, todos sabiam que essa cantiga seria levada por eles para os locais onde residiam. Essa era, inclusive, uma das intenções da performance. Numa nova performance, num outro local, a cantiga era alterada e cantada por forma a servir a nova ocasião, os participantes, as caraterísticas do espaço, etc. Uma vez que esta reformulação das cantigas era permanente e que as cantigas não eram fixadas por escrito, é impossível determinar quais as cantigas originais e quais as suas variações.

Um dos traços essenciais do batuku é a improvisação. Durante a performance, a cantadeira canta versos próprios que vai alternando – espontaneamente ou quando lhe falha a memória – com versos do domínio público. Na cantiga ela pode também aludir à ocasião da performance, louvar os anfitriões, saudar os outros participantes, enviar cumprimentos a familiares e amigos ausentes ou até comentar o comportamento ou as reações dos presentes. As possibilidades de improvisação

147 Existe "uma" cantiga muito célebre que conta a história de uma jovem que se deixa seduzir por um rapaz. Mais tarde, quando ela se apercebe que está grávida, o rapaz acaba por abandoná-la. *Rapasinhu*, *Rapasinhu bo é ntentadu*, *Rapasinhu ka bu tenta-m* ou *Ka bu kunfia na rapasinhu* são alguns dos nomes pelos quais esta cantiga é conhecida (N. Sanches, entrevista de julho de 2012). No capítulo 4.4 apresento três versões "desta" cantiga, isto é, três variações do tema acima referido.

são praticamente infinitas. Graças a este modo de criação textual e de improvisação, a que Albert Lord (1960) deu o nome de *composition in performance*, as performances de batuku podem tornar-se muito longas. Quando a cantadeira é exímia na arte do improviso, a transição entre composições é quase impercetível para o público. Como seria possível, nos casos de performances improvisadas, traçar as fronteiras entre uma cantiga e a outra? Como determinar o que faz parte da primeira cantiga e o que já se insere na cantiga seguinte? Nas performances de batuku a que atualmente assistimos em restaurantes e no âmbito de concursos e festivais é fácil delimitar as cantigas: os movimentos dos membros do grupo de batuku ou as intervenções de um apresentador marcam claramente o início e o fim de cada cantiga. Mas se considerarmos que antigamente a imitação e a intertextualidade eram tidas como um indicador de qualidade e que a questão da autoria[148] era irrelevante, é pertinente por em causa se os versos outrora cantados durante uma performance de batuku podem ser vistos como um todo. Estes versos e estrofes poderiam também ser considerados pequenos excertos de um ciclo[149] de cantigas mais extenso ou até ser vistos como cantigas independentes muito curtas.

Uma vez que até há relativamente pouco tempo as cantigas de batuku não eram transcritas e, consequentemente, não eram transmitidas numa determinada forma fixa, seria inútil tentar determinar a sua originalidade. Apenas seria possível constatar quais os versos e estrofes recorrentes nas diferentes versões, sem contudo poder especificar a ordem de criação das diferentes cantigas em análise. A extensão de determinados versos não pode servir como critério para determinar a antiguidade de uma cantiga em relação a outra, já que, como vimos, o contexto em que a performance tem lugar influencia o seu conteúdo e a extensão do mesmo. Nas tradições transmitidas oralmente não podemos partir do princípio da reprodução de um arquétipo, bem como não é correto pensar que componentes textuais que se repetem em diferentes versões de "uma" cantiga pertencem a um mesmo original (cf. Vansina, 1985: 54). Não obstante, este tipo de análise contrastiva permite verificar, por exemplo, quais as personagens-tipo ou quais os elementos narrativos mais recorrentes.

148 *Rabenda kantiga*, isto é, a repetição ou imitação de cantigas de batuku alheias, era vista no passado com naturalidade como um dos recursos criativos das cantadeiras. No capítulo 5.2. debruço-me sobre a questão da autoria individual *versus* coletiva.

149 Na *Claridade* foram publicadas duas cantigas de batuku apontadas pelos editores como pertencentes ao *Ciclo do Doutor Honório*. Trata-se da *Finaçom do Doutor Honório* (1949: 35) e da *Finaçom da morte do Doutor Honório* (1949: 36-37). O autor das transcrições é Baltasar Lopes, que as terá ouvido e recolhido de uma informante da área de Santa Catarina. O escritor menciona que existem outras versões e presume que haja mais cantigas deste ciclo nos terreiros de outras localidades de Santiago, dada a grande popularidade deste advogado guineense (Lopes, 1949: 47 e seg.). Nas palavras de Baltasar Lopes, o Doutor Honório "deixou uma verdadeira gesta popular" (Lopes, 1949: 47).

A definição de critérios classificativos deve incluir, sempre que as fontes disponíveis o permitam, a evolução histórica de uma determinada tradição discursiva. No campo literário, tanto escrito quanto oral, as alterações ocorridas num género no decurso do seu desenvolvimento podem ser de tal monta, que em alguns casos dão origens a novos géneros. Para exemplificar este tipo de fenómeno, Finnegan (1977) refere um género relativamente recente cultivado na Somália que sofreu alterações significativas motivadas por circunstâncias políticas e socioeconómicas.

> [The *heello*] grew out of the brief lyric (the *balwo*) which was itself initiated around 1945, and quickly became popular with the Somali youth and the urban population. The *balwo* is an extremely short lyric – often only two lines of text – dealing largely with love and characterised by condensed and criptic imagery: the type of poem that has been called 'miniature'. After some years, the practice emerged of linking together a number of *balwo* to make up one long series – in a sense one poem. This gradually became the *heello*, which is now established as a long poem marked by repetition and the use of refrains. It still deals mainly with love, but there is also a stress on new political themes like anti-colonialism, or Pan-Somalism. We can thus observe the rise of a new genre. In this case it owed its development to a number of specific factors, among them the new political climate and the method of payment by length in radio performance […]. (Finnegan, 1977: 107-108)

A adoção de uma estrutura classificatória demasiado restritiva dificultaria (ou impossibilitaria até) uma análise contrastiva produtiva dos textos constantes do corpus. Neste seguimento, sem atender às ligações temáticas e lexicais entre os diferentes textos, classifico como "uma" cantiga

a) textos ou excertos de textos assim classificados e transcritos em fontes etnográficas ou literárias,

b) as transcrições sob a forma de estrofe contidas nas obras de 1985, 1988 e 1990 de T. V. da Silva[150],

150 Silva refere que a gravação com Nácia Gomi continha muitas repetições e que estas não foram transcritas (1985: 29). Segundo Silva, a equipe que fazia a recolha viu-se obrigada a parar a gravação por duas vezes para evitar um sobreaquecimento do gravador. Após cada uma destas pausas a cantadeira terá repetido longas passagens que o autor considerou não serem essenciais e que por isso eliminou. As cantigas transcritas na obra de 1988 dedicada a Bibinha Cabral também não correspondem na totalidade ao enunciado da cantadeira no momento da recolha. Aqui Silva acrescentou ao *testu di bazi* (1988: 78-90) estrofes que a cantadeira tinha cantado noutras performances e eliminou, tal como já o tinha feito na obra de 1985, passagens longas repetidas. As fontes das quais foram retirados excertos podem ser consultadas em versão integral no *Apensu dokumental* do livro, a partir da pág. 127. Na obra de 1990, os textos cantados por Guida Mendi foram transcritos na íntegra.

c) os textos de cantigas de batuku comercializadas sob a forma de CDs e DVDs,

d) os textos de cantigas incluídas em performances de batuku registadas em formato áudio ou audiovisual nas quais o início e o fim das cantigas são assinalados de forma evidente (por exemplo, por meio de uma pausa).

Em seguida, apresento os diferentes tipos de cantiga que compõem o universo do batuku. A esta descrição segue-se um olhar sobre os aspetos formais, poéticos e comunicativos mais relevantes das cantigas de batuku. A análise formal das cantigas será feita não individualmente, mas sim coletivamente, ao nível dos subcorpora em que elas se integram (isto é: SC0 até 1975; SC1 de 1975 a 1999; SC2 a partir de 2000). Este contraste permitirá demonstrar as grandes diferenças estruturais entre os subcorpora em estudo. Já a análise dos elementos poéticos e comunicativos das cantigas de batuku é feita sem recurso às balizas temporais mencionadas anteriormente.

4.2 Classificação tipológica das cantigas de batuku

Geralmente fala-se de cantigas ou peças de batuku. Dependendo do momento em que são apresentadas durante a performance de batuku, ou seja, dependendo de serem cantadas na primeira fase da performance ou no encerramento, podem ainda ser especificadas como sanbuna ou finason, respetivamente. No capítulo 1.3 foram já expostas as caraterísticas centrais destes tipos de cantiga. As principais diferenças entre elas são a ausência da dança e o facto de o coro desempenhar um papel apenas marginal nas finasons.

T. V. da Silva adotou uma classificação mais precisa, diferenciando com mais rigor os diferentes tipos de cantigas transcritas nas suas obras. O autor emprega pela primeira vez os termos **finason-sanbuna** (Silva, 1990: 40 e seg.) e **finason-jeral** (*idem*: 45 e seg.) na obra dedicada à cantadeira Guida Mendi. Silva designa por finason-sanbuna[151] as cantigas que reúnem caraterísticas tanto da finason quanto da sanbuna: „di *finason* el ten sobrutudu létra y organizason strófiku (irigularidadi di strofi, ker na métrika, ker na nunbru di versus); di *sanbuna* el ten melodia muzikal (inda ki mas o menu diformadu) y sobrutudu koru“[152] (*idem*: 40).

151 No livro *Ña Gida Mendi – Simenti di onti na ĉon di mañan* (Silva, 1990: 231-238) encontram-se três exemplos de finasons-sanbuna. Elas fazem parte do subcorpus SC1.

152 Pt.: Da finason tem sobretudo a letra e a organização estrófica (irregularidades das estrofes, quer na métrica, quer no número de versos); da sanbuna tem a melodia musical (ainda que mais ou menos deformada) e sobretudo o coro.

A informante de Silva, Nha Guida Mendi, designou a última finason que era cantada por vários cantores em alternância antes do final da performance de batuku por finason-jeral.[153] Neste tipo de cantiga, cada solista canta pelo tempo que quiser e por meio da melodia introduz o refrão e dá um sinal ao coro para que este o substitua. Todo o terreiro repete o refrão continuamente até que um novo solista comece a cantar, respondendo ao enunciado do solista anterior. Assim que o solista começa a sua parte da cantiga, o coro silencia-se. Quando este segundo solista termina, o coro volta a cantar até que o próximo (por exemplo o solista que iniciou a cantiga) tome novamente as rédeas da performance. E assim se vão sucedendo os membros do terreiro. Todos os que o desejarem podem brilhar a solo, pelo tempo que quiserem. O final da finason-jeral marca simultaneamente o final da performance de batuku. Segundo Guida Mendi, neste tipo de cantigas o acompanhamento rítmico era feito com txabéta e viola ou sinboa. Ao contrário do que acontece na finason-sanbuna ou na Sanbuna, em que cada estrofe da cantadeira alterna com uma estrofe do coro, na finason-jeral a extensão da intervenção do coro varia de acordo com a criatividade de cada um dos solistas. Ela pode ser curta, quando os solistas se revezam rapidamente, ou relativamente longa, dependendo do tempo que um solista necessita para se preparar para o seu solo.

As designações 'finason-sanbuna' e 'finason-jeral' foram usadas apenas para classificar as cantigas Guida Mendi. As cantigas transcritas de Bibinha Cabral e Nácia Gomi incluem-se na tipologia clássica: finason ou sanbuna. Guida Mendi era a mais velha das três batukadeiras cujas cantigas Silva transcreveu. Este facto leva-me a supor que os tipos de cantigas por ela mencionados (e, quem sabe, outros mais) eram populares no tempo daquela cantadeira e que com o passar do tempo caíram em desuso e no esquecimento.

153 Não é totalmente correto classificar a cantiga que Silva (1990: 51-69) transcreve com o título *Finason I* como exemplo de uma finason-jeral. Neste caso havia apenas dois solistas cantando alternadamente (Guida Mendi e Mendinhu Morera) e falta o coro, que numa finason-jeral se intercala entre os diferentes solistas cantando o refrão. Cf. nesta obra as distinções do autor entre finason-jeral, sanbuna e finason-sanbuna (pp. 46-47).

4.3 Estrutura formal

4.3.1 Subcorpus SC0 (até 1975)

O subcorpus SC0 contém cantigas do período colonial das quais apenas se transcreveram pequenos excertos. Ainda que partamos do princípio que o que chegou até nós representa apenas uma parte muito reduzida do cancioneiro deste período e que as transcrições parciais de que dispomos não retratam fielmente a estrutura original dessas cantigas, estas fontes não deixam de ser de grande importância para uma leitura de diversos aspetos linguísticos e sociológicos da era colonial. *Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde* é uma obra de António de Paula Brito e a fonte mais antiga do subcorpus SC0. Nesta obra de 1888, o autor dá conta da estrutura das cantigas de batuku no seu tempo:

> Reúne-se um grupo de homens e mulheres, assentados ou de pé, formando um círculo, cujo centro é ocupado por um tocador de viola. Os circunstantes, ao compasso da música, batem com as mãos abertas umas nas outras, e nas pernas, cantando: *olé lé, lé, lé, lé*; etc. Pouco depois um dos circunstantes levantando mais a voz começa a cantar, os restantes calam-se: finda a cantiga repete-se em coro o que o trovador dissera, e assim vai correndo a festa cantando uns após outros. (Paula Brito, 1967 [1888]: 394-395)

António de Paula Brito não apresenta cantigas inteiras. Transcreveu sim os versos mais conhecidos do seu tempo que, segundo ele, eram repetidos em quase todas as sessões de batuku (*ibid.*). Esta afirmação leva a crer que naquele período as cantigas de batuku não apresentavam uma unidade temática, mas sim que se assemelhavam a um puzzle, constituído por diferentes blocos semânticos.

Prometê ka dâ ta doê di más,
Ki fari mé dâ tornâ tomâ!
Olé, lé lé, lé, etc.[154]

Pekadôr ka krê ojhâ-'m,
Nhor Dés ka krê matâ-'m,
Ĩ 'stâ na mũdu pâ dizaforu.
Olé, etc.[155]

154 Pt.: Prometer e não dar dói tanto. / E pior ainda é dar e voltar a tirar! / Olé, lé lé, lé, etc.
155 Pt.: Os pecadores [as pessoas] não me querem ver aqui. / Deus não me que quer matar. / Estou no mundo por desaforo. / Olé, etc.

Tẽpu nona árnegu pinha,
Tẽpu pinha árnegu nona.
Olé, etc.[156]

Kõformi é toki sĩ é bajhu.
Bu tokâ-'m sabi
Ĩ bajhâ sabi,
Bu tokâ-'m fedi
Ĩ bajhâ fédi.
Olé, etc.[157]

Na tẽpu ki nhô kreba mi
Ĩ 'stendê lãsol, ĩ kubri koberta,
Oxi ki nhô ka mestê-'m
Ĩ 'stê[sic!] kulpa, ĩ kubri pekadu.
Olé, etc.[158]

Kẽ ki kré-bô ka raparâ-bô.
Mai ki pari-bô jhá xĩti dor.
Olé, etc.[159]

Korpu k'é negu satâ-bai…
Korasõ k'é fôrru satâ-fikâ.
Olé, etc.[160]

(Paula Brito, 1967 [1888]: 395-396)

Não se pode excluir que estes versos tão populares fossem cantados tanto em sanbunas como em finasons. No entanto, uma vez que a qualidade de uma finason era (e ainda é) medida pela arte de improvisação e pela criatividade da cantadeira ou do cantador, é provável que estas repetições fossem mais comuns em sanbunas.

As restantes quinze cantigas que compõem o subcorpus SC0 também foram transcritas pelos seus editores sob a forma de versos. Algumas destas cantigas destacam-se por apresentarem estrofes com extensão muito variada. O critério para a divisão dos versos é desconhecido, mas é possível que os editores se tenham orientado pela entoação ou pelas pausas dos seus informantes.

156 Pt.: No tempo da anona [*Annona squamosa*], renega-se a pinha [*Annona muricata*]. / No tempo da pinha, renega-se a anona. / Olé, etc.

157 Pt.: Conforme a música, assim o baile. / Tocas-me bem [tratas-me bem], / danço bem [trato-te bem]. / Tocas-me mal [tratas-me mal], / danço mal [trato-te mal]. / Olé, etc.

158 Pt.: Antes, quando gostava[s] de mim, / estendia [deitava-me sobre] lençóis e cobria-me com cobertas. / Hoje que já não precisa[s] de mim, / estendo [deito-me sobre] culpa e cubro-me com pecados. / Olé, etc.

159 Pt.: Quem te ama, não te conhece bem. / A mãe que te pariu já sentiu muita dor [já sofreu muito]. / Olé, etc.

160 Pt.: O corpo, que é negro [escravo], vai… / O coração, que é forro [liberto, alforriado], fica. / Olé, etc.

Interessante é também o facto de apenas duas das dezasseis cantigas deste corpus terem sido transcritas com o respetivo refrão. No *Batuque de Tuta Cimbrom* (1949: 37-38), uma cantiga sob a forma de diálogo, o refrão "Ê cimbrom" alterna com os versos da solista. Lopes da Silva diz tratar-se de uma cantiga famosa e refere que o texto transcrito na revista Claridade é uma de diversas versões. O autor refere que a letra apresentada provém dos terreiros de Santa Catarina e fala de "variantes e aditamentos em outros terreiros da ilha" (Lopes da Siva, 1949: 46).

No início da sua exposição sobre o "batuque" cabo-verdiano António de Paula Brito escreve: "finda a cantiga repete-se em coro o que o trovador dissera" (Paula Brito, 1967 [1888]: 395). Contudo, na cantiga por ele transcrita o refrão é sempre o mesmo, nomeadamente, "olé lé, lé, lé, lé" – a fórmula que segundo este autor serve de introdução musical para a cantiga (*ibid.*). Como se referiu acima, neste caso não se trata, *stricto sensu*, de uma única cantiga, mas sim de uma coletânea de versos avulsos que, segundo o autor, eram extremamente apreciados e por isso frequentemente combinados com outras estrofes durante as performances de batuku. Talvez por isso ele tenha mencionado apenas a célebre formula introdutória. Por outro lado, o autor indica que a intervenção do coro tinha lugar apenas no final da cantiga. Esta informação permite colocar algumas hipóteses em relação à forma e ao conteúdo dos versos do coro, bem como no que diz respeito à extensão e à estrutura globais das cantigas da época colonial. São várias as fontes que referem que naquele tempo as sessões de batuku eram muito prolongadas. Assim, é questionável que o terreiro pudesse repetir com exatidão todas as palavras da solista após um longo monólogo cantado. Parece-me, por isso, mais provável que ao dizer "finda a cantiga" António de Paula Brito (*ibid.*) se referisse efetivamente ao fim de uma ou mais estrofes formando uma unidade temática. A análise das fontes disponíveis revela, portanto, que as diferentes cantigas de batuku do subcorpus SC0 não apresentam uma estrutura fixa comum.

4.3.2 Subcorpus SC1 (1975-1999)

Do subcorpus SC1 fazem parte tanto sanbunas quanto finasons. Uma vez que as últimas se caraterizam (idealmente) por um elevado grau de improvisação e pelo estilo pessoal de cada finadeira ou finador (a sua marca pessoal, se assim quisermos), não foram consideradas na análise estrutural. A exposição que se segue diz respeito apenas às cantigas do tipo sanbuna, já que só estas cantigas se inserem num determinado padrão formal.

As sanbunas do período de 1975 a 1999 dividem-se, geralmente, em duas partes: A + B. Na primeira parte (A) é apresentada a mensagem, progressivamente. A introdução temática ocorre nas primeiras estrofes, seguindo-se um trecho longo em que solista e coro cantam alternadamente. Esta é a parte principal da cantiga, em que se desenvolve a narrativa e se revela a mensagem da cantiga. Na segunda parte (B), que em kriolu é chamada 'rabida', a cantiga sofre grandes alterações. Algumas cantadeiras assinalam este momento exclamando a palavra 'rabida' para o terreiro, mas nem sempre isso acontece.[161] 'Rabida' significa 'voltar', 'revirar'. A cantiga é revirada totalmente: a partir deste momento o texto é encurtado – isto é, reduz-se a extensão dos versos cantados anteriormente – e a melodia é adaptada ao novo enunciado. Raramente são introduzidos versos novos nesta segunda parte da cantiga. Quando isso acontece, os novos termos tendem a ser variações semânticas do que foi dito anteriormente. As transformações na fase da rabida não se ficam pelo enunciado, como mencionei acima: a melodia é alterada para casar com o texto mais curto e a percussão torna-se mais acelerada. No que toca à dimensão coreográfica, também há alterações a registar: durante a rabida verifica-se uma intensificação do ritmo, o que leva a que o tornu seja dançado de maneira cada vez mais frenética.

Dado que muitas das cantigas que compõem o subcorpus SC1 começam com um prelúdio, considero que se justifica subdividir a parte principal (A) dessas cantigas. O prelúdio (parte A1) pode ser formado apenas por interjeições ou pode também conter os primeiros versos da narrativa. O terreiro infere desta fase introdutória o modelo melódico e o primeiro refrão da cantiga. Se comparado com o resto da parte principal da cantiga, este preâmbulo tem uma duração muito reduzida. Seguem-se diversas estrofes ao longo das quais se desenrola a história. Este é o núcleo semântico da cantiga (parte A2), caraterizado pelo uso de rimas, antíteses, anáforas, paralelismos, metáforas e de outros recursos estilísticos.

Uma vez que a segunda parte (B) de uma sanbuna não é linear, também aqui se justifica proceder a uma subdivisão. É habitual a rabida não ser introduzida de forma abrupta, mas sim progressivamente. Após a parte principal há então uma fase intermédia (B1), na qual a solista encurta pela primeira vez as estrofes do seu texto. Consequentemente, o texto do refrão cantado pelo coro também é encurtado. Progressivamente são feitas mais reduções. A intensificação coreográfica e rítmica também ocorre de forma gradual. Este processo repete-se até que o texto da cantadeira tenha ficado reduzido à mensagem central da cantiga. E assim chegamos à última fase da cantiga (parte B2), quando solista e coro cantam apenas um verso

161 A já falecida Nha Mita Pereira exclamava muitas vezes "Txabéta di bóita!" [Pt.: Txabéta a toda a volta!] quando queria assinalar a rabida, enquanto Ntóni Denti d'Oru costuma pedir ao terreiro „Da-m txabéta, mé!" [Pt.: Dá-me mais txabéta!].

de poucas palavras e a dançarina no centro do terreiro atrai todos os olhares. Esta é, simultaneamente, a fase mais intensa e mais curta da cantiga.

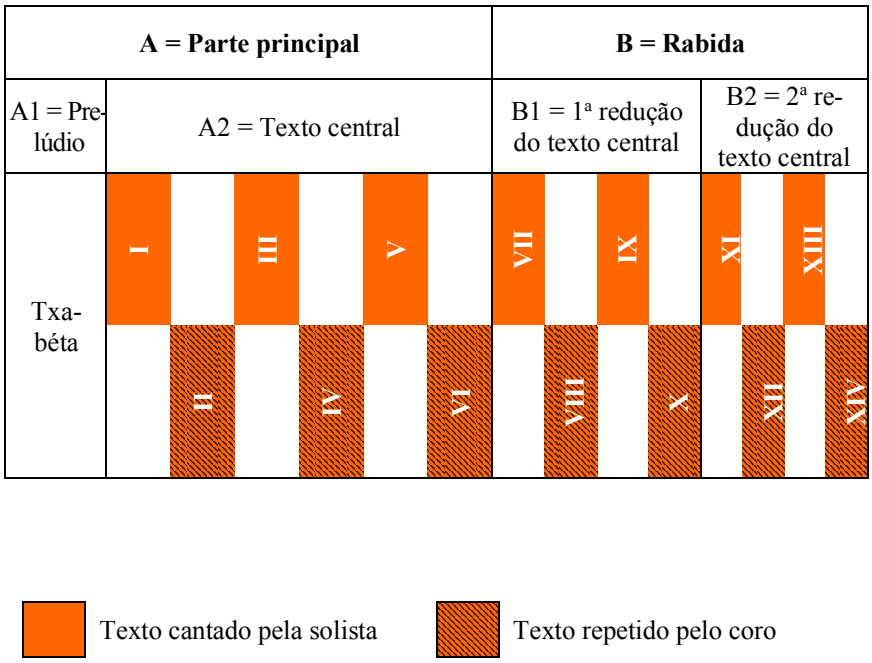
No que diz respeito ao refrão cantado na parte principal, a maior parte das cantigas de batuku divide-se em dois grupos. Há cantigas cujo refrão é uma repetição dos versos cantados pela solista e, por outro lado, cantigas com um refrão fixo que alterna com as estrofes da solista, estas sim variáveis. Há ainda um terceiro tipo de cantiga, em que a solista combina versos próprios com trechos de batuku do domínio público. Este arranjo é livre e não obedece a qualquer critério de coerência temática entre as estrofes. Nestes casos, o terreiro responde repetindo interjeições como "oi, ia, ia", respeitando a melodia da cantiga. Esta variante é caraterística de performances improvisadas, como acontece, por exemplo, nas finasons.

O quadro que se segue ilustra a estrutura habitual das sanbunas do período compreendido entre 1975 e 1999. Nas cantigas cantadas num modo de disputa entre duas ou mais cantadeiras (cf. capítulo 1.3.5), a estrutura formal pode ser outra. Com estes diálogos encenados, as cantadeiras davam provas da sua habilidade. É provável que nestes casos – tal como nas finasons – o refrão fosse constituído apenas por interjeições e que não houvesse dança.[162]

162 Silva (1990: 51-69) apresenta um exemplo de uma finason-jeral, uma cantiga de batuku cantada ao desafio.

Quadro 1: Estrutura formal de uma cantiga de batuku do período de 1975 a 1999[163]

Mâi, qui tem si fidjo[164] (Pereira, 2001[165]: faixa 3)



163 O modelo de *call and response* desta cantiga está aqui representado de forma simplificada para facilitar a leitura. O modelo completo é o seguinte: na parte principal, o coro e a solista alternam 3 vezes; na segunda fase da cantiga, as estrofes da solista e as do coro repetem-se 2 vezes na parte B1 e 57 vezes na parte B2. Os números romanos nas barras coloridas indicam a sequência das intervenções da solista e do coro.

164 Nesta cantiga, a solista canta todas as mães cujos filhos emigraram. Cf. texto e tradução da cantiga no Apêndice I.

165 Esta cantiga só foi editada no ano de 2001 como parte do CD *Nha Mita Pereira – Batuque et Finaçon du Cap Vert*, mas a gravação é de 1998.

4.3.3 Subcorpus SC2 (a partir de 2000)

O subcorpus SC2 é composto por cantigas editadas a partir do ano de 2000, recolhidas a partir de fontes escritas ou disponíveis em formato áudio ou audiovisual. Este subcorpus é reflexo da grande heterogeneidade caraterística deste período mais recente da evolução do batuku. Ao contrário das cantigas compiladas no subcorpus relativo ao período de 1975 a 1999, as composições produzidas a partir do ano de 2000 apresentam uma estrutura formal de tal modo irregular que não se prestam a uma sistematização. Apenas foi possível estabelecer tendências que se repetem no repertório de intérpretes individuais ou de determinados grupos ou que são caraterísticas de determinados contextos. Assim, recorro às categorias performativas descritas no capítulo 3.2 e seguintes para sumarizar as caraterísticas formais das cantigas do Subcorpus SC2.

A exposição que se segue diz respeito apenas às performances públicas e espetacularizadas. As performances privadas, com as respetivas categorias FESTA e RITUAL, não foram consideradas dada a grande variação verificada entre as performances deste tipo. Este é também o motivo pelo qual a análise recaiu apenas sobre cantigas de batuku do tipo sanbuna. Visto serem cantigas criadas no momento da performance ao sabor da inspiração de quem canta, as finasons têm um caráter de tal forma individual, que uma sintetização da estrutura formal deste tipo de composições seria pouco ou nada produtiva.

No domínio das performances públicas, ao nível dos traços estruturais não se verificam desvios decorrentes da categoria performativa das cantigas. As cantigas analisadas enquadram-se portanto na estrutura bipartida já conhecida das sanbunas do período de 1975 a 1999: tanto as cantigas da categoria ELEIÇÃO quanto as da categoria INFORMAÇÃO dividem-se em parte principal (A) e rabida (B). A parte principal subdivide-se em prelúdio e texto central (A1 + A2), e a rabida é introduzida gradualmente (B1 + B2).

O quadro é outro no caso das performances espetacularizadas. Aqui podem ser constatadas diferenças estruturais relevantes entre as categorias ANIMAÇÃO, CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL e CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO. As performances de batuku em hotéis e restaurantes são dirigidas sobretudo aos turistas estrangeiros. Muitas vezes elas têm lugar durante o jantar e são concebidas para agradar (aquilo que se pensa ser) o gosto dos visitantes. O som e a coreografia estão no centro das atenções nestes eventos. É por isso que a estrutura das cantigas de batuku da categoria ANIMAÇÃO não corresponde ao esquema habitual de parte principal (com prelúdio) + rabida (eventualmente introduzida sequencialmente): parte principal e rabida alternam algumas vezes e o tornu é dançado mais do que uma vez durante uma só cantiga. Esta importante alteração da estrutura das cantigas resulta do facto de ser ter tornado habitual neste tipo de performances em

hotéis e restaurantes trazer para o palco, durante a(s) fase(s) da rabida, alguns espetadores para dançar com as tornadeiras, animados pelos aplausos do restante público.

Também podem ser constatados desvios estruturais relevantes nas cantigas pertencentes à categoria CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL. A duração máxima das cantigas apresentadas nestes contextos é pré-definida pelos organizadores dos eventos. Assim sendo, as performances têm uma extensão similar.[166] Como já foi referido no capítulo 3, nestes contextos muitas vezes não é possível fazer uma distinção clara entre sanbunas e finasons. Muitos dos grupos atuam com cantigas que representam uma combinação destes dois tipos de texto: a parte introdutória tem a forma de uma finason, sem refrão entre as intervenções da solista; segue-se uma parte com as caraterísticas da sanbuna, com um refrão e a obrigatória dança do tornu na fase da rabida.

Ainda que no âmbito de CONCERTOS/FESTIVAIS NO ESTRANGEIRO as sanbunas sejam apresentadas no formato habitual – constituído por parte principal + rabida – o peso de cada uma destas partes, isto é, o foco nelas colocado, é, contudo, diferente. Ao contrário do que acontece nas performances feitas em território nacional, onde a larga maioria do público é constituída por cabo-verdianos, quando se trata de performances de batuku feitas para estrangeiros, o aspeto semântico desempenha um papel secundário. Os grupos de batuku e os artistas a solo enfatizam deliberadamente os aspetos rítmicos e melódicos das cantigas, visto que os espetadores não dominam o kriolu. Estas performances começam muitas vezes com uma fase instrumental relativamente longa, com o objetivo de dar a conhecer ao público e familiarizá-lo com o esquema polirrítmico do batuku. Após a parte principal da cantiga, segue-se uma fase de rabida também ela relativamente longa, dado que a dimensão coreográfica e o aspeto visual são os elementos mais "palpáveis" do batuku para o público estrangeiro.

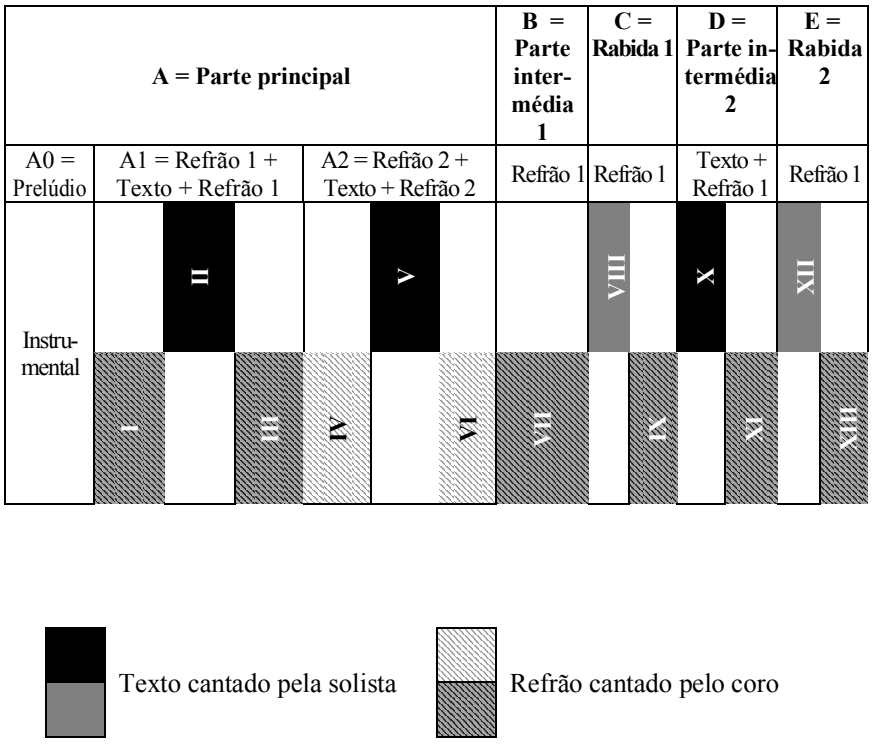
Os cantores de batuku e os grupos conceituados – sobretudo os que já estão presentes no mercado discográfico – procuram agradar ao público oferecendo-lhe uma sonoridade moderna. O subcorpus SC2 oferece diversos exemplos de sanbunas ao estilo de canções pop, que incluem, por exemplo, uma fase instrumental como *bridge*. Uma outra inovação é o facto de diversas cantigas se iniciarem não com o canto da solista, como é habitual, mas sim com o coro. As estrofes que compõem este primeiro refrão podem ser constituídas apenas por interjeições ou podem ser versos completos que dão início à narrativa.

166 Geralmente quanto mais grupos participam num concurso ou festival, menor o tempo de atuação previsto para cada um dos grupos. Por regra, as cantigas autorizadas têm uma duração máxima de 4 a 5 minutos. Tratando-se de eventos que se estendem por vários dias, as regras podem naturalmente ser outras.

O quadro que se segue apresenta a estrutura formal da sanbuna *Forma Batuko*. Esta composição do grupo *Tradison di Terra* faz parte do CD *Nós Bandera* lançado pelo grupo em 2011. A cantiga pode ser vista como exemplo de algumas das inovações formais adotadas a partir do ano de 2000.

Quadro 2: Estrutura formal de uma cantiga de batuku do período a partir de 2000[167]

Forma Batuko[168] (Tradison di Terra, 2011: faixa 4)



167 O modelo de *call and response* desta cantiga está aqui representado de forma simplificada para facilitar a leitura. O modelo completo é o seguinte: na parte principal há uma alternância entre diferentes versos da solista e o mesmo refrão monóstico do coro; a primeira rabida é formada por 8 repetições alternadas do texto da solista e do refrão; a segunda rabida é formada por 24 repetições alternadas do texto da solista e do refrão. Os números romanos nas barras coloridas indicam a sequência das intervenções da solista e do coro.

168 A solista relata nesta cantiga as dificuldades por que passou para formar um grupo de batuku e fala dos preconceitos que as mulheres que participam no batuku têm de enfrentar. O Eu lírico vê no comportamento dos seres humanos o motivo para os castigos divinos e apela à harmonia entre os homens. Cf. texto e tradução da cantiga no Apêndice II.

Tanto as cantigas apresentadas no âmbito de concursos e festivais em território nacional quanto as apresentadas em concertos e festivais estrangeiros pautam-se por uma certa uniformização. As performances de intérpretes individuais tendem a ser mais dinâmicas, já que o repertório destes artistas costuma abranger outros géneros além do batuku e eles costumam interagir com músicos de outras esferas musicais, estando por isso habituados a alterar espontaneamente em palco a estrutura de cantigas já gravadas. Com os grupos de batuku, por sua vez, é comum assistirmos a performances fixas, idênticas ao registo discográfico das mesmas, sem que a interação com o público ou o contexto performativo se faça sentir ao nível do arranjo formal das cantigas.

Ao comparar as cantigas dos subcorpora SC1 e SC2, chegamos ainda à conclusão que as últimas são significativamente mais curtas, independentemente das categorias em que se inserem as performances. Enquanto as cantigas gravadas até 1999 ultrapassam muitas vezes os 7 minutos de duração, esse número baixa para a casa dos 4 minutos nas cantigas produzidas a partir de 2000. Esta homogeneização deriva possivelmente de uma tentativa de adaptação da tradição discursiva cabo-verdiana aos padrões vigentes no mercado musical internacional.

4.4 A linguagem do batuku

4.4.1 Caraterísticas gerais

Ao analisar cantigas de batuku, é fácil perceber que a organização rítmica do discurso é feita por meio de recursos linguísticos como a acentuação, a entoação, pausas, etc. Na tradição ocidental, é comum equiparar os conceitos de ritmo e metro. No entanto, para além do aspeto quantitativo que a medida de um verso representa, há diversos outros recursos que contribuem para a estrutura rítmica de uma cantiga. Aliterações, assonâncias ou diferentes tipos de paralelismos são apenas alguns destes recursos.

> The prosodic system is perhaps the feature which most immediately gives form to a poem. We tend to think of this mainly in terms of *metre*, because of the influence of Greek and Roman models. Certainly metre does constitute one aspect. But as soon as one analyses the ways in which verse can be structured, one has to extend prosody to cover alliteration, assonance, rhyme, tonal repetition or even parallelism. It becomes clear that what in some languages or poetic cultures is

> achieved by a metre based on quantity is in others achieved by, say, alliteration; one can compare quantity in the Homeric hexameter with the elaboration of alliteration in Old English poetry (*Beowulf* for instance), assonance in the Old French epic, or the parallelism and word pairs of the Hebrew poetry in the Bible. (Finnegan, 1977: 90)

Há muito que a investigação etnolinguística se tem dedicado ao estudo da estrutura rítmica de géneros orais e de tradições discursivas. No âmbito de áreas de estudo designadas por *ethnography of communication*, *ethnopoetics* e *performance studies*, foram analisados textos do domínio da oralidade que vão das obras homéricas ao rap dos nossos dias. Os modelos rítmicos ou as sequências métricas podem ser usadas nestes casos como meio de salientar a dimensão estética da performance. Além disso, ficou patente que as estruturas rítmicas são de grande importância para a transmissão oral de conhecimento, já que facilitam a memorização de grandes quantidades de texto (cf. Lord, 1960; Edwards & Sienkewicz, 1991). Tal como acontece em outras formas de poesia oral, o ritmo desempenha um papel-chave tanto na dimensão musical quanto na dimensão poética do batuku. É comum associar 'ritmo' às mais diversas tradições discursivas, mas é preciso ter em mente que se trata aqui de um conceito relativo, cuja aceção difere de cultura para cultura (cf. Finnegan, 1977: 90 e seg.).

Embora se fale muitas vezes de uma métrica caraterística do batuku, o facto é que a estrutura rítmica e métrica das cantigas de batuku quase nunca é tematizada. No seu artigo de 1949 sobre o folclore poético de Santiago, Lopes afirma que não conhece qualquer finason com metro regular. O autor reconhece uma conexão no compasso do texto recitado e no da música feita pelo terreiro e acrescenta: "[O] próprio tom de cantilena arrastada da melodia permite que o cantor organize os versos ao sabor da improvisação, e sem obediência a ritmos certos. Um musicógrafo que estudasse os terreiros forneceria, de certo, elementos para a explicação da falta de metros regulares na *finaçom*" (Lopes, 1949: 49).

Silva (1985: 14) escreve a este respeito que a cantadeira canta o texto da finason „baŝu rítimu di ĉabéta" (Pt.: sob o ritmo da txabéta), ou seja, o ritmo da txabéta influencia diretamente o ritmo do seu enunciado. A forma como as palavras são pronunciadas numa cantiga de batuku, nomeadamente a redução ou a extensão das sílabas, pode ser muito diferente da forma como essas mesmas palavras seriam produzidas num discurso normal. Ao contrário do que se verifica em várias línguas da África Ocidental, o kriolu não é uma língua tonal, ou seja, a entoação não é um determinante semântico. Assim, as cantadeiras têm uma certa liberdade para alterar a forma como pronunciam determinadas palavras por forma a que caibam na moldura melódica e métrica que têm à sua disposição. Em fontes posteriores às acima citadas que contêm transcrições de cantigas de batuku – artigos em revistas cabo-verdianas ou dossiers culturais de jornais, por exemplo – são raras as alusões a este importante aspeto linguístico ou a outros detalhes prosódicos. A natureza

dos textos é, possivelmente, um dos motivos para a omissão. Outro motivo será certamente o facto de os autores não terem testemunhado essas performances de batuku ou tido acesso aos respetivos registos sonoros. Daí que não tenham podido indicar cesuras, elisões ou outras particularidades linguísticas dessas performances.[169]

Quando se fala de um determinado metro, é natural pensar que se trata de um modelo métrico e rítmico fixo, por meio do qual se poderiam sistematizar os versos e estrofes das cantigas de batuku. No entanto, os versos do batuku não têm uma medida específica desta tradição discursiva, como é o caso das redondilhas maiores e menores na lírica medieval galaico-portuguesa ou do decassílabo no soneto clássico. Geralmente as cantigas de batuku caraterizam-se por uma combinação de versos com diferentes metros cujo conteúdo é marcado ou salientado entoacionalmente pela cantadeira. O canto pode ser acompanhado por determinados gestos e movimentos para marcar o compasso. Estes fatores, bem como o emprego de rimas internas e externas, de paralelismos, de jogos de sons e de palavras e de outros recursos estilísticos e retóricos resultam numa estrutura rítmica e métrica dinâmica que pode ser observada tanto nas sanbunas quanto nas finasons.

Transcrevo abaixo excertos de uma finason registada no documentário *Songs of the Badius* (Zantzinger, 1986). Trata-se das últimas estrofes da performance. No final de cada verso, entre parênteses retos, indico o respetivo número de sílabas métricas.[170] Este excerto ilustra bem a variação métrica e as alterações rítmicas dentro de uma cantiga de batuku.

[...]

Ami txeu ka nhu da-m [6]
N ka sta dodu [3]
Poku ka nhu da-m [5]
N ka mininu [3]
Na txon ka nhu da-m [5]
N ka galinha [3]
Na kotxu ka nhu da-m [6]
N ka liton [3]
N ka pinton, fidju galinha [7]
Ki ta kume mal kumedu [7]

169 Lopes, que analisou diversas cantigas de batuku na revista *Claridade*, sublinha o caráter tentativo das suas transcrições: "Os esquemas que apresento nas *finaçons* pessoalmente recolhidas por mim nada têm de definitivos; adoptei-os por me parecerem ser os que se tiravam da recitação da minha informadora" (1949: 49).

170 Dada a proximidade lexical, semântica e fonológica do português e do kriolu, adotei a mesma metodologia de contagem de sílabas métricas utilizada para a língua portuguesa, ou seja, a escansão é feita até à última sílaba tónica do respetivo verso. Para além da entoação e das pausas da cantadeira, também os seus gestos e as alterações na melodia serviram-me de orientação para determinar o metro de cada verso e a sua divisão em estrofes.

Ki ta bebe mal bebedu [7]
Ki ta deta mal detadu [7]
Ki ta mondu mal mondodu [7][171]

N fika ku gana-l kustuma ku nho [10]
E, nhu pista-m petu N da un txapu [9]
Si N ramete na nho ki N da un kanhapu [10]
Parse-m ma nin [?] é ka nada [?]
Porkê dja N krê nho txeu, modi ka ten [10]
N ta batia na Munti Tiru [7]
N ta seka Munti Tagara [7]
Sonbra na fundu-l Bataria [8]
Ala nen pasu ka ta bai [8]
Si é mi ku nho nu ta rabenta [8]
Sima bonbóna [4]
Inda N ta kotxi, N ta patxi [7]
N ta tente, N ta djoronbo [6]
Oi [1]
Oi [1]
Mi N ta tente, N ta djoronbu [7][172]

[...]

(Zantzinger, 1986)

Os versos das duas estrofes transcritas têm entre 1 e 10 sílabas métricas. Mesmo não havendo quer um metro constante em cada uma das estrofes, quer um esquema rimático recorrente, há, no entanto, semelhanças a registar entre os versos com proximidade semântica ou dispostos de forma paralelística. Na primeira estrofe, todos os versos em que o sujeito é caraterizado têm 3 sílabas métricas.

N ka sta dodu [que eu não sou doida]
N ka mininu [que eu não sou nenhuma criança]
N ka galinha [que eu não sou nenhuma galinha]
N ka liton [que eu não sou nenhum leitão]

171 Pt.: Não me dê demais, / que eu não sou doida. / Não me dê a menos, / que eu não sou nenhuma criança. / Não me dê no chão, / que eu não sou nenhuma galinha. / Não me dê num cocho, / que eu não sou nenhum leitão. / Eu não sou nenhum pintainho, o filho da galinha, / que come mal [ou: que come qualquer coisa, que não sabe comer], / que bebe mal [ou: que bebe qualquer coisa, que não sabe beber], / que se deita mal [ou: que se deita em qualquer lugar, que não se sabe deitar], / que se encolhe mal [ou: que não se sabe encolher, acocorar].

172 Pt.: Fiquei com vontade de conhecê-lo melhor [acostumar-me a si]. / Ei, deixe-me beliscar-lhe o peito. / Se, de repente, eu lhe tirar um bocado, / acho que nem [?] faz mal [?]. / Porque gosto de si, não há nada a fazer. / Eu lavava [lavaria] no Monte Tiru / e secava [secaria] no Monte Tagarra. / Na sombra do fundo da Bataria. / Lá, nem os pássaros vão. / Eu e você, nós estouramos / como um foguete. / Eu ainda piso milho no pilão. / Ainda peneiro, ainda cirando. / Oi. / Oi. / Eu peneiro, eu cirando.

Ainda na primeira estrofe, todos os versos por meio dos quais se carateriza o pintainho – simultaneamente posicionando o sujeito como superior àquele animal – têm 7 sílabas métricas.

Ki ta kume mal kumedu [que come mal (ou: que come qualquer coisa, que não sabe comer)]
Ki ta bebe mal bebedu [que bebe mal (ou: que bebe qualquer coisa, que não sabe beber)]
Ki ta deta mal detadu [que se deita mal (ou: que se deita em qualquer lugar, que não se sabe deitar)]
Ki ta mondu mal mondodu [que se encolhe mal (ou: que não se sabe encolher, acocorar)]

Também se constata um pequeno agrupamento rítmico na segunda estrofe. Os versos em que a figura feminina descreve o que faria pelo homem que gosta têm 7 sílabas métricas.

N ta batia na Munti Tiru [Eu lavava (lavaria) no Monte Tiru]
N ta seka Munti Tagara [e secava (secaria) no Monte Tagarra]

Neste grupo inlcuiria ainda os três versos em que a figura feminina realça as suas qualidades enquanto dona de casa e força de trabalho, ainda que o verso transcrito abaixo na posição intermédia tenha apenas 6 e não 7 sílabas métricas, como os restantes versos.

Inda N ta kotxi, N ta patxi [Eu ainda piso milho no pilão]
N ta tente, N ta djoronbo [Ainda peneiro, ainda cirando]
Mi N ta tente, N ta djoronbu [Eu peneiro, eu cirando]

Uma das caraterísticas das cantigas de batuku (sobretudo no período anterior a 2000) é a mistura de textos "canonizados" de autoria desconhecida com textos improvisados que a cantadeira dispõe à volta de um refrão. Neste caso, quando digo "canonizado", não me refiro a textos relativamente extensos que são repetidos sem alterações, mas sim a pequenos excertos dos quais se conhecem inúmeras variações. Estas variações convencionadas formam uma espécie de cânone dentro do cancioneiro do batuku. Em vez de cânone, poderíamos utilizar também a designação *leitmotiv*, já que um dos traços do batuku é a variação de motivos ou temas conhecidos. A rapariga que cede à tentação e cai em desgraça é um destes temas reproduzidos inúmeras vezes. O modelo é o seguinte: A jovem é abordada por um rapaz que lhe jura estar apaixonado. Inicialmente a jovem ainda resiste, mas por fim cede aos avanços do rapaz e acaba por engravidar. O rapaz promete casar com ela, para que a sociedade não a condene, mas ele não cumpre a sua promessa e chega mesmo a desprezá-la.

São várias as cantigas de batuku conhecidas em que este motivo literário se repete. De seguida apresento três cantigas como exemplos de variações deste tema. A base, ou seja, o modelo, é o mesmo que se descreveu acima. Cada uma das

versões completa ou expande o modelo inicial, adicionando informações sobre a origem ou as posses do rapaz, a posição da rapariga no seio da comunidade, o comportamento da rapariga após notar a gravidez, a reação dos seus pais, o primeiro encontro dos protagonistas após o nascimento da criança, etc.

Quadro 3: Excerto de uma finason de Guida Mendi[173]

Branku kreba-mi	Brancos gostavam de mim,
prétu kreba-mi	negros gostavam de mim,
kapitan kreba-mi	capitães gostavam de mim,
tenenti kreba-mi	tenentes gostavam de mim,
mazôr kreba-mi.	majores gostavam de mim.
Ben un diabu-l rapasiñu	Veio um diabo de rapaz.
sima diabu	Como o diabo,
sima tenteretu	como o tentador,
kanba dentu-l meiu	ele meteu-se no meio.
fase sima tenteretu	Como o tentador,
undi N bai	onde quer que eu fosse,
e' ba ña tras	ele seguia-me.
pundi N mandadu	Onde quer que me mandassem,
e' ba ña tras.	ele ia atrás de mim.
[…]	[…]
"O mufinu	"Ó desgraçado,
ka bu mufina-m!	não me desgraces!
Zangadu	Seu malvado,
ka bu zangara-m!"	não me desgraces!"
E' fla-m:	Ele disse-me:
"Nau muʃer	"Não, mulher,
ami N kre-ña dimas	eu gosto tanto de si,
t'oki kabésa ta due-m:	que até me faz doer a cabeça:
N ta deta noti	à noite deito-me
N ka ta durmi!"	e não consigo dormir!"
Asi k'el rasta-m	E assim ele não arredava pé
na ña pé:	de mim:
N ba muda kabra	eu ia mudar as cabras,
e' ba ña tras	ele ia atrás.
N ba leña	Eu ia buscar lenha,
e' ba ña tras	ele ia atrás.

173 Esta cantiga, gravada no ano de 1984, foi transcrita por Tomé Varela da Silva sob o título *Finason–V: Rapasiñu*. Cf. Silva, 1990: 124-128.

N ba rubera e' ba ña tras. Diabu ntenta-m t'oki e' konsigi!	Eu ia à ribeira, ele ia atrás. O diabo tentou-me até conseguir!
Agóra mi ku bariga… N fika ku bariga grandi N ka sabe mo ki N ta fase dianti-l ña mai mo N ta fase dianti-l ña pai! Ŝeiu-l burgóña kuazi N mataba ña kabésa!	Agora eu de barriga… Fiquei barriguda, sem saber o que fazer frente à minha mãe. O que é que faço frente ao meu pai! Cheia de vergonha, quase me matei!
[…] Kantu ki ĵ'el lida k'el po-m fíĵu na bariga e' fla-m: "Ka bu fadiga N ta da'u tudu kusa ki bu meste… Ki N ten!"	[…] Depois de tanto fazer e de me ter posto um filho na barriga, ele disse-me: "Não te preocupes. Eu vou dar-te tudo o que precisas… Tudo o que tenho!"
"Abo nada bu ka ten… Abo nada bu ka ten! Abo e 'spera N da'u' 'npara N po'u' 'spera bu dadu'. Pa bu dadu pa bu da-m tanbe? Kel li e ki kaĉor?!"	"Tu não tens nada… Tu não tens nada! Contigo é 'espera, que já te dou', 'estende a mão para te dar', 'espera que te deem'. Têm que te dar para depois me dares a mim? Que cão és tu?!"
[…] Kantu ki N pari ki e' ba kontadu ma ĵa N pari k'e' tarse-m sirbintia e' tarse un litru y meiu di miĵu un frangiñu mufinu ki nin péna ka nase inda	[…] Quando tive a criança e lhe foram dizer que tinha dado à luz e ele me veio trazer algumas coisas, trouxe um litro e meio de milho, um frango novinho que ainda nem tinha penas

ku un ŝikra mantega.	e uma xícara de manteiga.
N fla: “N ka ta toma!”	Eu disse: “Não vou aceitar!”
Ña mai fla-m	A minha mãe disse-me
ma N ten ki toma!	que tinha de aceitar!
Ma ĵa N sabeba	E que eu já sabia
m'el éra rapasinhu	que ele era apenas um rapazola
ma nada el ka ten.	e que não tinha nada.
[…]	[…]
Kantu ki N labanta	Quando me recuperei
di kama parida	do parto,
N staba gordu	estava gorda.
N staba bunita	Estava bonita.
N paña seĵa	Peguei no alguidar
N ba rubera.	e fui à ribeira.
N oĵa rapasiñu	Vi o rapaz
riba kutelu sakedu	de pé no cimo do monte.
po pé	Com os pés bem assentes,
un dianti	um à frente
un tras	do outro,
e' fla: “O Maria!...	ele chamou: “Ó Maria!...
O Maria!”	Ó Maria!”
N fla:	Eu disse:
“O mufinu	“Ó cobarde,
ka bu ĉoma-m!”	não me chames!”
E' kudi:	Ele respondeu:
“Bu ka sta bunita	“Não estás bonita,
bu ka sta faĵadu!”	não estás bem!”
N fla:	Eu disse:
“Ken disdaña	“Quem desdenha,
ker konprar!”	quer comprar!”
N ka meste rapasiñu	Não preciso de nenhum rapaz.
N ka kre rapasiñu mas	Já não quero nenhum rapaz.
[…]	[…]
Mi korpu ĵa pidi-m bodi beĵu!	O meu corpo quer é um homem a sério!

Quadro 4: Excerto da finason *Rapazinho n tentado*[174]

[...]	[…]
Rapasinhu fala ku Maria.	O rapaz falou com Maria.
"Rapasinhu, N ka ta krê-bu nau.	"Ó rapaz, eu não te quero.
N sta pikinóti, N ka ten idadi.	Sou nova, ainda não tenho idade para isso.
Si nha mai sabe e ta sota-m.	Se a minha mãe souber, bate-me.
Si nha pai sabe e ta da-m na pédra."	Se o meu pai souber, rebenta-me."
"Kantu anu ki bo bu teni?"	"Quantos anos é que tu tens?"
"Mi N sta mininu di katorzi anu."	"Sou uma criança de catorze anos."
"Abo ku katorzi, mi ku kinzi.	"Tu tens catorze e eu, quinze.
Fase kónta dja kantu ki ta bira.	Faz lá as contas e vê quanto dá.
Si ka dja fasi vintinóvi.	Não são vinte e nove?
So kantiga dja fase dja txiga."	Só com a cantiga já deu o suficiente."
"Rapasinhu, N ka ta krê-bu nau.	"Ó rapaz, eu não te quero.
Ami N sta mutu pikinóti.	Eu ainda sou muito nova.
Ami mininu di katorzi anu.	Sou uma jovem de catorze anos.
Si bu panha-m bu po-m na mundu ...	Se me levares e me deixares à toa ...
Si N fika riba-l mundu ta pati-pati ...	Se eu ficar neste mundo desnorteada ...
Kusé ki N ta fase ku nha korpu?	O que é que faço com o meu corpo?
Kusé ki N ta fase ku nha bóita?	O que é que vai ser de mim?
[…]	[…]
A rapasinhu, ka bu tenta-m!"	Ah, rapaz, não me tentes!"
E fla "Maria, djobe li.	Ele disse "Olha, Maria.
Ami N ten dozi kuarta simentera.	Eu tenho doze quartas de semeadura.
Mi N teni dos djunta-l boi.	Tenho duas juntas de bois.
Ami é un fidju na nha mai.	Eu sou o único filho da minha mãe.
Bo bu se ma nha mai ku nha pai ...	Tu sabes que o meu pai e a minha mãe ...
Ma bu konxe sabe mo ki es txoma."	Tu sabes muito bem quem eles são."
Rapasinhu, bo é ntentadu.	Rapaz, tu queres tentar-me.

174 Esta cantiga é a faixa 2 do CD *Nácia Gomi cu sê mocinhos*. Trata-se aqui de uma transcrição simplificada na qual se reproduzem apenas as intervenções da solista.

E rodidja dja Maria kabésa.	Ele deu a volta à cabeça a Maria.
Kel dia si mai diskunfia d'el.	Um dia a mãe desconfiou dela.
E fla "A, Maria,	Ela disse "Ah, Maria,
bu tene-m kor muntu tranbadu.	estás com uma cor muito esquisita.
A, mininu, ki kulpa é di bo?"	Ah, filha, que foste fazer?"
[…]	[…]
Mai koitadu dja kuda si fidju.	A mãe, coitada, lamentou a sorte da filha.
Mininu dja puxa sinku mês.	Passaram-se cinco meses.
Sima si petu dja bira xeiu,	Da mesma forma que o seu peito ficou cheio,
si ki si bariga dja txiga dianti.	a barriga também cresceu.
A, Maria!	Ah, Maria!
Kel dia Maria dja rapara-l.	Um dia, Maria apercebeu-se.
Kantu ki si mai dja rapara-l ...	Quando a sua mãe se apercebeu ...
"Maria, dja N sabe bóita ki dja bu da-m,	"Maria, sei bem o que é que fizeste,
pur kazu bu petu dja bira xeiu.	porque o teu peito ficou cheio.
E si ki bu bariga dja txiga dianti.	E a tua barriga também cresceu.
Mi N ka ta tene-bu más di ki si,	Não te posso ter mais aqui,
Pur kazu si Pedru sabi dja-m pasa mal.	porque se o Pedro descobrir, estou perdida.
Nha fidju, fla-m na undi ki N ta bai.	Filha, diz-me o que é que eu hei de fazer.
Abo mininu di katorzi anu.	Tu, uma criança de catorze anos.
Nha fidju, pa bu fronta-m na mei di mundu.	Minha filha, que aflição me causas.
Sabe ki bóita ki bu ta da,	Vê lá que providências vais tomar,
pur kazu N ka ta tene-bu más di ki si."	porque não te posso ter mais aqui."
Mininu ta bai, lágua ta pinga.	Maria andava e as lágrimas escorriam.
Kontra ku rapasinhu riba kutélu.	Ela encontrou-se com o rapaz no cimo do monte.
"Rapasinhu, dja N ben pundi bo,	"Rapaz, vim ter contigo
pa bu ben toma kónta-l mi.	para tomares conta de mim.
Pur kazu nha mai dja odja-m,	Porque a minha mãe já me viu.
si xintidu dja konta-l,	A intuição contou-lhe.
rapara-m di pé pa kabésa.	Ela observou-me dos pés à cabeça.
Ami N ka ta sta más di ki si."	Já não posso ficar mais lá."
"Maria, dexa di séka!	"Maria, não insistas!
Sakramentu é mi ki ta da-bu.	Eu vou dar-te o sacramento.
Manhan mamai sa ta ba la.	Amanhã a minha mãe vai à vossa casa.
E ta buska nha madrinha,	Ela vai buscar a minha madrinha,

e ta papia ku nha padrinhu,	vai falar com o meu padrinho
e ta djunta tia ta ba ku el.	e vai juntar as tias para irem com ela.
Mi N ta ba papia ku bu grandi.	Eu vou falar com os teus pais.
Kazamentu é mi ki ta da-bu.	Eu vou casar contigo.
Sin, na kel-li ka bu ten kudadu.	Sim, não precisas de estar preocupada com isso.
Bu pode ba la na kaza	Podes ir para casa
bu fla mamai ma dja N fla	e diz à tua mãe que eu já disse
ma mi nha bóita é mi ki ta da,	que eu é que trato dos meus assuntos,
ma mi é un fidju na nha grandi,	que eu sou o único filho dos meus pais
ma mi nha grandi dja pode kasa-m.	e que os meus pais têm meios para me casar.
Pur kazu N ten kinzi kuarta simentera,	Porque eu tenho quinze quartas de semeadura,
ami N teni dos djunta-l boi,	tenho duas juntas de bois,
mi N teni sinku baka parida.	tenho cinco vacas paridas.
Nha pai ku kabalu na madjador,	O meu pai tem cavalos na manjedoura
ku kana p'e pila sen konbérsu,	e cana-de-açúcar que não dá para contar,
di Principal ti kanba Rubera Grandi."	do Principal até chegar à Ribeira Grande."
A, Maria!	Ah, Maria!
Kantu mininu bai txiga na kasa	Quando a jovem chegou a casa
ki dj'e konta si mamai ...	e contou à mãe ...
"A, rapasinhu dja ngana-bu."	"Ah, o rapaz já te enganou."
Mininu dja puxa nóvi mês	Passaram-se nove meses
ti ki dj'e ten mininu matxu.	e ela teve um menino.
Manda rapasinhu rezan.	Ela mandou avisar o rapaz.
Rapasinhu ten oito dia ka txiga la.	Durante oito dias o rapaz não apareceu lá.
Kel dia e sai riba-l pórta	Um dia ela estava à porta
e odja rapasinhu ta ben	e viu o rapaz, que vinha
ku saku-l pó riba kabésa.	com um saco à cabeça.
E txiga e po na txon na kantu-l kasa.	Quando ele chegou, pôs o saco num canto.
"Maria, ben toma kusa ki N tarse-bu."	"Maria, toma isto que eu te vim trazer."
Kantu ki Maria dismara saku	Quando Maria abriu o saco,
atxa un franguinhu ka nasi rabu,	encontrou um frango muito novinho,
atxa meia garafa-l mantega,	encontrou meia garrafa de manteiga,
atxa meiu litru di gordura,	encontrou meio litro de gordura,
atxa três kuartu di rusinha,	encontrou um pedaço de tecido,
atxa un lénsu di Nha Pilóta,	encontrou um lenço à moda de Nha Pilóta,

atxa três litru y meiu di midju.	encontrou três litros e meio de milho.
"Rapasinhu, kel li k'é kusa ki bu traze-m?"	"Rapaz, foi isto que me trouxeste?"
"Bu se ma mi N ka staba li, ma N staba na bara San Bicenti, ma ónti tardi ki N txiga kasa. Kantu N txiga nha mai dja da-m rezan. Ami mi N txiga, mi N dadu rezan, mi N maxi sédu N ben txiga na bo. Mi karga kabésa N ka pode ku el. Ti manhan mamai ta ben sirbi-bu. Kel-li ka bu ten kudadu. Ami mantega la na garafon. Buru ta ben di pa dianti. Ti manhan mamai ta ben."	"Tu sabes que eu não estava cá, que eu estava em São Vicente, que só ontem à tarde é que cheguei a casa. Quando cheguei, a minha mãe deu-me o recado. Assim que cheguei, deram-me o recado e hoje de manhã vim ter contigo. Eu não consigo carregar peso à cabeça. Amanhã a minha mãe vem trazer-te coisas. Não tens que te preocupar com isso. Eu tenho manteiga abundante no garrafão. Mando o burro antes e amanhã vem a minha mãe."
Rapasinhu subi, kamba kutélu nunka más ka txiga la. Kantu Maria dja sara mês e toma tina e ta ba rubera. E txiga e po ropa dentu d'agu. Rapasinhu da-l ku pédra na agu.	O rapaz foi-se e nunca mais lá apareceu. Um mês depois do parto, Maria pegou no alguidar e foi à ribeira. Quando chegou, pôs a roupa dentro de água. O rapaz atirou uma pedra à água.
"Kel li N ka sabe é ki mininu ki da-m ku pédra dentu d'agu, dja ka modja-m ragás di bistidu parida nobu sima mi N sta."	"Não sei que criança é que atirou a pedra à água e já me molhou o vestido. E eu que dei à luz há pouco tempo."
Kel rapasinhu fla-l "Bo, ei, pisiu."	O rapaz chamou "Ei, tu, psiu!"
"Rapasinhu, abo divéra é bo? Abo bu ten stangu di animal. Bu ten korason di pédra. Mi ka bu mata-m más di ki si. Nha pai dja sirbi-m, dja N sara mês, nha mai dja konforta ku si fidju. Rapasinhu, bo é disgrasiadu. Rapasinhu, bo é kriminozu."	"Rapaz, és mesmo tu? Tu tens o estômago de um animal. O teu coração é de pedra. Não me mates mais ainda. O meu pai cuidou de mim, já passou um mês, a minha mãe resignou-se com a sua filha. Rapaz, tu és um desgraçado. Rapaz, tu és criminoso."

"Maria, nu ten un konbérsu pa nu konbersa.	"Maria, nós temos de ter uma conversa.
So mufinu ka bu fla-m.	Só não me chames cobarde.
Mininu matxu é mi ku bo ki ten el.	O menino é meu e teu.
E nha mininu, mi ki ta kiria-l.	É meu filho, eu é que vou criá-lo.
Mi nha mininu mi ki ta da kumida."	Eu é que dou de comer aos meus filhos."
"Rapasinhu mi N ta kexa di bo.	"Rapaz, eu vou fazer queixa de ti.
N ta po-bu la na tribunal.	Vou pôr-te em tribunal.
Ami N ka dodu, N ka diskudadu.	Eu não sou maluca nem desleixada.
Dja bu po-m sinal di pé pa kabésa.	Tu puseste-me uma marca dos pés à cabeça.
Dja bu dexa-m na mundu pa N sufri txeu.	Deixaste-me no mundo para eu sofrer muito.
Ma N ten fé na bandera Jizus Kristu,	Mas eu tenho fé na bandeira de Jesus Cristo.
a, ki ta da-m konfortamentu,	Ah, que me dá conforto.
a, ki ta da-m bon kaminhu,	Ah, que me dá bons caminhos.
a, ki mi ómi N ka meste más,	Ah, eu já não preciso de mais nenhum homem,
pur kazu ami dja bu farta-m ómi.	porque tu fizeste-me enjoar dos homens.
Rapasinhu, bo é disgrasiadu.	Rapaz, tu és um desgraçado.
Rapasinhu, bo é kriminozu.	Rapaz, tu és criminoso.
A, rapasinhu.	Ah, rapaz.
Ai, a, rapasinhu, ka bu tenta-m!"	Ai, ah, rapaz, não me tentes!"
[…]	[…]

Quadro 5: Finason de Natalina Sanches[175]

Bu txiga na bóka-l fonti bu atxa rapasinhu xintadu ta spera-bu. Dipos bu fla-l p'e sai-u di kaminhu. E fla nau, m'e meste-u p'e papia ku bo, parkê m'e krê da-bu kasamentu.	Chegaste à fonte e encontraste o rapaz à tua espera. Então disseste-lhe para sair da tua frente. Ele respondeu que não, que precisava de falar contigo, porque queria casar contigo.
Bu dexa-l la, bu bai. Bu txiga bu fla bu mai la na kasa ma Rapasinhu konkista-u. Nton bu mai fla-u: "Fidju fémia, kuidadu, pamô rapasinhu ta mufina-u". Mas mézmu asi bu krê ku Rapasinhu.	Deixaste-o lá e foste embora. Chegaste a casa e disseste à tua mãe que o rapaz tentou seduzir-te Então a tua mãe disse-te: "Minha filha, cuidado, porque esse rapaz vai-te desgraçar". Mas mesmo assim namoraste o rapaz.
Bu konta un mês, dos, três, kuatu, sinku, seis, séti. Bariga duê-u. Bu bati bu mai na pórta kuartu bu fla-l: "Mamai, txiga na mi, pamodi nha bariga sa ta duê-m". E fla: "Nha fidju, dja N flaba bo ma rapasinhu ta mufina-u".	Contaste um mês, dois, três, quatro, cinco, seis, sete. Sentiste dores na barriga. Bateste na porta do quarto da tua mãe e disseste-lhe: "Mamã, ajuda-me, que estou com dores de barriga". Ela respondeu: "Minha filha, já te tinha avisado que o rapaz te ia desgraçar".
Mininu nasi, bu manda txoma rapasinhu. Kantu rapasinhu bai el ku si mai es bai ku un balei di fia na kabésa, ku dos óbo na lénsu, ku meia xikra mantega, ku meia kanéka-l midju, ku panu ka txiga panu, ku lénsu di Nha Pilóta. Mai di rapasinhu fla-u si: "Filha[sic!], ka bu graba, ka bu atxa rabés, pamodi nha fidju inda é Mininu". Nton bo bu diskulpa rapasinhu.	A criança nasceu e mandaste chamar o rapaz. Quando a rapaz lá foi com a sua mãe, levaram um balaio à cabeça e dois ovos embrulhados num lenço, meia xícara de manteiga, meia caneca de milho, um pedaço de tecido que não chegava para usar como pano e um lenço à moda de Nha Pilóta. A mãe do rapaz disse-te assim: "Filha, não te ofendas e não leves a mal, porque o meu filho ainda é uma criança". Então cortaste relações com ele.

175 Apresento esta cantiga em prosa, porque me foi recitada desta forma durante uma entrevista com Natalina Sanches realizada em Julho de 2012, sem acompanhamento musical nem coro.

Bu bisti, bu ba somada. La na pórta di Djon Kafé bu atxa un ómi bédju la. Ómi bédju fla-u: "Undi bu á ta bai?". Bu fla-l bu sa ta ba Praia Maria. E da-u buleia e po-u na karu e dixi ku bo la na Jurdon. E da-u un brinku xodibóla, un saia pan di bixu, un kordon di ku-atu vólta. Bu txiga bu fla mamai, ma-mai fla: "Nha fidju, djan fla-u. Toma xintidu, toma kabésa". Bu fla: "Nau, nau, mamai. Kel-li é bódi bédju".	Vestiste-te e foste a Assomada. Em frente à porta do Djon Kafé encon-traste um homem velho. O homem perguntou-te: "Onde é que vais?". Respondeste-lhe que ias à Praia Ma-ria. Ele deu-te boleia, pôs-te no carro e saiu contigo lá no Jurdon. Ofereceu-te uns brincos do tipo xodibóla, uma saia de pano de bicho [pano com de-senhos em relevo], um fio de quatro voltas. Logo que chegaste a casa, con-taste à tua mãe. Ela disse-te: "Minha filha, já te avisei. Tem cuidado, tem juízo". Tu respondeste: "Não, não, mamã. Este aqui é um bode velho".

Podemos concluir que, apesar de grandes diferenças no que toca ao conteúdo de cada uma das versões, as três baseiam-se no mesmo modelo, ou motivo, e a mensagem que transmitem é a mesma. Neste caso, um aviso e uma orientação moral para as raparigas. O cânone não é constituído pela soma de determinados versos fixos ou por um determinado número de estrofes de uma cantiga. Ele é sim formado por um conjunto 'ação/ações + mensagem' indissociável, que pode servir de base a inúmeras variações, pautadas pela ampliação e/ou redução do conjunto canonizado.

Muitas cantigas de batuku têm uma sequência narrativa lógica. Pelo facto de se tratar (idealmente) de um canto improvisado, no caso da finason isso é menos habitual. Recordo que a finason combina relatos de episódios atuais e passados com a descrição de personagens ou lugares, máximas e provérbios, etc. Assim, são poucos os casos em que se verifica uma unidade temática e uma conexão lógica entre estrofes neste tipo de cantigas. Quanto às sanbunas, a organização tripartida do seu conteúdo em introdução, desenvolvimento e conclusão faz lembrar o soneto clássico e a estrutura que o popularizou na lírica portuguesa do renascimento: nos quartetos eram apresentadas tese e antítese; nos tercetos, a síntese. Outra característica do soneto português era a chamada "chave-de-ouro", uma conclusão sob a forma de aforismo ou sentença no último terceto do poema. Olhando para as sanbunas dos subcorpora SC1 e SC2, podemos equiparar o refrão cantado durante a rabida e até ao final da cantiga à já referida chave-de-ouro, dado que estes versos veiculam a mensagem central (ou a moralidade) das cantigas.

À primeira vista, muitas cantigas parecem ser triviais. Contudo, sob o manto de uma linguagem simples e banal, pode esconder-se uma mensagem de grande profundidade, como foi possível constatar nas cantigas dos subcorpora SC0 e SC1. Para entendê-las e interpretá-las é necessário não apenas dominar o kriolu como também conhecer a fundo a vida dos ilhéus em todas as suas facetas: a sua história, os seus heróis, os seus hábitos, as suas tarefas diárias, as suas crenças. etc. É necessário descodificar cada verso para pôr a descoberto a mensagem das cantigas de batuku.

Provérbios e expressões idiomáticas são elementos centrais da linguagem do batuku e repetem-se sobretudo nas finasons. As cantadeiras servem-se destes provérbios e expressões para parafrasear situações vividas nas suas comunidades, para dar conselhos ou para dar instruções práticas, por exemplo sobre o trabalho rural ou sobre outras situações quotidianas.

Nabíu sen béla ka ta kóre,
ma saku bazíu ka ta sakedu,
ma kalsa d'un pé ka ta bistidu,
ma ĵongotodu ka ta poi na ragas,
ngostadu ka ta basta sónu…

Ma sima dimas ta fase mal,
asi ki di ménu ta fase falta![176]

(Silva, 1985: 96-97)

Próbi na dimanda ku branku
e sima dimanda pé di purga,
e sima garafa na mei di pédra,
o porku na dimanda farélu![177]

(Silva, 1985: 100)

E ken ki ten ŝalis k'e madama
ki ten baka e rasa'l boa familia
e ken ki ten terá k'e propetari
ki ten diñeru k'e sidadon
ten kabra e ma-fé di ladron
galiña e' pode spera óspri.[178]

(Silva, 1988: 98)

Pranta nobu ka ta disfrutadu
trandu mandioka di Agostu
[…]
ta kuziña so n'agu mornu.
(Si bu ferbe agu
ta pila moku!)
Si agu ferbe
mandioka ta pila[179]

(Silva, 1990: 205)

Provérbios e expressões curtas permitem dizer de forma compacta e mordaz o que de outra forma exigiria um enunciado muito mais longo. Esta linguagem codificada só pode ser entendida pelos que pertencem ao mesmo "núcleo". Só os que

176 Pt.: Um navio sem vela não navega. / Um saco vazio [a barriga vazia] não se aguenta de pé. / Não se pode vestir uma calça que só tem um pé. / Quem está de cócoras, não pode por ninguém ao colo [Não se pode pedir o impossível]. / Quem só se encosta, não consegue dormir profundamente… / Assim como o que é demais faz mal, / o que é pouco faz falta!

177 Pt.: Um pobre que luta com um branco [com uma pessoa rica] / é tão fraco como um pé de purgueira que se arranca. / Ele é como uma garrafa no meio das pedras / ou [tão indefeso] como o farelo que o porco devora!

178 Pt.: Quem tem xaile é que é madame. / Quem tem vacas é que é de boas famílias. / E quem tem terras é que é proprietário. / Quem tem dinheiro é que é cidadão. / Quem tem cabras tem que temer ladrões. / Quem tem galinhas pode esperar visitas.

179 Pt.: Não se colhem plantas miúdas, / tirando a mandioca de agosto. / […] / Cozinha-se só com água morna / (Se deixares a água ferver, / desfaz-se tudo!) / Se a água ferver, / a mandioca desfaz-se.

dominam a língua cabo-verdiana e partilham o mesmo sistema cultural podem entender o sentido destes versos. E em muitos casos é mesmo necessário estar presente no momento da performance, pois só assim se podem compreender determinadas referências e alusões feitas pelas cantadeiras. Para quem está fora deste círculo, muitas vezes os versos do batuku não fazem qualquer sentido e podem até soar patéticos.

Quando numa cantiga se diz, por exemplo, "Orédja é más bédju ki txifri", os cabo-verdianos reconhecem imediatamente que o ditado alude à experiência de vida e à sabedoria de uma pessoa mais velha. Traduzido à letra, o provérbio quer dizer "As orelhas são mais velhas que os chifres". O sentido é o seguinte: os chifres podem ser vistosos e imponentes, mas isso é apenas uma questão de aparência. As orelhas já existiam quando os chifres se formaram, pelo que viveram mais, são mais experientes. Além disso, as orelhas permitem ouvir e assim aprender e ganhar experiência, ganhando também mais sabedoria. A expressão "Ami é katxor di gémia" é mais um exemplo de economia linguística no batuku. A tradução literal desta expressão é "Eu sou um cão de gémeos". À primeira vista, não parece fazer qualquer sentido. Trata-se de uma expressão usada para designar os filhos nascidos depois de gémeos. Diz-se que estas pessoas são extremamente perspicazes e que nunca se deixam enganar. Quando esta expressão é usada numa cantiga, o que se quer dizer nesse momento é "Eu vejo muito bem que estão a tentar enganar-me".

Por meio de provérbios, também é possível falar de assuntos desagradáveis ou de tabus de forma subtil. Eles permitem criticar a ordem social ou, indiretamente, abordar temas como a corrupção, a discriminação, a violência ou a infidelidade. Situações silenciadas no quotidiano encontram no batuku a sua expressão. Num artigo sobre a globalização e as consequências da emigração masculina em Cabo Verde, as autoras veem na utilização de provérbios nas cantigas de batuku um ato de resistência por parte das mulheres: "*Creole* sayings show how the language can be used to quickly make a point. They present difficult and sensitive subjects in ways that are pre-fabricated, allowing the speaker some distance from the topic, but also allowing them [to] express strong opinions" (Carter & Aulette, 2007: 63).

Para além da abundância de provérbios e expressões idiomáticas, as cantigas de batuku caraterizam-se ainda pela utilização de máximas. Trata-se de sentenças para nortear a vida matrimonial, os papéis de homens e mulheres na sociedade, a interação entre pessoas de origens, idades ou estatutos sociais diferentes, etc. Nas máximas podem ler-se as convenções vigentes e as regras da comunidade.

Ka ñu durmi sonu na tudu kama
nin ka ñu bebe agu na tudu fonti
nin ka ñu kume sabi tudu panéla
pork'e ma kasa di argen ka morada

tanbe ma ropa di argen ka bistuaẑu
m'e sima bianda di argen ka susténtu.[180]
(Silva, 1988: 86)

Argen kasadu
ka ten bontadi
ki ka kasadu
ka ten ruspetu.[181]
(Silva, 1988: 146)

Ken ki ĉomadu
ta durmi dentu
ben detadu ben tratadu
ken ki ka ĉomadu
ta durmi na friésa
pa boronsera
si sórti kaĵa.[182]
(Silva, 1988: 146)

Pork'e rapaz di dés anu e pa ten ŝintidu
di vinti anu pa rusa barba
di vint'y sinku pa ten kabalu
di trinta anu pa ten si kasa
muĵer bunita na kantu kasa
tabaku sabi na tabakeru
leti ĉeu na boli grandi
kabalu sabi na manĵedol.[183]
(Silva, 1988: 222)

Muitos dos ditados, expressões e máximas que fazem parte de cantigas de batuku são independentes, isto é, nada têm a ver com o tema central dessas cantigas. Estes versos ou estrofes são uma interrupção no fluxo da narrativa (quando existe), que é assim intercalada com trechos do domínio público, em parte convencionados. Provérbios, expressões e máximas são algo muito popular na cultura cabo-verdiana, pelo que o seu emprego não se limita a um determinado tipo de texto, meio ou situação comunicativa. Encontramo-los em quase todos os domínios da comunicação quotidiana. Quando contrastamos cantigas mais antigas com as do período

180 Pt.: Não durma em todas as camas / nem beba de todas as fontes / nem coma de todas as panelas, / porque a casa dos outros não é para se morar / e as roupas dos outros não são para se vestir / assim como a comida dos outros não é sustento.

181 Pt.: Quem é casado, / não tem vontade. / Quem não é casado, / não tem [não é tratado com] respeito.

182 Pt.: Quem foi convidado / dorme dentro de casa / bem deitado e bem tratado. / Quem não foi convidado / dorme ao frio / nas ribanceiras, / se tiver sorte.

183 Pt.: Porque um rapaz de dez anos deve ter cautela. / Aos vinte anos deve ter barba. / Aos vinte e cinco deve ter um cavalo. / Aos trinta anos deve ter a sua casa, / uma mulher bonita lá dentro, / tabaco bom no tabaqueiro, / muito leite numa cabaça grande, / um cavalo manso na manjedoura.

após 2000, fica patente que, embora os provérbios, expressões e máximas continuem presentes no subcorpus SC2, nesta amostra de cantigas de batuku mais recente a sua ocorrência é muito mais inferior. A este respeito, Tomé Varela da Silva diz o seguinte:

> Nos batuques, ou batuku, atuais eu acho que o interesse é outro. Há mais interesse em divertir do que propriamente em passar mensagens. Há mais interesse de diversão. De criar um clima agradável, do que propriamente comunicar, que é comunicar uma mensagem útil socialmente... E daí a questão da filosofia popular, porque no fundo é um ensinamento também. Acaba por ser uma espécie de escola. E como não há esse interesse ou esse interesse é muito pouco, é muito pouco relevante no batuque atual, portanto não se sente tanto [a filosofia santiaguense]...
>
> (Tomé Varela da Silva. Escritor, funcionário do *IIPC – Instituto da Investigação e do Património Culturais*. Entrevista de julho de 2013.)

A utilização de figuras de estilo é mais uma das caraterísticas da linguagem do batuku. A sua profusão é maior nos subcorpus SC0 e SC1. Nestas duas amostras de cantigas, são abundantes as figuras de som, tal como as de palavras, de pensamento e de sintaxe. Os dois textos transcritos abaixo dão exemplos do uso de diferentes tipos de recursos estilísticos em cantigas de batuku.

> Finaçom
>
> Branco ta morá na sobrado,
> Mulato ta morá na loja,
> Négo ta morá na funco,
> Sancho ta mora na rotcha.[184]
>
> Ta bem um dia,
> Nhô Trasco Lambasco,
> Rosto frangido,
> Rabo comprido,
> Ta corrê co nego di funco,
> Nego ta corre co mulato di loja,
> Mulato co branco di sobrado,
> Branco ta bá rotcha, el ta tomba ...[185]
>
> (*Finaçom*, 1948: 36)

184 Pt.: O branco mora num sobrado, / o mulato mora numa loja, / o negro mora numa cabana, / o macaco mora nas rochas.

185 Pt.: Há de vir o dia em que / o senhor Trasco Lambasco [o macaco], / rosto franzido, / rabo comprido, / vai correr com o negro da cabana, / o negro vai correr com o mulato da loja, / o mulato vai correr com o branco do sobrado, / o branco vai para as rochas e vai tombar ...

Um finaçom de Punói Ramo[186]

M'sta djobê alguêm qui sa ta bá Merca
qu'ê pã mandâ Maninho Ramo recádo
ma calça djâ cá ratcha fépo,
casaco djâ cá ratcha fépo,
camisa djâ cá ratcha fépo,
cilora djâ cá ratcha fépo.[187]

Calça djâ ficâ só cós,
casaco djâ ficâ só manga,
camisa djâ ficâ só gola,
cilora djâ ficâ só prega.[188]

(*Um finaçom...* 1949: 34)

Repetições e paralelismos (como uma forma particular de repetição) são dois traços essenciais da poesia oral, muitas vezes usados como critério para distinguir a literatura nas suas formas oral ou escrita.[189] Ao contrário do que acontece com um texto escrito, que nos permite, sempre que necessário, voltar atrás para ler novamente um determinado trecho, na poesia oral o orador tem de assegurar-se que os ouvintes o acompanham e nunca perdem o fio da narrativa. Para tal, repete periodicamente algumas palavras, versos ou até estrofes inteiras que considera importantes, mantendo-os assim presentes na memória dos ouvintes. As repetições antifónicas permanentes – ou seja, as repetições alternadas entre a cantadeira e o coro durante toda a cantiga – também contribuem para sublinhar e memorizar aspetos importantes da narrativa. Silve descreve assim o papel das repetições no batuku:

> Es ripitison albes ten funson di vinka o subliña un ideia (kazu di invokasons di santus y di Déus); otu bes e' pode indika pauza o un tomada di fólgu pa splorason o spozison di un otu asuntu o temátika (e kazu di spreson 'djobe li', pur izénplu); otu bes inda e'ta sirbi pa prinŝi un lakuna di mimória, o un nbarasu kalker, já ki kantadera ka pode fika kaladu ta spéra rasposta di mimória o kiriason di momentu, ki mentalmenti e'pode sa ta ilabora.[190] (Silva, 1985: 29)

186 Título: Uma finason de Punói Ramo.

187 Pt.: Estou à procura de alguém que vá para a América / para mandar recado ao Maninho Ramo / que as calças já se rasgaram todas, / que o casaco já se rasgou todo, / que a camisa já se rasgou toda, / que as ceroulas já se rasgaram todas.

188 Pt.: Das calças já só resta o cós, / do casaco já só resta a manga, / da camisa já só resta a gola, / das ceroulas já só resta a cintura.

189 Cf. caraterísticas da poesia oral nas obras de Lord (1960), Finnegan (1977) ou Zumthor (1990).

190 Pt.: Às vezes esta repetição tem a função de vincar ou sublinhar uma ideia (é o caso das invocações de santos e de Deus); outras vezes pode indicar pausa ou uma tomada de fôlego para a exploração ou exposição de um outro assunto ou temática (é o caso da expressão 'djobe li', por exemplo); outras vezes ainda serve para preencher uma lacuna na memória ou um embaraço qualquer, já que a cantadeira não pode ficar calada à espera da resposta da memória ou da criação do momento, que ela pode estar a elaborar mentalmente.

As cantigas de batuku caraterizam-se por um tipo específico de repetição que permite às cantadeiras concentrar a atenção dos ouvintes. Este tipo de repetição, denominado *incremental repetition*[191], consiste, por exemplo, em contar uma história ao longo de várias estrofes, sendo que as alterações no conteúdo de cada uma das estrofes são mínimas (geralmente no último verso de cada nova estrofe) "creating a feeling of tension, and gradually leading to the denouement" (Karpeles *apud* Finnegan, 1977: 105). Segue-se a transcrição da primeira parte de uma sanbuna com a qual se exemplifica a repetição incremental mencionada acima.[192] A figura feminina que protagoniza esta cantiga procura desencorajar um admirador confrontando-o com as pessoas a quem deve respeito e por causa das quais ele não a deve incomodar.

Dja N fla-bu nau, nau
Nau, nau
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é papai[193]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é papai
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é nha mai[194]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Ma nha manu más grandi ki mi
Dja N fla-bu nau
So ma manu krê ruspetu si róstu[195]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau

191 Cf. Finnegan, 1977: 105.

192 Para facilitar a leitura, neste excerto apresento apenas as estrofes cantadas pela solista. As estrofes do coro alternam com as da solista e são constituídas pelo mesmo número de versos. Tirando poucas exceções, nesta cantiga a resposta do coro consiste na repetição dos três versos "Dja N fla-bu nau, nau / Nau, nau / Dja N fla-bu nau, nau" e do último verso cantado pela solista na sua intervenção anterior.

193 Pt.: Já te disse "não, não". / Não, não. / Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu pai.

194 Pt.: Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu pai. / Já te disse "não, não". / Olha, aquela é a minha mãe.

195 Pt.: Já te disse "não, não". / Que o meu irmão é mais velho do que eu. / Já te disse "não, não". / Olha que o mano exige o seu respeito.

Djobe, kel-la é papai
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é mamai[196]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é nha armun
Dja N fla-bu nau
So ma nha manu más grandi ki mi[197]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
N ka pode ku povu, nau
Dja N fla-bu nau, nau
Bo bu ten má manera[198]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Bo bu ten má manera
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é papai[199]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Larga star di mi
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é nha armun[200]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
Dja N fla-bu nau, nau
Dja N fla-bu nau

196 Pt.: Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu pai. / Já te disse "não, não". / Olha, aquela é a minha mãe.
197 Pt.: Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu irmão. / Já te disse "não, não". / Olha que o meu mano é mais velho do que eu.
198 Pt.: Já te disse "não, não". / Eu não aguento o [falatório do] povo, não. / Já te disse "não, não". / Tu és [o teu jeito é] desagradável.
199 Pt.: Já te disse "não, não". / Tu és [o teu jeito é] desagradável. / Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu pai.
200 Pt.: Já te disse "não, não". / Deixa-me em paz. / Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu irmão.

So mi N ka pode ku povu, nau[201]

[...]

Dja N fla-bu nau, nau
N ka pode ku povu, nau
Dja N fla-bu nau, nau
Djobe, kel-la é papai[202]

(Pereira, 2001: faixa 5, a partir de 03'57")

A repetição constante da mensagem central – Já te disse "não, não" – aliada à indicação das instâncias que zelam pela moral da figura feminina – pai, mãe, irmão mais velho, comunidade – faz com que os avanços do admirador masculino pareçam cada vez mais intrusivos. Desta forma a cantadeira consegue pintar para os ouvintes um quadro de grande tensão entre as duas figuras.

Ehmer e Pfänder (2009) entendem que a repetição também deve vista como técnica de improvisação. Seguindo este preceito, podemos considerar que os segmentos importados de outras cantigas e que são repetidos e adaptados numa nova performance de batuku são indicadores de um processo de improvisação por meio do qual a performance atual e a performance (ou performances) evocada(s) se entrelaçam. No passado era comum transformar letras de funanás populares em cantigas de batuku (Silva, 1990: 49-50). Ao repetir linhas célebres das cantigas originais nas suas próprias composições, as cantadeiras aludiam claramente ao horizonte que partilhavam com os presentes. Uma breve referência intertextual poderia assim levar os espetadores e participantes da sessão de batuku a rever o sentido de um verso, de uma estrofe ou até mesmo de toda uma cantiga. Assim sendo, para além de constituir uma técnica de improvisação, no batuku a repetição tem ainda uma função de expansão ou atualização de sentido. A isto acresce o importante papel que desempenha enquanto meio de estruturação rítmica, facilitando a memorização de grandes blocos de texto.

As cantigas de batuku destacam-se ainda pelo emprego de diversos recursos linguísticos que desempenham, de acordo com o contexto em que a performance tem lugar, funções discursivas e/ou interacionais. Passo a apresentar alguns destes recursos, citando excertos das cantigas que fazem parte do corpus de análise deste trabalho.

201 Pt.: Já te disse "não, não". / Já te disse "não, não". / Já te disse "não". / Sozinha não aguento o [falatório do] povo, não.

202 Pt.: Já te disse "não, não". / Eu não aguento o [falatório do] povo, não. / Já te disse "não, não". / Olha, aquele é o meu pai.

4.4.2 Recursos discursivos e interacionais

4.4.2.1 Opacidade

Muitas cantigas que tratam de temas tabu (por ex., relações sexuais ou extraconjugais) utilizam uma estratégia de opacidade, abordando à primeira vista um tema inofensivo e só mais tarde revelando o verdadeiro sentido da cantiga. Muitas vezes ele só é revelado nos últimos versos de uma estrofe ou durante a rabida, a segunda fase da cantiga. Na cantiga *Cria minhoto* Nha Mita Pereira canta o seguinte:

> Kri-kri, a
> Na lugar di Nho Bédju
> Minhotu ronda, ka kai
> Santxu ka konxe markasan
> Oi, nha mai
> N po-l na bo, mas é ka bo [203]
>
> (Pereira, 2001: faixa 4)

Os primeiros cinco versos parecem contar um episódio do quotidiano de lavradores que tentam proteger as suas plantações: alguém imita o chio de uma ave de rapina para afugentar outros animais do terreno. Isso funcionou com o minhoto[204], mas o macaco não respeita as demarcações dos agricultores. É o ultimo verso da estrofe que revela o assunto da cantiga: alguém foi acusado de fazer uma determinada coisa, no entanto essa pessoa é inocente. Uma vez que a cantiga fala de um terreno cultivado cobiçado tanto por uma ave quanto por um macaco, poder-se-ia pensar que a acusação diz respeito a uma infração relacionada com esse terreno (por exemplo, o roubo de alimentos aí cultivados).

Estas linhas não são suficientes para desvendar a temática escondida. A cantiga é formada pela estrofe transcrita acima, que é repetida 5 vezes na parte principal pela solista e pelo coro, respetivamente, e por um refrão monóstico, repetido 43 vezes no total. Na segunda parte da cantiga a solista canta quase sempre "N po-l na bo" (Pt.: Eu acusei-te) ao que o coro responde "Mas é ka bo" (Pt.: Mas não foste tu). Há apenas algumas exceções. Aí a solista canta "Dja fladu m'é bo"

---

203 Pt.: Cri-cri [imitação do chio de uma ave de rapina], ah. / No terreno do Nho Bédju. / O minhoto rondou, mas não atacou. / O macaco não respeita marcações. / Oh, minha mãe. / Eu acusei-te, / mas não foste tu.

204 Nome pelo qual é conhecida a águia-de-asa-redonda em Cabo Verde. Esta ave também é chamada bútio-comum ou milhafre em outras regiões.

(Dizem/Já se diz que foste tu), "Maria Sabu Bórsi" (crioulização do nome Maria Sábado Borges), "Nha Mita dja fronta" (Nha Mita está em apuros/num aperto) e "Oi, nha mai, nha madrinha" (Oi, minha mãe, minha madrinha). São justamente estes desvios – que devido à extensão da cantiga e à constância que de resto caracteriza o refrão possivelmente passarão despercebidos – que contêm a chave para a interpretação da cantiga.

Com o verso "Dja fladu m'é bo" (Dizem/Já se diz que foste tu), a solista sublinha uma vez mais o que todos acreditam e afirmam. É comum evocar nomes (e localidades) em cantigas de batuku. Assim, Maria Sabu Bórsi tanto pode ser uma das figuras da narrativa como uma das participantes na sessão de batuku ou ainda uma amiga, conhecida ou parente ausente nesse momento e recordada pela cantadeira. Ao dizer que Nha Mita está num aperto, a cantadeira sugere que os acontecimentos relatados se reportam a ela própria ou à sua filha – no plano ficcional. A expressão "dja fronta" aliada ao lamento "Oi, nha mai, nha madrinha" remete para uma situação que causa embaraço a mãe e filha, possivelmente uma gravidez indesejada. No passado, quando este tipo de situações ocorria, para além de serem criticadas pela comunidade, as mães de jovens solteiras grávidas tinham ainda de temer a ira dos seus maridos, que as responsabilizavam pela conduta das filhas. A mãe e a madrinha eram tidas quase como guardiãs da honra de uma rapariga e eram elas que lhe davam a bênção antes do casamento.

É esta então a mensagem da cantiga: embora já houvesse um pretendente (a ave), um outro pretendente não respeitou as regras (o macaco). A figura feminina deixou-se seduzir por ele (e eventualmente terá engravidado), mas acusa publicamente o primeiro. A combinação de muitas repetições num ritmo acelerado com os desvios mínimos ao refrão que referi acima permite simultaneamente ocultar e desvendar o sentido da cantiga. Quando as cantadeiras recorrem à opacidade, só os participantes mais atentos poderão compreender a mensagem veiculada nas entrelinhas.

Numa conversa com a informante Maria Mendes[205], a santiaguense de 62 anos mencionou uma cantiga de batuku da sua infância que tem por tema um capítulo vergonhoso da história da ilha. A cantiga retrata uma situação passada conhecida por todos os adultos, mas sobre a qual, segundo a informante, não se falava abertamente: nos períodos de fome dos anos 40, muitas jovens do interior viram-se obrigadas a ter relações sexuais em troca de mantimentos para si e para as suas famílias. O que parece ser uma cantiga inocente é na realidade uma crítica subtil ao comportamento de homens com posses (geralmente bastante mais velhos) que se aproveitavam da situação débil em que se encontravam os lavradores nos anos de carestia, exigindo a virgindade destas mulheres a troco de comida.

205 Entrevista de novembro de 2014.

Ai, ai, ai, a
Ia, ia
Ai, ai, ai, a
Djaki dja ká kume karis[206]

Leti ka ten, ka ten
Leti ka ten, ka ten
Leti ka ten, ka ten
Katxor dja ká kume kabra[207]

Ainda segundo a minha informante, Maria Mendes, na sua infância muitas vezes esta cantiga era cantada em segredo pelas crianças e jovens, já que os adultos consideravam que não era adequada para os mais novos. Estes nem sempre sabiam ao que a cantiga se referia realmente, dado que à primeira vista e sem conhecimento prévio da matéria não é claro o teor crítico da composição. O seu sentido ficava reservado aos que tinham vivido aquele tempo e àqueles a quem a mensagem tinha sido explicada.

Ao analisar o corpus global, constatei que as cantigas pertencentes ao subcorpus SC2 (a partir de 2000) demonstram um empobrecimento no que diz respeito ao efeito de opacidade, se comparadas com as do subcorpus SC1 (1975-1999). Esta estratégia de camuflagem parece perder-se gradualmente nas cantigas de batuku produzidas a partir do ano de 2000.

4.4.2.2 Interjeições e locuções interjetivas

Muitas cantigas de batuku iniciam-se com um prelúdio composto apenas por repetições das interjeições "ai" ou "oi". É também comum o emprego das locuções interjetivas "a nha genti", "e mosinhus", "o nha mai", "a mundu" e outras semelhantes. Estas locuções significam, traduzidas literalmente, "ah, minha gente", "eh, meninos [vocês, que me ouvem]", "oh, minha mãe", "ah, [todo o] mundo". As locuções "o nha mai" e "a mundu" podem ser utilizadas para suscitar empatia face ao que é narrado. Ao usá-las, as cantadeiras apelam, por exemplo, à compaixão dos ouvintes ou à sua solidariedade com as figuras da cantiga. Já as locuções "a nha genti" e "e mosinhus" podem ser utilizadas pra estabelecer um laço emotivo entre narrador(a) e público. Esta comunhão fática (Malinowski, 1923) resulta do autoposicionamento da cantadeira como 'uma de vocês'.

206 Pt.: Ai, ai, ai, ah. / Ia, ia. / Ai, ai, ai, ah. / Os novilhos comeram todos os carriços.
207 Pt.: Não há leite, não. / Não há leite, não. / Não há leite, não. / Os cães comeram todas as cabras.

Tais interjeições e locuções interjetivas expressam dor, comoção, consternação, etc. e podem ser interpretadas como um choro ou um lamento. Contudo, elas também são encontradas nas cantigas de tom jovial. Partindo do princípio que o batuku se formou num contexto de escravatura e deportação análogo ao que deu origem às *work songs* afroamericanas, através das quais os escravos lamentavam o seu destino e procuravam simultaneamente ganhar ânimo, é concebível que na tradição discursiva cabo-verdiana os lamentos dos primeiros escravos tenham sido mantidos e cantados pelas gerações seguintes e que atualmente sejam repetidos nas cantigas de batuku quase que desprovidos de sentido.

Interjeições e locuções interjetivas são simultaneamente recursos discursivos e interacionais. Se, por um lado, elas representam elementos de estruturação do texto, por outro lado são empregadas com o objetivo de obter uma determinada ressonância, que pode ser traduzida em empatia ou no fortalecimento dos laços entre solista e público.

A análise do corpus de cantigas e o contraste entre os subcorpora SC1 (1975 a 1999) e SC2 (a partir de 2000) revelou que se verifica uma incidência maior de interjeições e locuções interjetivas nas cantigas mais antigas. Segundo o que pude observar em Santiago, as locuções "a nha genti" e sobretudo "e Mosinhus" são particularmente frequentes em performances de batuku no âmbito de concursos, quando as cantadeiras se dirigem diretamente ao público (ou ao júri, o que é bastante menos frequente).

4.4.2.3 Parênteses fáticos

É habitual haver trechos nas cantigas de batuku que não têm qualquer relação de sentido com a narrativa cantada. Partindo dos conceitos desenvolvidos por Bronislaw Malinowski (1923) e Roman Jakobson (2007), designei estes trechos por 'parênteses fáticos'. Trata-se de passagens que as solistas introduzem para manter aberta a comunicação com o público nas pausas da narrativa. Estes parênteses são uma forma de a cantadeira se certificar que ainda tem a atenção do público. É como se perguntasse regularmente "Ainda estão aí?". O público pode confirmar a sua participação no ato comunicativo de diversas formas. Por exemplo, sinalizando-a por meio de gestos, sons, etc.

Malinowski (1923) definiu o conceito de comunhão fática (*phatic communion*) como "type of linguistic use [...] in which ties of union are created by a mere exchange of words" (*idem*: 478). Nestes contextos a língua é entendida "not as an instrument of reflection but as a mode of action" (*idem*: 479). O propósito principal dos enunciados não é, portanto, a transmissão de informação, mas sim o

estabelecimento de contato e a confirmação de elos sociais. Jakobson (2007) adotou o termo popularizado por Malinowski, denominando assim uma das funções do seu modelo comunicativo. Segundo a teoria da comunicação proposta por Jakobson, o processo linguístico é composto por seis elementos distintos – remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contato – aos quais correspondem seis diferentes funções – respetivamente, as funções emotiva, poética, conativa, referencial, metalinguística e fática. Eis como Jakobson descreve os conceitos de contato e de função fática:

> Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona ('Alô, está me ouvindo?'), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada ('Está ouvindo?' [...] e, no outro extremo do fio, 'Hm-hm!') Este pendor para o CONTATO ou, na designação de Malinowski, para a função FÁTICA, pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação. (Jakobson, 2007: 126)

A função fática de Jakobson encerra dois componentes. Ela diz respeito tanto ao canal físico de comunicação como à conexão psicológica entre os interlocutores. Ou seja, o modelo de Jakobson refere-se ao canal através do qual o contato é estabelecido e mantido, bem como à relação criada por meio da comunicação.

Numa cantiga sobre a seca, cantada pelo célebre batukador Ntóni Denti d'Oru (1998), a protagonista da história queixa-se do capataz Txani, que a terá esbofeteado por ela ter roubado, por necessidade, uma pequena quantidade de milho. Passo a citar algumas estrofes com parênteses fáticos que Denti d'Oru incluiu nesta cantiga cuja duração total ultrapassa os 12 minutos:

Nabá di Injenhu Grandi, ie?
Nabá di Txada Lén, oi?
O, Txada Galegu
É duedu[208]

Iee
Mi N ben la di Purtugal
Mi N ben la di Purtugal
Mi N ben la di Purtugal
Kel-li é pamodi?[209]

[…]

Iee
N ta bá txon d'Olanda

208 Pt.: Como vai [quais as novidades de] Engenho Grande, ie? / Como vai [quais as novidades de] Achada Lém, ie?. / Oh, Achada Galego. / É triste.

209 Pt.: Iee. / Eu vim lá de Portugal. / Eu vim lá de Portugal. / Eu vim lá de Portugal. / Porquê isto?

N ta bá txon di Fransa
N ta bá txon di Fransa
Txani, pamodi?[210]

Iee
Mi k'é Ntóni Denti d'Oru
Mi k'é Ntóni Denti d'Oru
N ben brinka ku nhos
É duedu.[211]

[…]

Iee
Nhos txoma-m gentis Kauberdi
A, gentis Kauberdi
Mi dja N manda mantenha
É duedu.[212]

Iee
Nhos obi batuku Nho Ntóni
Ai, batuku Nho Ntóni
Mi k'é Ntóni Denti D'Oru
É duedu.[213]

(Denti d'Oru, 1998)

Como se pode ver pelos exemplos dados acima, não há qualquer tipo de conexão semântica entre a narrativa, propriamente dita, e os parênteses fáticos. Nas palavras de Malinowski (1923): "Are words in Phatic Communion used primarily to convey meaning [...]? Certainly not! They fulfil a social function and that is their principal aim, they are neither the result of intellectual reflection, nor do they necessarily arouse reflection in the listener" (*idem*: 478). No caso concreto desta cantiga, o solista envia cumprimentos, faz pedidos e dá informações, por assim dizer, entre parênteses e volta sempre à narrativa no último verso de cada estrofe. Por meio deste tipo de parênteses, Denti d'Oru estabelece contato com os ouvintes e certifica-se que este se mantém ao longo de toda a performance.

Ao comparar os subcorpora SC1 (1975-1999) e SC2 (a partir de 2000), constatei que no primeiro a ocorrência de parênteses fáticos é bastante maior. Isto deve-

210 Pt.: Iee. / Eu vou para a Holanda. / Eu vou para França. / Eu vou para França. / Porquê, Txani?
211 Pt.: Iee. / Eu [é que] sou o Ntóni Denti d'Oru. / Eu [é que] sou o Ntóni Denti d'Oru. / Eu vim divertir-me com vocês. / É triste.
212 Pt.: Iee. / Chamem-me o povo de Cabo Verde. / Ah, povo de Cabo Verde. / Já mandei cumprimentos. / É triste.
213 Pt.: Iee. / Oiçam o batuku de Nho Ntóni. / Ai, o batuku de Nho Ntóni. / Eu [é que] sou o Ntóni Denti d'Oru. / É triste.

se certamente ao facto de a maioria das performances de batuku a que atualmente assistimos não ser espontânea. As cantigas apresentadas costumam ser ensaiadas previamente e os grupos tendem a apresentar as suas cantigas sempre na forma em estas se encontram gravadas em CD. Dado que nestas situações quase não há improvisação e as cantigas têm uma duração relativamente curta, as cantadeiras não têm necessariamente de recorrer a parênteses fáticos para captar a atenção do público e manter o contato estabelecidos.

4.4.2.4 Apostos

É comum a apresentação formulaica de pessoas ou lugares sob a forma de apostos em cantigas de batuku. Trata-se de trechos parcialmente convencionados usados para a autocaraterização ou a caraterização do outro e que podem ser considerados fraseologismos ou textos formulaicos. Elisabeth Gülich (1997) refere como exemplos de textos formulaicos convites, votos de Natal ou Ano Novo, obituários ou ainda discursos de boas-vindas e agradecimentos em trabalhos científicos. A linguista considera que um texto é formulaico quando o seu conteúdo é formado por componentes constantes e este apresenta uma estrutura fixa (Gülich, 1997: 149). Como veremos, os apostos explicativos encontrados em cantigas de batuku também se inserem nesta categoria.

Tal como acontece com os parênteses fáticos, geralmente estes apostos não têm conexão semântica com o resto da cantiga. Os exemplos citados abaixo são fórmulas usadas para apresentar batukadeiras famosas, descrevendo as suas caraterísticas físicas ou traços do seu caráter.

Ami, Nasia Gomi
ami k'e baka Polinu Olibera
muĵer d'un vós, tres pankada![214]

(Silva, 1985: 33)

Bu se Bibinha Cabral,
Pikinóti, mas ka trupésa
Dalgadu, mas ka Karis
Ta brandi, mas ka ta kebra.[215]

214 Pt.: Eu, Nácia Gomi. / Eu é que sou a vaca [no sentido de: a coisa mais valiosa, a melhor força de trabalho] de Polinu Olibera [o seu marido, Pauino Oliveira]. / Mulher de uma voz, três pancadas [no sentido de: falo pouco, mas as minhas palavras têm grande impacto].

215 Pt.: Sabes que Bibinha Cabral / é baixa, mas não tropeça. / É magra, mas não é nenhum carriço. / Ela verga, mas não quebra.

(Zanzinger, 1986)

A Montera Munis!...
Koŝa sabi mara panu
petu sabi da brazada
bóka sabi [sic!]a bokiña![216]

(Silva, 1990: 57)

O Ña Montera Munis
si korpu kurtu
ben taĵadu
un metru y meiu
ta da'l bistidu
ta sobra diantera-l sutian![217]

(Silva, 1990: 213)

Mi k'é Ntóni Denti d'Oru. Fórti dja-m bédju, N ka bale nada![218]

(Denti d'Oru, Entrevista de novembro de 2012)

Os apostos que se seguem referem-se a diferentes localidades da ilha de Santiago. Neste tipo de fórmula, cujo caráter bairrista é inegável, as cantadeiras fazem uso da sátira e do humor para descrever os traços caraterísticos destes locais.

Dgêntes Rubêra Séca:
Home séco, mudjêr torado,
Minino tudo tâ pêga lume.
Dgêntes tcháda Baxo:
Minino fêio, camissa xúxo,
Xêrem cru, n'bondge margós,
Cuscus bédjo, lête só ágo;[219]

(Cardoso, 1983 [1933]: 92)

Piku mîju
baka Tarafal
San Tiagu stera

216 Pt.: Ah, Montera Munis!... / Coxas boas para amarrar um pano. / Peito bom para dar um abraço. / Boca boa para dar beijos!
217 Pt.: Oh, Nha Montera Munis. / Com seu corpo curto, / bem moldado. / Metro e meio de tecido / chegam-lhe para um vestido / e ainda sobra para a frente de um soutiã!
218 Pt.: Eu [é que] sou Ntóni Denti d'Oru. Que velho que estou! Já não valho nada!
219 Pt.: As pessoas de Ribeira Seca: os homens secos, as mulheres torradas, / as crianças já em chamas [de tão seco o lugar]. / As pessoas de Achada Baixo: / as crianças, feias, com camisas sujas. / O xarém é crú, o feijão-bonje amargo. / O kuskús [bolo de milho cozido a vapor] não é fresco, o leite é aguado.

ku algudan
mandóku ti dentu
balei-di-fia![220]

(Silva, 1990: 156)

Conforme o propósito de quem canta, os apostos podem ser utilizados para apresentar ou dar a conhecer uma pessoa ou um lugar – nesse caso com o objetivo de alcançar uma determinada ressonância – ou simplesmente servir como estruturas de produção de texto. Ou seja, também neste caso estamos perante um recurso que tanto pode ter um uso interacional quanto discursivo. À semelhança do que foi dito acerca dos recursos apresentados acima, também no caso dos apostos pode ser constatada uma clara diminuição no seu uso nas cantigas do subcorpus SC2 (a partir de 2000).

4.4.2.5 Marcas do processo de redação

Vejamos agora um outro aspeto linguístico caraterístico das cantigas de batuku, nomeadamente a repetição de determinados blocos de texto pouco relevantes do ponto de vista semântico e no conjunto da narrativa, mas importantes enquanto ferramentas de construção do discurso. De acordo com o quadro teórico proposto por Gülich (1997: 164 e seg.) designo estes blocos por 'marcas do processo de redação'.[221] Estes elementos são utilizados pelas cantadeiras para as auxiliar no processo mental de criação textual e podem ser "lidos" na produção oral como vestígios daquele processo. Referindo-se à formulação de textos orais e escritos, Gülich (1997: 165) entende que a elaboração tem um caráter acional e que o processo de redação pode ser descrito como uma sequência de formulações e reformulações cujo objetivo é solucionar problemas de redação. Para além disso, Gülich afirma:

> Os esforços de formulação dos interlocutores deixam determinados vestígios no texto. Entre eles contam-se, por um lado, fenómenos de hesitação e pausas e, por outro lado, reformulações e expressões que avaliam ou comentam o discurso [...]. Estes vestígios do trabalho de formulação são encontrados tanto em textos orais quanto em textos escritos, ainda que tenham formas diferentes.

220 Pt.: Em Picos há muito milho. / Vacas, é no Tarrafal. / Em Santiago há esteiras / e algodão / e mandioca[?] até dentro / dos balaios. [Nenhum dos meus informantes conhecia a palavra 'mandóku' usada por Guida Mendi. A maior parte deles supõe que a batukadeira se referisse à mandioca.]

221 No texto original, Gülich (1997: 164 e seg.) usa a designação *Spuren der Formulierungsarbeit*.

> Por outras palavras: há formas orais específicas e formas escritas específicas. (Gülich, 1997: 165. Tradução minha.)[222]

Inúmeras cantigas de batuku, sobretudo as do período até 2000, apresentam diferentes tipos de marcas do processo de redação. Eles elementos são de grande relevância, já que permitem às cantadeiras ir preenchendo a cantiga, por exemplo quando lhes falha a memória, ao mesmo tempo que formulam mentalmente os versos seguintes e sem que a performance tenha de ser interrompida. Os diferentes tipos de vestígios ou marcas correspondem a diferentes estratégias de redação mental da cantiga, descritos abaixo. Trata-se de ferramentas de produção textual, pelo que, grosso modo, podem ser consideradas recursos linguísticos do tipo discursivo.

a) Versos-ponte

Designo por versos-ponte um ou mais versos que formam uma unidade e não têm relação com os restantes versos da cantiga, sendo constituídos por repetições, comentários, perguntas ao público ou afirmações de devoção. A cantadeira tem de garantir a continuidade da cantiga, ou seja, não pode interromper a comunicação com os participantes e o público. Ao recorrer a versos-ponte, a solista consegue ganhar tempo para planear em tempo real, isto é, enquanto a cantiga decorre, como a vai continuar. Assinalei os versos-ponte nos excertos transcritos abaixo a negrito. Como se pode ver, não há qualquer conexão semântica com as estrofes que os antecedem.

> Kantu ki mi, Nasia Gomi,
> N oĵa ńa maridu, Polinu Olibera,
> N bira dodu barbaridu:
> N tente téra, n po ku leti
> N kuda kuskus di miĵu pintadu![223]
>
> **Biba, biba, biba, biba,**
> **biba pa Manu Lópi!**

222 Texto original: "Die Formulierungsanstrengungen der Kommunikationspartner hinterlassen im Text bestimmte Spuren. Dazu gehören einerseits Verzögerungsphänomene und Pausen, andererseits auch Reformulierungen sowie redebewertende und -kommentierende Äußerungen […]. Solche Spuren der Formulierungsarbeit sind sowohl in mündlichen als auch in schriftlichen Texten zu finden, wenn auch in unterschiedlichen Formen, m.a.W.: es gibt sprechspezifische und schreibspezifische Ausprägungen." (Gülich, 1997: 165)

223 Pt.: Quando eu, Nácia Gomi, / vi o meu marido, Polinu Olibera, / fiquei completamente doida: / peneirei terra e comi-a com leite / e pareceu-me ser um kuskús de milho colorido!

Fórti sodadi ba Ribon-Boi…
Biba, biba, biba, biba,
biba siñor padri Ẑil Afonsu Lóza…
Biba siñor padri Munis…
Biba, biba pa tudu padri kauberdianu…
Biba, tudu padri kósta-baŝu…
ÑaVirẑa maría ta kumpaña-nu,
tutu santu ta da-nu grasa! [224]

(Silva, 1985: 41-42)

Kantu N ba
Ĉada Len Baréla
la na kasa Ñu Tomas
si ka ten kru
ten kusidu
si ka ten seku
ten moĵadu
si ka ten friu
ten kentadu!
O pinton
o galiña
o karneru
o kabritu
o kusa bidu [sic!]
pa N leba kasa![225]

Ñordes e grandi
mundu e largu!
Nu suste
nu anima
nu konforta
nu ten paŝenŝa
nu ba ku ton
ku masidan
pamodi
algen grandi
pa riba-l nos:
Ñordes e grandi
pa riba-l nos

224 Pt.: Viva, viva, viva, viva, / viva Manu Lópi! / Que saudades de ir a Ribeirão Boi… / Viva, viva, viva, viva, / viva o senhor padre Gil Afonso Losa… / viva o senhor padre Moniz… / Viva, vivam todos os padres cabo-verdianos… / Vivam todos os padres da costa [africana]… / A virgem Maria há-de nos acompanhar, / todos os santos nos darão graças!

225 Pt.: Quando fui / a Achada Lém, Baréla [a batukadeira fala com o entrevistador, Tomé Varela, usando a forma crioulizada do seu apelido], / lá na casa do Nho Tomás... / Se não houvesse alguma coisa crua para comer, / havia alguma coisa cozinhada. / Se não houvesse nada seco [provavelmente: feijão], / havia demolhado. / Se não houvesse comida fria, / havia quente! / Um pintainho / ou uma galinha / ou um carneiro / ou um cabrito / ou outra coisa / para eu levar para casa!

ña genti![226]

(Silva, 1990: 63)

Há alguns casos de versos-ponte utilizados frequentemente por determinadas cantadeiras e que por isso gradualmente se tornaram exclusivos destas solistas. Nácia Gomi (*1925 †2011) usava frequentemente a expressão "Mosinhus, N ten un favor pa N pidi nhos" (Pt.: Minha gente, tenho um favor para vos pedir) ou "Djobe li" (Pt.: Olha/Ouve) antes de introduzir um novo tema ou para ganhar algum tempo antes de continuar a narrativa. Nha Mita Pereira (*1926 †2001), costumava usar os versos "Txabéta di bóita" ou "Txabéta di rónda!" (Pt.: Txabéta a toda a volta!) para animar as batukadeiras no terreiro a aumentar a intensidade da percussão. Esta cantadeira repetia também em muitas das suas cantigas os versos "Txabéta ka ten sabedoria: labanta mô, bo poi la mé" (Pt.: A txabéta não tem sabedoria: É só levantar a mão e voltar a bater no mesmo lugar). O octogenário Ntóni Denti d'Oru (*1926) desafia os participantes no batuku sempre com os versos "Rabenta nobu, bo k'é nobu!" (Pt.: Tu, que és novo, goza a tua juventude!).

b) Variações paradigmáticas

A sanbuna *Baxu cama* (Pt.: Debaixo da cama), cantada por Ntóni Denti D'Oru (1998: faixa 2), tem uma duração de cerca de 10 minutos e oferece diversos exemplos do recurso a variações paradigmáticas. Durante esta longa performance, o solista altera diversas vezes os versos que contêm a mensagem central da cantiga – "Déntu-l meiu sta dinheru" (Pt.: No meio está o dinheiro [ou: algo valioso]). Estas são algumas das variações que Denti d'Oru utiliza na cantiga citada:

Déntu-l meiu ten dinheru própi [No meio há mesmo dinheiro]
Déntu-l meiu k'é dinheru [No meio é que há dinheiro]
Odja meiu k'é dinheru [Olha, no meio é que há dinheiro]
É déntu meiu mé [É mesmo no meio]

Ao utilizar este tipo de variações paradigmáticas, os solistas conseguem jogar com a entoação de versos muito semelhantes, tornando a performance da cantiga mais dinâmica e, consequentemente, enriquecendo-a.

226 Os dois primeiros versos desta estrofe formam uma expressão idiomática cujo significado é "há sempre uma solução. Pt.: Deus é grande / o mundo é largo! / Apoiemo-nos, / tenhamos ânimo, / aceitemos a nossa sorte, / tenhamos paciência, / sigamos em bom tom, / mansos. / Porque há / alguém grande / acima de nós: / Deus é grande / e está acima de nós / minha gente!

c) Expansões sintagmáticas

Também é comum a utilização de determinados vocábulos que, embora não tenham qualquer relevância semântica, desempenham um papel importante do ponto de vista prosódico. Estas palavras provêm do léxico da língua portuguesa e têm o mesmo significado em kriolu. Eis as mais utilizadas: "ma" (Pt.: mas, que), "so" (Pt.: só), "pa" (Pt.: para), "dja" (Pt.: já) e "mé" (redução da palavra portuguesa 'mesmo'). São colocadas quase sempre no início dos versos e podem ser utilizadas, por exemplo, para ajustar o metro da cantiga. No entanto, a sua função vai para além do mero prolongamento de um verso para atingir o metro desejado ou para restabelecer a harmonia entre canto e txabéta. As cantadeiras servem-se deste tipo de expansão sintagmática para sublinhar a mensagem veiculada pelos versos em que são utilizados. Isto é particularmente eficaz no caso de cantigas com muitas repetições e uma duração prolongada.

d) "E fla ..." (ele/ela disse – diz-se que – diz que)

As cantigas que compõem o subcorpus SC1 apresentam um grande número de versos iniciados por "e fla ...". Esta expressão – que significa "ele/ela disse" mas também "diz-se que" e ainda "diz que" – pode desempenhar três funções distintas nas cantigas de batuku.

d1) "E fla ..." como discurso indireto simulado

"E fla" pode indicar o início da reprodução de um enunciado alheio. Geralmente distingue-se entre o discurso direto e o discurso indireto. Nas palavras de Susanne Günthner (1997), o discurso direto é geralmente visto como reprodução do conteúdo e da forma de um enunciado, enquanto o discurso indireto reproduz sobretudo o seu conteúdo (*idem*). Há ainda o chamado discurso indireto livre, encontrado sobretudo em textos literários, um tipo de reprodução do discurso caraterizado pelo facto de as falas dos interlocutores (ou personagens de uma história) se encontrarem inseridas dentro do discurso do narrador. Neste caso a reprodução não é introduzida por verbos de elocução, nem sinais de pontuação ou conjunções, sendo assim difícil de delimitar.

No kriolu, iniciando a frase por "e fla", o discurso indireto segue habitualmente o modelo "e fla" + conjunção "ma" (Pt.: que) + enunciado. Mas também é possível reproduzir o discurso alheio sem fazer uso da conjunção. A frase no discurso direto "O meu irmão é mais velho que eu" pode ser reproduzida das seguintes formas:

E fla: "Nha manu é más grandi ki mi" [Ele/ela disse: "O meu irmão é mais velho que eu"]
E fla ma si manu é más grandi ki el [Ele/ela disse que o seu irmão é mais velho que ele/ela]
E fla si manu é más grandi ki el [Ele/ela disse que o seu irmão é mais velho que ele/ela]

As citações introduzidas por "e fla" podem ter um efeito de animação e estilização das personagens da narrativa. A cantadeira pode alterar o tom e o volume da sua voz ou a forma como fala para dar a entender ao público que está a reproduzir a fala de uma outra pessoa. Günthner (1997: 257) refere que o discurso direto não é a reprodução mimética de um enunciado original, mas antes um processo retórico para a ilustração concreta e viva de declarações e diálogos passados, prospetivos, hipotéticos e inventados. No caso dos versos de batuku iniciados por "e fla", trata-se de um discurso indireto inventado ou simulado por meio do qual a cantadeira cria uma instância adicional. A citação confere autenticidade à mensagem e permite, por exemplo, que a cantadeira se distancie do conteúdo da cantiga. A solista posiciona-se não como a autora, mas apenas como a transmissora de uma mensagem proveniente de outra pessoa. O discurso indireto simulado leva a uma despersonificação e minimização do enunciado (Bergmann, 1998: 118). A utilização de "e fla" nas cantigas de batuku facilita assim a abordagem de tabus ou temas ou polémicos.

d2) "E fla ..." como "voz sem corpo"

A expressão "e fla" é também uma forma de evocar um tempo anterior ao da performance. Os enunciados citados surgem assim desconectados da performance atual, ou melhor, desconectados de quem os profere, o que por sua vez leva os ouvintes a focar a atenção na mensagem e não no mensageiro. Desta forma, a mensagem vem para o primeiro plano. Não é possível atribuir este tipo de enunciados a um orador individual. O que se ouve são ecos, "vozes sem corpo" (Kailuweit & Pfänder, 2010: 103 e seg.), reanimadas e reproduzidas na nova performance. Trata-se de vozes que outrora pertenciam a determinadas pessoas e que agora são vistas como não pertencendo a ninguém ou como as vozes de múltiplas pessoas. Estamos perante uma polifonia, nas palavras de M. Bachtin (1979. A cantiga ou o trecho em questão constitui um texto polifónico em que ocorre uma

sobreposição (ao ponto de ser quase uma fusão completa) de diferentes vozes (cf. Bachtin, 1979).[227] Esta despersonificação sugere que uma determinada afirmação, antecedida por "e fla", não vem de uma pessoa, mas sim do próprio batuku, enquanto entidade. Dado o valor atribuído ao batuku pelos badius, estes versos ganham um caráter quase dogmático.

As observações de Pfänder e Nazareno Saxe (2011) sobre o Tango também são válidas para o Batuku: as batukadeiras cantam tanto figuras femininas quanto masculinas, por vezes modulando a voz. Os linguistas consideram que esta é "una voz de la diversidad", dado que o sexo da voz evocada não se enquadra na distinção convencional entre homem/mulher (Pfänder & Nazareno Saxe, 2011). No kriolu, o pronome pessoal para a terceira pessoa é o mesmo no masculino e no feminino, pelo que um verso iniciado por "e fla" tanto se pode referir a uma figura masculina como a uma figura feminina. Este aspeto reforça o caráter neutro ou assexual da voz no batuku. Se considerarmos que "e fla" significa não apenas "ele/ela disse" mas também "diz-se que" ou "diz que", a voz que ouvimos no batuku não é apenas uma voz individual, mas sim uma sobreposição de vozes. Trata-se de uma "voz sem corpo" (Kailuweit & Pfänder, 2010: 103 e seg.) coletiva, não ancorada num determinado tempo, não associada com um determinado sexo e reanimada pela solista em cada nova performance.

Este processo de reanimação de enunciados está relacionado com o conceito de descontextualização (*entextualization*) desenvolvido por etnolinguistas. De acordo com Silverstein e Urban (1996), há processos linguísticos que dissolvem o contexto performativo de um texto e permitem novas contextualizações. *Entextualization* "[is the] process of rendering a given instance of discourse as text, detachable from its local context" (*idem*: 21).

> [D]iscourse that is couched in the third person is more detachable than discourse in the first and second persons, which tends to evoke a response from the hearer, sucking the discourse into the here-and-now. Declarative sentences rather than interrogative, the far past tense rather than the present or perfect, are conducive to detachability. Myths, set in the remote past about third persons in a place far from the present speakers and hearers, are the quintessential example of entextualized discourse, and discourse collectively produced is more independent of the immediate context than individual utterance: thus, some traditions of myth telling require a ‚what-sayer' or prompter to underline the fact that the narrative is shared by the community who have a collective responsibility to bring it out (Urban 1996: 39-40). (Barber, 2005: 267)

Versos contendo "e fla" constituem portanto enunciados dissociados do seu contexto original que a solista pode reanimar e recontextualizar em cada nova performance.

227 Cf. considerações de Günthner (2002) sobre o fenómeno da polifonia na reprodução do discurso e sobre a interligação entre as vozes do narrador e da personagem.

d3) "E fla ..." como expressão formulaica

O subcorpus SC1 contém duas cantigas de Nha Mita Pereira (TCV, 1999; Pereira, 2001: faixa 5) que levam a crer que no passado a expressão "e fla" terá sido usada como meio de assinalar textos alheios. Com base nos estudos de Milman Parry e do seu discípulo Albert Lord (1960) sobre a criação e a transmissão de poesia oral, podemos considerar os versos de cantigas de batuku iniciados por "e fla" como fórmulas ou expressões formulaicas. Parry e Lord demonstraram nos seus estudos sobre as obras de Homero e sobre epopeias eslavas meridionais que estes extensos poemas não só eram transmitidos por via oral, como a sua própria génese era oral. Assim, estas obras devem ser vistas como o resultado de improvisação oral e mnemónica. As teses dos dois académicos, a chamada Teoria Parry-Lord, foram fundamentais para o estudo científico não só das obras homéricas, mas da poesia oral em geral. Os autores deram aos epítetos usados nos poemas homéricos bem como às expressões que se repetiam na epopeias eslavas meridionais por eles recolhidas a designação *formulaic speech* (Lord, 1960). Graças a este tipo de expressões, que os bardos ouviam vezes sem conta e repetiam nas suas próprias cantigas, e respeitando o metro hexassílabo, os poetas conseguiam improvisar textos muito extensos e complexos. Memorização derivada da repetição, variações e improvisação dentro de um determinado quadro são então as bases para a composição de poesia oral.

> Stated briefly, oral epic song is narrative poetry composed in a manner evolved over many generations by singers of tales who did not know how to write; it consists of the building of metrical lines and half lines by means of formulas and formulaic expressions and of the building of songs by the use of themes. [...] By formula I mean 'a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.' This definition is Parry's. By formulaic expression I denote a line or half line constructed on the pattern of the formulas. By theme I refer to the repeated incidents and descriptive passages in the songs. (Lord, 1960: 4)

Estas fórmulas não são de todo fixas e revelam-se, inclusive, muito produtivas para a criação e modificação de novas fórmulas (Lord, 1960: 4).[228] Lord descreve o processo de aprendizagem de um cantor/poeta como uma permanente imitação e assimilação de fórmulas de outros cantores/poetas (*idem*: 24). Segundo o autor, para aperfeiçoar a sua arte, o cantor/poeta nunca cessa de recolher, combinar e

228 Edwards/Sienkewicz (1991) e Foley (1990) também se debruçam sobre a *oral formulaic theory* e sobre a poesia oral em diferentes culturas.

modificar estas fórmulas (*idem*: 26). Lord compara a aprendizagem de fórmulas à aprendizagem de uma língua materna:

> [T]he singer of tales [...] does not 'memorize' formulas, any more than we as children 'memorize' language. He learns them by hearing them in other singers' songs, and by habitual usage they become part of his singing as well. Memorization is a conscious act of making one's own, and repeating, something that one regards as fixed and not one's own. The learning of an oral poetic language follows the same principles as the learning of language itself, not by conscious schematization of elementary grammars but by the natural oral method. (Lord, 1960: 36)

Voltando uma vez mais a atenção para o objeto de estudo desta tese e partindo desta visão da aprendizagem de fórmulas como natural e inconsciente, é também natural a abundância de versos iniciados por "e fla" em cantigas de batuku.[229] Ao contrário do que é comum nos dias que correm, antigamente era habitual a inclusão de trechos de outras cantigas de batuku nas composições próprias. Inclusive, isto era visto como uma marca de qualidade. Com "e fla" a cantadeira introduzia uma referência intertextual, assinalando-a de forma consciente. Por sua vez, a menção do autor ou autora e a reprodução fiel das palavras originais eram vistas como absolutamente desnecessárias.

As duas cantigas de Nha Mita Pereira mencionadas acima incluem diversos versos iniciados por "e fla" que podem ser encontrados em outras cantigas anteriores às daquela cantadeira. Trata-se de versos e estrofes com diferenças mínimas encontrados em cantigas de Guida Mendi (*1897? †1991), Bibinha Cabral (*1899 †1985) e Nácia Gomi (*1925 †2011). As transcrições que se seguem são respetivamente de uma cantiga de Nácia Gomi, recolhida em 1982 por T. V. da Silva, e de uma finason datada de 1998[230], cantada por Nha Mita Pereira.

Mas bunitu kusa ki ten na mundu
e noiba na séntu,
e soldadi armadu ta ba kuartel,
e siñor padri na altar ta da misa![231]

Mas ka-sabi kusa ki ten na mundu
e ñu kre algen ki nbarka,
ñu kre algen ki móre,

229 Sobretudo em cantigas do período anterior a 2000, por motivos relacionados com propriedade autoral e outros aspetos explorados em detalhe no capítulo 5.

230 Esta finason foi editada em 2001 como parte do CD *Nha Mita Pereira – Batuque et Finaçon du Cap Vert*.

231 Pt.: A coisa mais bonita que há no mundo / é uma noiva no assento [ritual que antecede a saída da noiva da casa dos seus pais], / é um soldado armado a caminho do quartel, / é o senhor padre no altar a rezar a missa!

ñu kre algen ki sirbi soldadi!...[232]

Mas tanbe sirbi soldadi e meresimentu,
kel algen ki móre, e ĉomada Déus,
kel algen ki nbarka, ba buska bida…[233]

(Silva, 1985: 94)

Nha genti, ki más ka-sábi kusa ki ten
E fla nhu kré algen ki morê
E fla nhu kré algen ki ba soldadi
E fla nhu kré algen ki nbarka
E fla ken ki nbarkâ ba buska bida
E fla ki ba soldadi, si meresimentu
Nhos djo' ma más bunitu kusa ki ten
E fla noiba na séntu, nabiu na mar
E fla soldadi armadu ta ba kuartel
E fla ku babuneta na bóka d'arma[234]

(Pereira, 2001: faixa 5)

Ao comparar os dois excertos, vemos que o repertório lexical é muito semelhante, embora a sequência da enumeração seja diferente. Nácia Gomi começa por mencionar as coisas mais bonitas do mundo ("Mas bunitu kusa ki ten na mundu"), enquanto Nha Mita Pereira enumera primeiro as coisas negativas ("más ka-sábi kusa ki ten"). Há dois componentes da versão de Nácia Gomi que não se repetem na de 1998: "siñor padri na altar ta da misa" e "kel algen ki móre, e ĉomada Déus". Por outro lado, a versão de Nha Mita Pereira adiciona dois elementos à narrativa: "nabiu na mar" e "ku babuneta na bóka d'arma". Estes versos são precedidos pela fórmula "e fla".

A cantiga transcrita abaixo, também cantada por Nha Mita Pereira, oferece vários exemplos do uso da fórmula "e fla" para sinalizar os enunciados de outrem.[235]

232 Pt.: A pior coisa que há no mundo / é amar alguém que emigrou, / é amar alguém que morreu, / é amar um soldado!

233 Pt.: Mas quem é soldado segue o seu destino. / Quem morreu foi chamado por Deus. / Quem emigrou foi procurar uma vida melhor…

234 Pt.: Minha gente, a pior coisa que existe / diz que é amar alguém que morreu, / diz que é amar um soldado, / diz que é amar alguém que emigrou. / Diz que quem emigrou foi procurar uma vida melhor. / Diz que quem é soldado segue o seu destino. / Olhem, a coisa mais bonita que existe / diz que é uma noiva no assento, um navio no mar. / Diz que é um soldado armado a caminho do quartel. / Diz que com a baioneta no cano da arma.

235 A fonte destes excertos é um vídeo de 1999 facultado pela *TCV – Televisão de Cabo Verde*. O vídeo mostra uma performance de Nha Mita Pereira com as batukadeiras de Calheta/São Miguel durante um concerto em honra do músico Katchás, falecido no ano anterior.

E fla kel ki ta duê ki ta kura sértu
E fla ki ka ta duê ka ten ramedi
Nhos djobe ma pé k'é don di ramu
Nhos djobe ma ramu k'é don di floris
Nhos djobi ma floris k'é don di fidju
Oi, N ka pode ku el
Nha genti N tene kabaku di nha kabésa
E fla n sta diskunfiadu nha xintidu
E fla ma es kusa pasa-m nha idadi[236]

[…]

E fla si N pega nha, ki N tene nha
E fla ki N karka nha, ki N larga nha
E fla ki N durmi ku un mô riba nha
E fla N ta maxe ku un pé riba d'otu
E fla nhos k'odja kalóti mudjer
E fla kaba sô ku durba ku pó[237]

[…]

E fla ki fonti é un, karman é dôs
E fla ki mô lijeru dja panha dja
Ma ken ki funda mô ki ta fika ku el
E fla pa txubara kapri ku leti
E fla dexa bodéku pasa pinaku
E fla pa nin si donu sabe é ka nada
E fla pa txubara kapri ku leti
Nha genti, nhos djo' pekadu mortal
E fla N ta deta noti n ka ta durmi
E fla N ta deta sobru kutuvélu
E fla N ta panha sónu sô sunhadu[238]

(TCV 1999, 4' 30" – 8' 12")

236 Pt.: Diz que aquilo que arde, cura com certeza. / Diz que o que não dói, já não tem remédio. / Olhem que é do pé que vêm os ramos. / Olhem que é dos ramos que vêm as flores. / Olhem que é das flores que vêm os frutos. / Oi, não aguento. / Minha gente, estou com pena de mim própria. / Diz que estou desconfiada de mim mesma. / Diz que isto já não é para a minha idade.

237 Pt.: Diz que se eu a pegar e a segurar. / Diz que se a calcar e depois a largar. / Diz que se dormir com uma mão [um braço] em cima de si. / Diz que acordo com as pernas cruzadas. / Diz que o sofrimento de uma mulher, / diz que só acaba se derrubado com um pau.

238 Pt.: **Diz que só há uma fonte, mas duas cabaças [para beber a água]. / Diz que a mão ligeira já ganhou** [Nota: os dois versos acima marcados a negrito correspondem a um ditado kriolu para descrever uma situação em que dois rapazes se interessam pela mesma rapariga. Segundo o ditado, o rapaz que for mais rápido e conquistar a rapariga fica com ela]. / Quem afundar a mão, é que fica com ela [com a rapariga pretendida]. / Diz que se é para a chibarra fugir com leite, / diz que é melhor que o cabrito passe o penedo. / Diz que nem que o dono saiba, não faz mal. / Diz que se é para a cibarra fugir com leite. / Minha gente, vejam, pecado mortal. / Diz que me deito à noite e não durmo. / Diz que me deito sobre os cotovelos. / Diz que sempre que durmo tenho [maus] sonhos.

A cantiga da qual retirei estes excertos revelou ser uma espécie de manta de retalhos, isto é, ela é formada por trechos que podem ser encontrados em outras cantigas do corpus. Na sua cantiga, Nha Mita Pereira reúne pequenas narrativas sem qualquer conexão entre si e chega a interromper a sequência destas mini-narrativas: a história com a qual se inicia a segunda das três estrofes transcritas (texto a negrito) e que é conhecida das cantigas de Bibinha Cabral (cf. Zantzinger, 1986; Silva, 1988: 86) só é retomada a meio da terceira estrofe (texto a negrito).

e) Hesitações, pausas e retoques

É natural que ocorram hesitações, pausas ou emendas nas cantigas quando as performances são espontâneas e as cantigas não foram ensaiadas. O público nem sempre se apercebe destes indícios da composição em tempo real, ou *composition in performance* (Lord, 1960; Finnegan, 1977, 1992). Uma cantadeira hábil pode evitá-los ou ocultá-los recorrendo às estratégias descritas nas alíneas anteriores. Mas ela pode também contar com o apoio dos outros membros do grupo de batuku. Em geral o terreiro consegue perceber se a solista está com dificuldades em continuar a cantiga e vai em seu auxílio, entoando o refrão. Um vídeo de 1999 que me foi facultado pela TCV – Televisão de Cabo Verde mostra justamente esta situação: trata-se de uma performance de Nha Mita Pereira com as batukadeiras de Calheta/São Miguel nas comemorações que assinalavam o primeiro aniversário da morte do músico Katchás. Vê-se que Nha Mita Pereira não consegue continuar a cantiga e nesse momento o terreiro intervém cantando o refrão. Nessa mesma ocasião, num outro momento, vê-se que a solista canta alguns versos sem grande convicção. Após uma breve hesitação, ela altera a melodia e começa uma nova cantiga e é imediatamente seguida pelo coro (TCV 1999, a partir de 07' 09").

Pausas são interrupções temporárias. Embora frequentemente não sejam consideradas relevantes, o facto é que podem desempenhar um papel importante do ponto de vista da interação.[239] Neste caso trata-se dos momentos da "fala" da cantadeira que não estão preenchidos. É visível nos dois exemplos do vídeo mencionado acima que as pausas da solista, ou seja, a ausência de palavras, é vista pelos restantes membros do grupo como uma ameaça à continuidade da performance e que essa sensação (ou perceção) motivou uma determinada ação da sua parte. As pausas levaram o terreiro a interferir na performance para garantir a sua continuidade. Dado que atualmente são poucas as performances de batuku improvisadas e

239 Cf. artigo de Szczepek Reed (2010: 162-178) sobre os diferentes tipos de pausa e a sua relevância enquanto fenómeno prosódico. A autora indica no final do capítulo outros estudos sobre pausas.

que estas são, aliás, ensaiadas ao pormenor, este tipo de pausas e as reações que desencadeiam passou a ser raro.

Do mesmo modo e pelos mesmos motivos, hoje praticamente não se registam cantigas nas quais são feitos retoques. De acordo com Schegloff *et al.* (1997), retocar não é o mesmo que corrigir erros. Os autores dão preferência ao termo '*repair*', em vez do termo '*correction*', pois consideram que o primeiro vai além da mera emenda de um erro, podendo ser também utilizado nos casos em que há substituições e melhoramentos (Schegloff *et al.*, 1977: 363 e seg.). Os autores distinguem ainda entre retoques feitos pelo próprio indivíduo que tem a palavra (no nosso caso, a batukadeira que está a cantar) e retoques feitos por terceiros.[240] Numa cantiga de batuku, os retoques podem ser feitos através da repetição, ou melhor, por meio de uma "reedição" ou aperfeiçoamento dos versos em causa. Ao cantar a história de Maria, que havia engravidado e sido abandonada pelo seu pretendente, há um momento em que Nácia Gomi (2000: faixa 2) confunde a personagem da jovem com a da sua mãe. Eis como a cantadeira descreve o momento em que a mãe descobre a gravidez de Maria, fazendo o retoque imediatamente no verso seguinte:

Kel dia Maria dja rapara-l [Um dia, Maria apercebeu-se]
Kantu ki si mai dja rapara-l [Quando a sua mãe se apercebeu]

Numa finason de 1999 registada em vídeo, a cantadeira Nha Mita Pereira procede do mesmo modo. Aqui o retoque pode ser visto no período compreendido entre 07' 17" e 07' 22" (TCV, 1999).

No caso de cantigas muito conhecidas, as cantadeiras podem mesmo abdicar de fazer retoques, sem no entanto comprometer a compreensão do texto. Na performance de Bibinha Cabral registada por Gei Zantzinger (1986) há dois exemplos disso. Na história cantada por Bibinha Cabral, a personagem exige que após a sua morte lhe seja feito um enterro com pompa. Silva tinha gravado esta cantiga cantada por Bibinha em 1984.[241]

Si N móre, pa toma-m na kasa
ku séti padri, séti bispu
séti dotor, séti studanti
pa manda séti rapikador di sinu
pa da-m misa korpu prezenti

240 No texto original são usados os termos *self-repair* e *other-repair* (Schegloff *et al*., 1977: 363 e seg.).

241 Silva realizou estas gravações em 1984, mas as respetivas transcrições só foram editas em 1988.

p'es faze-m nteru dés óra di dia [242]

(Silva, 1988: 87)

A versão que a cantadeira canta no filme, transcrita abaixo, contém um desvio importante, já que se trata de um verso gramaticalmente incorreto e que por isso não faz sentido. Bibinha canta no filme "Agora façam-me às dez horas da manhã" (texto a negrito), mas por se tratar de uma cantiga tão conhecida dos participantes no batuku, torna-se desnecessário retocar este verso.

Si N móre, é pa toma-m na kasa
É ku séti padri, séti bispu
Séti dotor, séti dtudanti
Séti rapikador di sinu
Pa da-m misa korpu prezenti
Agó nhos faze-m dés óra di dia[243]

(Zantzinger, 1986)

Comparando a transcrição de Silva com a performance de Bibinha Cabral no documentário do Zantzinger, podemos constatar que há uma outra situação em que a cantadeira deixa um verso por retocar. Na obra de T.V. da Silva lê-se o seguinte:

Pork'e na Praia kume e pa diñeru
San Tiagu kume e pa trabaĵu
Tarafal nu ta kume pa konbersu[244]

(Silva, 1988: 98)

No filme pode ver-se que Bibinha Cabral comete um "erro" num dos versos da cantiga ao trocar a posição de duas palavras: na performance do documentário ela canta "Na trabadju kume é pa Santiagu", isto é, "No trabalho é preciso Santiago para comer" em vez de "Em Santiago é preciso trabalhar para comer" (Zantzinger, 1986). Não podemos excluir a possibilidade de ocorrência deste tipo de "erro" nas performances de batuku atuais, mas ficou já demonstrado que as circunstâncias em que estas performances têm lugar levam a que a sua incidência seja mínima.

242 Pt.: Se eu morrer, venham buscar o meu corpo em casa. / Com sete padres, sete bispos, / sete doutores, sete estudantes. / Mandem sete tocadores de sinos. / Deem-me uma missa de corpo presente. / Façam o meu enterro às dez horas da manhã.

243 Pt.: Se eu morrer, venham buscar o meu corpo em casa. / Com sete padres, sete bispos, / sete doutores, sete estudantes. / Sete tocadores de sinos. / Deem-me uma missa de corpo presente. / Agora façam-me às dez horas da manhã.

244 Pt.: Na cidade da Praia é preciso ter dinheiro para comer. / Em Santiago [localidade homónima no interior da ilha de Santiago] é preciso trabalhar para comer. / No Tarrafal basta divertir as pessoas para ter o que comer.

Como vimos, a maior parte dos grupos apresenta-se com um repertório pré-selecionado, ensaiado múltiplas vezes e sem variações textuais, independentemente do contexto das performances.

Até agora abordámos apenas os retoques feitos por quem profere um determinado enunciado. Há ainda, como se referiu acima, a possibilidade de os retoques no enunciado de uma pessoa serem feitos não por si própria, mas por uma outra pessoa, o seu interlocutor nessa situação comunicativa. No caso do batuku, por haver geralmente apenas uma solista e pelo facto de o público não intervir na composição durante a performance, podemos praticamente excluir que haja retoques no texto da cantiga feitos por terceiros. Contudo, é possível que a solista cometa um "erro" e que posteriormente o coro retoque os seus versos durante o refrão. No caso das cantigas de batuku que antigamente eram cantadas num modo de disputa (cf. capítulo 1.3.5), é possível que as cantadeiras aproveitassem as suas falas para fazer retoques aos enunciados das suas concorrentes.[245]

Os diferentes recursos que agrupámos neste capítulo sob a designação 'marcas do processo de redação' podem ser encontrados no subcorpus SC1 (1975-1999) em número muito mais superior que no subcorpus SC2 (a partir de 2000). Também neste caso isto deve-se ao facto de nas últimas décadas termos assistido a uma profissionalização do batuku, da qual decorre a quase inexistência de performances improvisadas.

245 As estrofes das cantigas eram cantadas num modo de *turn taking*, isto é, à vez.

5 Autenticidade ou perda de identidade? O batuku autêntico e o batuku como mercadoria

Nas últimas décadas tornou-se comum ouvir uma distinção entre um batuku "autêntico", também chamado tradicional, e um batuku "moderno" ou comercial. A este último é comum ser apontada uma perda da sua função de cunhador de identidade e, consequentemente, uma perda de autenticidade. Uma das críticas repetidas frequentemente é que a forma e os elementos estilísticos do batuku têm sido usados (sobretudo por parte de músicos profissionais) para fins meramente comerciais. Segundo esta posição, do verdadeiro, do autêntico batuku utiliza-se apenas a carcaça. Ele ter-se-á transformado numa mercadoria, num produto consumido tanto pelos locais quanto pelo público fora de portas.

Os círculos em que o batuku é praticado (e consumido) alargaram-se consideravelmente nos últimos anos. Isto deve-se, certamente, à integração de influências de outras culturas musicais. Caso contrário, ele continuaria confinado às festas familiares do interior da ilha de Santiago. Esta abertura motiva um novo processo de construção identitária. Identidade essa que não só é aceite no arquipélago como também encontra reconhecimento no plano internacional como (parcialmente) representativa da cabo-verdianidade.

Os próximos capítulos exploram aspetos centrais relativos à produção, à performance e à transmissão de cantigas de batuku nos nossos dias e discutem, a título de conclusão, a pertinência da distinção entre um batuku tradicional, tido como o autêntico, e um batuku moderno, visto como comercial e despojado de substância. Para tal, começo por uma exposição das funções basilares do batuku.

5.1 Funções basilares do batuku

Este capítulo debruça-se sobre as funções que ao longo da história foram atribuídas ao batuku. Se no capítulo 3 focámos as funções desempenhadas por determinados contextos e categorias performativos, trata-se agora das funções inerentes à tradição discursiva como um todo. A análise está dividida nos subcapítulos 5.1.1 – Transmissão de saber, 5.1.2 – Construção identitária e 5.1.3 – Empoderamento.

Com esta divisão pretende-se não apenas organizar e tornar mais clara a discussão como também focar os campos que se nos afiguram centrais e permanentes ao estudar as diferentes facetas do batuku. Por meio da análise das três funções basilares estabelecidas, será possível avaliar em que espetro o batuku praticado atualmente se posiciona em relação ao seu núcleo, à sua essência.

Naturalmente é preciso ter em conta que este tipo de divisões implica sempre uma certa relatividade e permeabilidade. Na prática não é possível traçar fronteiras absolutamente rígidas entre os três campos acima mencionados, dado que estes são interdependentes e se influenciam mutuamente. Este aspeto é sobejamente visível no que toca à construção identitária. Identidade e memória são indissociáveis. Tanto a identidade individual quanto a coletiva são influenciadas pelas experiências vividas pelos seres humanos, seja a título individual, seja em comunidade. Assim, é inegável a forte conexão entre as funções 'transmissão de saber' e 'construção identitária', como, aliás, também se pode ver ao analisar provérbios crioulos. Incluo-os no campo da transmissão de saber por considerar que se trata, em larga escala, de um suporte arquivístico coletivo para conteúdos que fazem parte de uma identidade cultural. Também há sobreposições e influências mútuas quando se fala de empoderamento e identidade. A identidade individual da batukadeira é marcada pela posição que esta ocupa na sociedade. Simultaneamente, por meio da sua atividade, a batukadeira contribui para a formação da identidade coletiva quando, por exemplo, canta episódios do passado que são de grande importância para o presente comum. Como será demonstrado nos subcapítulos que se seguem, podemos constatar que a função de construção identitária ocupa um lugar de destaque, já que as restantes funções se colocam, em maior ou menor grau, ao seu serviço.

5.1.1 Transmissão de saber

A muito citada frase de Amadou Hampâté Bâ, segundo a qual cada ancião que morre em África equivale a uma biblioteca que arde, ilustra de forma clara o importantíssimo papel da transmissão oral de conhecimento naquele continente.[246]

246 A fonte da citação do escritor e diplomata malinês não é clara. De acordo com Scheila S. Walker (2001: 36, 44 [nota de rodapé 42]), Hampâté Bâ terá proferido estas palavras em 1960 na conferência geral da UNESCO em Paris, aquando da primeira participação do Mali como país independente. Jacques Cherblanc (2011: 9), por sua vez, indica como fonte um discurso de Hampâté Bâ como membro do conselho executivo da UNESCO. Segundo o mesmo, a citação será proveniente do *Discours à l'UNESCO pour une action urgente pour la récolte et le sauvetage des traditions orale*s de 1962. Também sVittorio Morabito se debruça no artigo *Hélène Heckmann*

Nas sociedades em que a escrita domina, o saber é transmitido dessa forma às gerações seguintes. Já nas sociedades em que a oralidade é predominante, é também por via oral que o registo e a transmissão do saber coletivo são assegurados. O batuku, sobretudo nos contextos em que tinha lugar no passado, deve ser classificado como uma das formas de transmissão oral de conhecimento em Cabo Verde. A questão que se coloca é a forma como o batuku foi utilizado como meio de armazenamento da memória coletiva ou cultural.[247] Importa também analisar quais os conteúdos veiculados no passado e quais os que atualmente fazem parte do batuku.

O número de alfabetizados cabo-verdianos no período colonial era muito diminuto. De acordo com dados do *Ministério da Educação e Valorização dos Recursos Humanos*, em 1975 a taxa de alfabetização em Cabo Verde era de apenas 38,7 % (MEVRH, 2002: 40). 35 anos após a independência, 82,8 % dos cabo-verdianos com mais de 15 anos são alfabetizados (INECV, 2011).[248] Sob estas condições não surpreende que os santiaguenses tenham feito uso do batuku para transmitir conhecimento. Por meio de cantigas de batuku da categoria INFORMAÇÃO foi possível dar a conhecer aos camponeses analfabetos processos complexos e novos regulamentos numa linguagem acessível. As autoridades e entidades públicas encarregavam determinadas cantadeiras de levar a mensagem às diferentes comunidades. O mesmo sucedia com as cantigas encomendadas por ocasião de eleições no período pós-colonial. Embora o seu tempo de vida fosse muito curto, o facto é que estas cantigas se revelaram muito eficazes para efeitos de propaganda.

O papel do batuku como meio de transmissão de conhecimento é muito anterior à independência de Cabo Verde. Tradicionalmente, os badius usavam-no não apenas para registar saberes do domínio do quotidiano, como é o caso de instruções para a preparação de alimentos ou conselhos sobre o trabalho agrícola mas

au service d'un sage de 2005 sobre a dificuldade em datar a citação do escritor malinês (cf. página 286, nota de rodapé 4).

247 O conceito de memória coletiva aqui utilizado segue as propostas de Aleida Assmann (2006) e Jack Goody (2000). O último recomenda cautela ao utilizar o conceito de *collective memory* em referência a culturas orais, alertando que este não deve ser entendido como um todo estático, absolutamente igual para todos os indivíduos (Goody, 2000: 43 e seg.). Trata-se sim de uma combinação de memórias individuais, que por um lado apresentam sobreposições e que, por outro lado, se complementam (*ibid*.). O termo 'memória coletiva' foi proposto na década de 20 do século passado pelo sociólogo francês Maurice Halbwachs e desde logo foi posto em causa. O motivo da crítica a este termo terá sido a sua vaguidade, pelo que Aleida Assmann (2006) pede uma maior especificação da dicotomia comum na linguagem quotidiana entre memória individual e memória coletiva. Assmann considera que esta dicotomia deve ser substituída por quatro formas de memória distintas às quais a autora dá as seguintes designações: 'memória individual', 'memória social', 'memória política ou nacional' e 'memória cultural' (*idem*: 23 e seg.).

248 Embora este número denote claramente um desenvolvimento positivo, é preciso ter em mente as grandes diferenças entre os sexos masculino e feminino e entre as populações urbanas e rurais.

também para transmitir conhecimentos do foro cultural, convenções morais e sociais, etc. Neste contexto são de destacar as performances de batuku das categorias FESTA e RITUAL. Se partirmos do princípio que o batuku já existia, sob outra(s) forma(s), no continente africano e que foi trazido para Cabo Verde com os escravos, é plausível presumir que estes escravos tenham usado o batuku como meio de manter viva a memória das suas origens, dos seus heróis e dos seus costumes.

Dado o facto de só há relativamente pouco tempo se fixarem por escrito as cantigas de batuku, são praticamente inexistentes os exemplares da era colonial. Há, contudo, registo de cantigas posteriores que abordam episódios do período do domínio português. Vários interlocutores asseguraram-me da existência de cantigas com passagens descrevendo a relação entre brancos e crioulos, os efeitos das secas e da fome, a emigração para São Tomé e Príncipe e Angola, etc. Hoje as cantigas de batuku continuam a fazer alusão a acontecimentos relevantes inscritos na memória coletiva, mas é possível constatar que, apesar da abundância de performances e da profusão de cantigas, nos dias que correm as referências a marcos históricos são diminutas.

Vansina (1985) lista quatro categorias de tradição oral – *memorized speech*; *accounts*; *epic*; *tales, proverbs, and sayings* – e indica de que modo os textos pertencentes a estas quatro categorias podem ser lidos como fontes históricas. Com exceção das considerações do autor sobre a forma e a extensão da epopeia, as restantes categorias podem ser encontradas no batuku.[249] Se aplicarmos as limitações mencionadas por Vansina (1985), o batuku, enquanto tradição discursiva, também pode ser tido como uma fonte histórica. Nketia (1979: 249) refere que os textos de cantigas são documentos transmitidos oralmente cujas informações são importantes para o estudo da história e da filosofia das culturas de que provêm. Pese embora o seu caráter ficcional, muitas cantigas de batuku fornecem informação relevante sobre o *zeitgeist* e sobre as personagens da narrativa. Exemplo disso é a cantiga "Mana N̂a Kuladia", que trata das experiências traumáticas vividas pela personagem principal, Mana Nha Kuládia, em São Tomé e do seu regresso à ilha de Santiago.[250] Tal como inúmeros dos seus conterrâneos o fizeram ao longo dos séculos XIX e XX, Mana emigrou como contratada para São Tomé e Príncipe para escapar da fome no seu país-natal.[251]

249 „We call epic a narrative couched in poetic language, subject to special linguistic rules of form. Usually epics contain hundreds or thousands of verses and present a complex tale full of wonders and heroism, centered around a main personage. [...] Epics in this sense exist primarily in the old world" (Vansina, 1985: 25).

250 Cf. transcrição da cantiga em Silva, 1990: 70-95.

251 Durante o *boom* do cacau no século XIX, os proprietários portugueses das roças de São Tomé e Príncipe angariavam trabalhadores nas outras colónias. Eram sobretudo cabo-verdianos e angolanos que trabalhavam nas plantações de cacau, muitas vezes sob condições desumanas, similares

A batukadeira Nha Guida Mendi afirmou ter aprendido esta finason da própria protagonista (cf. Silva, 1990: 48). Segundo ela, durante uma festa de casamento Mana Nha Kuládia chamou-a para falarem em privado e ensinou-lhe esta cantiga porque, devido à sua idade avançada, temia que a cantiga morresse consigo (*ibid.*). A sua história deveria sobreviver. Ao descrever as experiências traumáticas por que tinha passado, outros ficariam a conhecer a realidade e a vida difícil dos contratados nas plantações de café e de cacau em São Tomé e Príncipes. Este episódio ilustra uma utilização consciente e intencional do batuku como meio de transmissão de conhecimentos ou de informação (neste caso o relato de uma biografia). O mesmo vale para a cantiga *Priska Koria ku Papaŝiñu Bera*, uma composição de Nha Guida Mendi sobre o romance de Priska e Papaxinhu que se havia tornado público.[252]

Nha Guida Mendi tinha plena consciência do tesouro cultural que guardava e da importância de o transmitir à geração seguinte. Tomé Varela da Silva conta que quando a procurou em meados da década de 80 para a entrevistar e para registar algumas das suas cantigas de batuku, a batukadeira o recebeu dizendo confiante que o seu saber não deveria morrer com ela (entrevista de dezembro de 2012). Nha Guida Mendi mostrou-se muito satisfeita com o trabalho de recolha de Varela da Silva e também aliviada: "Parse-m ma inda ñu ĉiga na óra… Ĵa N sta beĵu… N staba ku péna di more, sen deŝa kusa ki N sabe gravadu pa gentis mas nobu!" (cf. Silva, 1990: 37).[253]

O sancionamento religioso é um dos mecanismos de controle instituídos pelas culturas orais para garantir a transmissão (integral) do saber cultural (cf. Kohl, 2012: 73 e seg.). A transmissão é tida como algo sagrado que tem lugar apenas em determinadas ocasiões ou como parte de um determinado rito. Neste seguimento, podemos considerar as cantigas de batuku cantadas para instruir a noiva a que Lopes da Silva dá o nome de finason "de murama" (1959: 47) como uma forma ritual de registo e de transmissão de conhecimento. Ntóni Denti d'Oru (entrevista de novembro de 2012) designa-as por "finason di noivadu". Trata-se, diz ele, de histórias muito tristes que devem levar todos os presentes, mas sobretudo a nubente, a emocionar-se e a chorar. Manda a tradição que a noiva verta muitas lágrimas no dia do casamento para demonstrar publicamente o seu pesar por deixar a casa dos pais. Ainda segundo a crença popular, as noivas que não chorarem antes do matrimónio, irão chorar durante o casamento, ou seja terão uma vida conjugal infeliz. As cantigas de batuku cantadas nestes contextos rituais são geralmente

à escravatura. O arquipélago equatorial viria a tornar-se o maior produtor mundial de cacau no início do século XX.

252 Cf. transcrição da cantiga em Silva, 1990: 96-121.

253 Pt.: Parece-me que ainda chegou a tempo… Já estou velha… Estava com pena de morrer sem deixar as coisas que eu sei gravadas para os mais novos!

muito extensas, já que têm o propósito de instruir e preparar a noiva para a nova etapa da sua vida por meio de parábolas e conselhos mas também são usadas pela cantadeira para louvar os pais pela educação da filha, para saudar os amigos e familiares presentes, para lembrar entes queridos já falecidos, etc.

O prestígio associado ao ofício da transmissão oral é um meio adicional para assegurar a passagem do saber (cf. Elwert, 1987: 246). O facto de antigamente a finadeira ser designada por "profeta" (cf. Pseudónimo – Junzim, s. d.; Lopes, 1949: 47) dá conta da elevada consideração de que gozava na sua comunidade. E mesmo hoje, quando os badius usam um provérbio[254] para advertir ou repreender alguém, é comum antecedê-lo com as palavras "Batukadera fla…", o que significa "A batukadeira disse..." ou "Já a batukadeira dizia...". Isto denota o prestígio destas figuras e a sua relevância na sociedade santiaguense.

Os provérbios representam de forma muito condensada as experiências de uma comunidade e a sua cosmovisão. Em sociedades orais os provérbios desempenham um papel muito importante na educação das crianças, na resolução de conflitos na comunidade, bem como na transmissão de valores morais e convenções sociais. T. V. da Silva (1997: 22 e seg.) cita uma comunicação radiofónica de Manuel Veiga na qual o linguista define os provérbios como um conjunto de sabedoria popular.

> Manuel Veiga na un nunbru di pugrama radiofóniku, 'Finka-pé', di Junhu di 80, el difini 'proverbis' (sinónimu di 'ditadu' y 'senténsa', na es kazu) di siginti manera: 'Proverbius é ka mas é ka ménus ki un konjuntu di sabedoria popular ki através di frazis y di palavras sínplis ta ensina-nu dretu ku tortu, alegri ku tristi, faxi ku trankadu, kusa ki nu debe fase ku kel ki nu debe ivita, undi ki sta amor y undi ki sta ódiu, kal é midjór y kal é pióor, módi ki nu ta vive si nu ka kré rapende, módi ki nu ta fase si nu ka kré fómi, módi ki nu ta adianta na vida y módi ki nu ta tra midjór purbetu di el'. (T. V. da Silva, 1997: 22 e seg.)[255]

O autor prossegue, resumindo:

> Difaktu kada ditadu o senténsa é kuazi senpri frutu di un vivénsa, ozerbason, rafleson y, purisu, el ta manifesta y el ta spresa un sabedoria popular ki ta o pode rafliti un manera di sta, vive o odja

254 Se na língua portuguesa os termos 'provérbio' e 'ditado' são usados como sinónimos, equivalendo também a 'adágio', 'anexim' ou 'rifão', no kriolu 'ditadu' parece ser a palavra mais popular. Cf. Clews (1923: 194) e T. V. da Silva (1997: 22).

255 Pt.: Manuel Veiga num número do programa radiofónico, "Finka-pé", de junho de 80, definiu "provérbios" (sinónimo de "ditados" e "sentenças", neste caso) da seguinte maneira: "Os provérbios são nem mais nem menos que um conjunto de sabedoria popular que, através de frases e de palavras simples, nos ensina o que é certo e errado, alegre e triste, rápido e complicado, as coisas que devemos fazer e as que devemos evitar, onde está o amor e onde está o ódio, o que é melhor e o que é pior, como devemos viver se não queremos ter arrependimentos, como devemos fazer se não queremos passar fome, como podemos progredir na vida e como podemos tirar o melhor proveito dela.

> mundu, di un fórma bastanti densu o kondensadu (mas o ménu lapidar) y ku un signifikadu bastanti profundu, sklarisedor y orientador. (T. V. da Silva, 1997: 23)[256]

Os provérbios são muito populares na cultura cabo-verdiana e, como tal, são abundantes não apenas nas cantigas de batuku como também em quase todo o tipo de interação comunicativa quotidiana. Este apreço deve-se certamente ao seu caráter profundo, esclarecedor e orientador, sublinhado por T. V. da Silva (1997: 23). Este é também o caso das máximas. Trata-se de breves sentenças de que as cantadeiras se servem para resumir o que observam na sociedade e para dar conselhos e instruções úteis para o dia-a-dia da comunidade.[257] Estes provérbios ou ditados e máximas são, então, a expressão da mundividência e da mundivivência cabo-verdiana. Eles formam a ponte entre o passado e o presente, atuando, nas palavras de T. V. da Silva, como coluna vertebral da sociedade (entrevista de julho de 2013):

> O ditado cristaliza-se e aí acaba por ser uma espécie de elo de ligação entre o passado e o presente. No fundo, é o passado que se mantém no presente e que se perpetua. Podem surgir outros ditados novos, num contexto novo, mas aqueles perduram. [...] Pode-se-lhes dar uma ou outra pequena adaptação, que é uma roupagem momentânea [...]. Mas o fundo do ditado, normalmente o texto do ditado não se muda. Acaba por ser uma espécie de coluna vertebral da sociedade.
>
> (T. V. da Silva. Escritor, funcionário do *IIPC – Instituto da Investigação e do Património Culturais*. Entrevista de julho de 2013.)

Dado que os provérbios passam de geração para geração, a sua mensagem não é posta em causa. A sua autoridade advém da tradição e o seu peso é comparável ao das instruções, dos regulamentos e das proibições decretados por instituições com autoridade reconhecida nas sociedades escritas. No caso cabo-verdiano, podemos considerar o batuku como uma dessas instituições com autoridade reconhecida: ele reúne as regras essenciais do grupo social sob a forma de provérbios.

---

256 Pt.: De facto, cada ditado ou sentença é quase sempre fruto de uma vivência, observação, reflexão e, por isso, ele manifesta e expressa uma sabedoria popular que reflete ou pode refletir uma maneira de estar, viver ou ver o mundo, de uma forma bastante densa ou condensada (mais ou menos lapidar) e com um significado bastante profundo, esclarecedor e orientador.

257 As máximas expressam os preceitos que devem nortear a vida conjugal, o papel de homens e mulheres na sociedade, as relações entre pessoas de diferentes origens, idades ou estratos sociais, etc. As obras de Elsie Clews Parsons (1923) e de T. V. da Silva (1997), respetivamente *Folk-Lore from the Cape Verde Islands* (Vol. II) e *Konparason di konbérsu*, incluem inúmeros provérbios/ditados e máximas em kriolu. Para além de um capítulo com 182 provérbios com a respetiva tradução inglesa, o livro de Elsie Clews Parsons inclui um capítulo com contos tradicio e outro com adivinhas. A autora recolheu o material para a sua obra em 1916 e 1917 junto de emigrantes cabo-verdianos de diferentes ilhas residentes em Massachusetts, Rhode Island e Connecticut. A obra de Silva apresenta 1.289 unidades (incluindo variantes de diversos ditados e sentanças), organizadas em 23 capítulos de acordo com a sua temática ou o aspeto da vida comunitário em foco. Os ditados e sentenças incluídos na obra de Silva foram recolhidos entre 1979 e 1989 em Portugal e no arquipélago cabo-verdiano.

Aleida Assmann (2006) refere que a preocupação em assegurar a transmissão do saber é caraterística tanto das culturas orais quanto das em que a escrita domina.

> Tanto nas culturas orais quanto nas escritas foram inventados meios simbólicos para o registo e a transmissão do saber que as respetivas culturas entendiam como insubstituível para a formação e a persistência da sua identidade cultural. Termos como <tradição>, <transmissão> ou <herança cultural> [...] reiteram este desejo de <perpetuação> e a transmissão como projeto cultural central. (A. Assmann, 2006: 52. Tradução minha.)[258]

À luz destas considerações, a forma como os cabo-verdianos geralmente se referem ao batuku – classificando-o não como música ou como literatura oral e descrevendo-o sim com a simples frase "batuku é tradison di nos téra", que significa "o batuku é uma tradição da nossa terra" mas também pode ser lida como "o batuku são [no sentido de: contém] as tradições da nossa terra" – sublinha o papel desta tradição discursiva como meio de registo da memória cultural. Lopes da Silva (1949: 43) fala mesmo de uma necessidade dos badius de registar e expressar acontecimentos e pessoas que para si são de relevância no batuku.

> É curioso verificar como aquela população de rústicos sente imperiosa necessidade de se apoderar da figura que lhe cause impressão, ou da efeméride, e sobre uma e outra exercer a sua censura em termos poéticos (líricos ou satíricos) no terreiro de batuque. (Lopes, 1949: 43)

Não é possível reconstituir se os provérbios se originaram nas cantigas de batuku, isto é, se os versos cantados no batuku passaram posteriormente para a linguagem comum, ou se a situação é inversa. O facto é que ambos representam um meio de registo e de transmissão de conhecimento. No que diz respeito às funções do batuku, o emprego de provérbios tanto se pode inscrever no domínio da construção identitária (se atentarmos ao conteúdo) como no da transmissão de saber (se focarmos a metodologia).

O exemplo que se segue ilustra como os versos do batuku e os provérbios se fundem na linguagem quotidiana: falando com uma batukadeira octogenária, cuja identidade não revelarei, esta queixou-se de não ter sido mencionada como coautora de alguns versos de uma cantiga de batuku editada em CD há alguns anos. Trata-se da cantiga *Raboita Mundo*, cantada em dueto por Ildo Lobo e Lura, presente no CD póstumo *Incondicional* (2004) do cantor cabo-verdiano. Segue-se a transcrição da cantiga, tal como surge no livrete que acompanha o CD.

---

258 Texto original: "In mündlich verfassten wie in schriftverwendenden Kulturen sind symbolische Medien der Speicherung und Tradierung für jenes Wissen erfunden worden, das die jeweiligen Gesellschaften für die Ausprägung und den Fortbestand ihrer kulturellen Identität für unersetzlich hielten. Begriffe wie <Tradition>, <Überlieferung> oder <kulturelles Erbe> [...] betonen diesen Willen zur <Verewigung> und Tradierung als zentrales kulturelles Projekt." (A. Assmann, 2006: 52)

Nha guent ami djan tem passado sabi
Nha guent ami djan tem passado mal
Nha guent tudo passa 'm tem passado
Nha guent ami si 'm papia 'm tem cusa fla[259]

Na raboita mundo
Mãe ta sta contra fidjo
Na raboita mundo
Mudjer ta sta contra marido
Na raboita mundo
Armun ta sta contra armun
Na raboita mundo
Tudo cusa podi contici[260]

Casa d'alguém ca morada
Ropa d'alguém ca vistuário
Comida d'alguém ca sustento
Cama d'alguém ca discanso[261]

Pidi ka dan ta dan burgonha
Dura cu dan ta magricen
Ora qui dan ta dan cuidado
Oi 'm ta cuda cusa d'amanhá[262]

(Lobo, 2004: faixa 4)

A batukadeira entrevistada em 2012 reclama a autoria dos versos acima assinalados a negrito. Ela afirma ter criado estas linhas há várias décadas e tê-las já usado em algumas das suas cantigas. O facto é que versos muito semelhantes aos citados podem ser encontrados em cantigas de Bibinha Cabral (cf. Silva, 1988: 110) e Guida Mendi (cf. Silva, 1990: 234), que à data da recolha das suas cantigas, em 1984, contavam já 85 e 87 anos de idade, respetivamente. A obra *Folk-Lore from the Cape Verde Islands* (Vol. II) de Elsie Clews Parsons, publicada em 1923, já incluía os provérbios "Pidi bu dado tâ dâ bó brigonha / E se bu câ dado êle tâ dâ bó cu'dado"[263] e "Pidi bu dado tâ dâ brigonha qui fari bu pidi bu câ dado"[264]

259 Pt.: Minha gente, já passei por coisas boas. / Minha gente, já passei por coisas más. / Minha gente, já passei por tudo. / Minha gente, se eu falo é porque tenho alguma coisa para dizer.
260 Pt.: Quando o mundo fica às avessas, / as mães ficam contra os filhos. / Quando o mundo fica às avessas, / as mulheres ficam contra os maridos. / Quando o mundo fica às avessas, / os irmãos ficam uns contra os outros. / Quando o mundo fica às avessas, / tudo pode acontecer.
261 Pt.: A casa dos outros não é para se morar. / As roupas dos outros não são para se vestir. / A comida dos outros não é sustento. / A cama dos outros não é descanso.
262 Pt.: Se pedir e não me derem, fico com vergonha. / Se tardam em dar-me, emagreço. / Quando me dão, fico preocupado. / Oh, fico a pensar no amanhã.
263 Pt.: Se pedes e te dão, sentes vergonha / e se não te dão, ficas preocupado.
264 Pt.: Se pedes e te dão, sentes vergonha. / Pior ainda é se pedes e não te dão.

(Clews, 1923: 198). É também inegável a semelhança com os versos que se seguem, incluídos por António de Paula Brito nos seus *Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde*, obra publicada já em 1888: "Prometê ka dâ ta doê di más, / Ki fari mé dâ tornâ tomâ!".[265] O linguista inclui estes versos nos que "são mais conhecidos e cantados em quase todos os batuques" (*idem*: 395).

A terceira estrofe da cantiga cantada por Ildo Lobo e Lura também está presente, em versões mais ou menos extensas, em cantigas de Bibinha Cabral (cf. Silva, 1988: 86) e Guida Mendi (cf. Silva, 1990: 51) bem como numa obra da autoria do escritor Pedro Cardoso publicada em 1933 e denominada *Folclore Caboverdeano* (pág. 92). Estes exemplos demonstram que se trata de expressões usadas há seculos e recorrentes no quotidiano dos badius.

Os provérbios ou ditados e máximas utilizados em cantigas de batuku permitem dizer de forma compacta e mordaz o que de outra forma exigiria um enunciado muito mais longo. Graças a esta linguagem codificada, só entendida pelos que pertencem ao mesmo "núcleo" social e cultural, é possível tematizar de forma subtil assuntos desagradáveis ou tabus. Justamente pelo facto de tanto os agentes ativos do batuku como os espetadores partilharem o mesmo sistema cultural, em regra não é necessário explicar, durante a performance, o sentido dos versos cantados. Não deixa de ser possível que em alguns casos, por exemplo quando uma cantiga com referências a pessoas ou acontecimentos relacionados com uma determinada comunidade é levada para um terreiro situado numa outra localidade, após a performance a cantadeira ou outro membro do terreiro explique aos interessados o sentido desses versos. Este é um momento adicional de instrução e de transmissão de informações, motivado pelo batuku. O mesmo pode ocorrer quando crianças ou jovens assistem ao batuku e, dada a sua inexperiência, ficam com dúvidas acerca do conteúdo de determinados versos. Em suma, o batuku permite transmitir não apenas uma narrativa e as informações que esta veicula, como transporta também o saber sobre a arte de abordar de forma oculta temas polémicos ou tabus.

5.1.2 Construção identitária

Antes de nos debruçarmos sobre a função de construção identitária desempenhada pelo batuku, importa discutir o complexo conceito de identidade e concretizar o sentido em que é usado neste trabalho. Esta concretização é necessária, uma vez

265 Pt.: Prometer e não dar dói tanto. / E pior ainda é dar e voltar a tirar!

que, de acordo com Stuart Hall, um dos chamados pais da disciplina *Cultural Studies*, "[i]dentity is not as transparent or unproblematic as we think" (Hall, 1990: 222). Hoje em dia o termo 'identidade' é quase omnipresente: encontramo-lo na sociologia, na psicologia, na pedagogia e na didática, na antropologia e ainda no debate político, no marketing, etc. É usado com tal frequência, que alguns autores chegam a falar de uma inflação (cf. Brunner 1987: 63 *apud* Eickelpasch & Rademacher, 2004: 5). Isto acarreta, naturalmente, um certo desfoque e implica um cuidado acrescido no uso do termo.

O uso inflacionado do conceito de identidade reflete a procura dos seres humanos por propostas identitárias. Esta sua procura ou desejo está tão presente porque sentem dificuldade em formar uma identidade estável. As profundas transformações políticas, económicas, técnicas e sociais a que assistimos nos últimos anos, em larga escala fruto da dinâmica da globalização, dificultam este processo, já que, como estabelecem Eickelpasch e Rademacher (2004: 5), as bases sociais e culturais transmitidas para um posicionamento e uma integração estável dos indivíduos estão a desparecer cada vez mais. Os quadros dentro dos quais os indivíduos encontravam o seu lugar e se assumiam individualmente e no coletivo deixaram de ser válidos. Unidade e similaridade dão lugar no pós-modernismo global a pluralidade e diferença. Na perspetiva de Eickelpasch e Rademacher (2004: 8), as tradições e modos de vida perdem a sua aparência "natural" neste mundo interconectado, o que leva a que o seu caráter de constructo e, com isso, a sua transformação se tornem irreversivelmente visíveis. O conceito de transformação que deriva da dinâmica pós-moderna e que afeta as tradições implica dissolução mas também oferece a possibilidade de inovação. É esta a aceção por trás da ideia de identidade de projeto, que será explorada no subcapítulo 5.1.2.2.

Há muito que se vem discutindo o conceito de identidade nas ciências sociais e humanas. Embora as diferenças entre as abordagens das diversas disciplinas sejam inúmeras, há consenso nas suas posições quando consideram que não existe uma identidade completa, natural e uniforme (cf. Hall & du Gay, 1996). Esta é uma das definições possíveis:

> One thinks of identity whenever one is not sure of where one belongs; that is, one is not sure how to place oneself among the evident variety of behavioural styles and patterns, and how to make sure that people around would accept this placement as right and proper, so that both sides would know how to go on in each other's presence. 'Identity', is a name given to the escape sought from that uncertainty. Hence 'identity', though ostensibly a noun, behaves like a verb, albeit a strange one to be sure: it appears only in the future tense. Though all too often hypostasized as an attribute of a material entity, identity has the ontological status of a project and a postulate. To say 'postulated identity', is to say one word too many, as neither there is nor can there be any other identity but a postulated one. Identity is a critical projection of what is demanded and/or sought upon what is; or, more exactly still, an oblique assertion of the inadequacy or incompleteness of the latter. (Z. Bauman, 1996: 19)

Z. Bauman argumenta, como se vê, que a identidade é uma construção social formada pelo jogo entre o indivíduo e o coletivo. É esta também a posição de Hermanns (1999). O autor refere que toda e qualquer identidade é cultural, nomeadamente uma construção cultural, já que descrevemos as nossas identidades com conceitos que têm eles próprios marcas culturais (Hermanns, 1999: 353).[266] Assim, a identidade encerra sempre duas dimensões: por um lado o 'Eu' – o indivíduo e o que o torna único – e por outro lado o 'Nós'– os membros de um determinado grupo. Este grupo pode ser uma comunidade ou, numa escala maior, uma nação (que em muitos casos, como no de Cabo Verde, não está confinada às fronteiras de um país). As experiências vividas em conjunto desempenham aqui um papel importante, definindo a unidade do grupo.

Estas duas dimensões – individualidade e coletividade – parecem ser, à primeira vista, contraditórias e incompatíveis. A verdade é que são complementares, já que a pertença do indivíduo a um grupo é de importância vital para a sua própria identidade. O grupo, por seu lado, define-se por meio dos indivíduos que a ele pertencem. A identidade individual e a identidade coletiva são interdependentes e influenciam-se reciprocamente: "A parte depende do todo e só ganha a sua identidade a partir do papel que desempenha no todo. Este, contudo, só se gera a partir da interação das partes" (J. Assmann, 1992: 131. Tradução minha).[267] Do ponto de vista sociológico, qualquer identidade, seja ela individual ou coletiva, é o resultado da relação dialética entre o indivíduo e a sociedade. A identidade é sempre um produto de processos sociais. Ela forma-se por meio destes processos, determinados pela estrutura social, e é mantida, alterada ou até formada novamente através de relações sociais (cf. Berger & Luckmann, 1971: 185).

A abordagem de Jan Assmann é mais detalhada, na medida em que o autor não só fala da dicotomia 'Eu' *versus* 'Nós', como diferencia ainda dentro do campo do 'Eu' entre identidade individual e identidade pessoal. Assim, segundo a proposta de J. Assmann, a identidade está dividida em três áreas que estão em interação: a identidade coletiva, a identidade individual e a identidade pessoal. A identidade individual é para J. Assmann a imagem criada pela consciência de um indivíduo de si mesmo, a qual se alimenta das experiências próprias e da sua reflexão. Esta imagem desenvolve-se ao longo da biografia e torna-se cada vez mais estável, de modo que o indivíduo defende esta imagem mesmo ela é posta em

266 Texto original: "[j]egliche Identität [ist] […] eine kulturelle. Nämlich eine kulturell konstituierte. Andere Identitäten gibt es gar nicht. Wir beschreiben nämlich unsere Identitäten mit Begriffen, die als solche immer kulturell geprägt sind" (Hermanns, 1999: 353).

267 Texto original: "Der Teil hängt vom Ganzen ab und gewinnt seine Identität erst durch die Rolle, die er im Ganzen spielt, das Ganze aber entsteht erst aus dem Zusammenwirken der Teile" (J. Assmann, 1992: 131).

causa por experiências contraditórias e por incoerências. Já a identidade pessoal é definida por J. Assmann como a personificação de todos os papéis, caraterísticas e competências do indivíduo quando este se encontra em contextos sociais específicos (cf. J. Assmann, 1992: 131-132). A identidade coletiva é para J. Assmann a imagem que um grupo cria para si e com a qual os membros do grupo se identificam conscientemente. Esta pertença social nascida da reflexão (*idem*: 134) é baseada na partilha de um saber e de uma memória coletivos transmitidos através da utilização de um sistema de símbolos comum (língua, rituais, danças, ornamentos, alimentos, monumentos, etc.) (*idem*: 138-139). Trata-se então de uma questão de identificação por parte dos indivíduos, pelo que a identidade coletiva só existe na medida em que determinados indivíduos se identificam com ela. Neste seguimento e segundo J. Assmann, nunca existe uma identidade coletiva *per se*. Ela é sim um produto da imaginação social caraterizado pela realidade simbólica da filiação dos seus membros (*idem*: 132-133).

Muitos autores utilizam a designação 'identidade cultural' como sinónimo de 'identidade coletiva'. Num artigo de 1990 sobre o chamado Terceiro Cinema[268] e as novas formas de representação afro-caribenha, Hall analisa as origens e dinâmicas da identidade cultural caribenha. Partindo da temática afro-caribenha, Hall desconstrói a aceção de uma identidade cultural uniforme. O autor entende que o conceito de identidade é dinâmico e que a formação da identidade faz parte de um processo e que por isso ela está sempre inacabada: "Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation" (Hall, 1990: 222).

Hall (1990) fala de pelo menos duas aceções concorrentes de identidade cultural. De acordo com a primeira, a identidade cultural é definida como "oneness", no sentido de uma cultura comum, "a sort of collective, one true self" que nos oferece molduras de referência e de significado estáveis e contínuas e que representa a essência identitária (*idem*: 223). Hall acrescenta: "Such a conception of cultural identity played a critical role in all the post-colonial struggles which have so profoundly reshaped our world. It lay at the centre of the vision of the poets of 'Negritude', like Aimee Ceasire [sic!] and Leopold Senghor, and of the Pan-African political project, earlier in the century" (*ibid*.).

A segunda aceção de identidade cultural apresentada pelo autor foca, para além daquilo que somos, sobretudo aquilo em que nos tornámos no decurso da

268 O termo *Tercer Cine* surge pela primeira vez num manifesto de 1969 dos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavia Getino. Trata-se de um movimento cinematográfico que se iniciou na América Latina na década de 1960 e que condena o cinema de entretenimento segundo os modelos de Hollywood, bem como o chamado cinema de autor europeu.

história devido a ruturas e descontinuidades (Hall, 1990: 225). Os elementos considerados importantes e salientados variam de acordo com o contexto social e a época respetivos.

> Cultural identity, in this second sense, is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power. Far from being grounded in a mere 'recovery' of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. (Hall, 1990: 225)

O conceito de identidade cultural de Stuart Hall está relacionado com o conceito de *Différance* proposto por Jacques Derrida. Para Derrida, que até certo ponto segue o modelo proposto por Ferdinand de Saussure, a língua é um sistema diferencial segundo o qual o significado de cada signo advém da sua oposição em relação a outros signos. Derrida questiona simultaneamente a validade da estrutura de oposição de Saussure, já que o significado de uma palavra, de uma frase ou de um texto se altera permanentemente e está inacabado enquanto se fala. Ou seja, se por um lado o significado resulta do contraste entre uma coisa e a outra, da diferença entre as duas, por outro lado a construção de sentido é sempre um processo inacabado, temporário e aberto. A produção de significado é, então, um processo dinâmico causado pelo jogo entre os significantes. Isto leva a uma revisão permanente, já que cada novo contexto implica eventualmente a necessidade de atualizar o significado previamente estabelecido. Estes significados fixados são interrupções necessárias e temporárias na semiose ilimitada da língua e devem ser vistos como posicionamentos temporários (cf. Hall, 1990: 229-230).

O conceito de 'posicionamento' utilizado como sinónimo da determinação (temporária) do significado de palavras, frases e textos inteiros é também de grande utilidade no campo da identidade. Hall define identidade cultural como um reposicionamento discursivo constante que resulta do jogo entre proximidade e distância em relação a outras identidades e que só pode ser entendido levando em consideração um contexto específico (*ibid*.). O autor rejeita uma perspetiva essencialista que preconiza identidades estáticas e homogéneas e aponta, nesta e em obras posteriores, para uma crescente fragmentação do sujeito na era pós-moderna, bem como para o facto de ruturas e descontinuidades também fazerem parte de uma identidade coletiva (cf. Hall, 1996). Tomando por base as reflexões teóricas supra citadas e outras, irei aplicar o conceito de posicionamento nos subcapítulos que se seguem na análise do batuku enquanto cunhador identitário. A análise não irá contemplar textos de cantigas específicos, mas sim a tradição discursiva

batuku como um todo, com o fim de determinar as diferentes construções identitárias que ao longo da história decorreram do batuku e que por ele foram afetadas.

O termo 'posicionamento' (em inglês: *positioning*) vem da psicologia discursiva anglo-saxónica e foi popularizado por Wendy Hollway, Rom Harré, Bronwyn Davies e Luk van Langenhove, entre outros. Bamberg (1997), Lucius-Hoene e Deppermann (2004) e outros autores serviram-se deste conceito nos seus estudos de análise do discurso como instrumento para o estudo empírico de diferentes mecanismos de construção de identidades narrativas em relatos autobiográficos. Lucius-Hoene e Deppermann (2004) definem posicionamento como uma meta-perspetiva sobre as exposições narrativas e os atributos, papéis, caraterísticas e motivos associados a uma pessoa como constituintes para a sua identidade (cf. também Davies & Harré, 1990). Giddens (1995) escreve que os sistemas sociais (as sociedades) estão organizados como práticas sociais regradas que são reproduzidas sob a forma de interações que se estendem no espaço e no tempo e sublinha o posicionamento de cada um dos atores sociais no seu quadro espaciotemporal e em relação uns aos outros. Disto resulta a formação de determinados tipos de atores e, na sequência, de determinadas identidades (*idem*: 137).

A distinção entre diferentes processos de construção identitária proposta por Manuel Castells (2018) também vai neste sentido. Castells adverte que a construção social de identidade ocorre sempre num contexto marcado por relações de poder e distingue, de acordo com o desequilíbrio de forças, entre uma identidade legitimadora, uma identidade de resistência e de uma identidade de projeto (*idem*: 55 e seg.). A definição do sociólogo espanhol é a seguinte:

> Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema este que está no cerne da teoria de autoridade e dominação de Sennett, e se aplica a diversas teorias do nacionalismo.
> Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos, conforme propõe Calhoun ao explicar o surgimento da política de identidade.
> Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social. Esse é o caso, por exemplo, do feminismo que abandona as trincheiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher para fazer frente ao patriarcalismo, à família patriarcal e, assim, à toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram. (Castells, 2018: 55 e seg.)

Estas formas de construção de identidade também podem ser aplicadas à sociedade cabo-verdiana e ao batuku, como prática social de posicionamento. Sirvo-me da terminologia de Castells para descrever de que modo, em diferentes épocas, o

batuku foi utilizado tanto como meio de autoposicionamento por parte dos seus cultores quanto como meio de posicionamento dos mesmos por parte de terceiros. No contexto desses momentos históricos, podemos falar respetivamente da construção de uma identidade de resistência e de uma identidade de projeto. A terceira forma de construção social de identidade mencionada por Castells – a identidade legitimadora – não se reflete no batuku. Poder-se-ia eventualmente falar de identidade legitimadora no quadro das tradições do Barlavento e da política cultural praticada por Portugal no período colonial.

5.1.2.1 Batuku como instrumento de uma identidade de resistência

Manuel Veiga (1998) fala dos traços mais marcantes da identidade cabo-verdiana, que designa por "caboverdianidade" ou "crioulidade". Do ponto de vista do linguista, o milho, o mar e a literatura – quer na sua forma oral, quer na escrita – são os pilares sobre os quais esta crioulidade assenta. No campo da literatura oral, ou oratura, Veiga destaca o papel importante desempenhado pelo batuku (entre outras manifestações) na construção da identidade cabo-verdiana:

> A oratura ganha corpo e expressão através das diversas formas de tradições orais. Ela fala não só do quotidiano como também da concepção de vida do nosso povo, particularmente da sua franja campesina e rural. Pelo ritmo do batuco; pelas palavras da 'finason' ou pelos contos fantásticos da 'boca de tarde'; [...] pelo conteúdo e pelas funções das cantigas de trabalho – o viver cabo-verdiano ganhou formas e expressões que não podem ser ignoradas no processo e no concerto da crioulidade. (Veiga, 1998: 13)

Ainda que muito seja desconhecido no que toca à génese do batuku, o facto é que as circunstâncias em que este se desenvolveu em território cabo-verdiano favoreceram a sua utilização como meio de resistência e de construção de uma identidade coletiva. Quer se aceite a hipótese de o batuku representar uma síntese de tradições já existentes no continente africano, quer se parta do princípio que foi criado no arquipélago pelos africanos trazidos à força pelos colonizadores, é inegável que esta tradição discursiva permitia ao escravos ter interações comunicativas que iam para além do mero entretenimento. Estes encontros serviam para celebram a origem comum, para reafirmar o sentimento de pertença e de identidade e para reforçar a unidade do grupo. É neste sentido que podemos fazer alusão ao conceito de comunhão fática referido por Malinowski (1923) – o estabelecimento de vínculos pessoais e sociais entre indivíduos que buscam a integração numa comunidade.

Para além de servir como ferramenta de solidariedade e unidade comunitária, durante o período colonial o batuku foi também utilizado pelos nativos para efeitos

de posicionamento, nomeadamente em relação ao grupo social dominante. As fontes históricas de que dispomos apontam o batuku como passatempo dos badius. Sabemos que no início do período colonial badiu era o nome dado aos escravos que fugiam e se refugiavam em zonas remotas da ilha de Santiago, de difícil acesso. Mais tarde o termo passou a ser utilizado para designar os habitantes do interior da ilha. Nos seus relatos, tanto representantes da coroa portuguesa residentes na ilha como outros europeus – por ex. José Conrado Carlos de Chelmicki e Francisco Adolfo de Varnhagen, Cornelio Doelter y Cisterich (1884) ou Francisco Travassos Valdez (1864) – descreveram os indivíduos que praticavam o batuku como não-civilizados, imorais, lascivos ou descomedidos. Um documento do início do século XX sugere que esta era também a postura da elite local, que classificava o batuku incivilizado e o rejeitava como parte da identidade cabo-verdiana. Na edição de 19 de novembro de 1917 do jornal *A Voz de Cabo Verde*, no comentário de um leitor escrito em resposta a um artigo publicado anteriormente no mesmo jornal, pode ler-se o seguinte: "Quiz o crítico deprimir com mais [texto ilegível] os povos de Cabo Verde, afirmando que dançavam o batuque, parecendo-nos que seja o mesmo que chamar-lhes selvagens?" (Fonseca, 1917: 2).

Esta postura negativa em relação ao batuku alterou-se progressivamente quando, a partir de 1936, os autores da revista literária *Claridade* propagaram o seu lema de "fincar os pés na terra", focando já não os autores e temas da literatura portuguesa, mas dedicando-se sim à realidade e às figuras das próprias ilhas. Embora estes autores tenham dado muito destaque a aspetos etnográficos e a revista tenha publicado diversos artigos ou textos literários com conteúdo folclórico, não deixa de transparecer, em alguns casos, um esforço em manter uma certa proximidade à cultura europeia. Lopes da Silva (1947) descreve o processo de aculturação no arquipélago, constatando para o Barlavento apenas "uma ou outra rara sobrevivência das culturas afro-negras". Eis como descreve a situação na ilha de Santiago:

> [A] ilha de Santiago, com suas manifestações culturais típicas – o batuque (de origem jalofa segundo Marcelino Marques de Barros) a tabanca, o cimbó, a magia negra, o *tamborona*, o folclore novelístico, o seu catolicismo especial, a maior ocorrência de vocábulos de origem africana – ainda se encontra em fase de *adaptação*, de que, aliás, pelas informações que tenho, certas zonas da ilha se vão afastando, em direcção à *aceitação*. (Lopes, 1947: 19)

Resistindo, ao manter a cadeia de transmissão cultural oral e ao manter a prática do batuku, os badius puderam cimentar a sua identidade. Isto ao longo de séculos, quando os colonizadores tentavam repetidamente por meio da administração local e dos representantes do clero erradicar esta tradição. O seu objetivo era que desaparecem de Santiago as reminiscências da(s) cultura(s) africana(s) e que se estabelecessem as mesmas expressões (musicais) de origem europeia já cultivadas nas

ilhas do Barlavento. O poeta Corsino Fortes recorda o clima que se vivia em Santiago na década de 1960: "Os batuques, a tchabeta, as finaçons e a tabanka eram expressamente proibidas, sendo necessário ir para o interior onde, em ambiente de sigilo e de secretismo, se podia participar ou assistir. Toda a manifestação cultural de cariz africana era pura e simplesmente reprimida" (Laban, 1992: 392).

Apesar de múltiplas proibições[269] ao longo da época colonial, os santiaguenses mantiveram a prática do batuku. Este facto é indicador de uma forte resistência e de uma consciência plena da própria identidade cultural, que se intensificaram no contexto dos movimentos africanos de libertação e sobretudo após Cabo Verde ter alcançado a independência de Portugal no ano de 1975. De acordo com Francisco Fragoso (médico, escritor e fundador do grupo de teatro *Korda Kauberdi*), o batuku era praticado na capital nos anos 60 e 70 apesar das proibições vigentes. Diz o mesmo que naquela época era do conhecimento público que no bairro da Achada de Santo António – conhecido pelos músicos que ali residiam – havia frequentemente performances da tabanka e de batuku (entrevista de agosto de 2013).

Portugal havia sistematicamente reprimido e combatido o substrato africano da identidade cabo-verdiana (cf. Brito-Semedo, 2006; Fernandes, 2002; Neto, 2009). Daí que Amílcar Cabral, o líder do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), visse como urgente e imperiosa uma reafricanização da sociedade crioula, sobretudo das elites (cf. Cabral, 1983). Cabral exigia um regresso às origens, pelo que o partido passou a promover ativamente a revitalização das tradições crioulas, onde se conta o batuku. Exemplo disso é o facto de o PAIGC usar a sua emissora pirata *Rádio Libertação* em Conacri para transmitir música tradicional da Guiné-Bissau e de Cabo Verde. A música guineense podia ser gravada localmente. No que toca aos géneros cabo-verdianos, a seleção estava limitada a mornas e coladeiras. Amélia Araújo, na época responsável pela programação, afirma que não foi possível incluir o batuku, porque naquela altura não havia discos de batuku (Araújo 2010 *apud* Nogueira, 2011: 71). Pedro Martins, também ele militante do PAIGC e atuando naquele período sobretudo no interior de Santiago, descreve o modo como o partido fazia uso do batuku: "Incentivávamos os militantes a ir beber naquilo que considerávamos a cultura de resistência cabo-verdiana, como os batuques e bailes de gaita, nos arredores da Praia" (Martins 2010 *apud* Nogueira, 2011: 71-72). Martins acrescenta que usavam o livro de poemas *Noti*[270]para inspirar as batukadeiras a propagar os ideais de libertação através das suas cantigas: "Tentamos passar partes desse livro para as cantadeiras, para mostrar que alguma coisa estava acontecendo. Por exemplo, o trecho

269 São conhecidos decretos de 1772, 1866 e 1929 nos quais a administração portuguesa proíbe a prática do batuku e informa sobre as penas a aplicar em caso de incumprimento.

270 Oobra de Kaoberdiano Dambará, escritor apontado como o inventor da Négritude cabo-verdiana (cf. Hopffer, 1998: 143 e seg.).

'Conta-me aquela história de S. Tomé…', coisas assim, como lançar sementes às pessoas" (Martins 2010 *apud* Nogueira, 2011: 72).

Após a independência, o novo regime organizou diversas performances de batuku para as quais eram contratadas cantadeiras célebres para atuar. O objetivo destas atividades era lembrar, sobretudo à população urbana, a herança cultural dos badius e assim reafricanizar a sociedade. Castro Ribeiro (2012: 132) cita um questionário do Ministério da Cultura cabo-verdiano realizado após a independência em todos os concelhos de Santigo e segundo o qual havia nesta altura grupos de batuku ativos em cada um desses concelhos. O escritor Manuel Delgado sublinha numa entrevista a Michel Laban o papel fundamental desempenhado pelo batuku e por outras tradições no processo de reconsciencialização cultural: "A independência política de Cabo Verde não teria sido possível nos moldes em que foi se o PAIGC não tivesse tido a *sagesse* de desenterrar e fazer explodir toda a cultura popular cabo-verdiana. A tabanka, o batuque, tiveram um papel catalisador, fundamental no processo de consciencialização em Cabo Verde" (Laban, 1992: 748).

Fica então claro que o batuku foi utilizado em diferentes momentos como instrumento de uma identidade de resistência e que o posicionamento identitário se fez sempre por oposição ou diferenciação. Este posicionamento 'nós *versus* vocês' ou 'eu *versus* o outro' ou ainda, por outras palavras, 'identidade *versus* alteridade' ocorreu em etapas: primeiro, escravos trazidos de diferentes regiões de África *versus* senhores coloniais; depois, crioulos *versus* brancos. Numa fase posterior, no decurso da consolidação da identidade crioula, verificou-se ainda uma oposição entre os habitantes de Santiago e os habitantes das restantes ilhas do arquipélago. Já vimos que os santiaguenses também são chamados badius. Os habitantes das restantes ilhas de Cabo Verde são chamados sanpadjudus.[271]

O emprego destes dois termos – 'badius' e 'sanpadjudus' – indica que estamos perante uma delimitação cultural, uma diferenciação que pode ser expressa com o conceito de etnicidade. Etnicidade (ou identidade étnica) designa a perceção individual de pertença a um grupo étnico cujas caraterísticas comuns podem ser, por exemplo, a língua, a religião ou as tradições que os indivíduos partilham (cf. Schubert & Klein 2011 *apud* BPB). Etnicidade não se refere a caraterísticas inatas. Trata-se sim de um fenómeno social produzido e reproduzido ao longo do tempo (cf. Giddens *et al.*, 2009: 436-437). A construção da etnicidade é feita pelo

271 A origem da palavra 'sanpadjudu' não é clara. Crê-se que seja uma crioulização da expressão portuguesa "são para ajudar": "The origin of the term *sampadjudu* is related to workers sent from other islands who were brought to Santiago to help in the harvesting or in official governmental tasks. Hence, the old portuguese term, *são para ajudar* (they are for help) became *sampadjudu* in Kriolu. This information is based on conversations with Manuel da Luz Gonçalves (professor of Kriolu and coauthor, together with Lelia [sic!] Lomba de Andrade, of the first Kriolu textbook for English speakers, *Pa nu papia kriolu* (1994). It is reinforced by Luís Batalha's anthropological study on Cape Verdean immigration to Portugal (74-75)" (Arenas, 2011: 227).

indivíduo mas também pode ser determinada por ações e posicionamentos por parte de terceiros, o que pode levar a situações de exclusão e marginalização, em alguns casos resultando em discriminação e em conflitos étnico-políticos.

Dentro do quadro da identidade cabo-verdiana, muito se discorreu sobre as diferenças nos traços identitários de badius e sanpadjudus. A morna e a koladera são dois dos géneros comummente associados com os sanpadjudus. Essas tradições (musicais) são apontadas como sendo parte da sua identidade. Enquanto os badius e as suas tradições eram vistos como não civilizados e selvagens (cf. ACP, 1929; Chelmicki & Varnhagen, 1841; Doelter y Cisterich, 1884; Salema, 1772; Travassos, 1864), os sanpadjudus correspondiam com as suas tradições musicais próximas das europeias à visão que Portugal queria ter da cultura local. Ao contrário das tradições dos badius, a morna e a koladera não foram proibidas no período colonial. Pelo contrário. Portugal usou-as mesmo para se apresentar ao mundo como uma potência colonial com territórios ultramarinos civilizados, fomentando ressentimentos entre os dois grupos.[272]

Portugal selecionou, tanto aquando da *1ª Exposição Colonial Portuguesa* no Porto em 1934 como na *Exposição do Mundo Português*, que teve lugar em 1940 em Lisboa, grupos de morna do Barlavento para representar Cabo Verde.

> Cape Verdean performances at these exhibitions together with literary works on Cape Verdean cultural expressions led to Cape Verdean music being played on the radio and recorded in the 1940s and 1950s. It became established as a form of Portuguese popular radio music (known as *música ligeira* from the French *musique légère*) from one of the 'overseas provinces'. (Cidra, 2008: 192)

Aos olhos da metrópole, não era Santiago, mas sim as ilhas da Boavista, de São Vicente e da Brava – aquelas em que a morna terá respetivamente nascido, se desenvolvido musicalmente e se refinado literariamente (cf. Tavares, 1932: 7 e seg.) – as justas representantes da cultura da colónia.[273] Isto embora já nesse período

272 A definição de etnicidade apresentada por Martin Stokes foca este jogo de identidades: "Ethnicities are to be understood in terms of the construction, maintenance and negotiation of boundaries, and not on the putative social 'essences' which fill the gaps within them. [...] The term ethnicity [...] allows us to turn from questions directed towards defining the essential and 'authentic' traces of identity 'in' music (a question with which much nationalist and essentially racist folklore and ethnography is explicitly concerned) to the questions of how music is used by social actors in specific local situations to erect boundaries, to maintain distinctions between us and them, and how terms such as 'authenticity' are used to justify these boundaries" (Stokes, 1997: 6).

273 No âmbito da política cultural praticada por Portugal no período colonial e da distinção valorativa feita pela metrópole entre badius e sanpadjudus, poder-se-ia eventualmente falar da construção de uma identidade legitimadora por parte dos últimos, pelo menos neste período da história de Cabo Verde. De acordo com Castells (2018: 55), a identidade legitimadora é "introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais". Seria, no entanto, uma visão incompleta, ignorando as grandes

Santiago fosse a ilha com o maior número de habitantes. Neste seguimento, as tradições dos badius eram as tradições da maioria da população cabo-verdiana. Juliana Braz Dias comenta da seguinte forma este silenciamento cultural por parte da potência colonial:

> Ao mesmo tempo em que tomam a morna como a expressão do modo de ser de todo e qualquer cabo-verdiano, sua própria história vai sendo contada tendo como referência apenas três localidades bem específicas do arquipélago. As demais ilhas e todas as suas particularidades são simplesmente silenciadas nessa versão da história. (Braz, 2000: 73)

A negação de todo e qualquer eco africano na identidade cabo-verdiana e a consequente exclusão das tradições dos badius dos grandes atos públicos levaram à formação de complexos e ressentimentos que durante muito tempo marcaram a relação entre badius e sanpadjudus, visíveis tanto no domínio privado como na vida pública. Estas animosidades podem ser sentidas, por exemplo, no contexto da instituição do kriolu como língua oficial do estado (neste caso, diga-se de passagem, muitas vezes motivadas por desconhecimento da matéria) ou em debates relativos a temas de ordem sociopolítica. Durante a pesquisa de campo que levei a cabo em Cabo Verde, vivi algumas situações que indicam que ainda hoje há tensões quando se fala no valor cultural atribuído às tradições de badius e sanpadjudus. Naturalmente que estes episódios não constituem dados científicos, mas não deixam de ilustrar um sentimento expresso múltiplas vezes.[274]

Certamente que este sentimento também se deve ao facto de o batuku desde sempre ter sido associado aos estratos sociais menos favorecidos, enquanto a elite local era conotada com a koladera e sobretudo com a morna. Mesmo hoje é comum esta associação do batuku a amadores com baixo grau de formação e uma ligação da morna a poetas e a músicos profissionais. O prestígio de que goza a morna deve-se, em grande parte, à obra *Mornas – Cantigas Crioulas* do poeta nacional cabo-verdiano Eugénio Tavares. Com esta obra, publicada em 1932, Eugénio

diferenças no processo de povoação de cada uma das ilhas e as particularidades sociais daí decorrentes.

274 Quando em 2012 tive as primeiras conversas informais em Santiago, muitos dos meus interlocutores – badius – mostraram-se interessados no meu projeto, disponibilizaram os seus contatos e ficaram felizes, nas suas palavras, por alguém divulgar que "Cabo Verde não é só morna e koladera e que Santiago também tem um contributo forte na cultura crioula". Por outro lado, alguns interlocutores oriundos do Barlavento mostraram-se supreendidos com o tema da minha pesquisa. Segundo eles, a morna seria um tema mais adequado para um trabalho científico, já que se trata de um género musicalmente elaborado e que dada a sua evolução e riqueza literária se presta a análises contrastivas com outros géneros musicais. Justificavam a sua posição, segundo a qual a morna tem um estatuto muito superior ao do batuku, dizendo que há já diversos livros e alguns estudos académicos sobre a morna e que praticamente não há investigação sobre o batuku.

Tavares demonstrou que a lírica em língua crioula nada ficava a dever à lírica em português.

Mais recentemente, foi na voz da chamada 'diva dos pés descalços', Cesária Évora (1941-2011), que o nome de Cabo Verde se espalhou pelo mundo, conectado, uma vez mais, com as tradições musicais do Barlavento. Ao manter viva a tradição do batuku, os badius continuam a resistir a um constructo identitário alheio que sempre relegou a herança cultural especificamente santiaguense para um plano secundário. Ao celebrar os marcadores inequivocamente africanos da sua identidade, reafirmam que a identidade badia, com todas as manifestações que comporta, não só faz parte da identidade cabo-verdiana (ou cabo-verdianidade) como está em paridade com a identidade sanpadjuda.

O facto de cantoras com raízes santiaguenses como Mayra Andrade ou Lura serem apontadas como herdeiras do legado de Cesária Évora e o sucesso de outros músicos como Princezito ou Nancy Vieira, conhecidos por trabalhos que incluem diferentes géneros musicais cabo-verdianos, indicam que há uma mudança na valoração das tradições badias e do batuku, em concreto, tanto a nível local como no plano internacional. O repertório dos músicos mencionados acima e de outros músicos cabo-verdianos igualmente bem-sucedidos inclui o batuku, a morna e vários outros géneros, sendo que o leque de influências não se esgota nos estilos caraterísticos do arquipélago. Na perspetiva de Manuel de Jesus Tavares (2005), os cabo-verdianos entendem as tradições musicais das diferentes ilhas como fazendo parte da sua identidade:

> [E]mbora exista com maior profundidade o 'kolá' nas ilhas de S. Vicente, Santo Antão e S. Nicolau, o 'batuco', o 'finaçon' e o 'funaná' em Santiago, o 'ataláia-a-baixo', o 'rabolo' e o 'chótisse' no Fogo, o 'lundum' na Boa Vista e S. Nicolau, a 'tabanca' em Santiago e Maio, só para citar alguns como exemplos acabados deste facto [i. e. a diversidade sintomática da riqueza cultural], o povo, em geral, sente-os, no entanto, como elementos intrínsecos da sua identidade. (Tavares, 2005: 11)

A divisão identitária entre badius e sanpadjudus parece esfumar-se, pelo menos no que toca às suas tradições discursivas e musicais e sobretudo no que diz respeito à perceção da contribuição dos respetivos grupos para a identidade crioula no seu todo.

5.1.2.2 Batuku como expressão de uma identidade de projeto

A terceira forma de construção identitária mencionada por Castells (2018) é a identidade de projeto. Segundo o sociólogo, estamos perante uma identidade de projeto "quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social" (Castells, 2018: 56). Castells refere como exemplo o feminismo "que abandona as trincheiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher para fazer frente ao patriarcalismo, à família patriarcal e, assim, à toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram" (*ibid*.). Ainda segundo o autor, é possível que identidades que comecem como resistência possam resultar em projetos ou se tornem até "dominantes nas instituições da sociedade, transformando-se assim em identidades legitimadoras para racionalizar sua dominação" (*ibid.*).

Vimos já que na época colonial o batuku, a tabanka ou o kriolu foram usados como instrumentos de uma identidade de resistência. Após a independência e sobretudo depois de décadas de soberania, quando já não era necessário oferecer resistência cultural e Cabo Verde se abriu progressivamente ao mundo globalizado, o batuku passou a fazer parte de um novo projeto identitário. No caso da identidade de projeto, a construção da identidade consiste no projeto de uma vida diferente, eventualmente, como acontece no caso do batuku, tendo por base "uma identidade oprimida, porém expandindo-se no sentido da transformação da sociedade como prolongamento desse projeto de identidade" (Castells, 2018: 58).

No centro deste projeto está uma mudança na perceção dos atores sociais que dele fazem parte. Durante a maior parte da sua história o batuku foi associado a camponeses iletrados do interior de Santiago. As performances eram improvisadas e tinham lugar sobretudo no âmbito de festas familiares. Mas na década de 1990 isso alterou-se: foram organizados concursos e festivais no país e alguns grupos de batuku puderam mesmo participar em eventos internacionais de renome, como as exposições mundiais em Sevilha (1992) e Lisboa (1998) ou o *Smithsonian Folklife Festival* em Washington (1995). A partir deste momento foram criados vários grupos e produzidos alguns CDs de batuku. Tinha chegado finalmente "A vez das batukadeiras", como relata um artigo de 1998 com este título. O sucesso do batuku também se deve ao facto de diversos músicos se terem apropriado desta tradição discursiva, combinando-a com diferentes estilos musicais e levando-a, sob uma nova forma, aos palcos públicos.

Foram e são vários os atores sociais envolvidos no processo de construção de identidade. Vimos no capítulo 3 que já na década de 1980 os grupos *Tubarões*, *Bulimundo* e *Finason* haviam editado discos com canções ao estilo do batuku. Mas

foi apenas no final da década de 1990, quando um grupo de jovens músicos começou a apresentar o batuku com outras roupagens, que a nova identidade começou a tomar forma. Com Vadú, Princezito, Orlando Pantera, Tcheka e outros cantores urbanos apostados numa renovação do batuku, este passou a ser visto, pela primeira vez, dissociado de uma determinada camada da sociedade. A ação destes músicos foi significativa na evolução do batuku: como músicos profissionais, eles usam as suas experiências e os seus encontros musicais para fundir uma tradição cabo-verdiana com influências musicais estrangeiras. No entanto, o que é 'de fora' nunca pode prevalecer, como esclarece o músico e produtor Estevão Tavares (mais conhecido por Iduino).

> Batuku na kes ténpu tanbê éra sô kes korus, kes vós ku txabéta. Mas dipôs ben ta... bá ta introduzidu tanbê gitara y tanbê tekladu, bataria. Pa mi axu ki é ka straga. [...] Dadu ki bu ruspeta trabadju, ki bu ruspeta orijinalidadi axu ki ka ta straga. Non izajeru, pamodi kualker kuza tanbê dimás... dja é ka ta fika orijinal. [...] Batuku ten ki ten kel bazi, k'é txabéta, k'é bazi orijinal. Y kes korus y... y tanbê... y kel manera k'e ta kantadu.[275]
>
> (Estevão Tavares [Iduino]. Músico e produtor musical, 47 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de dezembro de 2012)

A citação que se segue é exemplar. A informante Sandra Fortes menciona um aspeto repetido por muitos dos entrevistados, nomeadamente a preferência por cantores cuja música, no seu núcleo, não deixa de ser cabo-verdiana, apesar das afinidades evidentes com outros estilos.

> Axu ki Tcheka ten un munti di Kabu Verdi, mas tanbê ten un munti ki ta lenbra otu país d'Áfrika. Si sonoridadi di múzika ten... ta lenbra un munti... otu país d'Áfrika. [...] Ten alguns kuzas ki nhu ta fla 'A, kel-li sa ta lenbra-m algun otu país y nau sô Kabu Verdi'. Y Mayra Andrade tanbê. É tradisional, e ten létras... prinsipalmenti létras di Mayra Andrade ta fla mutu di Kabu Verdi, mas si kalhar sonoridadi inda ka ta konsigi transmiti tudu di Kabu Verdi.[276]
>
> (Sandra Fortes. Estudante, 30 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

275 Pt.: O batuku naquele tempo também era só aqueles coros, a voz e a txabéta. Mas depois veio a.. foi-se introduzindo também a guitarra e também o teclado, a bateria. Para mim acho que não é estragar. [...] Desde que respeites o trabalho, que respeites a originalidade, acho que isso não estraga. Sem exagero, porque qualquer coisa que seja a mais também... já não fica original. [...] O batuku tem que ter aquela base, que é a txabéta, que é a base original. E os coros e... e também...e aquela maneira como é cantado.

276 Pt.: Acho que o Tcheka tem muita coisa de Cabo Verde, mas também tem muitas coisas que lembram outros países de África. A sonoridade da música dele tem... faz lembrar muitos...outros países de África. [...] Tem algumas coisas que fazem dizer 'Ah, isto lembra-me algum outro país e não só Cabo Verde'. E a Mayra Andrade também. É tradicional, ela tem letras... sobretudo as letras da Mayra Andrade dizem muito de Cabo Verde, mas se calhar a sonoridade ainda não consegue transmitir tudo de Cabo Verde.

A arte consiste então em manter por um lado a carcaça, a armação do batuku, para que a nova forma continue a ser reconhecida e aceite pelos nativos e, por outro lado, em criar um produto que seja apelativo para o público global.

Com a mudança ocorrida ao nível dos atores do batuku, deu-se também uma comodificação gradual. Já não se trata de um bem imaterial continuamente transmitido por via oral e com valor simbólico, mas sim de um produto cultural disponível em formato áudio ou audiovisual e vendido no mercado como qualquer outro produto. Atualmente é comum contar o batuku não como literatura oral, mas como um dos géneros musicais cabo-verdianos, a par da morna ou do funaná. Sendo assim, está sujeito às mesmas dinâmicas e transformações estruturais e estilísticas que se fazem sentir sobre os restantes géneros musicais. As novas cantigas de batuku seguem muitas vezes a estrutura de canções pop e incluem, por exemplo, um trecho instrumental como *bridge*, que é usado em performances ao vivo para improvisações ou serve de pano de fundo para que o cantor/a cantora ou as batukadeiras que o/a acompanham no palco darem provas da sua habilidade ao dançar o tornu.

As fusões musicais estão na ordem do dia neste mundo em rede em que vivemos. Uma vez levado ao palco, é natural que o batuku também apresente influências de culturas mais ou menos próximas e que seja acompanhado de sons ou instrumentos que, à partida, não se imaginavam fazendo parte de uma performance de batuku. Princezito diz gostar de jogar em palco com a afinidade do batuku com o jazz e o flamenco.[277] Há outros músicos cabo-verdianos que experimentam juntar o batuku com diferentes estilos, por exemplo latino-americanos. Do ponto de vista de Kim Alves, que há muito participa na chamada estilização do batuku como músico e como produtor, algo que é inequivocamente cabo-verdiano ganha, desta forma, um som mais universal.[278] Isto permite ter sucesso no contexto local bem como vingar no mercado da *world music* (cf. Fortes, 2012; AB/Inforpress, 2013). Esta é também a opinião do já citado Iduino, que considera que foi graças a esta fusão que o batuku pôde reclamar um lugar no palco e que agora se pode medir com qualquer outro tipo de música do mundo.[279]

Até aqui o batuku era chamado crioulo por ser uma tradição cabo-verdiana e por se fazer na língua crioula. Com a inclusão de novos estilos e estruturas estrangeiros, podemos falar mais uma vez de crioulidade ou de um género crioulo, no sentido da palavra que designa a fusão de elementos africanos e europeus (ou não-africanos). Podemos classificá-lo também, com todo o fundamento, um género híbrido, que tem por base uma tradição discursiva dos badius e se abre

277 Entrevista de julho de 2013.
278 Entrevista de dezembro de 2012.
279 Entrevista de dezembro de 2012.

deliberadamente a influências e géneros de outras paragens, fazendo agora parte de um discurso de posicionamento globalizante dos (músicos) cabo-verdianos.

A identidade de projeto não foca as diferenças entre badius e sanpadjudus. Ela espelha, sim, a hibridez da identidade cabo-verdiana com o seu caráter transnacional.[280] Isto, porque a migração é um componente essencial da identidade cabo-verdiana (cf. Carling & Åkesson, 2009: 127) que desde o início da povoação do arquipélago marcou a vida dos seus habitantes. Os sucessivos fluxos migratórios rumo à América do Norte, à Argentina, a Portugal, França, Itália ou aos Países Baixos aliados ao cultivo permanente de relações familiares no lugar de origem resultaram numa sociedade que procura fincar a sua identidade no chão da terra-natal, mas que geograficamente se estende muito além das fronteiras do arquipélago.[281]

Sieber (2005) e outros estudiosos consideram que Cabo Verde representa uma transnação global desterritorializada. Carling e Åkesson (2009) falam de uma ideologia da migração, que é vista pelos cabo-verdianos como natural e necessária e que é apontada como a razão da sua notória capacidade de adaptação a novos contextos socioculturais.

> What emerges from extensive fieldwork in Cape Verde is that there is a well-developed migration ideology that constructs mobility as both natural and necessary. This view is rooted in two frameworks. The first of these consists of a combination of ideas and experiences that arise from the colonial history and the lack of resources in the country. The second element is the construction of creole identity. Cape Verdeans often view themselves as 'experts' on migration and cultural integration, and maintain that their global background disposes them to easy adaptation to new sociocultural contexts. (Carling & Åkesson, 2009: 132)

A dinâmica da mobilidade de culturas e de indivíduos deriva das rápidas transformações sociais das últimas décadas e está intimamente ligada a processos de caráter local bem como global. Appadurai (1996) fala neste contexto de uma nova economia cultural global e apresenta o conceito de uma paisagem (*landscape*) de fluxos globais desterritorializados. Appadurai propõe uma distinção entre cinco tipos de paisagem relativas à mobilidade e aos fluxos de indivíduos (etnopaisagens), de tecnologia (tecnopaisagens), de recursos financeiros

280 Os termos 'transmigração' e 'transnacionalismo' foram introduzidos na discussão etnológica no início da década de 1990 por Glick Schiller, Basch e Szanton Blanc (cf. Glick Schiller *et al.*, 1992, 1995). A partir do estudo das redes e percursos de vida de emigrantes da américa central e das caraíbas estabelecidos entre os seus locais de origem e os EUA, as autoras elucidaram um processo migratório no qual redes e relações transnacionais são criadas e mantidas permanentemente.

281 Sobre o tema migração e transnacionalismo no caso de Cabo Verde ver, por exemplo, Batalha & Carling, 2008; Carling & Åkesson, 2009; Carreira, 1983a, 1983b; Drotbohm, 2014; Meintel, 2002.

(financiopaisagens), de meios de comunicação (mediapaisagens) e de ideias e ideologias (ideopaisagens) (cf. Appadurai, 1996: 33 e seg.). Os conceitos usados por Appadurai transmitem a ideia de fluidez das relações sociais no mundo atual. As suas reflexões vão ao encontro da proposta teórica de Robertson (1992) e do conceito de 'glocalização' (*glocalization*) por ele popularizado. Este termo é usado nos mais diferentes contextos, já que possui, entre outras, uma dimensão cultural, uma dimensão sociológica, uma dimensão política e uma dimensão económica. O neologismo do sociólogo britânico combina as palavras 'globalização' e 'localização' e deve ser entendida como um conetor entre os dois polos. Glogalização implica uma recusa da oposição convencional entre o Global e o Local e a constatação de que o paradoxismo entre ambos os conceitos é apenas aparente. Isto, porque a globalização, aparentemente algo muito grande que se espalha como um corpo estranho por todo o lado sufocando tudo o que é local, afinal é percetível nas coisas pequenas, no concreto, nos símbolos culturais locais (cf. Hauser-Schäublin & Braukämper, 2002: 10). A glocalização constitui então um processo dialético no qual localização global e globalização local ocorrem simultaneamente. Neste sentido, o batuku pode ser visto como expressão de uma identidade de projeto que aspira integrar o fluxo global, mas sublinhando e reforçando sempre o seu contexto local.

5.1.3 Empoderamento

Este subcapítulo é dedicado ao empoderamento, uma função basilar do batuku intimamente ligada às funções já descritas – transmissão de poder e construção identitária. Este aspeto diz respeito à autonomia e à autodeterminação e a uma tomada de poder tanto a nível social como económico. O empoderamento também pode ser lido nas letras de cantigas de batuku, que podem mesmo incluir uma componente política. Carter e Aulette (2007) falam de um ato quotidiano de rebeldia através do qual as mulheres cabo-verdianas põem em causa a ordem social vigente. As ferramentas desta rebelião são, segundo Carter e Aulette (2007: 58 e seg.), o batuku e os ditados crioulos que fazem parte das cantigas de batuku.

> The lives of the women in Cape Verde are filled with difficulties, but they are also replete with everyday acts of rebellion. They sing and dance *batuku* not only to relieve tension and to express themselves, but also as a way to join others in acknowledging the problems in their lives as well as to construct alternative views of their world. They speak in *Creole*, and use colorful proverbs in *Creole* as a way of retaining personal and cultural identity, acknowledging their difficulties, and suggesting the sources of those problems such as [sic!] such as colonialism and patriarchy. (Carter & Aulette, 2007: 63)

Por meio de alegorias, as mulheres falam de acontecimentos importantes nas suas vidas, da frustração e da desilusão que sentem por terem sido abandonadas por um homem ou das dificuldades de criar os filhos sozinhas. O batuku é para estas mulheres como uma válvula de escape para se aliviarem dos problemas do dia-a-dia e permite-lhes também erguer coletivamente a voz contra o tratamento desigual baseado no género que se verifica na sua sociedade.

Do ponto de vista financeiro, as vantagens de participar num grupo de batuku são claras, ainda que o retorno monetário não seja de todo avultado, exceto em casos raros. Embora a sociedade cabo-verdiana seja vista como uma sociedade patriarcal, de facto abundam os casos em que são as mulheres as chefes de família. São mulheres que não têm efetivamente um parceiro ou que vivem a maior parte do tempo sem os seus maridos ou companheiros, porque estes emigraram em busca de uma vida melhor para a família que ficou para trás. Como foi dito anteriormente, a emigração, em vagas de maior ou menor dimensão, tem sido um fator constante na história do arquipélago, motivo pelo qual as relações familiares dos cabo-verdianos se desenrolam até aos dias de hoje de forma transnacional.[282] A multiplicação dos contextos em que ocorrem performances de batuku e o surgimento de novas categorias performativas nas últimas décadas – a saber, ANIMAÇÃO, CONCURSO/FESTIVAL NACIONAL e CONCERTO/FESTIVAL NO ESTRANGEIRO – levaram a um aumento considerável de grupos de batuku, tanto nas áreas rurais quanto nas zonas urbanas da ilha de Santiago. Mesmo quando os grupos em que as mulheres participam apenas têm atuações esporádicas, qualquer pequena compensação monetária é relevante para os orçamentos familiares. Com os seus grupos, as batukadeiras viajam para os diferentes concelhos da ilha para atuar e em alguns casos chegam a atuar em outras ilhas do arquipélago. Atuações no estrangeiro são raras, mas são vários os grupos que já se apresentaram fora do país. Na maior parte dos casos, poucas destas mulheres poderiam fazer estas viagens se não fizessem parte de um grupo de batuku.

Contudo, as contrapartidas financeiras parecem não ser a principal motivação destas mulheres. Isaac Vicente, que em 2013 organizou um concurso de batuku em Santiago com várias semanas de duração, confirma que não as compensações monetárias que levam as mulheres a entrar num grupo de batuku e a querer participar em concursos. Durante os quatro meses do seu festival, o promotor cultural esteve em contato com centenas de batukadeiras e pôde ficar a conhecê-las bem:

> Monetariamenti sta fóra di keston. […] Óra ki bu odja kel kontentamentu di batukaderas déntu ses róstu, kel brilhu na odju, kel ansiedadi pa bai subi palku… Es es krê... batukaderas krê apénas un opurtunidadi. Es es fla 'Ganha prémiu ô ka ganha é kel mé'. Mas… é subi palku. Ma dj'es

282 Cf. Batalha & Carling, 2008; Carling & Åkesson, 2009; Carreira, 1983a, 1983b; Drotbohm, 2014; Meintel, 2002.

> dadu kel xánsi di subi palku, mostra ses grupu ma izisti tanbê, di mostra ses létra, di mostra ses kultura, di da ku tornu… ma kel-la é sufisienti.[283]
>
> (Isaac Vicente. Produtor do festival *Batuko. Nôs Tradison. Nôs Identidade*, residente em Assomada, Santiago. Entrevista de julho de 2013)

Por ter sido muitas vezes associado a desvios morais e a excessos motivados pelo consumo de álcool, muitos maridos proibiam as suas mulheres de participar em sessões de batuku. Nas festas, as performances prolongavam-se por diversas horas e diziam as más-línguas que isso era graças ao grógu (aguardente de cana) que as batukadeiras supostamente consumiam. Bibinha Cabral confirmou que por causa deste tipo de boatos só depois da morte do seu marido pôde participar do batuku (cf. Zantzinger, 1986: a partir de 07' 45"). A cantiga *Forma Batuko*[284] (Tradison di Terra, 2011) mostra que este preconceito em relação às batukadeiras se mantém. A cantiga relata as dificuldades por que uma mulher passa para criar um grupo de batuku. A personagem principal tenta convencer o marido de uma comadre a deixá-la participar no grupo, mas a reação do compadre é a seguinte: "Ele respondeu cruz-credo, Avé Maria, longe da sua porta. // Disse que eu talvez não estivesse boa da cabeça. // Que a sua mulher não era doida, nem bandida. / Não era bêbada, nem desleixada. // Que ela tinha o que fazer em casa".[285]

A mais-valia que o batuku representa para as mulheres que participam num grupo está relacionada com as estruturas familiares mencionadas acima. Embora nos últimos vinte anos se tenha verificado uma melhoria das condições de vida em Cabo Verde e a desigualdade baseada no género se tenha atenuado (cf. Meintel, 2002), o machismo e a infidelidade continuam a ser temas presentes na vida de muitas mulheres cabo-verdianas. As mulheres que participam de grupos de batuku são vistas como emancipadas, até certo ponto, já que a sua participação implica muitas horas de ensaios, encontros para coordenar atuações e as longas deslocações até aos locais de atuação. Muitas das performances têm lugar ao final da tarde ou à noite, o que implica um regresso tardio ou as obriga mesmo a passar uma ou mais noites fora de casa. Em Cabo Verde, um marido que conceda estas liberdades à sua esposa é considerado muito liberal ou progressista.

---

283 Pt.: Monetariamente está fora de questão. […] Quando vês aquele contentamento das batukadeiras nos seus rostos, aquele brilho nos olhos, aquela ansiedade para subir ao palco… Elas querem... as batukadeiras querem apenas uma oportunidade. Elas dizem: 'Ganhar prémios ou não ganhar, tanto faz'. Mas... é subir ao palco. Se lhes derem aquela chance de subir ao palco, de mostrar que o seu grupo também existe, de mostrar as suas letras, de mostrar a sua cultura, de dançar o tornu... isso já é suficiente.

284 Cf. texto e tradução da cantiga no Apêndice II.

285 Tradução minha. Texto original: "E fla krus, krédu, avé Maria, lonji di si pórta. // Manbá ki N ka tene kabésa prontu. // Ma si mudjer é ka dodu, é ka bandida / É ka mokera, é ka diskudada. // El e ten kusa-l fase na si kasa.

A profissionalização do batuku fez com que as batukadeiras passassem a ser vistas pela sociedade como artistas que desempenham um trabalho importante de divulgação e continuação de uma tradição badia. Em contextos diaspóricos, estas mulheres podem gozar de um estatuto de peritas culturais. Muitas vezes, a escolaridade baixa de muitas destas emigrantes (sobretudo as mais velhas) leva a que apenas consigam empregos nos setores de baixo salário, o que dificulta a sua integração total (entendida também como a participação na riqueza social) nos países de acolhimento. Mas, simultaneamente, estas mesmas mulheres são consideradas peritas e conquistam o direito de representar o seu país e as tradições dos badius em festivais e eventos culturais, mas também no âmbito de visitas de estado ou exposições mundiais. Partindo da observação do grupo de batuku *Finka Pé*, criado em 1988 em Portugal e tomando-o como exemplo de grupos ativos na diáspora, é possível constatar que a participação num grupo de batuku restitui às participantes a dignidade e a autoestima necessárias para lidar com um dia-a-dia muitas vezes marcado por dificuldades económicas e discriminação.

No caso de Portugal, a maior parte dos grupos de batuku existentes foi criada a partir de associações que já desenvolviam um importante trabalho comunitário. São associações que atuam no campo da educação e do trabalho com mulheres e jovens, muitas delas fundadas nos finais da década de 1980 em grandes bairros dos arredores de Lisboa (na Amadora, em Oeiras e em Almada, por exemplo) habitados sobretudo por emigrantes das antigas colónias africanas portuguesas. Os emigrantes cabo-verdianos constituíam o grupo mais numeroso nestes bairros (cf. INE, 2012).

O já mencionado grupo *Finka Pé* foi criado em Lisboa em 1988 e é um dos primeiros grupos de batuku formalmente organizados em Portugal. O grupo faz parte da *Associação Cultural Moinho da Juventude* e atualmente é constituído por três gerações de batukadeiras: as mulheres mais velhas, que nasceram em Cabo Verde e emigraram para Portugal nos anos 80; as filhas e outras familiares destas mulheres, já nascidas em Portugal; e finalmente as filhas destas, que são netas das batukadeiras fundadoras do grupo. A *Associação Cabo-verdiana do Norte de Portugal* fundou na cidade do Porto, em 2008, o grupo de batuku *Fidjos di Tera* (inicialmente *Flor di tera*). Este grupo é constituído por jovens estudantes cabo-verdianos que, naturalmente, já conheciam o batuku na sua terra-natal, mas não participavam ativamente nele. Segundo os membros do grupo, ter-se-ão juntado a um grupo de batuku como forma de manter a sua identidade e para combater a saudade que sentiam da sua pátria (cf. Castro Ribeiro, 2010b).[286]

286 O artigo *Migration, sodade and conciliation: Cape Verdean batuque practice in Portugal* de Jorge Castro Ribeira (2010b) traça um retrato do grupo de batuku estudantil do Porto e compara-o com grupos como o *Finka Pé*, criados pela primeira geração de emigrantes cabo-verdianas.

No caso dos grupos de batuku criados a partir de associações de apoio comunitário, de acordo com os seus representantes – isto é, direção da associação e membros do grupo – com a sua formação pretendia-se: "1. criar um espaço de convívio, recreio e desenvolvimento pessoal para as mulheres que os integram; 2. divulgar e garantir a transmissão da cultura cabo-verdiana às novas gerações; 3. proporcionar uma representação cultural das comunidades de imigrantes cabo-verdianos junto da sociedade de acolhimento" (Castro, 2012: 149). Castro Ribeiro conclui que manutenção da atividade destes grupos de batuku "é regulada por três domínios de atuação que estão para lá da performance do *batuque*. Por um lado a memoria[*sic*] e manutenção da cultura cabo-verdiana, por outro o desenvolvimento de uma cidadania ativa e participativa e, finalmente, o desenvolvimento pessoal e interpessoal" (Castro, 2012: 151).

O mesmo se aplica ao grupo *Batuko Tabanka*, formado no ano de 2000 em Burela, na Galiza. O grupo nasceu no seio da *Asociación Cultural TABANKA*, que havia sido fundada no final da década de 70 por emigrantes cabo-verdianos que se tinham fixado naquele município da província galega de Lugo. Os políticos locais sempre afirmaram que esta comunidade de emigrantes cabo-verdianos estava perfeitamente integrada na região, mas estudos indicam que isto só se deu a partir de 1998, graças à ação de organizações não-governamentais, da associação mencionada acima e do grupo *Batuko Tabanka* (cf. Fernández, 2006; Oca, 2013). Na perspetiva da antropóloga Luzia Oca González, que há mais de 15 anos se dedica ao estudo das comunidades cabo-verdianas na Galiza, "não existia integração real, mas um modelo de separação, no qual as pessoas da comunidade evitavam as relações interétnicas, que se limitavam praticamente aos âmbitos laborais e escolares. Em termos do poder na tomada de decisões, contribuiu a converter-se o colectivo em actor político perante as instituições, o que se reforzou com a activação da Asociación Cultural TABANKA" (Almeida, 2014). Carnacea (2011) resume da seguinte forma a cooperação entre as instituições galegas e a associação cabo-verdiana ou o grupo *Batuko Tabanka*:

> El batuque como herramienta fue muy importante pero, sin duda, si no se hubieran dado unas condiciones previas nunca hubiera aparecido, de hecho la mayoría de las mujeres ni se acordaba de él en Burela; y sólo cuando desde la intervención social se empezaron a trabajar las cuestiones de cultura e identidad caboverdiana, fue saliendo. A partir de ahí el batuque se convierte en una forma de mostrar Burela a través de estas mujeres. Estas mujeres se hicieron grupo, ampliaron su red de relaciones, comenzaron a viajar mucho. Fue un proceso de empoderamiento a través de un arte, la música. Que a su vez se convirtió en una fuente de oportunidades e ingresos económicos para ellas. En 20 años que llevaba la comunidad caboverdiana viviendo en Burela no había salido el batuque, y tras esos 20 años de estancia, se inicia el proceso de intervención social. (Carnacea, 2011: 246)

A formação deste grupo de batuku marcou para muitas das participantes um nova e importante fase das suas vidas. Mulheres, que até então praticamente só se ocupavam da casa, passaram a gozar de tempo livre e a participar em grupo em ensaios e excursões. Antonina Semedo, solista do grupo de batuku e residente na Galiza há mais de 30 anos, descreve a mudança no seu quotidiano:

> A mi me cambió muchísimo, porque además, conocer gente, conocer sitios, porque yo, antes … yo me dedicaba nada más que a mis hijos, al trabajo y a mi marido, que estaba en el mar. Mi vida, si, mis cosas… veinte años sin pisar Burela, porque yo vivo a tres kilómetros, en Cangas de Foz, veinte años sin pisar la fiesta. Si, si, si, solo trabajar, trabajar, trabajar.
>
> (Antonina Semedo. Declarações retiradas do DVD incluído em Carnacea & Lozano, 2011)

As diversas atuações públicas e entrevistam proporcionaram cada vez mais interações com a comunidade local. Estas mulheres emigrantes, que já estavam há muitos anos nesta região e que até aí mal tinham sido vistas pelos restantes habitantes, sentiram pela primeira vez que eram apreciadas na terra estrangeira em que viviam. A antropóloga Luzia Oca González tem acompanhado o percurso do grupo e considera que esta interação teve resultados positivos, visíveis tanto a nível individual como coletivo. Os efeitos que se fizeram sentir na vida de cada uma das mulheres do grupo de batuku e na perceção das comunidade cabo-verdiana por parte dos locais:

> No marco destas actividades produciuse un aumento considerábel das relacións con colectivos autóctonos, dende unha posición de admiración e recoñecemento por parte destes colectivos, o que ten feito aumentar a autoestima positiva destas mulleres, ao ver recoñecida a súa propia cultura. […] Un dos aspectos que máis se transformou a través do batuko foi a imaxe pública das mulleres caboverdianas, antes vinculada ocasionalmente a feitos truculentos […] ou á súa condición de traballadoras, e a partir deste momento definida por unha banda, pola súa participación social á fronte da asociación e da vida comunitaria, e por outra, pola arte que son capaces de criar e transmitir. A súa imaxe positivizouse ate tal punto que na actualidade poden ser consideradas como representantes xa non só da súa terra de orixe e da súa comunidade, senón tamén da terra de acollida, Burela. (Oca, 2013: 351 e seg.)

O batuku, e mais concretamente o tornu, também pode servir como um meio de as mulheres se afirmarem e desafiarem as relações de poder que marcam o seu dia-a-dia. Nesta dança, muitas vezes frisada pelo seu erotismo (cf. Doelter y Cisterich, 1884; Gonçalves, 2006; Lobban Jr., 1995; Rodrigues, 1991), não há um condutor. Ao contrário do que acontece nos estilos musicais locais, como a koladera e o funaná, na muito apreciada *kizomba* ou no chamado *zouk love*[287], em que a mulher simplesmente segue os passos determinados pelo homem, no tornu as mulheres

287 Trata-se de uma forma mais lenta do *zouk*, um estilo musical oriundo das ilhas caribenhas Guadalupe e Martinica. O *zouk* cabo-verdiano também é designado por *cabo zouk*.

escolhem os seus próprios movimentos. São elas que determinam se querem animar ou mesmo provocar o público, mostrando os seus dotes, ou se se perdem no quase-transe da dança, esquecendo tudo e todos. De qualquer forma, enquanto dura a dança, são elas as condutoras e não têm que se submeter a qualquer convenção social. Quando dançam com afinco e mostram a sua pujança, as tornadeiras sentem a aprovação e o reconhecimento que muitas vezes lhes falta em outras esferas da vida.

É comum falar-se dos efeitos catárticos do batuku. Seja no âmbito do trauma causado por agressões sexuais por parte dos donos de escravos, seja como um meio de as mulheres lidarem com a dor da separação dos seus companheiros ou ainda como forma de superar as dificuldades do dia-a-dia (cf. Carter & Aulette, 2007, 2009a, 2009b; Hurley-Glowa, 1997; Lobban Jr., 1995). Muitos dos informantes que entrevistei, referiram que o batuku tem um efeito libertador e que fornece um grande apoio emocional. Natalina Sanches, uma das entrevistadas, mencionou que para si o batuku é uma forma de se manter alegre, mesmo quando passa por dificuldades.

> Batuku é mutu bon. Si bu sprumenta batuku própri, Dia di… si ten batuku bu ka bai, bu ka ta xinti ben. […] Na dia di batuku kelóki N bai N ta xinti un alegria iménsu. Algén ta fika sábi. Kontenti, pamodi bu ta sta djuntu ku bus amigas. Otu é bédja. Otu más vélha di ki bo. Nhos ta konbersa. Kel txabéta ki nu ta da si é un kusa mutu mutu mutu bon.[288]
>
> (Natalina Sanches. Ex-membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 55 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

O valor terapêutico do batuku advém da possibilidade que oferece às participantes de verbalizar as suas angústias e da relação emocional que se estabelece entre as mulheres através do contato regular entre elas e da partilha de alegrias e tristezas. Greet Wielemans (2013) também reconhece um efeito curador no batuku e na sua percussão alternada. A terapeuta musical estabelece uma ligação com a técnica psicoterapêutica da estimulação bilateral usada no método EMDR[289] de tratamento de traumas (*idem*: 205 e seg.). Wielemans fala acerca do seu trabalho com o grupo *Finka Pé* e relata que todas as mulheres descreveram uma mudança

288 Pt.: O batuku é muito bom. E se experimentares o batuku, no dia... se houver batuku e não fores, não te sentes bem. […] No dia do batuku, quando vou sinto uma alegria imensa. A pessoa sente-se bem. Contente, porque estás com as tuas amigas. Umas são velhas. Umas são mais velhas que tu. Vocês conversam. Aquela txabéta que nós fazemos assim é uma coisa muito, muito, muito boa.

289 EMDR é a sigla de *Eye Movement Desensitization and Reprocessing*. Trata-se de um método psicoteraupêutico para o tratamento de experiências traumáticas desenvolvido no final dos anos 80 nos EUA.

positiva nas suas vidas, com menos stress, menos dores e mais energia devido à sua participação no grupo de batuku (*idem*: 206).

Não só os adultos como também as crianças e jovens que participam de grupos de batuku descrevem esta mudança positiva. Há um número relativamente grande de grupos de batuku juvenis, muito apreciados pelo público. Em muitos casos, a sua popularidade e o seu sucesso devem-se justamente ao facto de demonstrarem talento e interesse pelas tradições dos seus antepassados sendo tão jovens. Dois exemplos são os grupos *Pó di Terra* e *Terrero*, ambos com dois CDs no mercado até ao momento.[290] Em alguns casos, os grupos juvenis existem em paralelo com um grupo de adultos ou formam-se quando os grupos de adultos se dissolvem, reunindo os elementos mais novos desse grupo. É este o caso do grupo *Fidjus di Rotcha*, criado após a dissolução do grupo *Rotcha* (possivelmente um dos mais antigos grupos de batuku de Santiago). Em outros casos, trata-se de grupos juvenis integrados em associações sem fins lucrativos que já contam com um grupo de adultos. Este é o caso da associação *Delta Cultura*, que já contava desde 2004 com o grupo de batukadeiras adultas *Batukaderas Delta Cultura* e que posteriormente ganhou o grupo juvenil *Batukinhas Fidjus di Delta*.[291]

Os jovens que participam deste tipo de grupos beneficiam em mais do que um aspeto do trabalho comunitário das associações a que pertencem. Segundo Estela Correia (mais conhecida por Marisa), cofundadora da associação *Delta Cultura* e diretora dos seus dois grupos de batuku, a participação das jovens nas atividades do grupo depende, entre outros fatores, de um bom desempenho escolar.[292] Desta forma, as jovens batukadeiras mantém-se motivadas e não negligenciam a sua formação. Para além disso, com o grupo de batuku as jovens têm acesso a atividades e excursões que de outro modo não poderiam vivenciar. Nos grupos de batuku integrados em associações comunitárias, os jovens são acompanhados e aprendem competências essenciais para sair do ciclo de pobreza e falta de perspetivas em que muitas vezes se encontram. No caso das *Batukinhas Fidjus di Delta*, pude observar que o grupo de batuku desempenha um papel importante no

290 O grupo *Pó di Terra* foi criado no ano de 2000. Os dois CDs do grupo – *Triste sta na rua*, 2005; *Indjustiça*, 2007 – alcançaram grande sucesso comercial. O grupo *Terrero* recebeu boas críticas pelas cantigas dos seus CDs *Xubenga* (2000) e *Nu matuta* (2007), tanto em Cabo Verde como no âmbito de atuações no estrangeiro.

291 Marisa, a diretora do grupo, conta que este grupo se formou por iniciativa própria das pequenas batukadeiras (entrevista de novembro de 2012). Havia sempre muitas crianças a assistir aos ensaios de batuku dos "grandes" no quintal em frente à casa de Marisa. As ciranças também queriam cantar e dançar, por isso Marisa decidiu criar um grupo para elas e passou a dirigir os dois grupos. A primeira grande atuação das *Batukinhas Fidjus di Delta* foi em 2006, nos festejos do segundo aniversário do grupo de adultos. Em 2010 colocaram no mercado o seu primeiro CD/DVD: *Kriánsa Unidu*.

292 Entrevista de novembro de 2012.

desenvolvimento pessoal e social das crianças e que a vida associativa continua a marcar a vida das raparigas que entretanto já são jovens mulheres.

Durante muito tempo o batuku foi considerado uma área exclusivamente feminina. Em parte, ainda hoje se ouve este preconceito, embora não seja conhecida qualquer proibição à participação dos homens no batuku. A verdade é que os relatos históricos de que dispomos tanto mencionam mulheres como homens participando do batuku (cf. Chelmicki & Varnhagen, 1841; Doelter y Cisterich, 1884; Lopes, 1949). Durante a pesquisa de campo, foram várias as declarações que ouvi sobre este tema. Umas apoiando claramente a participação masculina, outras mostrando desagrado, outras ainda denotando indiferença. As transcrições que se seguem ilustram, a título de exemplo, algumas destas posições:

> Batuku ka pruibidu pa ómi. […] Alvês ómi… N ta atxa si: ma si ómi entra [na grupu di batuku] ta fladu… Dja bu sabe nos é modi. […] Ta fladu […] 'Ná, kel-la é pa mudjer. Ómi na meiu di mudjer?'. Mas nau. Nau. Ami N konxe ómi ki ta da ku tornu más di ki mudjer. […] Ten otu ómi ta kanta sábi, ta badja bunitu.[293]
>
> (Fika. Batukadeira, cofundadora do grupo de batuku *Tradison di Terra*, 48 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de novembro de 2012)

> Na Batuku ten ómi, mas mutu poku. […] Pur izénplu, na un grupu di nóvi, dés, provavelmenti bu ta atxa un ómi. Senpri ki N odja, foi si. Éra senpri mutu más mudjer di ki ómi. Axu ki mésmu se orijen tanbê si kalhar ô provavelmenti foi si. Purkê até stilu di dansa é más… si kalhar é más indikadu pa korpu di mudjer. Ta ten ómis ki ta dansa batuku y ta dansa batuku ótimu. Más di ki nos dôs. Y dipôs ten kel kuza kultural di ki 'A, ómi ta dansa di kel jeitu la…'. Si kalhar é ka midjor indikadu, ka ta odjadu ku bon odju. Y pa mudjer é normal mostra sensualidadi asi. Pa ómi dja é más… é ka asi ton normal. Mas é ka pruibidu. Ómi pode participa sima e krê. […] Mas axu ki é mésmu un kuza kultural di país. Purkê si for otu tipu di dansa dja bu ta atxa ómi tantu ku mudjer […].[294]
>
> (Sandra Fortes. Estudante, 30 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

293 Pt.: O batuku não é proibido para os homens. […] Às vezes, os homens… Eu acho que é assim: se um homem entrar [num grupo de batuku] vão dizer... Já sabes como é que nós somos. […] Vão dizer [...] 'Não, isso é para as mulheres. Um homem no meio de mulheres?'. Mas não. Não. Eu conheço homens que dançam melhor o tornu que algumas mulheres. [...] Há homens que cantam bem, que dançam bem.

294 Pt.: No batuku há homens, mas muito poucos. [...] Por exemplo, num grupo de nove, dez, provavelmente vais encontrar um homem. Sempre que eu vi, foi assim. Eram sempre muito mais mulheres do que homens. Acho que mesmo a sua origem também, se calhar ou provavelmente foi assim. Porque até o estilo da dança é mais... se calhar é mais indicado para o corpo da mulher. Há homens que dançam batuku e que são ótimos a dançar. Mais do que nós duas. E depois há aquela coisa cultural de 'Ah, um homem a dançar dessa maneira...'. Se calhar, não é o mais indicado, não se vê com bons olhos. E para as mulheres é normal mostrar sensualidade assim. Para os homens já é mais... não é assim tão normal. Mas não é proibido. Os homens podem participar à vontade. [...] Mas acho que é mesmo uma coisa cultural do país. Porque se for outro tipo de dança já vais encontrar tantos homens como mulheres.

> Normalmenti ken ki ka gosta di ómi na batuku é kenha ki ka é di batuku. Mudjeris di batuku ta adora ten un ómi, ô dôs, ô três na ses grupu. Y kualker batukadera ta fla-bu, ómi ta da ku tornu é bunitu.[295]
>
> (Princezito. Músico, 44 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de novembro de 2012)

> N ta atxa ma batuku ka ten nada a ver ku ómi, né?! Y pra já N ta fla-bu, mi N ka gosta di ómi ta da batuku, N ka gosta di ómi ta da ku tornu, N ka gosta di ómi ta da txabéta. N ka gosta. N ka se purkê. N ka se si é purkê N foi kriadu tanbê ku avó, né? Senpri kel ruspetu… pamodi ómi ka pode fase kel-li, ma mudjer ka pode fase djuntu ku ómi, bu ta odja? Aliás, antigamenti, batuku ómi ka ta daba ku tornu na tereru. […] Y mudjer tanbê tenha un munti ómis ki ka ta dexaba ses mudjer pa da ku tornu. Purkê es ta atxa ma sima es ta mexi koxa […] ma es sa ta pruvoka ómi. Nton dja es ka ta xintia ben.[296]
>
> (Natalina Sanches. Ex-membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 55 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

> Txeu [ómi] gosta. Sô ki dja… es ka ten liberdadi di entra na grupu… dja di nos. […] Grupus di mudjer, dés, dozi mudjer, pa ten un ómi ô dôs? Nu ka atxa-l bunitu. Mas ten txeu ómi ki ta gosta.[297]
>
> (Artemisa Semedo. Membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 74 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

Como se pode ver, as opiniões dividem-se quanto a este tema.[298] A insistência na separação dos sexos por parte das mulheres do batuku poderá ser entendida como uma tentativa de defender e manter para si um "espaço" puramente feminino no seio de uma sociedade machista. Para estas mulheres, o batuku é muito mais que

295 Pt.: Normalmente quem não gosta de homens no batuku é quem não é do batuku. As mulheres do batuku adoram ter um homem, ou dois ou três no seu grupo. E qualquer batukadeira te diz que um homem a dançar o tornu é bonito.

296 Pt.: Acho que o batuku não tem nada a ver com os homens, né?! E para já, digo-te, eu não gosto de homens no batuku, não gosto de homens a dançar o tornu, não gosto de homens a fazer a txabéta. Não gosto. Não sei porquê. Não sei se é porque fui criada pela minha avó, né? Sempre aquele respeito... porque os homens não podem fazer isto, as mulheres não podem fazer ao pé dos homens, estás a ver? Aliás, antigamente, no batuku os homens não dançavam o tornu no terreiro. [...] E as mulheres, também havia um monte de homens que não deixavam as suas mulheres dançar o tornu. Porque acham que da maneira que elas movem as ancas [...] que estão a provocar os homens. Então já não se sentiam bem.

297 Pt.: Muitos [homens] gostam. Só que... não têm permissão de entrar no grupo... no nosso. […] Grupos de mulheres, dez, doze mulheres, terem um homem ou dois? Nós não achamos isso bonito. Mas há muitos homens que gostam.

298 Uma curiosidade que gostaria de referir, é o facto de vários dos informadores masculinos com quem falei terem referido que, apesar de não verem qualquer problema na participação masculina no batuku e de reconhecerem mesmo o talento de alguns homens para o tournu, publicamente não relevariam a sua opinião. Isto para evitar zombaria ou por receio de verem questionada a sua própria masculinidade em praça pública.

um simples passatempo. Ele é ponto de encontro e "espaço" de partilha e solidariedade. O batuku permite-lhes esquecer os problemas que as afligem ou verbalizá-los na letra de uma cantiga. Ao participar em grupos de batuku inseridos em associações para fins não lucrativos, estas mulheres contribuem para o desenvolvimento das suas comunidades e têm a possibilidade de participar de forma ativa no melhoramento das condições de vida nos seus locais de habitação. O batuku constitui então um "espaço" de crescimento e desenvolvimento que é simultaneamente pessoal e coletivo.

Nos últimos anos, sobretudo no contexto de performances espetacularizadas, tornou-se comum ver grupos com rapazes a dançar o tornu. Na grande maioria das vezes, dançam acompanhando uma tornadeira. O tornu é o clímax da performance e as tornadeiras hábeis gozam sem dúvida de um certo estrelato. A meu ver, não seria correto considerar que ao dividir o lugar de destaque com um homem, deixando-o dançar o tornu, as batukadeiras fazem mais uma concessão ao mundo masculino. Não creio que se trata de abdicar do protagonismo feminino, mas sim de uma estratégia dos grupos. Um homem no terreiro a medir forças com uma tornadeira ou a mostrar o seu talento individualmente causa sempre sensação no público. E este é um aspeto importante quando se trata performances de batuku espetacularizadas. Seja no país ou em palcos no estrangeiro, os grupos que contam com rapazes ou homens a dançar o tornu têm uma atenção adicional garantida. Os gritos de animação do público certamente não passam despercebidos do júri e podem mesmo ajudar a ganhar um concurso. É neste sentido que considero que o facto de os grupos optarem conscientemente por ter homens (a solo ou em conjunto com as tornadeiras) a dançar o tornu e a encerrar as suas cantigas não rompe com o conceito de empoderamento das batukadeiras. O mesmo sucede, na minha opinião, quando as batukadeiras trabalham com um manager. Esta ação não deve ser classificada, à partida, como subserviente e enfraquecedora da posição destas mulheres. Penso sim que, para garantir o sucesso do grupo, as batukadeiras optam conscientemente por se associar a um *gate keeper* que, ao contrário delas próprias, dispõe dos conhecimentos e dos contatos necessários nas áreas da organização de eventos, da promoção de artistas e/ou da produção musical.

Também é de salientar, nos últimos anos, a realização de encontros suprarregionais com representantes dos grupos de batuku (por exemplo na Cidade Velha em 2012, 2013 e 2014), durante os quais os participantes fazem um balanço de atividades passadas, apresentam projetos futuros e debatem, por exemplo, as condições mínimas a impor para a realização de uma performance de batuku ou o valor dos cachets. Nestes encontros participam também músicos profissionais, promotores culturais e representantes das instituições políticas locais. De acordo com Kaká Barboza, um dos participantes destes encontros, o objetivo dos organizadores e dos grupos é criar num futuro próximo federações regionais para

representar os interesses dos grupos de batuku.[299] Esta iniciativa dá conta de uma maior autoconfiança por parte das batukadeiras e da consciência plena do valor do trabalho cultural por elas desenvolvido. Daí esta tentativa de profissionalização do batuku e de estabelecer um *lobby* para defender os interesses comuns. O facto de músicos, promotores culturais e políticos locais participarem igualmente destes encontros confirma que houve uma mudança na perceção do batuku e das batukadeiras por parte da sociedade. Mesmo antes da criação das federações previstas, as batukadeiras passaram a ser vistas não a título individual, mas como parte de um grupo numeroso, forte e coeso de agentes culturais.

5.2 Do batuku autêntico ao batuku como mercadoria?

A distinção entre dois tipos de batuku foi uma constante nas entrevistas que levei a cabo, tanto em Cabo Verde quanto em Portugal. Os informadores falavam de um batuku tradicional por oposição a uma forma moderna do batuku. O primeiro era sempre conotado com autenticidade e identidade, enquanto o último era por eles classificado como comercial. De seguida podem ler-se alguns exemplos dos argumentos mencionados nas entrevistas para justificar esta divisão:

> Más puru própi é kel di mudjeris grandi. Kes batuku di mudjeris grandi. Si kré intrimeti ómi na meiu ka ta fase mal. Mas batuku mésmu di Kabu Verdi, antigamenti, é kes batuku [...] k'é un batuku sériu. Até pa tornu, até pa pé na txon. Un badju ruspetadu.[300]
>
> (Jorge Borges. Membro do grupo *Unidos de Batuque Vialonga*, idade aproximada: 45 anos. Entrevista de julho de 2012)

> N ka kre dramatiza pa N fla-u ma tudu sta kaus. Nau, ka isu. Ta parse senpri un o otu pesoa ki ta fase un bon batuku k'un bon txabéta [...]. Y óra k'é si bu ta xinti, sin. Bu ta xinti déntu-l bo ma ten algun kuza a ver ku bo. Agó, é verdadi tanbén... si kalhar até maioria... más, más pur kestons tanbê ikunómikas, di bendi, ta fasedu txeu batuku [...] ki na nha pontu di vista... Nau... N ka ta papia di isu komu múziku, ami N ka múziku, N ka ten nada, mi é sinplis konsumidor. [...] Komu konsumidor N ta obi txeu batuku ku txeu funaná ki ami ka ta fla-m nada. [...] N ta krê própri nen pa ka gravada. [...] Pamodi N ta atxa m'é mal tokadu y mal kantadu y mal dansadu.[301]

299 Entrevista de julho de 2013.

300 Pt.: O mais puro mesmo é o das senhoras mais velhas. Os batukus das senhoras mais velhas. Se um homem quiser meter-se no meio, não faz mal. Mas batuku mesmo de Cabo Verde, antigamente, são aqueles batukus [...] que é um batuku sério. Até no tornu, até nos pés descalços. Uma dança com respeito.

301 Pt.: Não quero dramatizar e dizer-te que está tudo um caos. Não, não é isso. Aparece sempre uma ou outra pessoa que faz um bom batuku com uma boa txabéta [...]. E quando é assim, sentes, sim. Sentes dentro de ti que tem alguma coisa a ver contigo. Agora, é verdade também... se calhar até a maioria... mais, mais por questões também económicas, de vender, faz-se muito batuku [...] que

(Armando Monteiro. Bancário, idade aproximada: 62 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de agosto de 2013)

Mi N ta atxa ma kel dja m'é ka batuku. Kel dja é múzika. Kel múzika ki es fase kel CD... dipôs nhu ta obi. Mas batuku, batuku própri, é sima kel di Kabu Verdi.[302]

(Carminha Monteiro. Membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 70 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

Eu sou um cantor da nova geração que faz batuku tradicional. Eu defendo a tradição. Quero fazer aquilo que poucas pessoas andam a fazer. [...] O meu objetivo é preservar as raízes da tradição. Essa é a minha preocupação. E isso anda a perder[-se].

(Gil Moreira. Animador cultural, professor do ensino básico, cantor, 43 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de novembro de 2012)

Pur izénplu, sima Lura. Éla e ta fase CD di kantiga... pur izénplu tipo kantiga di funaná, né? Dipôs e ta poi un batuku, mas... Batuku di Lura... é palavra. Porkê di sel dja ka ta da nen pa bu badja, nen pa bu da txabéta. [...] Dja kel-li é pa... é pa bu obi, né? [...] Mas tanbê e ka ta da pa badja y nen ka ta da pa algen kudi. Kel é sô ela ki ten ki kanta. [...] Di Tcheka... é palavra, sima N fla-u. [...] Bu ka odja un kantiga di Zé Espanhol? K'e poi un palavra ki ten a ver ku batuku? Mas é ka batuku, purkê batuku ten ki ten txabéta pa algen da pan-pan, pa rapika. [...] É ka sima ses múzika ki ten vióla, ki ten gaita, ki ten ferinhu, ki ten tudu kes kuza. Nau. Abo batuku é dos faraménta. [...] Sima ten pan-pan, dipôs ten rapika. [...] Kel-li gó k'é batuku di verdadi. Batuku ki bu ta da, bu ta kanta, bu ta rapika na óra di rapika [...]. É si. Inkuantu ki di ses, nau. Di ses é palabra ki es ta poi [...].[303]

(Natalina Sanches. Ex-membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 55 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

---

no meu ponto de vista... Não... Não falo disso como músico, eu não sou músico, não tenho nada, sou um simples consumidor. [...] Como consumidor ouço muito batuku e muito funaná que a mim não me diz nada. [...] Eu gostava mesmo que nem se gravasse. [...] Porque acho que é mal tocado e mal cantado e mal dançado.

302 Pt.: Eu acho que isso já não é batuku. Isso já é música. Aquela música que fazem em CD... depois ouve-se. Mas batuku, batuku mesmo, é como aquele de Cabo Verde.

303 Pt.: Por exemplo, como a Lura. Ela faz CDs com cantigas... por exemplo tipo cantigas de funaná, né? Depois ela acrescenta um batuku, mas... O batuku da Lura... são as palavras. Porque o dela não dá nem para dançar, nem para fazer a txabéta. [...] Então esse é para... é para ouvir, né? [...] Mas também não dá para dançar e nem dá para alguém responder. Esse é só ela a cantar. [...] O do Tcheka... são as palavras, como te disse. [...] Não viste uma cantiga do Zé Espanhol? Em que ele pôs uma palavra que tem a ver com o batuku? Mas não é batuku, porque batuku tem que ter txabéta para alguém bater o pan-pan e a rapika. [...] Não é como a música deles que tem viola, que tem acordeão, que tem ferrinhos, que tem todas essas coisas. Não. O batuku só tem duas ferramentas. [...] Como tem o pan-pan, depois tem a rapika [...] Isso é que é o batuku de verdade. Batuku que dás, que cantas, que bates a rapika na hora da rapika [...]. É assim. Enquanto o deles, não. O deles são palavras que eles põem [...].

> É tudu batuku, mas é diferenti. [...] Na purméru lugar ki sta é di nos. Es é kauverdianu, es é kiriolu, mas pruméru lugar, si N mandadu pa N skodje, pruméru lugar sta nos. [...] Es es debe fika nos trás, pamodi es é pa es ba inventa, p'es grava, p'es ba kanta ku mikro na bóka pa públiku. Di nos é tradisional di Kabu Verdi. Sin, sinhóra. Ku nos txabéta, ku nos pan-di-téra. Anos é pruméru lugar, pá![304]
>
> (Artemisa Semedo. Membro do grupo de batuku *Finka Pé*, doméstica, 74 anos, residente em Lisboa. Entrevista de julho de 2012)

À primeira vista, parece que se fala de duas formas de batuku com fronteiras claras entre si. César Augusto Monteiro também sublinha no seu estudo *Música migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos* (2011) esta dicotomia: "Do ponto de vista da tipologia, costuma-se distinguir o dito batuque étnico ou tradicional, típico do interior da ilha de Santiago, do batuque estilizado, dir-se-ia urbano. A eles correspondem estilos de execução também próprios, em função do perfil e do interesse do compositor e do intérprete" (Monteiro, 2011: 220). A realidade é que há diversas interseções entre as duas variantes do batuku comummente chamadas tradicional e moderna. Como veremos, esta classificação repetida constantemente é imprecisa. O uso dos adjetivos 'tradicional' e 'moderno' e, mais precisamente, a sua atribuição ou a grupos de batuku ou a músicos a solo, respetivamente, pauta-se pela incoerência. Isto, porque não podemos afirmar que tenha havido uma rotura no percurso do batuku depois da qual se tenham formado duas formas claramente distintas. A história do batuku carateriza-se, sim, por continuidade e transformação, caminhando de mãos dadas num processo de permanente interação. Do meu ponto de vista, devemos abandonar o uso dos adjetivos 'tradicional' e 'moderno' quando empregues respetivamente no sentido de 'autêntico' e 'comercial'. Sendo necessária uma distinção, ela deveria ser no sentido de nomear as variantes de batuku de acordo com o tipo de intérprete: feito por grupos de batuku ou por músicos a solo.

A questão central deste capítulo prende-se com a autenticidade do batuku praticado nos nossos dias e, consequentemente, com o seu papel de cunhador identitário. A resposta a esta pergunta passa pela elucidação dos critérios aplicados pelos atores sociais para determinar a autenticidade de uma performance.

Cada vez que perguntava quais os elementos essenciais, absolutamente insubstituíveis do batuku, a resposta dos meus interlocutores era sempre a mesma: o kriolu e a txabéta. Esta opinião é partilhada tanto por atores ativos no mundo do batuku como também por pessoas que não fazem parte deste meio. Em alguns

304 Pt.: É tudo batuku, mas é diferente. [...] Em primeiro lugar está o nosso. Eles são cabo-verdianos, são crioulos, mas em primeiro lugar, se me mandarem escolher, em primeiro lugar estamos nós. [...] Eles devem ficar atrás de nós, porque eles têm que inventar, para gravar, para cantar com um microfone na boca para o público. O nosso é tradicional de Cabo Verde. Sim, senhora. Com a nossa txabéta, com o nosso pano de terra. Nós estamos em primeiro lugar, pá!

casos, mencionaram também o tornu. De acordo com os entrevistados, sem kriolu e sem txabéta não é possível falar de batuku. Assim, independentemente do contexto em que atuam, quer os grupos, quer os cantores a solo não abdicam destes dois componentes.

No entanto, o kriolu e a txabéta não são os únicos elementos considerados quando se trata de avaliar o grau de autenticidade de uma performance. A exigência de autenticidade está intimamente ligada à memória cultural e a uma ideia coletiva de originalidade. Esta ideia torna-se visível quando os atores sociais criticam o vestuário, o estilo de dança, o ritmo da percussão ou o canto numa performance de batuku. Isto mostra que há normas a cumprir e expectativas a satisfazer. O caráter de entretenimento da performance é relevante, mas ela tem também de preencher determinados requisitos qualitativos para poder ser considerada uma boa performance. Um artigo sobre uma atuação de Nácia Gomi no *Centre Culturel Français*[305] na cidade da Praia descreve como a cantadeira interrompeu a performance várias vezes para corrigir as txabetadeiras e a posição do pano.

> O tambor, em vez do pano entre as pernas, desvirtua o som e as mãos não conseguem acertar no ritmo, obrigando à intervenção de Nacia Gomi para dar a batida correcta. O canto é interrompido várias vezes para chamar a atenção para os detalhes: o pano tem de ficar lá em cima, mesmo abaixo da cintura e antes da anca, a coxa e os pés que dêem o rebolado, umas mãos que consigam estabelecer o epílogo da tchabeta. (F. Silva, 1997: 16)

Pude observar em diversas ocasiões que as batukadeiras dão instruções às suas colegas durante a performance e que por vezes trocam mesmo de posição para melhorar o som da txabéta.

Os figurinos desempenham agora um papel muito importante no meio do batuku. Sobretudo quando se trata de atuações no âmbito de festivais ou concursos. Nestas ocasiões, nenhum dos grupos participantes deixa de usar um uniforme. Os mais bem-sucedidos possuem até mais do que um modelo, alternando-os nas suas atuações. A farda ou uniforme é a sua roupa de serviço. Um conjunto usado por todos os membros do grupo, que assinala a sua unidade e simultaneamente os distingue dos restantes grupos de batuku.

O traje clássico e apontado como muito tradicional é formado por uma saia preta relativamente longa e uma blusa branca. Mas as variações são inúmeras, porque mesmo querendo manter o selo do tradicionalismo, os grupos fazem o possível por se destacar uns dos outros, também no que toca ao vestuário. Os grupos constituídos maioritariamente por jovens ou os que têm ainda uma curta existência e não dispõem dos recursos necessários para financiar uniformes elaborados costumam usar saias escuras com uma t-shirt simples com o nome do grupo estampado.

305 Desde 2011 *Institut Français du Cap-Vert*.

Grupos com mais anos de existência costumam apresentar-se com uniformes mais sofisticados, como é o caso de saias e blusas feitas por medida e adornadas com retalhos coloridos. Há ainda dois acessórios que completam o uniforme: as batukadeiras costumam usar um lenço branco na cabeça e um pano enrolado à volta da cintura (que empurram na direção das ancas quando se preparam para dançar o tornu). Muitos grupos usam o chamado panu di téra, mas alguns optam por usar em vez disso um xaile branco. A vasta maioria das jovens e das mulheres que participa num grupo de batuku não usa estes acessórios no seu dia-a-dia. No entanto, eles são considerados indispensáveis para uma performance de batuku "autêntica".

O traje usado em palco é igualmente importante para os grupos de batuku que atuam fora de Cabo Verde. Por se tratar de grupos formados por batukadeiras que deixaram a ilha-natal há várias décadas ou nascidas no país de acolhimento, muitas vezes estes grupos caraterizam-se por um certo purismo, sendo mais conservadores que os grupos de Santiago no que toca ao design dos seus uniformes. Geralmente os cantores e cantoras a solo interpretam também outros géneros para além do batuku. A roupa que usam em palco varia de acordo com o gosto pessoal e não é habitual usarem um traje específico. Contudo, muitos apresentam-se com um panu di téra ou com peças de roupa com apliques feitos deste pano caraterístico de Santiago quando cantam as suas cantigas de batuku.

O conteúdo das cantigas é outro dos critérios aplicados para atestar a autenticidade e, com isso, a qualidade de uma performance de batuku. As cantigas que remetem para os *topoi* crioulos 'chuva', 'seca' e 'emigração' trazem à lembrança experiências marcantes com as quais o público se consegue identificar. A conexão emocional é naturalmente reforçada pelo emprego da língua crioula. As cantigas compostas em kriolu fundu evocam o meio rural com o qual se associa a génese do batuku, pelo que são vistas pelo público como autênticas. Mesmo os cantores de batuku urbanos, entre eles também os que residem no estrangeiro, cantam o cotidiano na rubera, um lugar especial na cultura crioula. Esta palavra é uma crioulização do termo português 'ribeira', tendo o mesmo sentido que na língua portuguesa e significando ainda o lugar ou a região de origem de um indivíduo. A expressão crioula "na nha rubera" significa então "na minha ribeira" e "na minha zona [ou aldeia, etc.]". A ribeira era antigamente um ponto de encontro para a comunidade e um importante espaço de comunicação, já que ali se marcavam encontros, se conversava com amigos enquanto se esperava que os recipientes trazidos estivessem cheios de água, era lá que as mulheres se juntavam para lavar a roupa, etc. Também os nomes de diversos grupos de batuku foram escolhidos por forma a despertar associações emotivas, sugerindo autenticidade. Eis alguns exemplos: *Tradison di Terra*, *Nos Herança*, *Terrero*, *Raiz di Tarrafi*, *Porton di nos ilha* ou *Caminho di Esperança*.

A dança também é um fator que contribui para a perceção de uma performance de batuku como sendo mais ou menos autêntica. Nos concertos ou festivais em que músicos a solo apresentam cantigas de batuku, muitas vezes estes fazem-se acompanhar de tornadeiras chamadas ao palco para dançar (por exemplo, nos concertos de Princezito). Outras vezes não há dança e o tornu é simulado com um instrumental. O tornu está sempre presente nas performances de grupos de batuku, mas há grandes diferenças entre eles. Um ponto frequentemente criticado pelo público é o comprimento reduzido das saias de algumas tornadeiras. Geralmente trata-se de grupos com participantes mais jovens. Os críticos argumentam que com o aumento da intensidade da cantiga e dos movimentos das tornadeiras é inevitável o público ver as coxas (e, em alguns casos, até a roupa interior) destas bailarinas. Outro aspeto importante diz respeito aos movimentos de dança. Enquanto as batukadeiras mais velhas têm o cuidado de reproduzir os movimentos que aprenderam na infância e na juventude dos seus antepassados, alguns grupos juvenis gostam de inovar, incluindo nas suas danças movimentos de estilos urbanos africanos ou norte-americanos que conhecem dos media. Durante a minha estadia em Santiago em 2012, o déka[306] era a dança do momento para os jovens da ilha. No festival de batuku organizado pela associação *Delta Cultura*, pude observar alguns casos em que os bailarinos misturaram movimentos deste estilo de dança no tornu. Embora as crianças e jovens que o fizeram tivessem sido muito aplaudidos pelo público, em reconhecimento da sua criatividade e flexibilidade, o facto é que estas variações não são bem vistas quando so que se pretende é apresentar um batuku "autêntico". Geralmente esta rejeição é justificada com o facto de se tratar de movimentos de danças de fora, que nada têm a ver com o batuku, mas é curioso constatar que os movimentos que os jovens apresentam atualmente são muito semelhantes ao que Chelmicki e Varnhagen já haviam descrito em meados do século XIX: "lentamente abaixam-se sem inclinar o corpo até tocar com os joelhos no chão, e tornam a levantar-se do mesmo modo mui devagar, e sempre fazendo jogar todos os músculos" (Chelmicki & Varnhagen, 1841: 334-335).

O predicado de autenticidade é atribuído pelo público em diferentes graus, embora não necessariamente de forma coerente. Os grupos que se orientam pelos preceitos já mencionados acerca do vestuário, dos temas, da dança, etc., são considerados tradicionais (ou, se quisermos, autênticos). Usa-se também o adjetivo 'téra-téra', que expressa que algo é mesmo da terra, que segue os preceitos locais, que está no seu estado natural ou reproduz fielmente um original. Eis um exemplo

306 'Déka' é a crioulização do termo inglês *'jerk'*, que designa um estilo de dança do hip-hop norte-americano. Este estilo popularizou-se a partir de 2008 e através do *Youtube* e de portais semelhantes também se tornou conhecido fora dos Estados Unidos. Atualmente o termo crioulo 'déka' é usado para designar também outros estilos de dança semelhantes ao *jerk* provenientes da África do Sul, da Nigéria e de outros países da África ocidental.

interessante do uso desta palavra: em 2012, enquanto entrevistava a batukadeira Fika na sua casa, fomos interrompidas por duas estudantes. As jovens vinham convidar o grupo de Fika a participar numa festa cultural no seu liceu. A batukadeira ficou visivelmente agradada quando uma das raparigas explicou que tinham escolhido o seu grupo por ser um grupo de batuku téra-téra. Efetivamente, o grupo de Fika – *Tradison di Terra* – é considerado pelo público um grupo tradicional. Importa saber quais são os critérios que levam à classificação téra-téra, um predicado qualitativo superior, visto que se trata de um grupo que atua quase exclusivamente acompanhado de uma banda com baixo, bateria, teclado e acordeão e cujas cantigas apresentam uma estrutura que se afasta dos modelos habituais. O primeiro CD do grupo – *Nós Bandera*[307] – é composto por 10 cantigas e vem acompanhado de um DVD com 8 videoclips com encenações das histórias cantadas. Estes vídeos estão disponíveis nas mais conhecidas plataformas *online* e são mostrados frequentemente em programas da televisão cabo-verdiana. Como vimos, os nomes escolhidos pelos grupos são já uma reivindicação do seu estatuto de tradicionalidade e autenticidade dadas as associações que estes provocam. O exemplo do grupo *Tradison di Terra* bem como as citações que se seguem ilustram uma vez mais a incoerência no uso dos adjetivos 'tradicional' e 'moderno' por parte dos nativos.

> Mi N ta konsidera-l m'é un grupu tradisional. Tradisional, pamodi... rapara, es es ta toka tudu... es ta toka tudu Kuza... enbora eletróniku, mas é sô nstrumentu ki... pratikamenti nstrumentu ki ta uzadu na múzika tradisional. É kistón di maneras ki bu uza kel nstrumentu.[308]
>
> (Estevão Tavares [Iduino]. Músico e produtor musical, 47 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de dezembro de 2012)

> É a moda. [...] Instrumentalizou-se o batuque, então os outros grupos já sentiram a obrigação de acompanhar. [...] Acho que as pessoas também queriam acompanhar a evolução. [...] Por exemplo, agora tens um grupo que é *Tradison di Terra*, que são pessoas... maduras, pessoas com uma certa idade, que fez um CD e que fez muito sucesso. [...] Eles querem acompanhar a evolução da música, sem fugir do tradicional.[...] É um grupo tradicional modernizado. Porque eles não fugiram da raiz, que é o batuque que eles querem cantar, que eles querem tocar. Está lá, só que instrumentalizado... modernizado. Não deixa de ser uma música... tradicional.
>
> (Benito Lopes. Funcionário da editora discográfica *Harmonia*, 36 anos, residente na cidade da Praia. Entrevista de julho de 2013)

307 Pt.: A nossa bandeira.

308 Pt.: Eu considero que [o grupo *Tradison di Terra*] é um grupo tradicional. Tradicional, porque... repara, eles tocam tudo... tocam todas as coisas... embora sejam eletrónicos, mas são só instrumentos que... praticamente só instrumentos usados na música tradicional. É uma questão da maneira como usas esses instrumentos.

> Aqui, quando dizemos tradicional... há outros sinónimos, di téra ou téra-téra... estamos a dizer apenas que nós trabalhamos os fenómenos que nasceram aqui.
>
> (Lúcio Matias de Sousa Mendes. Ministro da Cultura da República de Cabo Verde, músico [conhecido pelo nome artístico 'Mário Lúcio']. Entrevista de agosto de 2013)

As normas e critérios aplicados pelos atores sociais para avaliar o grau de autenticidade de uma performance de batuku estão relacionados com o que Eric Hobsbawm e Terence Ranger designam por 'tradições inventadas' (*invented traditions*). É assim que os autores definem tanto tradições construídas, que se sabe terem sido inventadas e institucionalizadas, quanto as tradições em que não é possível determinar exatamente quando se formaram e que graças à repetição se estabelecem muito rapidamente. É de salientar o verbo 'inventar', que significa criar algo novo, mas também criar no pensamento, fantasiar, fingir.

> 'Invented tradition' is taken to mean a set of practices, normally governed by overly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. (Hobsbawm, 1983: 1)

A invenção de tradição deriva de um conflito. Ela é a resposta às inovações e às constantes mudanças do mundo moderno e simultaneamente uma tentativa de estruturar de forma permanente e estável pelo menos algumas áreas da vida social (cf. Hobsbawm, 1983: 2; Gilroy, 1993: 101). Hobsbawm foca sobretudo as áreas dos rituais e da simbologia. Quando se fala de tradições inventadas, a história desempenha um papel duplo, já que é usada para legitimar as ações de um grupo social e também funciona como elemento de coesão, mantendo a união do grupo (cf. Hobsbawm, 1983: 12). Tentando agarrar-se a rituais estruturantes, os atores sociais inventam novas tradições que se encaixam na sua ideia de passado e que potencialmente poderão ser adotadas e perpetuadas pelas gerações futuras.

No que diz respeito ao batuku, podemos constatar que algumas das inovações introduzidas no passado recente já se estabeleceram como tradição (inventada). O uniforme usado por todos os grupos de batuku sem exceção é um exemplo disso. Os acessórios que o compõem foram descritos em pormenor anteriormente. O simbolismo dos componentes destes uniformes está ancorado na ideia coletiva de um passado em que estas peças de vestuário tinham uma determinada conotação social. A saia longa, a blusa branca e o pano são símbolos de um passado idealizado em que o mundo supostamente ainda estava em ordem. Nha Guida Mendi cantou „E ken ki ten ŝalis k'e madama" (Pt.: Quem tem xaile é que é uma madame) (Silva, 1988: 98). Estas linhas e os relatos de informantes com alguma idade confirmam que antigamente o pano, a saia comprida e a blusa branca eram símbolos de respeito e honradez. Embora no dia-a-dia não se vistam assim, ao usar hoje estes

acessórios durante as suas performances de batuku, as batukadeiras procuram criar uma ponte entre um tempo anterior ao seu e a sua vida no presente. De acordo com a abordagem de Hobsbawm e Ranger (1983), o uniforme do batuku constitui uma invenção retrospetiva por meio da qual as batukadeiras podem determinar a sua posição na estrutura da sociedade, pelo menos durante o tempo que dura a performance.

A obrigatória almofada sobre a qual hoje em dia se faz a percussão do batuku também pode ser considerada uma tradição inventada. No relato de 1841 de Chelmicki sobre os "batuques" que naquele tempo se faziam apenas são mencionadas as mãos cimo recurso rítmico: "O coro começa mui lentamente suas cantigas, graduando e ora cantando com certa languidez ora gritando apressadamente; todos accompanham ao tacto, battendo com as palmas das mãos nas pernas" (Chelmicki, 1841: 334). Volvidos alguns anos, Almeida descreve como a percussão do batuku se fazia sobre uma espécie de tambor improvisado: "Este acompanhamento compunha-se do bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticara qual pele em afinado tambor" (Almeida, 1989 [1856]: 77). No *Léxico do Dialecto Crioulo do arquipélago de Cabo Verde*, obra póstuma de Armando Napoleão Rodrigues Fernandes que o autor terá começado no início do século XX, fala-se pela primeira vez de uma ferramenta de percussão. Ali pode ler-se: "palmas e [...] bateduras compassadas, ora frenéticas, sobre uma rodilha que se tem entre as pernas [...] afim [sic!] de produzir mais barulho, que é à [sic!] *chabéta*" (Rodrigues, 1991: 11). Em meados da década de 80, T. V. da Silva também afirma que a percussão do batuku se faz sobretudo num chumaço de panos ou tecidos colocado entre as coxas, no qual se bate ritmicamente com as duas palmas das mãos (cf. Silva, 1985: 14).

No final dos anos 80, possivelmente para conseguir um volume maior, as batukadeiras passaram a fazer a txabéta colocando o chumaço de pano dentro de um saco de plástico. O documentário de 1986 de Gei Zantzinger mostra esta invenção em algumas cenas com performances do grupo de Ntóni Denti d'Oru. Esta inovação foi rapidamente substituída, pois as batukadeiras precisavam de uma ferramenta que reproduzisse um som cavo, o que não acontecia quando se usavam sacos de plástico. Era necessário encontrar algo que satisfizesse as exigências sonoras e aliviasse os braços das batukadeiras durante as longas performances. Ao longo dos anos, as batukadeiras foram experimentando diferentes formas e materiais até criarem a ferramenta de percussão ideal, de fabrico próprio. Nas últimas décadas, os grupos de batuku passaram a usar uma almofada feita de esponja e revestida com napa a que dão o nome de txabéta. Ou seja, tanto o padrão polirrítmico de percussão do batuku quanto o instrumento em que ele é percutido têm o mesmo nome. Não conheço qualquer grupo de batuku em Cabo Verde que se

apresente em palco sem a sua txabéta de napa. O mesmo sucede no caso dos grupos com quem tive contato na área da Grande Lisboa. Se inicialmente a cor destas almofadas era irrelevante, atualmente muitos grupos têm o cuidado de as produzir em cores que combinem com as dos respetivos uniformes. Esta inovação tornou-se tão indissociável das performances atuais, que é fácil acreditar que tenha feito parte do batuku desde sempre. O facto é que a sua introdução e evolução podem ser datadas com relativa precisão. Apesar de dizer respeito a um período de tempo relativamente curto na história do batuku, a txabéta de napa passou rapidamente a integrar o figurino das batukadeiras e tem hoje o caráter de uma tradição dentro da tradição do batuku.

Os festivais e outros eventos semelhantes em que participam diversos grupos de batuku permitem ficar a conhecer diferentes tipos de almofadas de percussão. As imagens abaixo mostram os modelos de txabéta mais comuns aquando das minhas estadias em Santiago em 2012 e 2013.

Foto 2: Três tipos diferentes de txabéta: A foto mostra, da esquerda para a direita, uma txabéta média com superfície de percussão circular, feita a partir de uma lata enchida com esponja e revestida com napa; uma txabéta grande com superfície de percussão triangular feita de esponja revestida com napa; e uma txabéta grande com superfície de percussão circular e suporte longo feita de esponja revestida com napa.

Foto 3: Txabétas trapeziformes feitas de esponja revestida com napa.

Foto 4: Txabéta grande com superfície de percussão circular e suporte curto, a ser colocado entre as pernas. Feita de esponja revestida com napa. Área lateral da superfície de percussão e parte superior do suporte reforçadas com fita-adesiva. Nesta imagem a batukadeira transporta a txabéta à cabeça.

Foto 5: Txabéta média com superfície de percussão retangular feita a partir de dois recipientes de plástico enchidos com esponja e revestidos com fita adesiva. Nesta imagem a batukadeira transporta a txabéta à cabeça, estando a txabéta de cabeça para baixo.

Foto 6: Txabétas pequenas com superfície de percussão circular feitas de esponja revestida com napa. Estas txabétas são colocadas sobre as coxas.

As inúmeras atuações em que estes objetos e peças de vestuário são usados contribuem para o estabelecimento e a manutenção de tradições inventadas.

Hobsbawm (1983) faz uma distinção entre tradição e convenção (ou rotina) e refere que a última não possui nenhuma função simbólica nem ritual importante, embora possa vir a adquiri-las (*idem*: 3).

> It is evident that any social practice that needs to be carried out repeatedly will tend, for convenience and efficiency, to develop a set of such conventions and routines, which may be de facto or de jure formalized for the purposes of imparting the practice to new practitioners. [...] Such networks of convention and routine are not 'invented traditions' since their functions, and therefore their justifications, are technical rather than ideological [...]. They are designed to facilitate readily definable practical operations, and are readily modified or abandoned to meet changing practical needs, always allowing for the inertia which any practice acquires with time and the emotional resistance to any innovation by people who have become attached to it. (Hobsbawm, 1983: 3)

A segregação sexual muitas vezes associada ao batuku não constitui uma tradição inventada nos termos de Hobsbawm e Ranger, mas pode ser vista como uma convenção, que ainda perdura. A estigmatização da participação masculina no batuku tem por base uma convenção transmitida através das gerações e que eventualmente poderá ter sido criada pelas próprias mulheres do batuku como forma de manter para si um espaço que lhes permite inverter os papéis que homens e mulheres têm na vida quotidiana.[309]

Os festivais e concursos de batuku são muito populares em Santiago e têm lugar com cada vez mais frequência. Nestes eventos é possível observar uma série de ações que se repetem e que provavelmente no futuro próximo se irão tornar convenções. Alguns exemplos são a forma coreografada como os grupos entram e saem do palco e a maneira como os membros de um grupo são apresentados individualmente pelo moderador do evento, em interação com o público. O facto de as mesmas pessoas terem a seu cargo a moderação de diversos eventos contribui para cimentar esta e outras convenções.

Tudo o que foi exposto leva-nos a concluir que, no caso do batuku, quando se diz que algo é autêntico isso não implica necessariamente que seja idêntico a um original. Ainda que pareça paradoxal, neste caso autenticidade equivale a encenação. As performances de batuku consideradas autênticas não são réplicas fidelíssimas de um original conservado e mantido intacto ao longo dos séculos, transmitido de geração em geração, mas sim a reprodução de uma visão (parcialmente idealizada e romantizada) do passado. Esta reconstrução, ou seja, a encenação daquilo que num determinado momento é considerado pelos atores do batuku digno de imitação, é apoiada por meios materiais e imateriais relevantes, de modo que é

309 Este aspeto foi abordado no subcapítulo 5.1.3.

tida pelo público como plausível, despertando nesses indivíduos um sentimento de identificação.

O grau de autenticidade de uma performance de batuku é medido, então, de acordo com a sua proximidade ou distância em relação a uma ideia coletiva de originalidade. Quanto maior for o número de pontos em que a performance corresponde ao conceito coletivo daquilo que é o batuku, maior o grau de autenticidade que lhe é atribuído por esses indivíduos. Vimos anteriormente que o padrão polirrítmico de percussão e a língua crioula são dois componentes indispensáveis. Estes elementos formam um contínuo, fazendo a ponte entre o passado e o presente desta tradição discursiva. Outros aspetos, como o vestuário, a dança ou a temática das cantigas, desempenham sem dúvida um papel importante, mas secundário, no âmbito da questão da autenticidade. É imperioso manter a ligação entre o passado e o presente para que a performance desperte no público a sensação de continuidade e pertença. De outro modo, se não for mantida a conexão, a sensação é de rotura e a performance é considerada inautêntica.

É isto que é criticado muitas vezes nas performances de músicos a solo, embora, como já vimos, haja diversos paralelos com as performances de alguns grupos de batuku considerados tradicionais. Façamos um resumo: hoje em dia são raras, em ambos os casos, as performances de batuku espontâneas e improvisadas; os músicos mas também os grupos com capacidade financeira para tal gravam videoclipes coreografados para promover as suas cantigas; a txabéta está sempre presente, em alguns casos feita por meio de instrumentos musicais; todos cantam em kriolu sobre temas locais. Se todos os elementos considerados vitais estão presentes nas performances de uns e de outros, porquê esta estigmatização do batuku feito por músicos a solo como inautêntico e afastado do original, ou, por outras palavras, como "demasiado moderno"?

Estou convicta que o que leva os nativos a classificar estas performances como inautênticas é não a individualidade estilística dos músicos, a incorporação de estilos estrangeiros ou a alteração dos contextos performativos, mas sim a falta do aspeto comunitário. Comunidade e comunhão são termos-chave no universo do batuku. Fora dos ensaios e dos palcos, as batukadeiras estão ligadas por laços de amizade ou de parentesco. Elas são como que uma amostra das suas comunidades, pelo que os indivíduos que assistem às suas performances conseguem facilmente identificar-se com elas. Embora desempenhem funções diferentes dentro do grupo – percussão, dança, canto –, as batukadeiras não deixam de estar em pé de igualdade, já que durante a performance estão em destaque alternadamente. O facto de se sentarem em semicírculo ou numa fileira e de usarem uma farda reforça o aspeto comunitário. É certo que os músicos profissionais que se apresentam com cantigas de batuku têm geralmente uma banda a acompanhá-los. Mas a sua posição no palco é sempre destacada em relação aos instrumentistas, o que os remete para

uma posição inferior. Esta demarcação espacial torna mais difícil a perceção deste tipo de performances como algo comunitário. Ou seja, por estarem mais afastadas da imagem coletiva que o público tem do autêntico batuku, é mais difícil para estes indivíduos aceitar estas performances como fazendo parte do contínuo desta tradição discursiva, classificando algumas delas como puramente comerciais.

Dá-se o nome de comodificação (*commodification*) ao processo de transformação de bens imateriais em mercadorias. O termo 'comodificação' vem sendo usado nos últimos 40 anos por diversas disciplinas, entre elas a etnologia, a ciência política, a economia, a sociologia e outras ciências sociais. Nas palavras de Vincent Mosco: "Commodification refers to the process of turning use values into exchange values, of transforming products whose value is determined by their ability to meet individual and social needs into products whose value is set by their market price" (Mosco, 2009: 132). Falando do batuku, o fenómeno a que vimos assistindo é o de uma comodificação cultural. Se no passado o batuku era considerado um género da literatura oral cabo-verdiana cujo conteúdo, visto como propriedade coletiva, era transmitido num contexto familiar, hoje encontramo-lo nos palcos nacionais e internacionais e pode ser adquirido a qualquer momento sob a forma de CDs ou DVDs. Passámos de uma tradição discursiva transmitida oralmente a um género musical híbrido, sujeito às normas de produção, distribuição e consumo do mercado global. Quando se fala de comodificação cultural, geralmente as associações são negativas. Mas Nestór García Canclini adverte, no âmbito da sua análise da hibridez da cultura latino-americana contemporânea, que

> [p]or discutibles que parezcan ciertos usos comerciales de bienes folclóricos, es innegable que gran parte del crecimiento y la difusión de las culturas tradicionales se debe a la promoción de las indústrias del disco, los festivales de danza, las ferias que incluyen artesanías, y, por supuesto, a su divulgación por los medios masivos. (García Canclini, 2001: 204)

No que diz respeito à comodificação da música, John Connell e Chris Gibson lembram o seguinte: "Musical cultures are commodified, but music never leaves the sphere of the 'cultural' or 'social' even when it is being manufactured, bought, or sold" (Connell & Gibson, 2003: 9).

As marcas do processo de comodificação do batuku são bem visíveis. Basta comparar a forma como a produção, a performance ou a transmissão de cantigas de batuku se fazia antigamente e se faz hoje. Antes de dar início à análise contrastiva, gostaria de elucidar em que sentido devem ser entendidas as palavras-chave utilizadas: uso o termo 'produção' no sentido de 'criação' ou 'composição' das cantigas; quando digo 'performance', refiro-me à apresentação das cantigas, à atuação; o termo 'transmissão' diz respeito à forma e ao suporte por meio do qual as cantigas são transmitidas e distribuídas. Para esta análise do processo de comodificação do batuku, tracei a fronteira entre o "Antigamente" e o "Agora" na linha

que separa os séculos XX e XXI. É naturalmente uma divisão artificial, mas necessária para melhor avaliar a evolução do batuku de uma tradição discursiva a um bem cultural comercializado.

Começando pelas cantigas antigas, no nosso caso as cantigas anteriores ao ano de 2000, podemos constatar que na esmagadora maioria dos casos a produção, a performance e a transmissão das cantigas tinha lugar simultaneamente. As cantigas eram constituídas por um misto de textos próprios e textos do domínio público e eram compostas por improvisação no terreiro, ao sabor da interação entre os participantes, podendo tornar-se muito longas. Assim, cada cantiga era única. Posteriormente estas cantigas, ou melhor, trechos destas cantigas eram levados por diferentes cantadeiras para outras performances. As cantigas nunca eram cantadas novamente na forma em que tinham sido ouvidas, mas as imitações e recomposições permanentes garantiam a transmissão dos seus conteúdos.

Olhando para o batuku no século XXI, constatamos que geralmente a produção, a performance e a transmissão das cantigas constituem três processos independentes. As cantigas já não são compostas por improvisação no terreiro. Elas têm uma forma fixa, geralmente disponível por escrito, o que faz com que não haja variações do conteúdo em diferentes performances. A sua duração é relativamente curta, não excedendo os 5 minutos. Após a produção, o passo seguinte é a performance, que nem sempre sucede em frente a um público. É o caso dos ensaios ou das gravações. Estas performances podem ser interrompidas e repetidas inúmeras vezes, até se atingir a forma pretendida ou já fixada num CD. As performances posteriores deverão seguir o padrão estabelecido para uma determinada cantiga. A transmissão destas cantigas é feita por meio de CDs e DVDs. Os diferentes meios de comunicação social também participam na distribuição das cantigas.

Outro fator importante a considerar nesta análise contrastiva do batuku é a questão da propriedade intelectual e dos direitos autorais. Enquanto no passado os textos do batuku eram vistos como propriedade coletiva, passível de ser usada e alterada por todos, e a imitação era vista como uma marca de qualidade, hoje a situação é bem diferente. As cantigas de batuku do séc. XXI são propriedade intelectual de um ou mais indivíduos e estão devidamente registadas junto de sociedades de gestão de direitos autorais que em caso de necessidade podem defender os interesses dos autores associados. Podemos afirmar que a passagem do batuku de um bem imaterial coletivo a um bem individual é causa e efeito da sua comercialização. Os mecanismos da globalização e a postura cosmopolita dos atores sociais contribuem para um aceleramento do processo de comodificação.

Os efeitos da comodificação não se ficam por uma mudança (ou melhor, de um refinamento) do som do batuku. Eles são visíveis em todas as dimensões que compõem o batuku – musical, coreográfica e poética – bem como nas áreas que contribuem de maneira direta ou indireta para o sucesso das cantigas. Krister

Malm e Roger Wallis (1984, 1992) usam o termo "*mediaization*" para designar as transformações causadas pelos meios de comunicação social e pelas estruturas da indústria musical internacional na música tradicional local. São várias as áreas em que o processo de mediatização se manifesta:

> One common feature of the mediaization process is that the content of lyrics often change. This process has two main components. If the performers of a traditional music form desire access to the broadcasting media, then gatekeepers in these media usually require the lyrics to comply with what they regard as generally accepted norms of public speech. This means a minimum of offensive language or smut, no extreme political statements, etc. The other component is the ambition of the record producers to reach an international audience. Thus all allusions to local incidents and conditions in the lyrics have to go. [...] Another prominent effect of the mediaization process is that more music industry equipment is required when artists and groups give live performances (i. e. to achieve the same sounds as on their studio-recorded phonograms). (Malm & Wallis, 1992: 233-234)

A profissionalização do batuku e a sua adaptação às normas da chamada música do mundo vêm no seguimento de um processo iniciado nos anos 90 por José (mais conhecido como Djô) da Silva, fundador da editora discográfica *Lusafrica*, com a cantora Cesária Évora.

> In the first half of the 1990s, Cesária Évora's international popularity and Cape Verdean music's subsequent arrival on the world music scene meant changes in the way Cape Verdean music was produced, mediated and received. The Cape Verdean migrant, businessman and mentor of Lusafrica Publishing, José da Silva, planned Cesária's career from Paris and with the help of musicians who lived in Cape Verde, the U.S. and Portugal. After some experiments in promoting the singer backed mainly by electronic music influenced by contemporary African and French Caribbean zouk genres, José da Silva decided to restructure her career around representations of the 'past', 'tradition' and 'authenticity'. Together with the musicians and the singer herself, he selected mornas and coladeiras written by some of Cape Verde's most celebrated songwriters of the 20th century (B. Leza, Eugénio Tavares, Frank Cavaquinho, Ti Goy and Manuel d'Novas, among others). This placed the style in which she interpreted these songs within the setting of acoustic stringed instruments (guitars, cavaquinho and guitar) and keyboard (piano) – nowadays amplified for theatre performances – and in the manner of informal tocatinas and 'Cape Verdean evenings'. (Cidra, 2008: 198)

O sucesso de Cesária abriu as portas da *world music* para os artistas cabo-verdianos. A partir deste momento, a forma como a música cabo-verdiana destinada a um público internacional era produzida, publicitada e distribuída alterou-se completamente. Cidra (2008) refere: "The marketing conditions of the international market pointed to the representation of cultural differences and local identities underpinned by history and the past" (*idem*: 198). A imagem dos artistas e os estilos musicais são adaptados para encaixar neste quadro. Para Sieber (2005), a hibridez estilística que emergiu no início do novo século e que hoje é caraterística de vários

géneros da música cabo-verdiana e a inclinação para novos públicos foram a chave do sucesso.

> Music promoters have also long sought consumers and audiences outside of Cape Verdeans themselves, and the newly emerging stylistic hybridities help promote their music's popularity among wider audiences outside lusophone countries and populations. It is generally recognized that the diaspora is leading to widening of the market for Cape Verdean music, including recordings and musicians (C. Monteiro, 2003: 313). The most successful recent Cape Verdean artists, in fact, have been those whose music has not only been appreciated by *Kriolos*, but also by non-lusophone peoples. Suzanna Lebrano's [sic!] 2003 receipt in Johannesburg of the Kora award for the Best African Female Artist had much to do with her singing a wide range of song genres, including soul, rhythm and blues, and especially zouk, and because although she sings mostly in *Kriolu*, she records many songs in English, and mixes French, Spanish, and Dutch into the lyrics of others. Even the grande diva of Cape Verdean music, Cesária Évora, has ventured in her recordings into other rhythms, especially Latin American ones, toured with a back-up band that includes Latin American musicians, recorded duets with a Slovakian artist, and has sung in French and Spanish, as well as *Kriolu*. (Sieber, 2005: 130)

No batuku, como em outros estilos musicais, o processo de mediatização também se espelha no design dos livretes que acompanham os CDs. Hoje é comum encontrar aí resumos ou mesmo traduções integrais das cantigas de batuku em inglês ou francês. Esta medida é voltada para consumidores estrangeiros a quem a sonoridade das cantigas agrada, mas que não dominam a língua crioula, numa tentativa de lhes facultar um acesso adicional ao mundo do batuku. O mesmo se aplica aos videoclips mostrados em programas de televisão, disponíveis em portais de vídeo *online* ou vendidos em DVDs. Estes vídeos mostram cenas que ilustram as histórias cantadas em kriolu. Os intérpretes do batuku procuram desta forma satisfazer tanto o mercado nacional como as comunidades da diáspora e esperam alcançar ainda o mercado musical global. Dentro do quadro das transformações motivadas pela mediatização do batuku, há ainda a mencionar as regras impostas pelos organizadores para a participação dos intérpretes em concursos e festivais. Estas regras regulam o número máximo de participantes por cada grupo de batuku, o conteúdo das cantigas, a sua duração, etc.

Mai Palmberg e Annemette Kirkegaard falam neste contexto de um jogo de identidades por parte dos atores sociais africanos. "[P]laying with identities and establishing images becomes a very important feature to the musicians and performers of music and culture" (Palmberg & Kirkegaard, 2002: 11). Este jogo é, segundo as autoras, uma consequência direta da substituição da receção local por uma receção global e pela mudança dos contextos performativos motivada pela globalização (*ibid.*). Isto corresponde às minhas observações no campo. Embora alguns produtores e cantores profissionais me tenham assegurado que dado o número reduzido de consumidores para o seu "produto" e a falta de meios financeiros o mercado global da *world music* não é relevante para si, o facto é que no decorrer

das nossas conversas foi possível perceber que estes indivíduos se orientam efetivamente por este mercado, ou melhor, pela ideia que têm deste mercado. John Miller, tradutor e produtor da área cultural residente há vários anos no arquipélago, também vê esta inclinação nos grupos de batuku. Do seu ponto de vista, muitos grupos alteram as suas cantigas para que estas correspondam àquilo que imaginam ser o gosto do público internacional, mesmo quando não produzem especificamente para o mercado estrangeiro.[310] Miller considera que a isso se deve a um complexo (inconsciente) de inferioridade.

> É un supozisón. [...] 'É midjor asi [...] pamodi é si ki ta fazedu'. Ker dizer... 'Si nu ten bateria, nu poi. Si nu ten tekladu, nu poi'. [...] Inkonsientimenti tanbê ten a ver ku kes prekonseitu di dizenvolvimentu. Tipu 'a, paízis más dizenvolvidu ta uza kes-li, ntón nu uza kes-li'.[311]

As transformações sofridas pelo batuku também podem ser vistas sob o prisma positivo da atualização de uma tradição à realidade dos atores sociais, garantindo a sua continuidade. A crítica da perda da sua função de cunhagem identitária é resultado da expansão consciente do círculo de destinatários do batuku de um grupo circunscrito ao arquipélago e às comunidades da diáspora para um público potencialmente global. Com esta expansão, veio necessariamente uma adaptação ao novo público, o que não deve surpreender, considerando que a simbiose cultural é um traço caraterístico das identidades crioulas.

A construção de identidade também se faz sempre por meio da definição de alteridade. Num grupo social, posicionamo-nos de acordo com o que nos une mas também segundo o que nos distingue de outros grupos. A língua comum e os ritos, a música ou as tradições partilhadas pelos membros do grupo são decisivos para a formação das identidades individual e coletiva. Quando, como no caso do batuku, progressivamente se dá uma expansão do círculo de destinatários de uma tradição e esta se adapta ao novo círculo, alguns dos atores podem encarar esse desenvolvimento como uma rotura e como uma ameaça à integridade do grupo e da própria identidade coletiva. A adaptação traz consigo uma possibilidade de redefinição identitária, mas, por outro lado, também encerra o perigo de uma quebra no elo entre os atores, levando-os a rejeitar o novo modelo.

É este o desafio que os intérpretes do batuku têm de superar no mundo mediatizado e globalmente conectado de hoje. Por um lado, é necessário garantir que, mesmo quando interesses comerciais estão em jogo, o núcleo do batuku continua a ser uma tradição cultural cunhadora da identidade dos badius. Por outro lado, há

310 Entrevista de agosto de 2013.

311 Pt.: É uma suposição. [...] 'É melhor assim [...] porque é assim que se faz'. Quer dizer... 'Se temos bateria, então vamos pôr. Se temos teclado, então vamos pôr'. [...] Inconscientemente também tem a ver com aqueles preconceitos de desenvolvimento. Do tipo 'ah, os países mais desenvolvidos usam isto, então vamos usar isto'.

a vontade e a necessidade de o transformar por forma a fazê-lo chegar, sob a forma de um estilo musical, a um público mais vasto, que o como recebe como parte da identidade (musical) cabo-verdiana.

Encerro este capítulo sobre a questão da autenticidade no batuku com as reflexões de Paul Gilroy sobre tradição, música e identidade. As teses apresentadas por Gilroy na sua obra seminal *The Black Atlantic* (1993) também podem aplicadas ao batuku, independentemente de ser classificado como tradição discursiva ou género musical. Gilroy explora nesta obra a ideia do Atlântico Negro como um espaço cultural imaginário entre a África, a América e a Europa nascido do tráfico de escravos de África para o novo mundo. O conceito de Atlântico Negro diz respeito ao processo de disseminação e reconstrução de uma "cultura negra" e às trocas culturais decorrentes da diáspora africana, mas também ao projeto de um novo paradigma de participação política da população negra na modernidade (cf. Gilroy, 1993).

Para Gilroy, a tradição não designa nem um passado perdido, nem uma cultura de compensação que procura ter acesso a este passado. Tradição e modernidade não constituem opostos. Gilroy define a tradição – e a música, que considera parte dela – como "a living memory of the changing same" (*idem*: 198). Assim, tradição inclui continuidade e transformação. Tomando como exemplo o hip-hop, Gilroy demonstra que a partir de estruturas transnacionais e de trocas interculturais elementos culturais afro-americanos chegam a novos lugares e aí são reconstruídos conscientemente, ganhando um caráter claramente híbrido. A hibridez, ou evolução sincretizada (*idem*: 199), é um traço essencial da identidade negra que naturalmente se reflete na música e que não deve ser encarado como uma perda de identidade ou até uma traição.

> [T]he unashamedly hybrid character of these Black African cultures continuously confounds any simplistic (essentialist or anti-essentialist) understanding of the relationship between racial identity and racial non-identity, between folk cultural authenticity and pop cultural betrayal. [...] Pop culture has been prepared to provide selective endorsements for the premium that some black thinkers wish to place on authenticity and has even set this special logic to work in the marketing of so-called World Music. Authenticity enhances the appeal of selected cultural commodities and has become an important element in the mechanism of the mode of racialisation necessary to making non-European and non-American musics acceptable items in an expanded pop market. The discourse of authenticity has been a notable presence in the mass marketing of successive black folk-cultural forms to white audiences. (Gilroy, 1993: 99).

Assim, seguindo a abordagem de Gilroy (1993), o batuku que hoje pode ser adquirido em CDs e está presente nos palcos de festivais internacionais não deve ser visto como uma mercadoria oca, mas sim como um "changing same" (*idem*: 101, 198) híbrido – uma tradição com raízes no passado que se reconstrói para dar resposta aos desafios que enfrenta no presente. A tradição do batuku combina

continuidade e transformação, estando firmemente ancorada no seu contexto local e simultaneamente fazendo uso das redes globais e das trocas culturais daí resultantes para alcançar um círculo maior de destinatários, para tomar parte no mercado (musical) global e, em suma, para garantir a sua continuação.

6 O moderno batuku tradicional: conclusões e perspetivas

Os objetivos deste trabalho foram apresentados no capítulo introdutório. Por um lado, tratava-se de determinar quais as funções desempenhadas pelo batuku no passado e nos dias de hoje. Por outro lado, centrando-me já na atualidade, procurei avaliar em que medida e de que forma uma tradição discursiva que sofreu grandes transformações nas últimas duas décadas continua a ser cunhadora de identidade. Este capítulo oferece um resumo dos capítulos anteriores e apresenta as conclusões finais do trabalho.

Um olhar sobre o batuku ao longo dos tempos

– Período colonial (1462 - 1975): o papel desempenhado pelo batuku durante o período colonial pode ser sintetizado usando os termos 'memória', 'resistência' e 'posicionamento'. Memória, porque os escravos trazidos à força para Cabo Verde de diferentes regiões de África podiam usar o batuku para manter viva a memória dos ritos dos seus respetivos lugares de proveniência. Resistência, porque foi usado pelos escravos e mais tarde pelos seus descendentes para se demarcar dos senhores coloniais. Assim, o batuku constituía simultaneamente um meio de posicionamento, contribuindo de forma decisiva para a formação de uma identidade coletiva crioula. No que toca à tipologia das performances de batuku deste período, tratava-se de performances em contextos privados, feitas pela comunidade local para a comunidade local.

– Período pós-colonial (a partir de 1975): no período pós-colonial assistimos a uma revitalização do batuku. Nas primeiras décadas deste período podemos associá-lo aos termos 'reafricanização' e 'informação'. Nos anos que se seguiram à independência, o batuku foi utilizado pelo novo regime para concretizar o seu objetivo de sensibilizar a sociedade cabo-verdiana para as suas raízes africanas. O batuku também foi utilizado para divulgar informações relevantes de ordem política ou social entre os iletrados. Para além de performances de batuku privadas,

neste período surgem então as performances públicas. A partir dos anos 90 verificam-se transformações consideráveis. Os festivais e concursos de batuku multiplicam-se e com eles o número de grupos de batuku. Jovens músicos urbanos reformulam a tradição discursiva do batuku e tornam-no acessível ao público em CDs ou por meio de plataformas *online*. No século XX há portanto três tipos de contextos performativos do batuku: as performances privadas e públicas já existiam no passado, a estas somam-se agora as performances espetacularizadas que têm lugar em concertos, festivais, concursos, hotéis e restaurantes, em Cabo Verde ou no estrangeiro. Também ao nível dos destinatários há alterações a registar, já que muitas vezes estas performances destinam-se a um público global.

Análise contrastiva de cantigas de batuku do período de 1975 - 1999 e a partir de 2000

Muito resumidamente, são estas as principais diferenças entre as cantigas dos dois períodos referidos:

– As cantigas produzidas entre 1975 e 1999 dividem-se geralmente em duas partes (parte principal + rabida) , enquanto as cantigas do período a partir do ano de 2000 apresentam estruturas mais complexas e uma grande variação entre as cantigas, o que dificulta a sua categorização
– No que toca à duração das cantigas, verifica-se que as mais recentes costumam ser muito mais curtas. Na maior parte dos casos duram aproximadamente 4 minutos, enquanto as cantigas do período 1975-1999 têm geralmente o dobro da duração.
– Comparadas com as do período anterior, as cantigas do século XXI são claramente mais pobres em provérbios e outros recursos poéticos, discursivos e interacionais.
– Em termos linguísticos, podemos constatar o kriolu fundu está presente nas cantigas de ambos os períodos, o que é um aspeto interessante considerando que muitos dos intérpretes atuais do batuku não usam esta variante do kriolu no seu dia-a-dia.
– Quanto ao conteúdo das cantigas, as letras do batuku já não são consideradas património coletivo. Hoje em dia elas são propriedade intelectual individual, sendo mesmo registadas para proteção dos direitos autorais.

Autenticidade ou comercialização?

A atribuição do predicado de autenticidade por parte dos atores sociais considera componentes das dimensões musical, poética e coreográfica do batuku e baseia-se parcialmente em tradição inventada. Esta está intimamente ligada à memória cultural e a uma ideia coletiva de originalidade.

O vestuário, o repertório ou os nomes dos grupos de batuku são exemplos de estratégias usadas pelos atores para reforçar de forma material ou imaterial a autenticidade que reclamam. Da evocação do passado e a sua conexão com o presente resulta um sentimento de identificação coletiva e continuidade.

Apenas dois elementos são considerados essenciais para manter a autenticidade de uma performance: a txabéta e o kriolu. Todos os outros componentes do batuku assumem papéis secundários, pelo que o seu peso é inferior quando se trata de avaliar a autenticidade das performances.

Ficou claro que tanto os grupos de batuku quanto os intérpretes a solo partem da mesma base e aplicam estratégias semelhantes para se posicionar como cultores da tradição, pelo que a distinção comummente feita entre 'grupos tradicionais', que praticam o batuku autêntico, e 'cantores modernos', que comercializam o batuku, se revela altamente incoerente. A síntese inevitável a fazer deste discurso é a designação 'batuku tradicional moderno'.

Concluindo: batuku tradicional que é moderno

Quando se fala de transformações em tradições, rapidamente se coloca a questão da manutenção da autenticidade. Tradição e transformação ou tradição e modernidade são um tema recorrente nas ciências humanas. Os estudiosos das diferentes disciplinas procuram estabelecer de que forma os dois conceitos se relacionam e se se trata efetivamente de conceitos opostos. Geralmente a tradição é associada ao passado e a algo ultrapassado, enquanto a modernidade é conotada com inovação e progresso. O folclorista finlandês Pertti Anttonen sublinha este aspeto na sua obra *Tradition through modernity* (2005): "Tradition is placed in the cultural otherness of modernity and on a unilinear continuum in which modernity succeeds and replaces chronologically – and even destroys – that which is traditional" (Anttonen, 2005: 33).

Há contudo diversas abordagens teóricas que criticam esta visão dicotómica da tradição e da modernidade. Como ficou demonstrado, não é possível traçar uma linha clara dividindo o batuku tradicional da sua versão moderna. A tradição só pode persistir se se adaptar aos desafios do presente moderno, como os fluxos

migratórios, a vida urbana no contexto da globalização, os novos *media*, as alterações no lugar da mulher na sociedade, entre outros. Tradição e modernidade coexistem em tensão no batuku. Tem de ser assim, ainda que pareça paradoxal, pois caso contrário a tradição torna-se um fóssil e acaba por deixar de ser praticada. Dado que o batuku é parte de um complexo identitário e que a construção da identidade é um processo relacional nunca acabado, é natural que o próprio batuku esteja sujeito a transformações.

O batuku tradicional moderno (ou, simplesmente, o batuku dos nossos dias) é como um pêndulo que com o seu movimento liga o passado e o presente. Ele já não é (só) uma tradição discursiva dos badius, sendo que a sua reclassificação é de ordem tanto tipológica como geográfica. Isto, porque tendo-se iniciado como uma tradição do espaço rural santiaguense, está agora presente em força nos espaços urbanos e ganhou traços cosmopolitas. São estas as caraterísticas mais marcantes do batuku atual:

– Nova classificação: para além de tradição discursiva, atualmente o batuku é considerado um género musical.
– Perda de espontaneidade: as performances espontâneas e improvisadas são raras.
– Foco na individualidade e originalidade: cantam-se predominantemente textos próprios.
– Adaptação às normas da *world music*: os intérpretes do batuku orientam-se pelos padrões de produção, performance e distribuição vigentes no mercado da chamada música do mundo.
– Hibridez: as cantigas caraterizam-se por uma hibridez estrutural mas também visível a nível musical e estilístico.
– Glocalização: estratégia dupla dos atores do batuku que consiste em sublinhar e reforçar o seu contexto local, adotando simultaneamente traços do pós-modernismo globalizado.

Dado o volume destas transformações, poder-se-á questionar se ainda se trata da mesma tradição. A resposta a esta pergunta é afirmativa. Citando uma vez mais Gilroy, estamos perante "a living memory of the changing same" (Gilroy, 1993: 198). O batuku é plástico, maleável. A sua forma sofreu alterações profundas, mas ontem, como hoje, desempenha essencialmente as mesmas funções. Não quero, contudo, ignorar, que uma das três funções basilares do batuku se encontra em risco na atualidade, pelo que passo a debruçar-me sobre este aspeto.

Vimos anteriormente que a função de construção identitária se mantém no batuku atual: os atores sociais jogam um jogo de identidades em que mantêm a conexão ao projeto identitário coletivo dos badius ao mesmo tempo que se abrem a outras construções. No que diz respeito à função de empoderamento, ficou

demonstrado através de diversos exemplos que a perspetiva ocidental que relega as mulheres do batuku (apenas) para o papel de vítimas da sociedade tem de ser revista. A prática do batuku confere-lhes o estatuto de peritas culturais e abre-lhes as portas à integração e à participação social, sobretudo quando se encontram num contexto de migração. Quanto à função de transmissão de saber, que tem sido parte integrante do batuku nos diferentes períodos da sua evolução, essa parece estar ameaçada e a meu ver corre o risco de se extinguir num futuro muito próximo.

Recordo um episódio já descrito no subcapítulo 2.2.3 e que despertou várias questões. A situação foi a seguinte: durante um festival de batuku distribuí um questionário entre os grupos participantes. Com uma das perguntas procurava saber quais as cantigas antigas do domínio comum que hoje ainda são cantadas pelos grupo de batuku. Pouco depois, apercebi-me que os membros de alguns grupos tinham combinado escrever apenas os nomes de cantigas (atuais) dos seus grupos. O seu objetivo, como me explicaram mais tarde, era tornar as próprias cantigas mais conhecidas. Este gesto ingénuo é reflexo de um individualismo e de uma concorrência que no passado não faziam parte do batuku.

Um encontro com Nha Maninha, uma batukadeira muito conceituada de uma localidade no noroeste da ilha de Santiago, confirmou a impressão com que tinha ficado após o episódio do questionário. Nha Maninha tem cerca de 70 anos e dirigiu durante muitos anos um grupo de batuku apontado como um dos mais antigos da ilha. Por motivos de doença e porque vários membros do grupo tinham já uma idade avançada, o grupo extinguiu-se recentemente. Nha Maninha passou o testemunho à sua filha, que pouco tempo depois criou um grupo de batuku formado por crianças e jovens. Embora oficialmente Nha Maninha não seja a diretora do grupo, segundo as suas declarações ela continua a ter as rédeas na mão.[312] Ainda segundo a batukadeira, ela proibiu as jovens batukadeiras de cantar cantigas antigas do domínio comum. O repertório do grupo juvenil deverá conter apenas cantigas próprias e as do grupo já extinto. As cantigas atuais de outros grupos também estão fora de questão, já que, diz Nha Maninha, são seus concorrentes e há que promover as próprias cantigas. Há já algum tempo que está disponível no mercado um CD com cantigas do grupo de batuku dirigido por Nha Maninha. Ao limitar o repertório do grupo juvenil a estas cantigas já editadas e às cantigas próprias, pode estar a contribuir para que cantigas antigas ainda presentes na memória coletiva desapareçam por completo. A septuagenária tem consciência disso, mas afirma que investiu uma soma avultada na produção do CD e que até agora não obteve o retorno financeiro esperado. Por isso a sua estratégia é apostar na promoção exclusiva das cantigas do seu grupo para que estas se tornem mais conhecidas e mais

312 Entrevista de dezembro de 2012.

pessoas comprem o seu CD.[313] Durante as estadias em Santiago pude comprovar que muitos grupos de batuku agem de forma semelhante. Tanto os que têm CDs ou DVDs próprios no mercado quanto grupos que apenas estão representados com uma ou duas cantigas em coletâneas de batuku. Mesmo os grupos sem cantigas editadas no mercado ou os com pouco tempo de existência fazem o possível por apresentar ao público apenas cantigas próprias.

Se todos os grupos estiverem apenas interessados na promoção das suas próprias cantigas, é inevitável que se perca um cancioneiro que até agora era passado de geração em geração. O perigo de se perderem cantigas valiosas contando as histórias de heróis locais, descrevendo acontecimentos históricos ou determinadas situações caricatas do quotidiano é grande. Atualmente os grupos procuram defender os seus repertórios e ser o mais criativos possível, evitando composições que lembrem cantigas já conhecidas. A imitação e a reformulação de versos alheios, antigamente uma das caraterísticas mais marcantes do batuku, já não é vista com bons olhos. Nem sempre se conseguem evitar polémicas sobre a autoria de determinadas linhas e essas polémicas rapidamente se tornam conhecidas na ilha, prejudicando a reputação dos grupos envolvidos.

Excetuando as composições incluídas nas obras de 1985, 1988 e 1990 de T. V. da Silva, não se conhecem outros registos escritos de cantigas de batuku antigas. Ao pesquisar em Santiago, acabei por constatar que gravações antigas de programas de rádio e de televisão contendo performances de batuku de valor inestimável infelizmente já não existem ou estão dadas como desaparecidas. Isto torna ainda mais urgente a recolha e o registo escrito do cancioneiro que ainda está na memória dos mais velhos e que, dadas as circunstâncias em que o batuku é praticado na atualidade, corre o risco de não ser transmitido à geração seguinte. É por isto que afirmo que a comodificação do batuku põe em risco a função de transmissão de saber que o carateriza(va) e que é necessário tornar público este cancioneiro que constitui o que Pierre Nora (1990, 1992) chama um "lugar de memória"[314] dos badius. Muitos dos informantes mais velhos com quem tive o prazer de falar relatam que na sua juventude conheciam diversas cantigas de batuku que falavam da vida dos trabalhadores rurais sob o domínio dos morgados, proprietários de grandes extensões de terra, da repressão cultural levada a cabo pela potência colonial

313 Entrevista de dezembro de 2012.

314 O conceito de 'lugar de memória' (no original *lieu de mémoire*) foi desenvolvido pelo historiador francês Pierre Nora. 'Lugar' tem aqui um sentido amplo: Norra refere-se tanto a espaços geográficos como a figuras míticas ou reais, acontecimentos históricos, rituais, textos, instituições, obras de arte, etc. Estes lugares de memória contribuem para a formação identitária na medida em que oferecem aos indivíduos um ponto de referência comum. A definição de Nora é a seguinte: "Lieu de mémoire, donc: toute unité significative, d'ordre matériel ou idéel, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté" (Nora, 1992: 20).

e pelos eclesiásticos, das revoltas de camponeses ocorridas nos séculos XIX e XX, do regresso de muitos contratados que haviam emigrado para trabalhar nas plantações de São Tomé e Príncipe e Angola e que voltavam tão ou mais miseráveis quanto tinham partido, da emigração para a América e a Europa, etc. É certo que todos estes acontecimentos foram estudados e estão descritos nos livros de História, mas o facto é que as cantigas podem oferecer uma outra perspetiva, uma perspetiva "de dentro", que pode ser até um relato autobiográfico. Se é verdade que a pesquisa histórica nos dá a macroperspetiva, estudando as causas e efeitos de determinado evento e contextualizando-o, por exemplo, na macroestrutura sociopolítica, seria muito vantajoso poder contar também com a microperspetiva que as cantigas de batuku podem fornecer e que se prende com a vida interior dos indivíduos e com as suas experiências e emoções. O saber que está registado nos livros de História continuará disponível e será acessível para as gerações futuras, mas se não forem tomadas medidas urgentes para preservar cantigas como as descritas acima, com a morte dos mais velhos esse tesouro que é um eco do passado dos badius ficará perdido para sempre.

Humildemente, gostaria de apresentar algumas propostas para combater essa perda. Uma possibilidade seria, por exemplo, juntar grupos de pessoas idosas e animá-las a falar sobre as cantigas da sua mocidade ou de outro tempo de que se recordam e a tentar entoá-las juntos. Dado que a melodia desempenha um papel fulcral na memorização das cantigas, poderiam ajudar-se mutuamente a lembrar os versos dessas cantigas.[315] Naturalmente não se espera que desta forma se recuperem cantigas inteiras, mesmo porque as cantigas de batuku (pelo menos as do passado) são como "mantas de retalhos" formadas por muitas estrofes avulsas, mas ao gravar estas cantigas seria possível fazer uma historiografia do quotidiano. Uma medida adicional seria lançar um repto à população cabo-verdiana, com o objetivo de recolher registos áudio e audiovisuais privados de performances de batuku. De acordo com Bibinha Cabral e Nácia Gomi, as suas performances foram gravadas por particulares diversas vezes e essas cassetes circulavam tanto em Santiago como no estrangeiro (cf. Silva, 1985: 58 e seg.; *idem*: 74 e seg.; *idem*: 102-103; Silva, 1988: 200-201). Podemos partir do princípio que as performances de outros solistas também foram registadas, já que no seu tempo eram conhecidas várias outras cantadeiras célebres e, inclusive, alguns cantadores do sexo masculino.[316] Nos primeiros anos da independência foi adotada uma medida semelhante:

315 Este aspeto foi explorado no subcapítulo 1.3.4.1, dedicado à dimensão musical do batuku.

316 Vladimir Monteiro (1998: 57) menciona os seguintes nomes: Xinta Barros, Miranda Tavares, Chica Leal, Pandonga Mendes e Emília Borges. Nácia Gomi (*1925 †2011) refere Nha Kumazinha Mendi, Nha Liopoldina Mendi e Nha Mimita Prera (cf. Silva, 1985: 22). Bibinha Cabral (*1899 †1985) menciona Mana Nha Kuladia, Xuna Martin, Mariana Landin, Leonarda Koreia, Davidi Ramu, Dondoninha, Kompléta Baréla, Marku Sikera e Balantina Mendi (cf. Silva,

em 1985 e 1986, a *Direcção Geral da Cultura* lançou o concurso *Tradisons na Skóla* que incentivava alunos e professores a descrever detalhadamente tradições orais como histórias, adivinhas, jogos e costumes e ritos relacionados com o nascimento, o batismo ou o casamento. No regulamento publicado em 1986 no jornal *Voz di Povo* lê-se: "O objectivo pretendido é a continuidade de salvaguarda da nossa cultura oral, que, como é sabido, vem correndo sérios riscos de se perderem [sic!], apesar da sua importância para a coesão nacional e para um melhor conhecimento da nossa identidade de povo e nação" (DGC, 1986: 6). Da mesma forma poderiam ser recolhidas cantigas antigas junto das diferentes comunidades cabo-verdianas da diáspora. A recolha e o registo constituem, naturalmente, apenas o primeiro passo. A transcrição e catalogação dos dados recolhidos requer um trabalho considerável e seria também necessário definir quais os métodos mais adequados para a sua divulgação.

Estas e outras medidas permitiriam colmatar uma lacuna arquivística. Para além do valor patrimonial de um cancioneiro deste tipo, seria possível disponibilizar dados úteis para estudos científicos das áreas da história, da sociologia, da linguística, da literatura e outras. Um dos temas de estudo poderia ser a intertextualidade nas cantigas de batuku usadas no período colonial para propagar os ideais de libertação. Sabendo que o movimento de independência cabo-verdiano foi muito influenciado pelos pensadores da *Négritude* e que o batuku foi usado como meio de informar a população, seria igualmente interessante compará-lo com manifestações culturais semelhantes de outros países da *Romania Creolica*. A sociedade cabo-verdiana nasceu da miscigenação entre os colonizadores europeus e os escravos africanos trazidos para o arquipélago. Uma vez que a formação das sociedades de diversas ilhas do Pacífico e das Caraíbas se deu de forma análoga, haverá ligações entre o batuku e determinadas tradições discursivas destas regiões? A título de exemplo, que diferenças e semelhanças é possível constatar na formação e no desenvolvimento do *gwoka* de Guadalupe, do *séga* da República da Maurícia e do batuku cabo-verdiano?

Tanto o *séga* quanto o *gwoka* foram incluídos em 2014 pela UNESCO na sua *Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade*. Estas tradições são descritas pela UNESCO da seguinte forma:

1988: 29). De acordo com Tomé Varela da Silva (1988: 34), no Tarrafal erram conhecidos Nana Saltu, Nananti da Bega, Niní, Franséza, Mamá, Kulétxa, Maria Tabari, Diminga Ferera, Maria Branka, Didida, Sabu Martin, Tanxa Bas, Martinha Martin, Maria di Dai, Zizí Pa-Katita e Nha Txitxa Cabral, a irmã de Bibinha Cabral. Silva (1990: 29) menciona ainda nomes célebres contemporâneos de Guida Mendi, que terá nascido antes de 1897. O autor refere as cantadeiras Nha Nanuka, Marta Mendi, Sabel Furtadu, Xupéta Mendi, Duka da Bega, Kinha Mendi, Montera Munis e os cantadores Séza Mendi, Franses, Kunoti Gonsalbi, Xinhu Dóla, Djodji Ramu, Nhonhosinhu Mendi, Kondon e Nhu Mendinhu Morera bem como os tocadores de viola Manel Fernandi, Lopi Nuni, Xinhu Bas Baréla e Lixandru Morenu.

> Gwoka is found among all ethnic and religious groups of Guadeloupean society. It combines responsorial singing in Guadeloupean Creole, rhythms played on the Ka drums and dancing. In its traditional form, Gwoka unites these three areas of expression and emphasizes individual qualities of improvisation. The participants and public form a circle in which dancers and soloists enter in turn and perform, facing the drums. The public claps and takes up the chorus from the soloist. Several thousand people regularly practise Gwoka at open-air Gwoka evenings, where the dance circle functions as a place to develop individual talents. Transmission of the practice and Ka drum-making skills is both informal through families and groups of friends, but also increasingly through formal workshops and schools of traditional dance and music. Gwoka is one of the most identifiable elements of Guadeloupean society and its contemporary expressions explore new avenues of music, choreography or singing. It is present at the high points of daily life, as well as at festive, cultural and secular events. It also accompanies movements of social and political protest. It strengthens identity and provides a feeling of communal development and individual pride, conveying values of conviviality, resistance and dignity. (Intangible Cultural Heritage, 2014a)

> Traditional Mauritian Sega Tipik is a vibrant performing art, emblematic of the Creole community and performed at informal private family events or in public spaces. Songs sung in a minor key gradually increase in tempo, as dancers move their hips and hands to a percussive beat, using short steps to manoeuvre around each other in a variety of different formations. Each soloist improvises lyrics in the Creole language, sometimes blended with other languages, while a frame drum, box rattle and triangle keep time and produce the rhythmic beat. Sega songs can talk of love or address everyday challenges and concerns, with the meaning often enacted through the choreography. Traditionally, women dancers wear long skirts and petticoats while men wear rolled-up trousers, colourful shirts and straw hats, in memory of the dress of their ancestors. The main practitioners are the singers, dancers and musicians, who transmit their skills both formally and informally through participation and imitation. Some practitioners also make the instruments, and transmit their skills through informal apprenticeship. Representing the multiculturalism of Mauritian society, Sega breaks down cultural and class barriers, creates opportunities for intercultural encounters, and unifies various groups around a shared Mauritian heritage. (Intangible Cultural Heritage, 2014b)

Como se pode ver, em ambos os casos há elementos que se repetem no batuku: canto em língua crioula; combinação de música, poesia e dança; improvisação; interação; encenação, etc. De grande relevância é o seu contributo identitário bem como o facto de durante muito tempo estas práticas terem sido associadas com os grupos mais desfavorecidos das respetivas sociedades (Alpers, 2000: 99; Boswell, 2006). Atualmente fazem parte das atrações turísticas das respetivas regiões, tendo sofrido diversas transformações motivadas pela dinâmica do turismo e pela mediatização. A influência de tradições musicais de outras regiões também deixou as suas marcas: no caso do *séga*, a partir dos anos 80 formou-se uma nova variante, o *seggae*, uma mistura de *séga* e *reggae*.[317] Este seria mais um aspeto a ser

317 "Whereas *sega* harks back to slavery (and thus appeals to tourists seeking 'authentic' slave dances), *seggae* integrates young Afro-Creoles in the Indian Ocean into a politicised, postcolonial, black African diaspora" (Jeffery, 2011).

estudado no âmbito de uma possível comparação da forma como sociedades crioulas como as da República da Maurícia, da ilha da Reunião, de Guadalupe e outras lidaram com o processo de adaptação das suas tradições locais ao mundo moderno globalizado.

Referências bibliográficas e outras fontes

Bibliografia:

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS (1934). *Boletim Geral das Colónias, Número especial dedicado à 1ª Exposição Colonial Portuguesa*. s.n.

AKIBODÉ, Charles Samson (1998). A tradição oral em África: sua génese e sua importância como fonte histórica. *Cultura: Revista de Investigação Cultural e de Pensamento,* 2 , 45–53.

ALBUQUERQUE, Luís de (1991). O descobrimento das ilhas de Cabo Verde. In Luís de Albuquerque & Maria Emília Madeira Santos (eds.), *História Geral de Cabo Verde. Vol I.* (23–39). Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical, Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

ALBUQUERQUE, Luís de & MADEIRA SANTOS, Maria Emília (eds.) (1991). *História Geral de Cabo Verde. Vol I.* Lisboa; Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical ; Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

ALMADA DUARTE, Dulce (1998). *Bilinguismo ou diglossia?* Praia: Spleen Edições.

ALMADA DUARTE, Dulce (1999). De Cabo Verde às Américas: a África reelaborada. *Anais*,Vol. I, N° 3 , 19–31.

ALMEIDA, José Evaristo de (1989). *O Escravo*, 2a ed. Linda-a-Velha: ALAC.

ALPERS, Edward A. (2000). Recollecting Africa: Diasporic Memory in the Indian Ocean World. *African Studies Review*, 43 (1), 83–99.

AMARAL, Ilídio (1964). *Santiago de Cabo Verde: a terra e os homens*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

ANTTONEN, Pertti J. (2005). *Tradition through modernity: postmodernism and the nation-state in folklore scholarship*. Helsínquia: Finnish Literature Society (Studia Fennica Folkloristica).

APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ARENAS, Fernando (2011). *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ASSMANN, Aleida (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munique: Beck.

ASSMANN, Jan (1992). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munique: C.H. Beck.

BACHTIN, Michail M. & GRÜBEL, Rainer Georg (eds.) (1979). *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BAKHTIN, Mikhail M. (1986). The problem of speech genres. In Mikhail M. Bakhtin, *Speech genres and other late essays* (60–102). Austin: University of Texas Press,.

BALENO, Ilídio (1991). Povoamento e formação da sociedade. In Luís de Albuquerque & Maria Emília Madeira Santos (eds.), *História Geral de Cabo Verde. Vol I*. (125–177). Lisboa e Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical, Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

BAMBERG, Michael (1997). Positioning Between Structure and Performance. *Journal of narrative and life history*, 7 (1-4) , 335–342.

BARBER, Karin (2005). Text and Performance in Africa. *Oral Tradition*, 20 (2), 264–277.

BARTENS, Angela (2006). A contribuição do substrato africano para a génese dos crioulos caboverdianos: o caso dos ideofones. In Jürgen Lang, John Holm *et al*. (eds.), *Cabo Verde: origens de sua sociedade e do seu crioulo. Actas do Colóquio Internacional, Erlangen-Nürnberg, 23-25 de Setembro de 2004* (117–131). Tübigen: Gunter Narr.

BATALHA, Luís & CARLING, Jørgen (eds.) (2008). *Transnational archipelago: perspectives on Cape Verdean migration and diaspora*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

BAUMAN, Richard (1992). Performance. In Richard Bauman (ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (41–49). Nova Iorque: Oxford University Press.

BAUMAN, Richard (2004). *A world of others' words: cross-cultural perspectives on intertextuality*. Malden, Massachusetts e Oxford, U.K.: Blackwell Publishing.

BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles (1992). Genre, intertextuality and social power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2 (2), 131–172.

BAUMAN, Richard & SHERZER, Joel (eds.) (1974). *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Londres: Cambridge University Press.

BAUMAN, Zygmunt (1996). From Pilgrim to Tourist - or a Short History of Identity. In Stuart Hall & Paul Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity* (18–35). Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage.

BÉHAGUE, Gerard (2002). Brazil. In Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Vol. 0: Borowski to Canobbio, 2a ed. (268–297). Londres: Macmillan.

BELL, Allan (1984). Language Style as Audience Design. *Language in Society*, 13 (2), 145–204.

BELL, Allan (2001). Back in style: Reworking audience design. In Penelope Eckert & John R. Rickford (eds.), *Style and Sociolinguistic Variation* (139–169). Cambridge: Cambridge University Press.

BELL, Allan & GIBSON, Andy (2011). Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance. *Journal of Sociolinguistics*, 15 (5), 555–572.

BEN-AMOS, Dan (ed.) (1976). *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press.

BERGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas (1971). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: eine Theorie der Wissenssoziologie*, 2a ed. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

BERGMANN, Jörg (1998). Authentisierung und Fiktionalisierung in Alltagsgesprächen. In Herbert Willems & Martin Jurga (eds.), *Inszenierungsgesellschaft: ein einführendes Handbuch* (107–123). Opladen: Westdeutscher Verlag.

BORBA, Tomás & LOPES GRAÇA, Fernando (1996). Batuque. In Tomás Borba & Fernando Lopes Graça (eds.), *Dicionário de música*, 3a ed. (164). Porto: Mário Figueirinhas.

BOSWELL, Rosabelle (2006). *Le malaise créole: ethnic identity in Mauritius*. Nova Iorque: Berghahn Books.

BRAZ DIAS, Juliana (2004). *Mornas e coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese de doutoramento. Universidade de Brasília, Brasília.

BRITO-SEMEDO, Manuel (2006). *A construção da identidade nacional - Análise da imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

BRITO, Margarida (1998). *Os instrumentos musicais em Cabo Verde*. Praia e Mindelo: Centro Cultural Português/Instituto Camões.

CABRAL, Amilcar; AMILCAR CABRAL-GESELLSCHAFT (eds.) (1983). *Die Theorie als Waffe: Schriften zur Befreiung in Afrika*. Bremen: Edition CON.

CARDOSO, Katia (2012a). De volta à pátria? Os deportados Cabo-verdianos dos Estados Unidos da América. In Iolanda Évora & Sónia Frias (eds.), *in progress - Seminário sobre Ciências Sociais e Desenvolvimento em África* (63–77). Lisboa: CEsA.

CARDOSO, Katia (2012b). Thugs e violências: mitos, riscos e omissões. In José Manuel Pureza, Sílvia Roque & Katia Cardoso (eds.), *Jovens e trajetórias de violências. Os casos de Bissau e da Praia* (18–56). Coimbra: CES/Almedina.

CARDOSO, Pedro (1983). *Folclore Caboverdeano*, 2a ed. Paris: Solidariedade Caboverdiana.

CARLING, Jørgen & ÅKESSON, Lisa (2009). Mobility at the Heart of a Nation: Patterns and Meanings of Cape Verdean Migration. *International Migration*, 47 (3), 123–155.

CARNACEA CRUZ, M. Ángeles (2011). Batuko Tabanka: Música entre el mar y la tierra. Mujeres cabo-verdianas de Burela. In Ana Carnacea Cruz & Ana Lozano Cámbara (org.), *Arte, intervención y acción social: la creatividad transformadora* (237–250). Madrid: Editorial Grupo 5.

CARNACEA CRUZ, M. Ángeles & LOZANO CÁMBARA, Ana E. (eds.) (2011). *Arte, intervención y acción social: la creatividad transformadora*. Madrid: Editorial Grupo 5.

CARREIRA, António (1968). *Panaria Caboverdeana-Guineense (Aspectos históricos e sócio-económicos)*, 2a ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.

CARREIRA, António (1972). *Cabo Verde: formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, 2a ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.

CARREIRA, António (1977). *Migrações nas ilhas de Cabo Verde*, 2a ed. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro.

CARTE_POSTALE (ed.) (1910). *Ilha de S. Thiago – Batuque indigena* [postal ilustrado]. Colecção João Loureiro.

CARTER, Katherine & AULETTE, Judy (2007). Everyday Acts of Rebellion in Cape Verde: The Politics of Dance and Language in a Globalized World. *JENdA: A Journal of Culture and African Women Studies*, 11 , 53–69.

CARTER, Katherine & AULETTE, Judy (2009a). *Cape Verdean women and globalization: the politics of gender, culture, and resistance*, 1a ed. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

CARTER, Katherine & AULETTE, Judy (2009b). Creole in Cape Verde: Language, identity and power. *Ethnography*, 10 (2), 213–236.

CASTELLS, Manuel (2018). *O poder da identidade – A era da informação: Economia, Sociedade e Cultura, Vol. 2*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra.

CASTRO RIBEIRO, Jorge (2010a). Batuque. In Salwa Castelo-Branco (ed.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, 1a ed. (133–135). Lisboa: Círculo de Leitores/Temas & Debates.

CASTRO RIBEIRO, Jorge (2010b). Migration, sodade and conciliation: Cape Verdean batuque practice in Portugal. *Migrações Journal - Special Issue Music and Migration*, 7, 97–114.

CASTRO RIBEIRO, Jorge (2012). *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal.* Tese de doutoramento. Universidade de Aveiro, Aveiro.

CHELMICKI, José Conrado Carlos de & VARNHAGEN, Francisco Adolfo de (1841). *Corografia Cabo-Verdiana ou Descripção Geográphico-Historica da Província das Ilhas de Cabo Verde e Guiné*. Lisboa: Tipografia L.C. da Cunha.

CHERBLANC, Jacques (ed.) (2011). *Rites et symboles contemporains: théories et pratiques*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

CIDRA, Rui (2008). Cape Verdean Migration, Music Recordings and Performance. In Luís Batalha & Jørgen Carling (eds.), *Transnational archipelago: perspectives on Cape Verdean migration and diaspora* (189–203). Amesterdão: Amsterdam University Press.

CLEWS PARSONS, Elsie (1923). *Folk-Lore from the Cape Verde Islands*. Cambridge, Massachusetts, e Nova Iorque: American Folk-lore Society.

CONNELL, John & GIBSON, Chris (2003). *Sound Tracks: Popular music, identity, and place*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

COUPLAND, Nikolas (2007). *Style: language variation and identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

DAMBARÁ, Kaoberdiano (1964?). *Noti*. Paris: PAIGC (Departamento de Informação).

DAVIES, Bronwyn & HARRÉ, Rom (1990). Positioning: The discursive production of selves. *Journal for the theory of social behaviour*, 20 (1) , 43–63.

DOELTER Y CISTERICH, Cornelio August (1884). *Über die Capverden nach dem Rio Grande und Futah-Djallon: Reiseskizzen aus Nord-West-Afrika*. Leipzig: Frohberg.

DROTBOHM, Heike (2011). On the durability and the decomposition of citizenship: the social logics of forced return migration in Cape Verde. *Citizenship Studies*, 15 (3-4), 381–396.

DROTBOHM, Heike (2014). Familie als zentrale Berechtigungskategorie der Migration: Von der Transnationalisierung der Sorge zur Verrechtlichung sozialer Bindungen. In Boris Nieswand & Heike Drotbohm (eds.), *Kultur, Gesellschaft, Migration: die reflexive Wende in der Migrationsforschung* (179–202). Wiesbaden: Springer Verlag.

EDWARDS, Viv & SIENKEWICZ, Thomas J. (1991). *Oral cultures past and present: rappin' and Homer*. Oxford, UK , e Cambridge, USA: B. Blackwell.

EHLICH, Konrad (1993). Kommunikation. In Helmut Glück (ed.), *Metzler Lexikon Sprache* (315–317). Estugarda e Weimar: Metzler.

EHMER, Oliver & PFÄNDER, Stefan (2009). Sprache kann in jedem Moment ganz anders sein. Improvisationstechniken im Gespräch. In Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gehrke, Frank-Rutger Hausmann *et al*. (eds.), *Improvisation: Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektiven*, 1a ed. (175–195). Freiburg: Rombach.

EICKELPASCH, Rolf & RADEMACHER, Claudia (2004). *Identität*. Bielefeld: Transcript Verlag.

ELWERT, Georg (1987). Die gesellschaftliche Einbettung von Schriftgebrauch. In Niklas Luhmann, Dirk Baecker & Helmut Wilke (eds.), *Theorie als Passion: Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, 1a. ed., (238–268). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

FERNANDES, Gabriel (2002). *A diluição da Africa: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós)colonial*. Florianópolis: Editora da UFSC.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Luzia (2006). Evolução da comunidade cabo-verdiana residente no Litoral Lugués. In Rosa Verdugo Matés & Ruben Lois González (eds.), *As migracións en Galiza e Portugal. Contributos desde as Ciencias Sociais* (217 – 235). Santiago de Compostela: Edicións Candeia.

FERRAZ TORRÃO, Maria Manuel (1991). Actividade comercial externa de Cabo Verde: organização, funcionamento, evolução. In Luís de Albuquerque & Maria Emília Madeira Santos (eds.), *História Geral de Cabo Verde,* Vol I, (237–345). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Praia: Direcção Geral do Património Cultural de Cabo Verde.

FINNEGAN, Ruth (1977). *Oral poetry: Its nature, significance, and social context*. Cambridge e Nova Iorque: Cambridge University Press.

FINNEGAN, Ruth (1992). Oral Poetry. In Richard Bauman (ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (119–127). Nova Iorque: Oxford University Press.

FISCHER, Hans (2002). Einleitung: über Feldforschungen. In Hans Fischer (ed.), *Feldforschungen: Erfahrungsberichte zur Einführung* (9–24). Berlim: Reimer.

FOLEY, John Miles (ed.) (1990). *Oral-formulaic theory: a folklore casebook*. Nova Iorque: Garland.

FREYRE, Gilberto (1953). *Aventura e rotina: sugestões de uma viagem a procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: José Olympio.

FREYRE, Gilberto (2001). *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GIDDENS, Anthony (1995). *Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, 2a ed. Frankfurt a. M. e Nova Iorque: Campus Verlag.

GIDDENS, Anthony, FLECK, Christian & EGGER DE CAMPO, Marianne (2009). *Soziologie*, 3a ed. Graz e Viena: Nausner & Nausner.

GILROY, Paul (1993). *The black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

GLICK SCHILLER, Nina, BASCH, Linda & BLANC-SZANTON, Cristina (1992). Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 645 (1), 1–24.

GLICK SCHILLER, Nina, BASCH, Linda & SZANTON BLANC, Cristina (1995). From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. *Anthropological Quarterly*, 68 (1), 48–63.

GOMES DOS ANJOS, José Carlos (2002). *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Praia: INIPC.

GONÇALVES, Carlos Filipe (1998). Kab Verd Band. In Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) (ed.), *Descoberta das ilhas de Cabo-Verde* (177–207). Praia: AHN, Paris: Sépia.

GONÇALVES, Carlos Filipe (2006). *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.

GOODY, Jack (2000). *The power of the written tradition*. Washington: Smithsonian Institution Press.

GÜLICH, Elisabeth (1997). Routineformeln und Formulierungsroutinen. Ein Beitrag zur Beschreibung 'formelhafter Texte'. In Rainer Wimmer & Franz-Josef Berens (eds.), *Wortbildung und Phraseologie*. Tübingen: G. Narr Verlag.

GÜNTHNER, Susanne (1997). Direkte und indirekte Rede in Alltagsgesprächen. Zur Interaktion von Syntax und Prosodie in der Redewiedergabe. In Peter Schlobinski (ed.), *Syntax des gesprochenen Deutsch* (227–262). Opladen: Westdeutscher Verlag.

GÜNTHNER, Susanne (2002). Stimmenvielfalt im Diskurs: Formen der Stilisierung und Ästhetisierung in der Redewiedergabe. *Gesprächsforschung - Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, (3), 59–80.

HALE, Thomas A. (1994). Griottes: Female Voices from West Africa. *Research in African Literatures*, 25 (3, Women as Oral Artists), 71–91.

HALE, Thomas A. (1997). From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard. *Oral Tradition*, 12/2 , 249–278.

HALL, Robert A. (1966). *Pidgin and Creole Languages*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.

HALL, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora. In Jonathan Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (222–237). Londres: Lawrence & Wishart.

HALL, Stuart (1996). Introduction: Who Needs „Identity“?. In Stuart Hall & Paul Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity* (1–17). Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage.

HALL, Stuart & GAY, Paul Du (eds.) (1996). *Questions of cultural identity*. Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage.

HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta (2002). Gender: Verkörperte Feldforschung. In Hans Fischer (ed.), *Feldforschungen: Erfahrungsberichte zur Einführung*. Berlim: Reimer.

HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta (2008). Teilnehmende Beobachtung. In Bettina Beer (ed.), *Methoden ethnologischer Feldforschung* (37–58). Berlim: Reimer.

HAUSER-SCHÄUBLIN, Brigitta & BRAUKÄMPER, Ulrich (2002). Zu einer Ethnologie der weltweiten Verflechtungen. In Brigitta Hauser-Schäublin & Ulrich Braukämper (eds.), *Ethnologie der Globalisierung: Perspektiven kultureller Verflechtungen* (9–14). Berlim: Dietrich Reimer Verlag.

HEILMAIR (Lonha), Hans-Peter (2008). Um olhar sobre o devir da literalidade do crioulo. In José Luís Hopffer C. Almada (ed.), *O Ano Mágico de 2006 - Olhares Retrospectivos sobre a História e a Cultura Cabo-verdianas*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

HELFFERICH, Cornelia (2009). *Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*, 3a ed. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH

HEMPFER, Klaus W. (2014). Some Aspects of a Theory of Genre. In Monika Fludernik & Daniel Jacob (eds.), *Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen* (405–422). Berlim e Boston: De Gruyter.

HERMANNS, Fritz (1999). Sprache, Kultur und Identität. Reflexionen über drei Totalitätsbegriffe. In Andreas Gardt, Ulrike Haß-Zumkehr & Thorsten Roelcke (eds.), *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte* (351–391). Berlim: De Gruyter.

HOBSBAWM, Eric (1983). Introduction: Inventing Traditions. In Eric Hobsbawm & Terence Ranger (eds.), *The Invention of tradition*. Cambridge [Cambridgeshire] e Nova Iorque: Cambridge University Press.

HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence O. (eds.) (1983). *The Invention of tradition*. Cambridge [Cambridgeshire] e Nova Iorque: Cambridge University Press.

HOPFFER ALMADA, José Luís (1998). A poética cabo-verdiana pós-Claridade. Alguns traços essenciais da sua arquitectura. In Manuel Veiga (ed.), *Cabo Verde Literatura e Insularidade* (137–165). Paris: Karthala.

HOUAISS, Antônio *et al*. (eds.) (2003). Batuque. In *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (541). Lisboa: Temas e Debates.

HURLEY-GLOWA, Susan (1995). Batuko, Batuco, Batuque. In Richard Lobban & Marlene Lopes (eds.), *Historical dictionary of the Republic of Cape Verde*, 3a ed. (29–31). Londres: Scarecrow Press.

HURLEY-GLOWA, Susan (1997). *Batuko and Funana: Musical traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*. Tese de doutoramento. Brown University.

HURLEY-GLOWA, Susan (1997). Batuko makes the whole world shake: a narrative description of a batuko performance. *Cimboa: A Cape Verdean Journal of Letters, Arts and Studies*, 1 (2), 29–33.

HURLEY-GLOWA, Susan (2001). Cape Verde. In Stanley Sadie (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, Vol. 2: Aristoxenus to Bax, 2a ed. Londres: Macmillan.

IC – Instituto das Comunidades (2009). *Relatório de acompanhamento da problemática da deportação*. Praia: Instituto das Comunidades.

JACOB, Daniel (2003). Poésie rythmique et „traditions discursives“: une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux. In Edoardo D'Angelo & Francesco Stella (eds.), *Poetry of the early medieval Europe: manuscripts, language and music of the rhythmical Latin texts. III Euroconference for the Digital Edition of the „Corpus of Latin Rhythmical Texts 4th-9th Century“* (267–289). Florença: SISMEL/Edizioni del Galluzzo.

JACOB, Daniel (2014). Sprach- und Literaturwissenschaft: Zuständigkeiten und Begegnungen. In Monika Fludernik & Daniel Jacob (eds.), *Linguistics and Literary Studies / Linguistik und Literaturwissenschaft. Interfaces, Encounters, Transfers / Begegnungen, Interferenzen und Kooperationen* (3–33). Berlim e Boston: De Gruyter.

JAKOBSON, Roman (2007). *Linguística e Comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 27a ed. São Paulo: Cultrix.

JEFFERY, Laura (2011). *Chagos Islanders in Mauritius and the UK: Forced Displacement and Onward Migration*. Manchester: Manchester University Press.

PSEUDÓNIMO – JUNZIM (s. d.). *Música Tradicional Cabo-Verdiana*.

KAILUWEIT, Rolf & PFÄNDER, Stefan (2010). Der Schritt und die Stimme – Tango zwischen Transkription und Materialisierung. In Dirk Vetter, Stefan Pfänder & Rolf Kailuweit (eds.), *Migration und Transkription - Frankreich, Europa, Lateinamerika* (83–114). Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag.

KELLE, Udo & ERZBERGER, Christian (2000). Qualitative und quantitative Methoden: kein Gegensatz. In Uwe Flick, Ernst von Kardorff & Ines Steinke, (eds.), *Qualitative Forschung: ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

KIRKEGAARD, Annemette (2002). Introduction. In Mai Palmberg & Annemette Kirkegaard (eds.), *Playing with identities in contemporary music in Africa* (7–

18). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet in cooperation with The Sibelius Museum/Dept. of Musicology, Åbo Akademi University, Finland.

KOCH, Peter (1997). Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik. In Barbara Frank, Thomas Haye & Doris Tophinke (eds.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr.

KOHL, Karl-Heinz (2012). *Ethnologie - die Wissenschaft vom kulturell Fremden: eine Einführung*, 3a ed. Munique: Beck.

LAMPREIA, José D. (1998). Batuque. In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI* (433). Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo.

LANG, Jürgen (2006). L'influence des Wolof et du wolof sur la formation du créole santiagais. In Jürgen Lang, John Holm *et al*. (eds.), *Cabo Verde: origens de sua sociedade e do seu crioulo. Actas do Colóquio Internacional, Erlangen-Nürnberg, 23-25 de Setembro de 2004* (53–62). Tübigen: Gunter Narr Verlag.

LIMA, Humberto (1998). A tradição oral como património. In (AHN) Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) (ed.), *Descoberta das ilhas de Cabo-Verde* (127–151). Praia: AHN, Paris: Sépia.

LOBBAN Jr., Richard A. (1995). *Cape Verde: Crioulo colony to independent nation*. Boulder: Westview Press.

LOBBAN, Richard & LOPES, Marlene (1995). *Historical dictionary of the Republic of Cape Verde*, 3a ed. London: Scarecrow Press.

LOPES [da Silva], Baltasar (1956). *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre -Apontamentos lidos ao microfone de Rádio Barlavento*. Praia: Imprensa Nacional.

LOPES DA SILVA, Baltasar (1984). *O dialecto crioulo de Cabo Verde*, 2a ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

LOPES FILHO, João (1976). *Cabo Verde. Apontamentos Etnográficos*. Lisboa: edição do autor.

LOPES FILHO, João (2003). *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: Instituto Superior de Educação.

LORD, Albert B. (1960). *The singer of tales*. Cambridge: Harvard University Press.

LUCIUS-HOENE, Gabriele & DEPPERMANN, Arnulf (2004). Narrative Identität und Positionierung. *Gesprächsforschung - Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, (5), 166–183.

MADEIRA SANTOS, Maria Emília (ed.) (1995). *História geral de Cabo Verde*, Vol II, 2a ed. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Praia: Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

MADEIRA SANTOS, Maria Emília (ed.) (2002). *História geral de Cabo Verde*, Vol III. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga, Instituto de Investigação Científica Tropical, Praia: Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

MADEIRA SANTOS, Maria Emília & SOARES, Maria João (1995). Igreja, missionação e sociedade. In Maria Emília Madeira Santos, (ed.), *História geral de Cabo Verde*, Vol II, 2a ed. (359–508). Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, Praia: Instituto Nacional da Cultura de Cabo Verde.

MAI – Ministério da Administração Interna (2009). *Plano estratégico de segurança interna*. Imprensa Nacional de Cabo Verde.

MALINOWSKI, Bronislaw (1923). The problem of meaning in primitive languages. In C. K.Ogden & I. A. Richards (eds.), *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and the science of symbolism* (451–510). Londres: Routledge & Kegan Paul.

MALINOWSKI, Bronislaw (1935). *Coral gardens and their magic*. Londres: Allen & Unwin.

MALINOWSKI, Bronislaw & KRAMER, Fritz (eds.) (1979). *Argonauten des westlichen Pazifik : ein Bericht über Unternehmungen und Abenteuer der Eingeborenen in den Inselwelten von Melanesisch-Neuguinea*. Frankfurt a. M.: Syndikat.

MALM, Krister & WALLIS, Roger (1992). *Media policy and music activity*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

MARIANO, Gabriel (1991). *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega.

MEINTEL, Deirdre (2002). Cape Verdean Transnationality, Old and New. *Anthropologica*, XLIV, no. 1 (25–42).

MERKENS, Hans (1997). Stichproben bei qualitativen Studien. In Barbara Friebertshäuser & Annedore Prengel (eds.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft* (97–106). Weinheim e Munique: Juventa Verlag.

MERKENS, Hans (2000). Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktionen. In Ernst von Kardorff, Uwe Flick & Ines Steinke (eds.), *Qualitative Forschung: ein Handbuch* (286–299). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

MICD – Ministério da Informação, Cultura e Desportos (1988). *1º Encontro de Música Nacional*. s.n.

MONTEIRO, César Augusto (2011). *Música migrante em Lisboa: trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos*. Lisboa: Mundos Sociais.

MONTEIRO, Vladimir (1998). *Les musiques du Cap-Vert*. Paris: Chandeigne.

MORABITO, Vittorio (2005). Hélène Heckmann au service d'un sage. In Ahmadou Touré & N'Tji Idriss Mariko (eds.), *Amadou Hampâté Bâ, homme de science et de sagesse. Mélanges pour le centième anniversaire de la naissance d'Hampâté Bâ* (285–299). Paris: Karthala.

MOREIRA, Gil (2007). O batuque e a nova geracao do „Finason & Konbersu Sabi", uma abordagem cultural e literária. Dissertação de licenciatura. Instituto Superior de Educação, Praia.

MOSCO, Vincent (2009). *The political economy of communication*. Los Angeles: Sage Publications.

NETO, Sérgio (2009). *Colónia mártir, colónia modelo: Cabo Verde no pensamento ultramarino português (1925-1965)*. Coimbra: Imprensa Universidade de Coimbra.

NKETIA, J. H. Kwabena (1979). *Die Musik Afrikas*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

NOGUEIRA, Gláucia (2007). *Notícias que fazem a história - A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do Séc. XX*. Praia: edição da autora.

NOGUEIRA, Gláucia (2011). *Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Dissertação de mestrado. Universidade de Cabo verde, Praia.

NOGUEIRA, Gláucia (2015). *Batuku de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. Lisboa: Sílabo.

NORA, Pierre (1990). *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlim: Wagenbach.

NORA, Pierre (1992). Comment écrire l'histoire de France?. In Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. Les Frances* (11–32). Paris: Gallimard.

Cabo Verde: encontro com escritores (1992). Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

OCA GONZÁLEZ, Luzia (2013). Caboverdianas en Burela (1978/2008): Migración, Relacións de Xénero e Intervención Social. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela: Santiago de Compostela.

OESTERREICHER, Wulf (1997). Zur Fundierung von Diskurstraditionen. In Barbara Frank, Thomas Haye & Doris Tophinke (eds.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr.

OIM – Organização Internacional para as Migrações (2010). *Migração em Cabo Verde: Perfil Nacional 2009*. Organização Internacional para as Migrações.

PAULA BRITO, António de (1967 [1888]). Apontamentos para a gramática do crioulo que se fala na ilha de Santiago de Cabo Verde. Revistos por F. Adolfo Coelho. In Jorge Morais Barbosa (ed.), *Estudos linguísticos crioulos: reedição de artigos publicados no Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa* (329–404). Lisboa: Academia Internacional da Cultura Portuguesa.

PEREIRA, Daniel A. (2005). *Estudos da história de Cabo Verde*, 2a ed. Praia: Alfa Comunicações.

PFÄNDER, Stefan & NAZARENO SAXE, Facundo (2011). La voz de la diversidad. Algunas consideraciones sobre la voz de la mujer en el tango argentino como espacio que nace en lo alterno. In Ángela Di Tullio & Rolf Kailuweit (eds.), *El español rioplatense: lengua, literatura, expresiones culturales* (305–316). Madrid e Frankfurt a. M.: Vervuert.

QUINT, Nicolas (2006). Un bref aperçu des racines africaines de la langue capverdienne. In Jürgen Lang, John Holm *et al*. (eds.), *Cabo Verde: origens de sua sociedade e do seu crioulo. Actas do Colóquio Internacional, Erlangen-Nürnberg, 23-25 de Setembro de 2004* (75–90). Tübigen: Gunter Narr Verlag.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. (1952). *Structure and function in primitive society. Essays and Addresses*. Londres: Cohen & West.

ROBERTSON, Roland (1992). *Globalization: social theory and global culture*. Londres: Sage.

RODRIGUES FERNANDES, Armando Napoleão & LOPES RODRIGUES FERNANDES RAMOS, Ivone Aida (eds.) (1991). *O dialecto crioulo: léxico do dialecto crioulo do arquipélago de Cabo Verde*. Mindelo: Gráfica do Mindelo.

ROUGÉ, Jean-Louis (2004). *Dictionnaire étymologique des créoles portugais d'Afrique*. Paris: Karthala.

ROUGÉ, Jean-Louis (2006). L'influence manding sur la formation des créoles du Cap-Vert et de Guinée-Bissau et Casamance. In Jürgen Lang, John Holm *et al*. (eds.), *Cabo Verde: origens de sua sociedade e do seu crioulo. Actas do Colóquio Internacional, Erlangen-Nürnberg, 23-25 de Setembro de 2004* (63–74). Tübigen: Gunter Narr Verlag.

SANTOS CARVALHO, Inácio dos (1998). Introdução à história de Cabo-Verde. In (AHN) Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) (ed.), *Descoberta das ilhas de Cabo-Verde* (15–25). Praia: AHN, Paris: Sépia.

SCHEGLOFF, Emanuel A., JEFFERSON, Gail & SACKS, Harvey (1977). The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. *Language*, 53 (2), 361–382.

SCHLEHE, Judith (2008). Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In Bettina Beer (ed.), *Methoden ethnologischer Feldforschung* (119–142). Berlim: Reimer.

SEF – Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (ed.) (2008). *Relatório de Actividades 2007. Imigração, Fronteiras e Asilo*. s.n.

SEF/GABINETE DE ESTUDOS, PLANEAMENTO E FORMAÇÃO (eds.) (2013). *Relatório de Imigração, Fronteiras e Asilo - 2012*. Oeiras: s.n.

SEMEDO, Carla (2009). *„Mara sulada e dã ku torno": performance, gênero e corporeidades no Grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SEMEDO, José Maria (1998). Um arquipélago do Sahel. In (AHN) Arquivo Histórico Nacional (Cabo Verde) (ed.), *Descoberta das ilhas de Cabo-Verde* (25–49). Praia: AHN, Paris: Sépia.

SEMEDO, José Maria & TURANO, Maria (1997). *Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da tabanca*. Praia: Spleen Edições.

SIEBER, Timothy (2005). Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora. *Etnográfica*, 9 (1), 123–148.

SILVA ANDRADE, Elisa (1996). *As ilhas de Cabo Verde: da „descoberta" à independência nacional (1460-1975)*. Paris: Éditions L'Harmattan.

SILVA, T. V. da (1985). *Finasons di Ña Nasia Gomi*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru.

SILVA, T. V. da (1988). *Ña Bibiña Kabral – Bida y Óbra*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru.

SILVA, T. V. da (1990). *Ña Gida Mendi – Simenti di onti na ĉon di manan*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru.

SILVA, T. V. da (1997). *Konparason di konbérsu (1.289 ditadu y senténsa tradisional)*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.

SILVA, T. V. da (2005). *(Kon)Tributu (pa libertason y dizanvolviméntu)*. Praia: edição do autor.

SILVA, T. V. da (2009). *Papel di Batuku na Nrikisimentu di Kultura di Kauberdi*. [Palestra inédita no âmbito do Mes Kultural na Munisipi di Son Lorensu di Uzórgu, 18-04-2009] Santiago, Cabo Verde, .

SILVERSTEIN, Michael & URBAN, Greg (eds.) (1996). *Natural histories of discourse*. Chicago: University of Chicago Press.

SMITHSONIAN INSTITUTION & National Park Service (eds.) (1995). The Cape Verdean Connection. *1995 Festival of American Folklife* (17–43). Washington D.C.: Smithsonian Institution.

SPITTLER, Gerd (1998). *Hirtenarbeit: die Welt der Kamelhirten und Ziegenhirtinnen von Timia*. Colónia: R. Köppe Verlag.

SPITTLER, Gerd (2001). Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme. *Zeitschrift für Ethnologie*, 126 , 1–25.

STOKES, Martin (ed.) (1997). Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place* (1–27). Nova Iorque: Berg.

STONE, Ruth M. (ed.) (2002). *The Garland encyclopedia of world music*. Nova Iorque: Routledge.

SZCZEPEK REED, Beatrice (2010). Time: Pauses. In *Analysing conversation: an introduction to prosody* (162–178). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

TAVARES, Eugénio (1932). *Mornas - Cantigas Crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & Cª Editores.

TAVARES, Manuel de Jesus (2005). *Aspectos evolutivos da música cabo-verdiana*. Praia: Centro Cultural Português/IC.

TOPHINKE, Doris (1997). Zum Problem der Gattungsgrenze — Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung. In Barbara Frank, Thomas Haye & Doris Tophinke (eds.), *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr.

TRAVASSOS VALDEZ, Francisco (1864). *Africa Occidental. Noticias e Considerações*. Lisboa: Imprensa Nacional.
VANSINA, Jan (1985). *Oral tradition as history*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press.
VEIGA, Manuel (1982). *Diskrison Strutural di Lingua Kabuverdianu*. Praia: Institutu Kauberdianu di Libru.
VEIGA, Manuel (1998). Introdução. In Manuel Veiga (ed.), Cabo Verde. *Insularidade e Literatura* (5–14). Paris: Karthala.
VEIGA, Manuel (2004). *A construção do bilinguismo*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
WALKER, Sheila S. (ed.) (2001). *African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers.
WALLIS, Roger & MALM, Krister (1984). *Big sounds from small peoples: the music industry in small countries*. Nova Iorque: Pendragon Press.
WIELEMANS, Greet (2013). A Arte do Batuque: de „offensivo da boa moral" (edital de 1866) ao reconhecimento da força terapêutica e arma na prevenção da violência (doméstica). *Revista Cabo-verdiana de Ciências Sociais*, 1 (1), 205–210.
WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
WULF, Christoph & ZIRFAS, Jörg (2004a). Performative Welten. Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals. In Christoph Wulf & Jörg Zirfas (eds.), *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*. Munique: Fink.
WULF, Christoph & ZIRFAS, Jörg (2004b). Performativität, Ritual und Gemeinschaft. Ein Beitrag aus erziehungswissenschaftlicher Sicht. In Dietrich Harth, & Gerrit J. Schenk (eds.), *Ritualdynamik. Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns* (73–93). Heidelberg: Synchron.
ZUMTHOR, Paul (1990). *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlim: Akademie Verlag.

Periódicos cabo-verdianos:

ACP – Administração do Concelho da Praia (1929). Edital. *Boletim Oficial do Govêrno da Província de Cabo Verde*.
ALMADA DUARTE, Dulce (1982). Tornu finkadu câbeta rapikadu e batuku. *Muĵer*, 4 , 15–16.

ALMEIDA, Sara (2014). Cabo-verdianas na Galiza: Mulheres são representantes da comunidade mas têm vindo a perder poder doméstico. *Expresso das Ilhas*. Praia, 06-04-2014.

ARTEAGA, António de (1901). O Batuque. *A Esperança*, 188. Praia, 12-1901.

ARTEAGA, António de (1911). Amores de uma crioula. *A Voz de Cabo Verde*. Praia, 22-03-1911.

„A vez das batucadeiras“ (1998). *A Semana*, 10–11. Praia, 03-07-1998.

„Batucadeiras da Travessa de Engenho têm de depor em tribunal“ (1995). *A Semana*, 8. Praia, 08-05-1995.

„Batucadeiras de Praia Baixo dizem ser o grupo de Carlos Veiga“ (1995). *A Semana*. Praia, 13-11-1995.

„Batuque de Tuta Cimbrom“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 37–38.

„Concurso de batuque na Cidade Velha: Grupo da Achada Grande foi o vencedor“ (1984). *Voz di Povo*, 386, 5. Praia, 19-05-1984.

CORDEIRO, José Gabriel (1866). Edital. *Boletim Official do Governo Geral da Província de Cabo Verde*. Praia, 24-03-1866.

DGC - Direcção Geral da Cultura (1986). Concurso Tradição na skóla/86. *Voz di Povo*, 6.

„Diálogo de Tchico Pina e Djími Gomi di Barro no terreno de batuque“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 34.

„Finaçom“ (1948). *Claridade. Revista de arte e letras*, 6, 36.

„Finaçom da morte do Doutor Honório“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 36–37.

„Finaçom do Doutor Honório“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 35.

FONSECA LAGE, José da (1917). Liceu, batuques, eleições. *A Voz de Cabo Verde*, 319. Praia, 19-11-1917.

FORTES, Teresa Sofia (1998). 1° Festival de funaná e batuque. *A Semana*, 371. Praia, 02-10-1998.

FORTES, Teresa Sofia (1999). Batucadeiras já têm associação. *A Semana*, 398, 19. Praia, 16-04-1999.

FORTES, Teresa Sofia (2009). Batucadeiras Delta Cultura lançam primeiro disco da carreira. *A Semana*, Kriolidade 1–2. Praia, 20-02-2009.

FORTES, Teresa Sofia (2012). Tradison di Terra: Agradável surpresa. *A Semana*. Praia, 03-06-2012.

„Lantuna & 2 motivos de finaçom (batuques da ilha de Sant´Iago)“ (1936). *Claridade. Revista de arte e letras*, 1, 1.

LOPES [da Silva], Baltasar (1947). Uma experiência românica nos trópicos I. *Claridade. Revista de arte e letras*, 4, 15–22.

LOPES [da Silva], Baltasar (1948). Nota. *Claridade. Revista de arte e letras*, 6, 36–37.
LOPES [da Silva], Baltasar (1949). O folclore poético da ilha de S.Tiago. *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 43–51.
MONTEIRO, Félix (1948). Tabanca - evolução semântica. *Claridade. Revista de arte e letras*, 6, 14–18.
MONTEIRO, Félix (1949). Tabanca (continuação). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 19–26.
MONTEIRO, Félix (1966). Cantigas de Ana Procópio. *Claridade. Revista de arte e letras*, 9, 15–23.
MONTEZINHO, Jorge (2012). Os significados na bandeira de Cabo Verde. *Expresso das Ilhas*. Praia, 29-09-2012.
„Quatro finações e um batuque da ilha de S. Tiago“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 34–38.
SALEMA DE SALDANHA LOBO, [Governador] Joaquim (1772). Registo do bando para evitar zambunas, choros e reynados. *Bandos e editais publicados na ilha de Santiago (30-12-1769 a 9-10-1778)*. Praia, 16-09-1772.
SEMEDO, Alexandre (1999). São Miguel puxa pela música tradicional. *Horizonte*, IV. Praia, 30-09-1999.
SILVA, Filomena (1997). Nacia Gomi: E quando o mito se calar. *A Semana*, 16. Praia, 02-05-1997.
„Um finaçom de Punói Ramo“ (1949). *Claridade. Revista de arte e letras*, 7, 34.
WANGA [pseudónimo] (1975). Apontamento - Batuco. *Novo Jornal de Cabo Verde*, 43, 6. 12-06-1975.

Fontes áudio e audiovisuais:

ALVES, Tó (2013). *Benson*. CD.
ANDRADE, Mayra (2006). *Navega*. Paris: Sony/BMG. CD, 8697526792.
ANDRADE, Mayra (2009). *Stória Stória*. Paris: Sony Music. CD, 886975267927.
BATUCADEIRAS DE RINCON (2003). *Cap-Vert – Batuco de l'île de Santiago*. Paris: Maison des Cultures du Monde. CD, W 260114.
BATUCADEIRAS DO VALE DE S. JORGE (s.d.). *Sida*, DVD.
BATUKINHAS FIDJUS DI DELTA (2010). *Kriánsa Unidu*. IEFE Discos/Globe Music. DVD, 042/10.
BULIMUNDO (1980). *Batuco*. Roterdão: Black Power Records. LP, 2233.

CASTRO, Raquel (2010). *Finka pé – Contos de mulheres que dançam pela liberdade*. Associação Cultural Moinho da Juventude, 37 min.
DAMBARÁ, Kaoberdiano (1970?). *Batuko*. Roterdão: PAIGC – Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (Poesia Caboverdiana. Protesto e luta). LP.
DENTI D'ORU, Ntóni (1998). *Cap-Vert – Batuque et Finaçon. Ntóni Denti d'Oro*. Paris: Ocora Radio France. CD, C 650132.
DUARTE, Gutty (2008). *Resposta*. Gutty Duarte. CD.
GOMI, Nácia & DENTI D'ORU, Ntóni (2005). *Finkadu na Raiz*. Praia: AV Produções. CD.
GOMI, Nácia, KINITA & JORGE (2000?). *Nácia Gomi cu sê mocinhos*. Sons D'África. CD, 285.
IDUINO & NÔS KULTURA (2007). *Batuku Grande*. Nôs Kultura Produções, Ferro Gaita Produções. CD.
LOBO, Ildo (2004). *Incondicional*. Harmonia. CD, 023202.
LURA (2005). *Di korpu ku alma*. Lusafrica. CD/DVD, 462352.
LURA (2006). *M'Bem di Fora*. Lusafrica. CD, 362912.
LURA (2009). *Eclipse*. Lusafrica. CD, 562222.
MARUKA (2008). *Testamentu*. CD.
MONTEIRO, Sandro (2012). *Momentos de vida*. Deros Pro. CD, 000-2012.
PEREIRA, Nha Mita (2001). *Cap-Vert – Batuque et Finaçon. Nha Mita Pereira*. Paris: Ocora Radio France CD, C 560151.
PÓ DI TERRA (2005). *Triste sta na rua*. Gold Music Productions. CD, CD 111.
PÓ DI TERRA (2007). *Indjustiça*. CD.
PRINCEZITO (2008). *Spiga*. Mindelo: Harmonia. CD, 023952.
RODRIGUES, Catarina (1997). *Mulheres do batuque*. Cinequanon, 55 min.
SANTIAGO, Dino D' (2013). *Eva*. Lusafrica. CD, 10412.
SEMEDO, Gil (1996). *Verdadi*. Roterdão: GIVA Productions. CD, GIVA 9601.
SILVÃO TAVARES, Júlio (2005). *Batuque – A alma de um povo*. LX Filmes. DVD, 52 min.
TAVARES, Norberto (1979). *Vôlta pa Fônti*. Lisboa: La Do Si Discos. LP, 790431.
TCHEKA (2003). *Argui!* Mindelo: Harmonia. CD, 023132.
TCHEKA (2005). *Nu monda*. Mindelo: Harmonia. CD/DVD, 023352.
TCHEKA (2007). *Lonji*. Mindelo: Harmonia. CD, 023932.
TCV – Televisão de Cabo Verde (1999). *Homenagem a Carlos Alberto Martins [Katchás]*, DVD.
TERRERO (2000). *Xubenga*. Mindelo: Harmonia. CD, HAR 2003-2.
TERRERO (2007). *Nu matuta*. Mindelo: Harmonia. CD, 02372-2.
TRADISON di Terra (2011). *Nós Bandera*. Ferro Gaita Produções. CD/DVD.
VADÚ (2004). *Nha Raiz*. Praia: Praia Records. CD.

VADÚ (2007). *Dixi Rubera*. Praia: AV Produções. CD.
VÁRIOS (1994). *Music From Cape Verde*. Estocolmo: Caprice Records. CD, CAP 21 451.
VÁRIOS (1998). *Dez Granzin di Tera. Cabo verde – A Viagem dos Sons*. Lisboa: CNCDP/Pavilhão de Portugal na Expo 98/Tradisom. CD, VS 11.
VÁRIOS (1999). *Cap-Vert, un archipel de musiques*. Paris: Ocora Radio France. CD, C 560146/47.
VÁRIOS (2002). *Ayan!* Praia: Praia Records. CD, 001.
VÁRIOS (2010). *Projecto Funaná e Batuco 2010*, DVD.
VÁRIOS (s.d.). *Projecto Batuku Vol. I*. Cabo Verde Productions, CD/DVD, Ref. M.M.C. Dulce002.
VIEIRA, Nancy (2007). *Lus*. CD, 498033.
ZANTZINGER, Gei (1986). *Songs of the Badius*. Constant Spring Productions. VHS/DVD, 35 min.

Páginas da internet:

Último acesso a 29-07-2015.

ABILIORP (2012). *ClubHotel Riu Karamboa - Night Show, arp#2*. http://www.youtube.com/watch?v=ru9_4V_HHzk
AB/INFORPRESS – AGÊNCIA CABO-VERDIANA DE NOTÍCIAS (2013). *Grupo "Pó di terra" aposta no resgate do batuque, torno e tchabeta*. http://www.inforpress.publ.cv/cultura-mlt/46393-grupo-p-di-terra-aposta-no-resgate-do-batuque-torno-e-tchabeta
AM/INFORPRESS – AGÊNCIA CABO-VERDIANA DE NOTÍCIAS (2013a). *Santa Catarina: Assomada acolheu I edição do concurso de batuque de Santiago*. http://www.inforpress.publ.cv/cultura-mlt/81324-santa-catarina-assomada-acolheu-i-edio-do-concurso-de-batuque-de-santiago
AM/INFORPRESS – AGÊNCIA CABO-VERDIANA DE NOTÍCIAS (2013b). *Santa Catarina: Caminho de Esperança vence título de melhor grupo de Batuque de Santiago*. http://www.inforpress.publ.cv/cultura-mlt/84400-santa-catarina-caminho-de-esperana-vence-ttulo-de-melhor-grupo-de-batuque-de-santiago
BERG, Jon (2013). *Nha Terra Campaign Cantiga Tartaruga Batuku*. http://www.youtube.com/watch?v=oXeJPn1OFpU
BPB – Bundeszentrale für politische Bildung (s.d.). *Ethnizität*.

http://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17421/ethnizitaet.

DELTA CULTURA CABO VERDE (2006). *Batuku Festival*. http://deltacultura.org/de/2006/04/batuco-festival.html

DELTA CULTURA CABO VERDE (2012). *Festival Do Batuco e Tradiçoes Africanas – 7ª Edição a Caminho*. http://deltacultura.org/pt/2012/11/festival-do-batuco-e-tradicoes-africanas-7a-edicao-a-caminho.html

GOMES SOUSA, José António (2011). *Batuque*. http://www.youtube.com/watch?v=LeA7ys--s7w&list=PLFD459AC73B652218&index=1

INECV – Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde (2011). *IVº Recenseamento Geral da População e de Habitação - Censo 2010. Resumo dos principais resultados por meio de residência e concelho*. http://www.ine.cv/censo/files/Resumo%20indicadores%20RGPH%202010.pdf

INECV – Instituto Nacional de Estatística (2012). *A População Estrangeira em Portugal - 2011*. http://ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=150126943&DESTAQUEStema=55466&DESTAQUESmodo=2

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE (2014a). *Gwoka: music, song, dance and cultural practice representative of Guadeloupean identity.* https://ich.unesco.org/en/RL/gwoka-music-song-dance-and-cultural-practice-representative-of-guadeloupean-identity-00991

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE (2014b). *Traditional Mauritian Sega*. https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-mauritian-sega-01003

JC/INFORPRESS – AGÊNCIA CABO-VERDIANA DE NOTÍCIAS (2011a). Edilidade de Santa Cruz ultima preparativos para festival "Um Concelho, Três Ritmos". *Inforpress - Agência cabo-verdiana de notícias*. http://www.inforpress.publ.cv/cultura-mlt/41669-edilidade-de-santa-cruz-ultima-preparativos-para-festival-qum-concelho-trs-ritmosq?tmpl=component&print=1&layout=default&page=

JC/INFORPRESS – AGÊNCIA CABO-VERDIANA DE NOTÍCIAS (2011b). *Santa Cruz: Centro Katchás promove concurso de batuco.* http://www.inforpress.publ.cv/cultura-mlt/46710-santa-cruz-centro-katchs-promove-concurso-de-batuco

JSD/MLL/Sapo.cv (2013). *Falta de atuação e de meios impedem cobrança de direitos autorais em Cabo Verde.* http://noticias.sapo.cv/lusa/artigo/16047248.html

MEVRH – Ministério da Educação e Valorização dos Recursos Humanos (2002). *Plano Nacional de Acção - Educação para Todos*. http://planipolis.iiep.unesco.org/upload/Cape%20Verde/Cape%20Verde%20PNA%20EducacaoTodos.pdf

NOBIDADE TV (2010). *Batukaderas, Noti pensa manchi Bai.m2v.flv*. http://www.youtube.com/watch?v=SSFt4ewGNOg

RPAULINO66 (2012). *Nha Mudjer - Animação no Iberostar Club Boavista - Cabo Verde*. http://www.youtube.com/watch?v=xPW-Ir3NAGc

RCV – Rádio de Cabo Verde (2011). *Perfil*. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=9&id_cod=595

RTC – Radiotelevisão Caboverdiana (2010). *Tarrafal de Santiago celebra o Festival do Batuque*. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=7553

RTC – Radiotelevisão Caboverdiana (2013a). *Batuco no terreiro de São Francisco, na Cidade Velha*. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=26401

RTC – Radiotelevisão Caboverdiana (2013b). *Concurso de batuque ao rubro na cidade de Assomada*. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=26417

RTC – Radiotelevisão Caboverdiana (2014). *Festival de Nhô Santo Amaro anima Tarrafal de Santiago*. http://www.rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=30250

SILVA, Carlos (2013). *Dança Batuque - Origem Cidade da Praia*. http://www.youtube.com/watch?v=mObpiwnvvLc

VEIGA, Manuel (2012). *Prusésu di Afirmason y Valorizason di Língua Kabuverdianu (1975-2012)*. http://odjudagu.blogspot.de/2012/03/prosesu-di-afirmason-y-valorizason-di.html

VICDAN88 (2010). *Batuku - Grupo Cultura e Sperança -„Rabenta ku Vida“*. http://www.youtube.com/watch?v=GvVkGnFWQL8

WYHE, John van (ed.) (2002) – *The Complete Work of Charles Darwin Online*. http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F2037&viewtype=text&pageseq=1

YANCO57 (2013). *Cabo Verde music 1*. http://www.youtube.com/watch?v=8R2YqCdzhAo

Apêndices

Apêndice I: Transcrição e tradução da cantiga *Mâi, qui tem si fidjo* (Pereira, 2001: faixa 3)[318]

[1] [3] Tudu mai / Ki ten si fidju / La pa téra lonji / O, mai / Tudu mai / Ki ten si fidju / La pa téra lonji, o / A, mai ku si fidju / A, mai ku si fidju / Nu sta na lista spéra / Óki ben	[1] [3] Todas as mães / que têm os seus filhos / numa terra longe. / Oh, mães. / Todas as mães / que têm os seus filhos / numa terra longe, oh. / Ah, as mães e os seus filhos. / Ah, as mães e os seus filhos. / Estamos na lista de espera, / até que venham.
[2] [4] [6] [8] **É tudu mai / Ki ten si fidju / Ki ba pa téra lonji / O, mai / É tudu mai / Ki ten si fidju / Ki ba pa téra lonji, o / A, mai / A, mai / Nu sta na lista spéra / Óki ben**	[2] [4] [6] [8] **Todas as mães / que têm os seus filhos / que foram para uma terra longe. / Oh, mães. / Todas as mães / que têm os seus filhos / que foram para uma terra longe, oh. / Ah, mães. / Ah, mães. / Estamos na lista de espera, / até que venham.**
[5] [7] Tudu mai / Ki ten si fidju / La pa téra lonji / O, mai / É tudu mai / Ki ten si fidju / {Pa rasa} pa el, o / A, mai ku si fidju / A, mai ku si fidju / Nu sta na lista spéra / Óki ben	[5] [7] Todas as mães / que têm os seus filhos / numa terra longe. / Oh, mães. / Todas as mães / que têm os seus filhos / {rezem} por eles, oh. / Ah, as mães e os seus filhos. / Ah, as mães e os seus filhos. / Estamos na lista de espera, / até que venham.

318 Os números romanos entre parênteses retos indicam a sequência em que são cantadas as respetivas estrofes. Esta cantiga apresenta a estrutura clássica de canto e resposta, ou seja, as estrofes da solista e as do coro (texto a negrito) são cantadas em alternância. Assinalei trechos que não estão totalmente claros por meio de chavetas.

[9] [11] A, nha mai di meu / É pa nu spéra tá ki saída ten	[9] [11] Ah, minha mãe. / Temos que esperar até que haja saída [= até que consigam vir].
[10] [12] [14] **A, mai / É pa nu spéra tá ki saída ten**	[10] [12] [14] **Ah, mãe. / Temos que esperar até que haja saída.**
[13] A, {ta duê di más} / É pa nu spéra tá ki saída ten	[13] Ah, {dói demais}. / Temos que esperar até que haja saída.
[15] Pa nu spéra tá	[15] Temos que esperar até...
[16] **Tá ki saída ten**	[16] **Até que haja saída.**

Apêndice II: Transcrição e tradução da cantiga *Forma Batuko* (Tradison di Terra, 2011: faixa 4)[319]

[Parte I]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / É KA SÔ MI KI STABA LA

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / É KA SÔ MI KI STABA LA

E, a mosinhus.
Nhos spéra N konta nhos pasadu.
Kantu ki N ta forma nha batuku.
A mosinhu, N ten pasadu mal.
Ami N konta kumá Bibiana.
E fla m'e gosta di batuku
Pa N papia ku kunpá Txiku
Kantu ki N ba la na kasa,
N atxa kunpadri Txiku riba pórta / Kumá Bibiana trás di pórta.
N fla-l: "Boas óra, nha kunpadri".
E fla-m pa-m entra, pa-m komoda.
Si ka kexadu, nada ka duê.
N fla-l "Nhu se kusé ki tarse-m li? / N ben pidi mudjer di nho / Pa nu ba entra na batuku".
E fla krus, krédu, Avé Maria, lonji di si pórta.
Manbá ki N ka tene kabésa prontu.
Ma si mudjer é ka dodu, é ka bandida / É ka mokera, é ka diskudada.
El e ten kusa-l fase na si kasa.

319 A estrutura desta cantiga está aqui representada de forma simplificada para facilitar a leitura. Dividi a cantiga em três partes. As partes I e II começam com o refrão entoado pelo coro (texto a negrito). Com apenas algumas exceções, a estrutura de canto e resposta repete-se após cada verso, isto é, a solista e o coro cantam respetivamente apenas um verso. As exceções, ou seja, os versos cantados de forma encadeada, estão separados por barras oblíquas. O texto em maiúsculas representa o refrão monóstico repetido pelo coro após cada verso da solista nas partes I e II. A estrutura da parte II é a seguinte: esta parte inicia-se com um refrão entoado pelo coro (texto a negrito). Seguem-se os versos assinalados com #, repetidos pela solista e pelo coro 8 vezes em alternância. Depois a cantadeira canta três versos encadeados, ao que o coro responde com um refrão monóstico (texto a negrito). Por fim, os versos assinalados com ## são repetidos pela solista e pelo coro 24 vezes em alternância. Também com o objetivo de facilitar a leitura, as páginas com o texto original em kriolu e a respetiva tradução portuguesa encontram-se lado a lado.

[Parte I]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / NÃO ERA SÓ EU QUE ESTAVA LÁ

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / NÃO ERA SÓ EU QUE ESTAVA LÁ

Eh, minha gente.
Esperem, vou contar-vos o que se passou
quando formei o meu grupo de batuku.
Ah, minha gente, tenho passado dificuldades.
Contei à comadre Bibiana.
Ela disse-me que gosta de batuku
e pediu-me para ir falar com o compadre Chico.
Quando fui a casa deles
encontrei o compadre Chico na soleira / e a comadre Bibiana atrás da porta.
Eu disse-lhe: "Boas-horas, compadre".
Ele disse-me para entrar e me sentar.
Perguntou se não havia problemas, se estavam todos bem.
Eu disse: "Sabe o que é que me traz cá? / Vim pedir para a sua mulher / e eu entrarmos num grupo de batuku".
Ele respondeu cruz-credo, Avé Maria, longe da sua porta.
Disse que eu talvez não estivesse boa da cabeça.
Que a sua mulher não era doida, nem bandida. / Não era bêbada, nem desleixada.
Que ela tinha o que fazer em casa.

N fla-l “Kunpadri ami tanbe / N ka dodu, N ka bandida / N ka mokera, N ka diskudada.
Ami N ten kusa-l fase na nha kasa”.
E tra kumá Bibiana ku kosta-l mô / Kumadri kai la baxu-l mesa.
E fla-l p'e sai, p'e ba muda-l kabra / Ki tene-l fómi na kutelu.
N fla-l “Kunpadri, / Kel-li gó N ka ta speraba el na nho”.
E fla-m pa-m saita fóra di si pórta.
N fla-l “Ami N ka ben mora ku nho.
Ami N ka npara N po-u, N ka porku sóito”.
Ma oji ami é sinhóra di nha naris.
E fla-m pa-m saita fóra di si pórta / anti e durba-m ku manduku.
N fla “A, a, a, kunpadri.
Nhu sabe kusé ki nhu sta na el,
Pamodi ami mudjer dja N da un bês.
Saia N ka bisti-l pa N tadja friésa.
Si nhu ba ta ki nhu da-m ku manduku / Nhu ta kume pon ki diabu masa”.
E fla-m si N ka konxe-l / Si N ka sabe ael é kenha.
N fla-l “N ka sabe, N ka meste sabe,
N ten raiba di ken ki sabe ki fla-m”.
E fla-m ma e ka ta troka fla ku fase / Ma si xarén ka ta lansadu / Ma ken ki lansa ta kodje-l / Sikré ti na prégu rubera.
N fla-l “N ka ten medu, N ka ten temor.
Ami é fidju San Migel Arkanju,
Ómi ki prende satanás na inférnu”.
E fla “Mudjer di Kristu / nha fla-m kusé k'é batuku”.
N fla-l ”Nhu sakuta, nhu ta obi.
Batuku é sintimentu y alegria / É pas y amor / É sulidariedadi / É manda rekadu / Batuku é sabura / É tudu ki nu ta xinti dentu-l nos”.

Eu respondi-lhe: "Compadre, eu também / não sou doida, nem bandida. / Não sou bêbada, nem desleixada.
Eu tenho o que fazer na minha casa".
Ele bateu na comadre Bibiana com as costas da mão / e a comadre foi parar debaixo da mesa.
Ele disse-lhe para sair e ir mudar as cabras, / que estavam com fome no monte.
Eu disse: "Compadre, / não esperava isto de si".
Ele disse para eu desaparecer da sua casa.
Eu respondi: "Eu não vim morar consigo.
Eu não dependo de ninguém, não sou nenhum porco solto [=tenho onde morar]".
Disse-lhe que eu hoje sou dona do meu nariz.
Ele disse para eu desaparecer da sua casa / antes que me batesse com um pau.
Eu respondi: "Ah, ah, ah, compadre,
pense bem no que está a fazer.
Porque eu sou uma mulher adulta.
Não uso saias só para proteger do frio.
Se ousar bater-me com um pau, / vai comer o pão que o diabo amassou".
Ele perguntou se eu não o conhecia, / se não sabia quem ele era.
Eu disse: "Não sei, não preciso de saber,
e tenho raiva de quem sabe e mo diz".
Ele respondeu que quando diz, faz. / Que o seu xarém não é para se espalhar. / Que quem o espalhar tem que o colher, / mesmo que seja numa ribanceira.
Eu disse-lhe: "Não tenho medo, não tenho temor.
Eu sou filha do arcanjo São Miguel.
O homem que prendeu satanás no inferno".
Ele disse: "Mulher de Cristo! / Diga-me o que é o batuku".
Eu disse-lhe: "Escute e vai ficar a saber.
O batuku é sentimento e alegria. / É paz e amor. / É solidariedade. / É mandar recados. / O batuku é divertimento. / É tudo o que sentimos dentro de nós".

[Parte II]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / AMI N TA SPÉRA NHOS TA MUDA

Oi, a kunpadri.
Anho pamó ki nhu fla-m si?
Pamó ki nhu trata-m di es manera?
Anho pa nhu ta pensa sô na géra.
Nhu djobe ken ki fase mundu / E fase-l grandi pa nos tudu nu kebe.
Mundu ten pé, ten kabésa.
Mundu ten meiu, ten metadi.
Mundu ten strada, ten kaminhu.
É pa nhu fla-m é pa undi.
E manda-nu / Si karneru branku, lan kunpridu / Otrevidu dja ká tuskia-l.
É pur isu k'e kaba-nu ku si sinal.
Nhu ben da-m kónta di makaku / Kume-m kórda berdi na pé di monti.
Korbu ku pelada / Tra-m nha midju na txon tudu kutélu.
Minhotu ku fransedja / Panha-m nha pinton tudu kordera.
Txóta ku pasarinhu / Es ta kumeba sô figu figera.
Nhu ben da-m kónta di orbadju / ki ta modjaba mi pónta-l nha saia / N ta andaba ku el sô déntu-l mô.
Nhu ta lenbra ma na rubera / Éra kaminhu d'agu, morada-l lama.
Laxidu éra morada-l limu.

[Parte II]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / ESPERO QUE VOCÊS MUDEM

Oi, ah compadre.
Porque é que falou assim comigo?
Porque é que me tratou assim?
Você só pensa em brigar.
Veja, quem fez o mundo, / fê-lo grande para cabermos todos nós.
O mundo tem pé e tem cabeça.
O mundo tem um centro e tem metades.
O mundo tem estradas e tem caminhos.
Diga-me, é por onde?
Ele [Deus] mandou-nos / o seu carneiro branco de lã comprida, / mas os atrevidos tosquiaram-no todo.
É por isso que parou de nos mandar sinais.
Diga-me, que é dos macacos, / que me comeram as plantas no pé do monte?
Os corvos e as galinhas-da-guiné / tiraram do chão todo o milho que eu tinha semeado no outeiro.
Os minhotos e os francelhos / roubaram-me todos os pintainhos que se escondiam nos feijoeiros.
Os pardais e os passarinhos de bico vermelho / só comiam figos das figueiras.
Diga-me, que é do orvalho / que molhava a ponta da minha saia / e me fazia andar sempre com ela na mão?
Lembre-se que nas ribeiras / corria água e havia lama.
Nas pedras havia limo.

[Parte III]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / É KA SÔ MI KI STABA LA

É ka sô mi
 # KI STABA LA

Subida N subi mondodu / Dixida N dixi djongotodu / Trabésa mi N ba serenadu
É KA SÔ MI KI STABA LA

É ka sô mi
 # # KI STABA LA

[Parte III]

Oi, ia, ia / Oi, ia, ia / Ia, ia / NÃO ERA SÓ EU QUE ESTAVA LÁ

Não era só eu
 # QUE ESTAVA LÁ

Na subida, fui encolhida. / Na descida, fui de cócoras. / Na travessa fui serena.
NÃO ERA SÓ EU QUE ESTAVA LÁ

Não era só eu
 # # QUE ESTAVA LÁ

Apêndice III: Lista de entrevistas[320]

I. Entrevistas individuais

Entrevistado/a	Data, local	Profissão à data da entrevista
Ália Santos	04.12.2012, Praia	Proprietária do restaurante *5al da Música*
*Alice Moreira	12.08.2013, Santa Maria	Vendedora ambulante
*Álvaro Mendes	14.12.2012, Praia	Escritor
Ana Paula Moura	24.11.2012, Cidade Velha	Batukadeira do grupo *Nos Herança*
*António Cardoso	14.07.2012, Lisboa	Pedreiro
*António de Pina	02.12.2012, Tarrafal	Músico, professor de música
António (Tóber) Lopes da Silva	29.07.2013, Praia	Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Praia
*Artemisa Semedo	13.07.2012, Lisboa	Batukadeira do grupo *Finka Pé*
Augusto Veiga	02.08.2013, Praia	Produtor musical, manager do grupo de batuku *Tradison di Terra*
Benito Lopes	19.07.2013, Praia	Funcionário da editora discográfica *Harmonia*
Carlos Alberto Sousa Mendes (Princezito)	21.11.2012, 03.12.2012, 18.12.2012, 29.07.2013, Praia	Cantor, músico

320 Os nomes assinalados com * são pseudónimos. Entre parênteses indico os nomes pelos quais os entrevistados são comummente chamados. Esta referência é feita a pedido dos próprios.

*Carlos Reis	30.11.2012, Praia	Músico
*Carminha Monteiro	13.07.2012, Lisboa	Batukadeira do grupo *Finka Pé*
*Cláudia Correia	26.11.2012, Praia	Rececionista de um hotel de categoria superior na cidade da Praia
Estela Correia (Marisa)	16.11.2012, 03.12.2012, 03.08.2013, Tarrafal	Diretora da associação *Delta Cultura* e chefe dos dois grupos de batuku desta associação
Estevão Tavares (Iduino)	14.12.2012, Praia	Músico, produtor musical
*Fernando Lima	24.11.2012, Praia	Batukador de um grupo da cidade da Praia
Fika	17.11.2012, Praia	Batukadeira do grupo *Tradison di Terra*
Dr. Francisco Fragoso	22.08.2013, Lisboa	Médico, escritor
Gil Moreira	28.11.2012, Praia	Animador cultural, professor do ensino básico, cantor
Gláucia Nogueira	27.11.2012, 30.07.2013, Praia	Jornalista
Isaac Vicente	30.07.2013, Assomada	Promotor cultural
*John Miller	29.07.2013, 02.08.2013, Praia	Tradutor, produtor
Jorge Borges	15.07.2012, Lisboa	Batukador do grupo *Unidos de Batuque Vialonga*
Kaká Barboza	29.11.2012, 07.12.2012, 25.07.2013, Praia	Músico, escritor
Kim Alves	13.12.2012, Praia	Músico, produtor musical
Lieve Meersschaert	13.07.2012, Lisboa	Diretora da associação *Moinho da Juventude*

Lúcio Matias de Sousa Mendes	01.08.2013, Praia	Ministro da Cultura da República de Cabo Verde, músico conhecido pelo nome artístico Mário Lúcio
Lura	16.07.2012 (via *Skype*)	Cantora
*Manuel Sousa	26.11.2012, Praia	Diretor de restaurauração e eventos de um hotel de categoria superior na cidade da Praia
Dr. Manuel Veiga	10.12.2012, Praia	Professor universitário, escritor
*Margarida Varela	10.08.2013, Santa Maria	Responsável de eventos de um hotel de categoria superior na ilha do Sal
*Maria Mendes	02.11.2014, Lisboa	Empregada doméstica
Máxima Furtado	01.12.2012, Tarrafal	Batukadeira, chefe do grupo de batuku *Filhos de São Miguel*
Mayra Andrade	04.12.2012 (via telefone)	Cantora
*Natalina Sanches	14.07.2012, Lisboa	Ex-membro do grupo de batuku *Finka Pé*
Nha Balila	01.12.2012, Praia	Batukadeira
*Nha Maninha	02.12.2012, Tarrafal	Batukadeira
Ntóni Denti d'Oru	26.11.2012, São Domingos	Batukador
*Sandra Fortes	15.07.2012, Lisboa	Estudante universitária
Dr. Susan Hurley-Glowa	22.11.2014, Freiburg, Alemanha (conversa informal)	Etnomusicóloga, música
Tareza	30.11.2012, Praia	Baukadeira do grupo *Tradison di Terra*
Tomé Varela da Silva	07.12.2012, 24.07.2013, Praia	Escritor, funcionário do *IIPC – Instituto da Investigação e do Património Culturais*

II. Entrevistas em grupo

Data	Entrevistados, local
05.12.2012	3 Batukadeiras do grupo *Nos Herança*, Praia
14.12.2012	Batukadeiras do grupo *Tradison di Terra*, Praia
02.08.2013	*Armando Monteiro (bancário), *Paulo dos Santos (músico), *Gregório dos Santos (músico), Praia