

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

*Mara sulada e dã ku torno: performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*

**Carla Indira Carvalho Semedo**

Porto Alegre, 27 de Fevereiro de 2009.

Carla Indira Carvalho Semedo

*Mara sulada e dã ku torno: performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Antropologia.

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre, 27 de Fevereiro de 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

A Comissão Examinadora, abaixo assinada aprova a dissertação: *Mara sulada e dã ku torno*: performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde), elaborada por Carla Indira Carvalho Semedo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social

Comissão Examinadora:

---

Prof. Dra. Cláudia Lee Williams Fonseca

---

Prof. Dr. Enno Dagoberto Liedke Filho

---

Prof. Dr. Sérgio Baptista da Silva

Porto Alegre, 27 de Fevereiro de 2009.

## *Agradecimentos*

Nesta minha caminhada pelo Brasil, várias pessoas e Instituições entraram neste palco como personagens coadjuvantes e por meio destas linhas espero poder traduzir meus sinceros agradecimentos àqueles fizeram com que um sonho se realizasse.

Antes de mais, à minha mãe e minha família, que mesmo distante e separada por barreiras transcontinentais estiveram sempre comigo, enviando mensagens de forças, coragem, carinho e amor. Mais que agradecer, os frutos, as incertezas e os louros desta minha caminhada pertencem-lhes também.

À CAPES pela bolsa de mestrado concedida no âmbito do Programa PEC-PG, que tornou possível a realização desse mestrado na UFRGS/Brasil.

À minha orientadora, Maria Elizabeth Lucas, pelo esforço, apoio que sempre me dedicou deste o início da minha caminhada no mestrado e, pelas sábias e fundamentais palavras que tornaram possível este trabalho.

Ao PPGAS pela carta de aceitação concedida e pela receptividade que sempre demonstraram.

Aos colegas, professores e professoras pelo aprendizado, experiências que partilhamos nesses dois anos.

Ao amigo Ivan Paolo pela receptividade e apoio que sempre demonstrou.

Ao GEM (Grupo de Estudos Musicais) – UFRGS, pelo carinho, pelas experiências de aprendizado e outras que partilhamos ao longo destes dois anos.

À amiga e ex-professora Marilena Catunda Baessa pelo incentivo e confiança que sempre depositou em mim e por estar sempre ao meu lado me (des)mostrando minhas trilhas.

Às *batukadeiras*, minhas colaboradoras e co-autoras deste trabalho, pela receptividade, carinho e amizade que sempre demonstraram. Com esse trabalho espero ter contribuído para a divulgação do grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande.

A uma pessoa muito especial, que apareceu na minha vida e cujo nossos destinos se uniram em função do mestrado. Apesar dos caminhos diferentes que fomos trilhando, cada um a seu ritmo, a presença e o carinho dela sempre esteve comigo, fazendo com que esta etapa acadêmica da minha vida se tornasse em uma riqueza inestimável.

## **Créditos de Imagens dos Grupos de *Batukadeiras* e de Cabo Verde**

Imagem 1 ( Foto tirada por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.36
Imagens 2 e 3 ( Fotos tiradas por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.37
Imagens 4, 5 e 6 ( Fotos tiradas por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.39
Imagem 7 (Foto retirada do link <a href="http://www.almadeviajante.com/fotos/cabo-verde/santiago.php">http://www.almadeviajante.com/fotos/cabo-verde/santiago.php</a> ) _____	p. 69
Imagens 8, 9, 10, 11 e 12 (Fotos tiradas por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.99
Imagens 13 e 14 (Fotos tiradas por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.105
Imagem 15 (Foto tirada por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.107
Imagem 16 (Foto do Grupo de Batucadeiras Delta Cultura retirada do link <a href="http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093">http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093</a> . ) _____	p.110
Imagem 17 (Foto tirada por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.128
Imagem 18 (Foto do Grupo de Batucadeiras Delta Cultura retirada do link <a href="http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093">http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093</a> . ) _____	p.130
Imagem 19 (Foto do Grupo de Batucadeiras Delta Cultura retirada do link <a href="http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093">http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093</a> . ) _____	p.133
Imagem 20 (Foto tirada por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.135
Imagem 21 (Foto do Grupo de Batucadeiras Delta Cultura retirada do link <a href="http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093">http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093</a> . ) _____	p.140
Imagem 22 (Foto tirada por Carla Indira Carvalho Semedo) _____	p.142

*Às mulheres africanas, em especial, as cabo-verdianas, que lutam diariamente para fazer dos seus filhos e das suas filhas: homens e mulheres de um amanhã.*

## Resumo

Este estudo sobre as redefinições das noções de gênero entre o grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde) visa analisar, a partir de suas trajetórias pessoais/profissionais, as performances das corporeidades femininas e masculinas no *batuko*, no *ku torno* e nas narrativas das letras de música. A reflexão apresentada parte da observação de que nessas performances emergem formas diferenciadas de se pensar os corpos femininos e masculinos e as relações de gênero, em direção a uma possível subversão das relações de poder entre homens e mulheres. Discuto como as noções estéticas do fazer *batuko* e *tchabeta* permitem-nos pensar os sentidos múltiplos dados ao *batuko* na relação entre as corporeidades de gênero e a realização do projeto individual de ser *batukadeira* profissional.

Palavras – Chave: *batuko*, *ku torno*, performance, corporeidades, gênero, Cabo Verde.

## Abstract

This study on redefinitions of gender relations among the group of *batukadeiras* of São Martinho Grande (Santiago Island, Cape Verde) attempts to analyze, through the *batukadeira*'s personal and professional trajectories, the performance of female and male corporalities in the performative genres called *batuko* and *ku torno*, as well as in the *batuko* lyrics. The reflection presented departs from the observation that different ways to conceive female and male bodies and gender relations emerge from these performances, towards a possible subversion of power relations between men and women. Thus I discuss how aesthetic notions of making *batuko* and *tchabeta* allow us to think about the multiple senses given to *batuko* in the relation between gender corporalities and the individual achievement to become a professional *batukadeira*.

Key-words: *batuko*, *ku torno*, performance, corporalities, gender, Cape Verde.

Prólogo .....	10
<b>Cap. 1. Entrando no campo... Grupo de São Martinho Grande .....</b>	<b>28</b>
1.1.1 O espaço social São Martinho Grande.....	29
1.1.2 As negociações no campo .....	33
1.2. A constituição do grupo.....	36
1.2.1 As tensões internas no grupo.....	39
1.2.2 O grupo antigo e sua presença no grupo atual .....	43
1.3. Relações políticas em São Martinho Grande .....	46
1.3.1 As negociações e agenciamentos políticos .....	48
1.3.2 As (in)certezas sobre o futuro do grupo.....	51
<b>Cap. 2. As trajetórias das <i>batukadeiras</i> de São Martinho Grande .....</b>	<b>53</b>
2.1. Fátima .....	55
2.1.1 Fátima e Lúcia: suas redes sociais.....	61
2.2. Solange .....	66
2.2.1 Solange, Ana e Nair: suas redes sociais.....	68
2.3. Lara e suas redes sociais .....	71
<b>Cap. 3. As várias apropriações políticas e socioculturais sobre o <i>batuko</i> .....</b>	<b>75</b>
3.1 <i>Batuko</i> “Alma de um povo” .....	77
3.2. A dimensão performática e experiencial do <i>batuko</i> .....	80
3.2.1. <i>Oras ki u’fazi batuko, u’ta fika sabi, filiz (...)</i> .....	83
<b>Cap. 4. Performances do/no palco e a construção de <i>batukadeiras</i> artistas ....</b>	<b>89</b>
4.1 Noções estéticas de fazer bom/boa <i>tchabeta</i> .....	92
4.1.1 A materialidade do <i>tchabeta</i> .....	96
4.1.2 As técnicas corporais para se dar boa <i>tchabeta</i> .....	97
4.2. <i>Bam-bam</i> e <i>Rapicada</i> : as sonoridades e suas artes de fazer .....	99
4.2.1 As performances do <i>batuko</i> no palco e no ensaio .....	102
4.3 Noções estéticas sobre vocalidades e a criação das letras de músicas .....	104
4.3.1 O repertório do grupo de <i>batukadeiras</i> de São Martinho Grande.....	110
4.3.2 O que as letras de <i>batuko</i> nos dizem sobre as práticas sociais.....	112
4.3.3 O improviso das letras de músicas .....	115

<b>Cap. 5. <i>Batuko</i>: performances de sujeitos e corpos desejan</b>	<b>117</b>
5.1. Fabricando o corpo para <i>ku torno</i> .....	121
5.1.1 Os momentos de fabricação do corpo <i>kutornadeiro</i> .....	123
5.1.2 As singularidades performáticas das <i>kutornadeiras</i> .....	126
5.2. As noções de desejo e erotismo no <i>ku torno</i> .....	129
5.2.1 Os olhares masculinos sobre as <i>kutornadeiras</i> e os <i>kutornadeiros</i> .....	130
5.3. A vergonha: o explícito/implícito da coreografia .....	133
5.3.1 As tentativas de superação da vergonha .....	136
Epílogo.....	139
Referências bibliográficas .....	143

## Prólogo

Por volta de 21 horas decidi ir à festa que uma gurizada me convidara. Vesti uma blusa vermelha justa e uma calça tecido *djila* de Senegal, cor preta mesclada com vermelho, verde e amarelo, que trouxera de Cabo Verde. Por cima da calça amarrei em diagonal um lenço rosa, cobrindo a parte direita da calça até os joelhos. A calça tinha um detalhe diferente: ela abria nos dois extremos das coxas, desvendando o que supostamente deveria cobrir... Cheguei ao apartamento onde haveria festa e toquei na campainha. Instantes depois, a anfitriã me abriu a porta. Saudamos com um beijo e um abraço. No interior do apartamento, tocava uma música de Djavan, num tom baixo para ser festa, contudo a iluminação dava um tom de festa, pois a sala estava com luzes apagadas, recebendo iluminação das luzes que vinham da cozinha. A sala comunicava com a cozinha, onde se encontrava uma mesa com salgadinhos, copinhos, cerveja, para irmos saboreando. Na sala estavam dispostos dois sofás, cadeiras no canto. Saudei umas pessoas que já tinham chegado, algumas eu conhecia, outras eram desconhecidas. Eu era a única negra e africana que se encontrava na festa, quebrando a regra da festa: brancos e brasileiros. Pessoas foram chegando e eu ansiosa, à espera pelo início da festa, que o volume da música aumentasse e que colocassem um estilo de música dançante, pois para mim, MPB não é música de se dançar, mas de se escutar, ainda que para meus amigos, era música de dança, já que havia pessoas dançando! As pessoas foram chegando, se acomodando nos sofás, beliscando aqui e acolá de um salgado, uma cerveja ou uma caipirinha que estava circulando e trocando conversas uns com os outros. Ufa! Até que enfim! Meus pedidos foram atendidos! Começou uma música que dava para eu dançar! Levantei do sofá e caminhei para o meio da sala onde outras pessoas estavam dançando. Não sabia quem estava cantando, mas o ritmo era muito bom! Daria para eu esticar e mexer o corpo! Tinha um ritmo parecido com R&B, mas não chegava realmente a sê-lo. Mas na verdade não importava, pois o que eu queria mesmo era DANÇAR! Comecei a mexer meu corpo aqui, a mexer acolá... Nisso, as minhas colegas que estavam dançando, me olharam e comentaram para mim: 'Carla, como tu fazes para requebrar assim a cintura e os quadris? A gente não sabe! Ensina pra gente!' Eu, rindo, disse: 'Ah, é fácil, é só balançar a cintura!'. 'Ah, assim?- para elas, estavam mexendo a cintura, mas na verdade, era o corpo todo! Por instantes, a cena me levou até Cabo Verde, à figura que os estrangeiros brancos faziam nas discotecas, ao tentarem dançar, acompanhando o ritmo da parceira (cabo-verdiana) de dança, tentando pegar a "manha" da dança! Eles mexiam o corpo todo, os braços, os ombros, quando o que importava era mexer a parte inferior do corpo! Eu e minhas amigas achávamos piada! 'E aí, Carla?' - a voz da minha amiga me trouxe de novo para o real. 'Não, não é para mexer o corpo todo, só têm que mexer a cintura, os quadris e a bunda. Não precisa mexer as mãos e os ombros!'. 'Bah, mas é difícil, é muito diferente, é outra forma de dança!' - exclamaram elas. Na verdade, fiquei pensando: não é a dança que é diferente: são concepções diferentes de corporeidade, particularmente a feminina!

A primeira e ainda a única situação em que tive que me afastar de Cabo Verde e viver como estrangeira em todos os sentidos que se poderia atribuir ao termo, foi a minha vinda para Rio Grande do Sul – Brasil, para fazer mestrado. Aonde eu ia e, falando com outras pessoas, meu sotaque me denunciava: “Tu não é gaucha? Tu é donde?”- me perguntavam e enquanto eu tentava formular uma resposta, me antecipavam: “Tu é lá de norte? Nordeste?”. Assim, fui apercebendo que dizer “sou de nordeste” diminuía o interesse sobre mim e evitava que eu tivesse que explicar onde Cabo Verde fica, porquê tinha saído de lá para vir para o Brasil... Acabei em várias situações por me construir como brasileira, nordestina e baiana! Assim, com o tempo, Cabo Verde foi se tornando um familiar estranho ou um estranho familiar e, paulatinamente, fui entrando num processo de estranhar aspectos que faziam parte da minha socialização como mulher cabo-verdiana que eu tinha como dados. Depois desse episódio que narrei, fui me dando conta de como o corpo é central em toda interação, construção social. No meu caso, percebi como a dança naquela festa se tornou um separador de águas entre as minhas amigas e eu, para além da minha cor, do meu cabelo e das minhas feições. A dança, na verdade, apareceu construindo, demarcado corpos, pois, ao mesmo tempo em que, estes corpos se apropriavam da dança, iam construindo suas subjetivações nos vários momentos da interação: as formas das minhas amigas e eu de pensarmos e experienciar a festa e de dançar era diferente, pois tanto a forma como construíamos nossos corpos, quanto a forma como estes nos construíam era diversa.

Por outro, construir uma narrativa sobre meu campo, meu objeto de investigação, implicou em desnaturalizar uma série de *a priori*, como a de que este campo seria familiar para mim, pelo fato de ser mulher santiaguense e pesquisadora e, do *batuko* ser uma prática músico-coreográfica feita pelas mulheres santiaguenses. Ainda que o crioulo, a língua de conversação em Cabo Verde aparecesse como um fator a meu favor, eu não conhecia estas mulheres *batukadeiras* e, não sabia fazer nem *batuko*, nem dar *ku torno* – aquele remexer do baixo corporal. Porém, fui me apercebendo, por um lado, a expectativa que as pessoas tinham sobre minhas habilidades de *batukadeira*, por ser mulher cabo-verdiana e santiaguense e, por outro, ao demonstrar as minhas habilidades, desencantos e espantos ficavam estampados nas suas faces e narrativas. Quando falava do meu objeto de investigação com as *batukadeiras*, ou mostrava vídeos para meus colegas, amigos e amigas, muitos deles demonstravam interesse por aprender. Mas quando eu dizia que não sabia fazer *batuko*,

via no rosto deles/as alguma perplexidade e desilusão: “Mas como tu não sabes!? Todas as mulheres de lá não sabem?!”. Sem efeito tentava me desculpar, mas no fundo, cada desculpa parecia uma tentativa de me ilibar da culpa. Minha culpa, contudo, aumentou quando fui para Cabo Verde em dezembro de 2007 para fazer trabalho de campo. Às vezes em casa, eu colocava vídeos de *batuko* e, quando minha mãe e minhas irmãs estavam por perto, ficavam a dar *ku torno*. Mas quando eu, timidamente tentava dar, me criticavam: “Tu não sabes fazer *batuko*! Aproveita que estás trabalhando com as *batukadeiras* e aprende!”. Para além da minha família, no trabalho de campo, as *batukadeiras*, me colocaram à prova para verem se eu sabia ou não dar *ku torno*. Quando me pediram que desse *ku torno*, tentei me esquivar, mas após ter fracassado, prontificaram-se a me ensinar, ainda que em meio de brincadeiras.

Foi nesse momento, que, como falam cá, no Brasil: “caiu a ficha”. Fui apercebendo que, ninguém te exige que cantes ou faças *tchabeta*, mas te exigem que dêes *ku torno*. Desse modo, naquele instante de campo, deixei de ser pesquisadora para ser uma mulher santiaguense cabo-verdiana que não sabia dar *ku torno*.

Antes de adentrar pelo espaço social de São Martinho Grande, faço aqui um aparte para situar Cabo Verde. Segundo os dados do Censo 2000 (INE), o arquipélago tem cerca de 494.105 habitantes sendo que 42% tem menos de 14 anos e, em cada 100 cabo-verdianos 53 vivem em áreas urbanas. Outra particularidade de Cabo Verde é o fato da (e)migração ser um fenômeno constituinte do imaginário e das práticas sociais cabo-verdianos desde os tempos remotos da formação do espaço social cabo-verdiano<sup>1</sup>, em função do seu papel na sobrevivência e/ou melhoria de vida do cabo-verdiano.

Estatisticamente, cerca de 600 mil cabo-verdianos (Censo 2000, INE) vivem na diáspora, espalhados pelo mundo afora, constituindo numa comunidade extensa e coesa que participa no desenvolvimento econômico do país, por meio do envio de divisas. Por outro lado, em decorrência da colonização e do povoamento de Cabo Verde, este foi se constituindo enquanto um país bilíngüe<sup>2</sup>. O crioulo é a língua de conversação – a língua

---

1A emigração desde os primórdios da produção intelectual cabo-verdiana, século XX até tempos atuais, tem se constituído num objeto de estudo, por excelência, pelas mais diversas áreas, entre as quais, Geografia, História, Economia, Ciências Sociais, Jurídicas. Se inicialmente os estudos históricos (Carreira, 1977; Carreira, 1983; Andrade, 1995); não tinham o recorte gênero, os estudos atuais (Évora, 2003; Grassi, 2003) propõem descortinar sobre as resignificações que o fenômeno emigração tem ganhado em função do gênero de quem emigra. Pois, se inicialmente quem emigrava eram os homens, gradativamente as mulheres tem tido maior protagonismo, levando a que as relações sociais e relações de parentesco ganhem outras configurações.

2 Criou-se em 1998 dicionários do crioulo e o alfabeto – ALUPEC – Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-verdiano no sentido de se revalorizar o crioulo e sua oficialização junto com o português. Contudo, se uns apóiam a sua oficialização junto com o português, seu uso e ensinamento nas escolas, outros defendem que o português permaneça a única língua oficial e, que ao crioulo se continue a reservar a

materna – ainda que em cada ilha, o crioulo tenha sotaque e expressões peculiares e, o português, a língua oficial, aparece falado em situações cerimoniais, nas salas de aula, nos manuais escolares, na mídia.

### **Posicionamentos epistemológicos**

Quando jogo com estas noções de familiar e estranho e com as fronteiras de cada um, emergem outras tensões epistemológicas: poderei eu, mulher, cabo-verdiana, santiaguense, estudar uma prática musical e coreográfica que aparentemente eu teria incorporado no meu processo de socialização, me imbuir de outros entendimentos mais objetivos? Vejo o meu trabalho etnográfico e epistemológico como um deslocamento do papel de possível pesquisada a potencial pesquisadora, problematizando também os limites dessa perspectiva epistemológica cara à academia ocidental, de que só o/a pesquisador/a externo e estranho à realidade poderá estudá-la e nunca o/a pesquisado/a.

A proposta contundente de Viveiros de Castro (2002) é elucidativa nesse caso. Segundo ele, tanto o nativo quanto o pesquisador teriam conceitos e verdades e, que mais do que uma idéia de que seríamos “todos nativos”, seríamos “todos antropólogos”, desconstruindo idéia de que o/a antropólogo/a é aquele/a que vem desvendar as verdades desconhecidas do e para o nativo. Neste sentido, o nativo possui e detém verdades conhecidas sobre si mesmo que partilha com o pesquisador dialogicamente na produção do que seria o trabalho antropológico. Junto com Viveiros de Castro, a proposta de Abu-Lughod (1991) possibilita também questionar que todo lugar de onde o/a antropólogo/a fala é também um lugar político, já que ele/a fala sempre de alguma posição e para alguém. Deste modo, este não é um lugar neutro, objetivo, mas sim imbuído, se não de engajamentos e militâncias políticas, de posicionamentos e de verdades subjetivas. De igual modo, abre espaço para pensar e pôr em causa a autoridade antropológica de nomear o outro como outro, quando este é “Eu”.

Ao propor que se faça “Etnografias do particular”, Abu-Lughod (1991) enfatiza a importância de se contextualizar os conceitos nativos: o que é ser mulher? Ser mulher ou mulher/ homem seria um conceito universal ou particular? Como a antropologia pode dar conta dessas nuances? Quais as implicações epistemológicas de se tomar uma

---

condição de língua materna. A despeito disso, esforços têm sido realizados para a oficialização do crioulo, nomeadamente gramáticas.

realidade, uma visão de mundo como referência para situar ou explicar outro? Nesse sentido, a prática antropológica seria mais que a tradução de uma realidade ou emergência de olhares peculiares que permitiriam desnudar as práticas dos nativos.

Na linha do que propõe Strathern (2006), tanto o fazer etnográfico quanto a narrativa etnográfica, são construídos sob interações reais ou imaginadas entre o olhar do pesquisador sobre o nativo e deste sobre o pesquisador. Ainda que a etnografia seja uma construção analítica dos acadêmicos, os objetos de estudo, os nativos, não o são. Portanto, é imprescindível ao/à antropólogo/a ter em mente e reconhecer que aquilo que ele/ela constrói como sendo os olhares nativos, nunca dão conta da totalidade da criatividade do nativo, por ser sempre uma “*análise singular*”<sup>3</sup>.

Imbuída destas reflexões, fui adentrando no meu objeto e construindo minhas interrogações sobre o *batuko*, sobre o que este gênero performático de música e dança santiaguense nos falava destes corpos femininos e masculinos cabo-verdianos e do espaço social cabo-verdiano.



Inicialmente, quando estava no campo, interrogava-me com alguns dados empíricos e observáveis que insistiam em buscar minha atenção: o *batuko*, a performance do *ku torno*, por um lado, salientam as formas das mulheres, as curvas femininas. Por outro, o *batuko* é majoritariamente um espaço feminino, onde as mulheres, as *batukadeiras*, por meio das letras de música, falam sobre homens e mulheres (sobre si mesmas ou outras), falam do espaço local e do espaço cabo-verdiano. Mas, que sentido tem este gênero musical e de dança para estas mulheres? Porquê fazem *batuko*? Porquê ficam requebrando os quadris, a cintura, rebolando as ancas desse jeito?

No decorrer da pesquisa, fui esboçando algumas noções sobre a (des) configuração das relações de gênero, de várias tensões existentes no interior do grupo a todo instante negociadas, dribladas. Assim, em campo fui apercebendo que o que estava em jogo nestas interações entre estes homens e estas mulheres, por vezes, eram outras questões de gênero e, noutras vezes, questões de ascensão social e de negociações

---

<sup>3</sup>Para Strathern (2006, p. 23), (...) parte do exercício antropológico é reconhecer quanto a criatividade desses povos é maior do que aquilo que pode ser compreendido por qualquer análise singular.

políticas. Desse modo, fui construindo meu objeto e meus objetivos em cima de três pilares: à luz das trajetórias das *batukadeiras*, discuto as várias apropriações sociopolíticas que ao longo do tempo têm sido feitas sobre o *batuko*. Em um segundo momento, discuto as várias noções de corporeidade femininas e masculinas agenciadas, fabricadas na performance do *batuko*. Pois, uma das minhas teses é que as *batukadeiras*, através e na performance do *batuko*, das letras de músicas e da performance corporal do *ku torno*, problematizam as relações de gênero e as noções de ser mulher e de ser homem cabo-verdianas inscritas e performatizadas no e pelo corpo. Nesse sentido, questões como: como o corpo feminino é agenciado na performance do *batuko*? Que noções de corpo, de mulher, de homem e de relações de gênero são fabricadas? Que e sob que formas, (as) relações de gênero se traduzem nessa performance? Como esse espaço performático se posiciona e se constitui em e na relação que estabelece com o cotidiano das *batukadeiras*, nos vários espaços sociais em que elas circulam? Em um terceiro momento, discuto as noções estéticas diferenciadas do fazer *batuko* e de dar/fazer *tchabeta* agenciadas pelas *batukadeiras* dependendo do contexto da performance e da audiência. Pois, as artes variadas do fazer e de dar o *batuko* ganham contornos múltiplos, particularmente no contexto pós-colonial onde o fazer *batuko* se constitui numa possibilidade, real ou não, de ser atingida, na realização do projeto individual de ser artista de projeção nacional e até internacional, de ser *batukadeira* profissional e não mera *batukadeira*. Busco assim interrogar, por um lado, porquê, no contexto da descolonização, o *batuko* se tornou uma opção de produção musical por vários grupos sociais e etários. E, por outro, as relações sociais que mediarão essa redefinição do *batuko*, sua revalorização enquanto patrimônio cultural, tradição de cultura cabo-verdiana, ao mesmo tempo em que, se fala de um desaparecimento do *batuko* “genuíno”.

A minha hipótese é que, a performance do *batuko*, do *ku torno* e das letras das músicas, as trajetórias e o cotidiano delas, estariam atravessadas por formas diferenciadas de representar as corporeidades femininas e masculinas, as relações de gênero. Pois, as narrativas que permeiam estas fabricações de corpos no *batuko* e *ku torno* nos possibilitam formular a hipótese de que uma possível presença do erotismo e do desejo nas performances femininas para a audiência masculina deslocaria as mulheres de um sujeito desejado a um sujeito que desencadeia e controla os desejos e vontades nos homens, deslocando este corpo-objeto para corpo-sujeito.

Parto do pressuposto de que as relações de gênero são relações sociais e, que analisar a noção de masculinidade e a feminilidade passa por analisar o que ‘mulheres’

e ‘homens’ fazem, ou seja, o “sentir-se como uma mulher”, o “sentir-se como um homem” (Strathern, 2006). Contudo, esta observação não só não retira a possibilidade de se trabalhar o gênero como uma dimensão experiencial dos sujeitos, como também permanece como objetivo da etnografia questionar como o “ser homem” e “ser mulher” participa na classificação do comportamento social dos sujeitos num determinado espaço sociocultural, particularmente nas práticas cabo-verdianas.

Problemáticas sociais como violência doméstica, em que as mulheres são violentadas e agredidas, outras assassinadas pelos parceiros, após várias queixas e várias tentativas de separação fracassadas, são constantes no cotidiano cabo-verdiano. A presença da violência nos homens reforça de novo minha tese da existência de novas configurações das relações de gênero. Com a “democratização da vida social e pessoal” (Giddens, 2001) no contexto pós-independência, homens e mulheres cabo-verdianas redefiniram seus modelos e suas identidades, desencadeando, assim, pelo menos duas situações de tensões. Primeiro, a perda da instrumentalidade da configuração social que orientava as relações de gênero em Cabo Verde e, demarcava os papéis sociais e a apropriação de espaços sociais segundo gênero. Segundo, em simultâneo com a redefinição das identidades de gênero nas mulheres, um outro fenômeno ocorreu: posição conservadora da identidade masculina nos homens, visando manter vigente a estrutura social que antes ditava as regras e, que lhes garantia uma “segurança ontológica” (Giddens, 2001). Desse modo, é como se os homens não conseguissem agir e realizar suas práticas conforme o modelo anterior e o vigente, em que não existe mais uma relação de poder vertical dos homens às mulheres. Com isso, *quiçá*, outras configurações estejam sendo acionadas: uma possível complementaridade nas relações de gênero? Ou *quiçá*, presença de agenciamentos das mulheres nos vários espaços sociais? Por conseguinte, como investigadora não posso descurar destas mudanças e, construir um quadro heurístico fechado e descontextual de Cabo Verde que não me ajudaria a interpretar e desvendar os meandros constituintes das relações de gênero no espaço social cabo-verdiano.

## **Reflexões teóricas**

Quando da construção do meu objeto de estudo, deparei-me com a ausência de texto etnográficos e/ou teóricos sobre o espaço social cabo-verdiano que

problematizassem as noções do fazer *batuko* e de corporeidade. Consegui somente alguns textos que, ao problematizarem as relações de gênero no espaço social cabo-verdiano, reforçam e demarcam as suas peculiaridades. Para, além disso, pelo fato do campo da Etnomusicologia e da Antropologia do corpo e gênero em Cabo Verde ser ainda bastante incipiente, a literatura cabo-verdiana sobre o *batuko* que encontrei em campo, são essencialmente folcloristas. Assim, se a investigação da música e da dança na área das ciências sociais e humanas em Cabo Verde é ínfima, o mesmo não se poderá dizer das problemáticas como infância (crianças em situação de rua, abuso sexual e maus tratos e abandono familiar), violência doméstica e etnicidade (relação Cabo Verde – África e discriminação racial). Desse modo, as discussões que trago, excetuando umas poucas contribuições cabo-verdianas, serão de outras realidades. Com isso, busco trazer diálogos com outros olhares teóricos e, uma narrativa interdisciplinar e inter-espaciais em que vozes e sujeitos diferenciadas/os têm lugar.

### ***Relações de gênero no Brasil e Cabo Verde***

A discussão sobre gênero e relações de gênero no Brasil aparece inicialmente nos estudos acadêmicos feministas, na década de 80, sob o signo de ‘estudos de mulher’ e, vinculada à militância e aos movimentos sociais dos anos 60 e 70. Estes estudos visam:

(...) deslocar a mulher das referências e das notas de rodapé (onde ela era entendida como um desvio da norma masculina ou como ‘minoria’) e incorporá-la ao corpo dos trabalhos, (...) constituí-la como o sujeito-objeto dos estudos. (Guacira Louro, 1996, p. 8).

Se na época, a noção de gênero, enquanto corpo analítico e heurístico, não tinha sido elaborado, posteriormente registrou-se redefinição de paradigma. Este propunha incorporar o conceito de gênero, enquanto uma construção sociohistórica, centralizar a discussão nos processos de formação de feminilidade e da masculinidade e, a construção social do sujeito masculino e feminino numa perspectiva relacional. E, como defende Maria Luiza Heilborn (1991), quando se enfatiza a dimensão relacional da construção de gênero, reforça-se uma necessidade de desnaturalização das categorias de homem e mulher, por serem noções social e culturalmente fabricadas no corpo. Nesse sentido, mais que a metáfora da Beauvoir (2002) “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, a mulher e o homem são construídos e se constroem enquanto tais dentro do seu referencial e sua particularidade.

A idéia de pluralidade implicaria admitir não apenas que sociedades diferentes teriam diferentes concepções de homem e mulher, como também que no interior de uma sociedade tais concepções seriam diversificadas, conforme classe, a religião, a raça, a idade, etc.; e, além disso, implicaria admitir que os conceitos de masculino e feminino se transformam ao longo do tempo. (...) não para uma essência feminina ou masculina (natural, universal ou imutável), mas para processos de construção ou formação, histórica, lingüística e socialmente determinados (e, então, múltiplos). (Louro, 1996, p.10)



Discorrer sobre a problemática das relações de gênero em Cabo Verde, importa situar alguns dados relevantes. Em Cabo Verde existem várias instituições, associações e organizações governamentais, entre as quais, o ICIEG<sup>4</sup> cuja missão está ancorada nos Objetivos do Milênio, definidos pelas Nações Unidas. Entre os vários objetivos, buscam promover empoderamento das mulheres e, melhorar sua condição de vida ao erradicar situações de discriminação por fator gênero. Porém, as discussões veiculadas nestas instituições e organizações são construídas em cima de dados quantitativos, provenientes de estudos realizados majoritariamente pelo Instituto Nacional de Estatísticas (INE). Estes dados estatísticos servem de embasamento à elaboração de projetos sociais, usando variáveis como, a faixa etária, o nível de instrução, a situação civil, a situação perante o emprego, o número do agregado familiar, entre outros. Assim, o Questionário Unificado de Indicadores Básicos de Bem Estar (QUIBB-CV) 2007 realizado pelo INE, avança que em Cabo Verde, para cada 100 homens no desemprego, existem 211 mulheres na mesma situação. Por outro, a pobreza é declaradamente feminina, afetando principalmente as 44.6% das famílias chefiadas por mulheres, sendo que, deste dado 15, 0% são agregados familiares muito pobres.

Contudo, se, por um lado, estes dados macros permitem ter uma visão abrangente da situação da mulher no espaço social cabo-verdiano, por outro, homogeneízam situações que poderiam ser diferenciadas. Desse modo, por um lado, não alcançamos as múltiplas “táticas” e “estratégias” (De Certeau, 2003) agenciadas pelas mulheres nas tentativas de superação das suas vulnerabilidades. Por outro, estes

---

<sup>4</sup> Instituto Cabo-Verdiano para Igualdade e Equidade de Gênero, até 2006, denominado de Instituto da Condição Feminina (ICF), é uma instituição governamental. O funcionamento iniciou-se em 1994, no quadro do Estado moderno Pós-colonial, com a finalidade de promover políticas para a igualdade de direitos entre homem e a mulher e a efetiva e visível participação da mulher em todas as esferas de atividades do país.

dados estruturais reificam discursos imbuídos de noções androcêntricas e de dominação masculina. Assim como, discursos políticos e do senso comum de que famílias monoparentais são mais propensas a problemas sociais, como violência, pobreza e desestruturações do núcleo familiar, do que famílias nucleares.

Nesse sentido, problematizo o *batuko* à luz das reflexões teóricas dos diversos estudos sobre (e)migrações de sujeitos femininos cabo-verdianos. Isabel Rodrigues (2007) defende a necessidade de se introduzir noções de plasticidades nas configurações parentais cabo-verdianas. Isso porque, o modelo de família cabo-verdiana é representado, majoritariamente, por famílias reconstruídas, que vieram de famílias anteriores e famílias monoparentais, chefiadas por mulheres, nas quais não existe a assumpção da paternidade nos pais/homens. Desse modo, é relevante refletir-se sobre as configurações das estruturas familiares em Cabo Verde, vinculado ao fenômeno da (e)migração feminina, em que, simultaneamente, as mulheres imigrantes estão fora e dentro do país (Évora, 2007), pois, são construídas pela família e se constroem como o sustento desta. Porém, ainda que as minhas colaboradoras não fossem emigrantes, vivenciaram situações de famílias monoparentais, exigindo delas posicionamentos e agenciamentos, borrando com as noções de mulheres fracas e vitimas<sup>5</sup>.

### ***Gênero como Performance<sup>6</sup>***

A partir das noções de gênero e de performatividade de gênero, Butler (2004; 2008) e Morris (2005) propõem desnaturalizar a concepção clássica de gênero como condição ontológica de um sujeito, ao mostrar que, tanto a identidade como a diferença de gênero são construídas nos discursos sobre e da sexualidade. Desse modo, gênero é performance, atuação, encenação dos valores, normas sociais que definem e moldam

---

<sup>5</sup> Maria Manuela Domingues (2000) na sua tese sobre as estratégias femininas entre as *Bideiras* (termo nativo para designar vendedeiras ambulantes de peixe) na Guiné-bissau, à luz dos estudos de gênero e/ou feministas pós-coloniais, propõe romper com este olhar ocidental que vitimiza as mulheres africanas. Para Domingues (2000), estas mulheres acabam tendo agenciamento não unicamente na reprodução social e biológica da família, como no desenvolvimento econômico do País. Assim, ela defende a necessidade de “se abordar a temática feminina de uma forma global, contrariando a visão eurocêntrica que distingue público/doméstico, como sinónimo de distinção homem/mulher.”, pois segundo ela, “o etnocentrismo seria responsável pela percepção estereotipada dos papéis e actividades das mulheres africanas, baseada na aplicação dos modelos ocidentais e que não correspondem à realidade das experiências de vida das mulheres africanas” (Amadiume, 1987:1, *apud* Domingues, 2000, p. 56-57).

<sup>6</sup> Ainda que eu não trabalhe essencialmente com a etnografia da fala e da textualidade, entendo ser relevante situar de onde estou partindo quando discuto as noções performáticas do *batuko*, as noções estéticas da vocalidade, da *tchabeta* na construção de performances eficazes. E, para tal, passo a citar Paul Zumthor (1997, p. 157): “A performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. (...) é por isso que a performance é da instancia da simbolização(...)”.

este corpo feminino ou masculino dentro dum contexto sociocultural específico. Morris (1995, p.570) acrescenta que a Antropologia de Gênero ancorada à teoria da performance, permite descortinar sobre: “os relacionamentos e dissonância entre as categorias exclusivas de sistemas normativos sexo/gênero e a atualidade da ambigüidade, multiplicidade, e resistência entre estes mesmos sistemas”.

Assim sendo, este corpo não se inscreve totalmente dentro do prescrito, criando possibilidades desse corpo e do sujeito jogarem com as normas sociais e os *a priori* que definem este momento performático. Desse modo, defendo que por meio e na performance do *batuko*, das letras de música, do *ku torno*, as *batukadeiras* (re)definem este espaço como possibilitando a desconstrução das noções de gênero, de ser mulher e homem cabo-verdiana/o.

Por outro, pensar gênero enquanto corpos marcados por certa ambigüidade, não me possibilita analisar o meu campo, meu objeto. Em campo, fui apercebendo que as *batukadeiras* não constroem suas corporeidades como estando a criar identidades generizadas *escorregadias*, que a todo instante fazem emergir formas múltiplas de ser e ter estes corpos generizados. Desse modo, reiterando, as *batukadeiras*, por meio desses vários momentos performáticos, visam questionar as estruturas sociais que as fabricam, a fim de mostrar, não que estes corpos são ambíguos, mas que aquilo que os constrói não está explicando ou espelhando as relações sociais. Por outro, as performances são perpassadas, não só por reflexões sobre estas normas, como também pelas tentativas de subversões das relações de gênero e deslocamentos das fronteiras nas relações de poder entre homens e mulheres, por meio do desejo. Ou seja, mulheres como sujeitos e homens enquanto sujeitos-objetos, sendo que aquelas performatizam subversões das relações de poder e deslocamento do foco do poder.

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

Por outro, Strathern (2007) ao argumentar pela necessidade de se analisar a dimensão experiencial dos sujeitos, de ser homem e ser mulher por meio das incorporações dos discursos nas vivências cotidianas daqueles, abre espaço para pensar gênero como performance, como uma atuação de discursos incorporados (Butler, 2004; Morris, 1995). Daí a ênfase nas práticas sociais, na ação performática do sujeito e, de

certa forma, pensar os sujeitos como (re)definindo “estratégias”, “artes de fazer” (De Certeau, 2003) e, fazendo emergir “performatividades” (Butler, 2004; Morris, 2005).

Nesse sentido, a posição metodológica e teórica em relação à qual estou vinculada é de conceber as *batukadeiras* como realizando estratégias cotidianas nos contextos micro das suas vivências (De Certeau, 2003) para se contrapor, tensionar ou de se posicionar em face de discursos socioculturais cabo-verdianos que visam reservá-las um espaço de invisibilidade, de submissão. Assim sendo, é relevante que desvincule da perspectiva ocidental de pensar as estruturas das relações sociais de gênero e, aperceba que no meu campo, as práticas das *batukadeiras* têm suas contingências, suas performatividades (Butler, 2004; Morris, 2005).

### ***Corpo e Corporeidade***

A discussão sobre corpo na Antropologia inicia-se a partir do conceito de técnicas corporais elaborado por Marcel Mauss (1974). A discussão de Mauss tornou-se um marco de referência no debate sobre reflexões que abordam as formas diferenciadas do corpo ser, social e culturalmente, fabricado. Para Mauss (1974, p.211), as técnicas corporais são “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos”, ou seja, como a sociedade, os grupos sociais se inscrevem e se constroem no corpo.

Já, Pierre Bourdieu, direcionando o debate sobre construção de corpos, a partir de um caso particular do que ele vai chamar de violência simbólica (1996; 2005) – a dominação masculina, propõe mostrar como esta impera por meio de um conjunto de esquemas de percepção, de pensamento e de ação: o *habitus*, que produziria corpos marcados por estas categorizações. Por conseguinte, este corpo seria produzido, construído enquanto uma realidade sexuada, depositária de formas social e culturalmente produzidas de ser mulher e de ser homem. O conceito de *habitus* permite captar a dimensão da prática, do que orienta e dispõe as ações dos sujeitos os quais estão inscritos no corpo: um corpo informado pelo social. Desse modo, estabeleceria a ponte entre a objetivação das estruturas inscritas no corpo – os esquemas de percepção e, a subjetivação dessas estruturas pela prática dos sujeitos, por meio de “disposições corporais visíveis na maneira de usar o corpo e (...) sob forma de princípios de percepção dos corpos dos outros” (Bourdieu, 1996, p.31). Se, por um lado, existe *habitus* diversos que produzem estes corpos femininos e masculinos na sociedade cabo-verdiana, particularmente, as *batukadeiras* que performatizam o *ku torno*. Por outro, a

minha proposta é mostrar que estas disposições corporais, estes *habitus* são plurais. Isso porque, ainda que aparentemente estas disposições prevaleçam nas relações sociais de sexo (Bourdieu, 1996) cotidianas destas mulheres, por outro lado, há um agenciamento delas, dessas *batukadeiras* por meio desse desejo desencadeado no *ku torno*. Portanto, diferentemente do que propõe Bourdieu<sup>7</sup>, os sujeitos de desejo não são os homens, ao invés, as mulheres: sujeitos que produzem sujeitos-objetos, os homens, levando a que este desejo as construa como sujeitos que detém um poder e não meros objetos despossuídos de poder.

Diferentemente destes, Thomas Csordas (2008), propõe o Paradigma de Corporeidade em que o corpo constitui o alicerce central de toda existência Humana. Além disso, visa desconstruir a noção inicial de se ver este como objeto e de construí-lo como sujeito da cultura que permite o estar no mundo e existência no mundo. Assim, ao invés de um corpo socialmente informado, Csordas propõe realidades sociais construídas corporalmente. Ele parte de duas perspectivas teóricas clássicas na Antropologia em que o corpo, a corporeidade é central: a de Maurice Merleau-Ponty e a de Pierre Bourdieu, para discutir a questão da percepção e corpo, tentando repensar as dualidades centrais no pensamento destes. Se em Merleau-Ponty, as dualidades centrais seriam o sujeito e o objeto, propondo analisar a questão de corporeidade centrada na percepção; em Bourdieu, as dualidades seriam estrutura e prática e a corporeidade focada na prática. Ao propor colapsar estas dualidades, Csordas recupera o conceito de pré-objetivo, em Merleau-Ponty, de um corpo se projetando no mundo e de Bourdieu, a noção de corpo socialmente informado que conforma práticas sociais, o conceito de *habitus*. Assim, na linha da proposta de Merleau-Ponty, ele enfatiza que a percepção constitui e é constituída pela cultura – o pré-objetivo e, que a percepção termina não nos sujeitos, mas nos objetos, decorrente de um processo de objetificação.

A corporeidade, na linha de Csordas, ajuda-me a pensar os eventos performáticos do *batuko*, as corporeidades femininas e masculinas enfatizadas que (re)constróem e (re)fabricam os lugares destas mulheres e homens na estrutura social cabo-verdiana. Contudo, ao invés de fazer apologia de uma posição teórica em detrimento da outra posição, trago as várias noções de corpo e corporeidades feminina e masculina construídas pelas *batukadeiras* nas performances do *batuko*, do *ku torno* e das letras de músicas (re)construídas nas e pelas práticas cotidianas.

---

<sup>7</sup> Para Bourdieu (1996, p. 31), “(...) o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada (...)” é em última instância “(...) reconhecimento erotizado da dominação”.

## Circunscrevendo o método etnográfico

Dentre os vários grupos de *batuko* existentes na Ilha de Santiago, escolhi o grupo das *batukadeiras* de São Martinho Grande inicialmente pelas razões que levaram com que ele, de certa forma, não fizesse parte de uma lista de agremiações dessa natureza feita pelo Instituto de Promoção Cultural<sup>8</sup>. Isto é, por ser um grupo ainda novo, recém-criado em inícios de 2007 e pouco conhecido no mercado de Showbizz dos grupos de *batukadeiras*. Por um lado, escolhi este grupo pelas contingências do espaço local resultante da relação entre as trajetórias das *batukadeiras* e as negociações, as tensões políticas com as instituições de promoção cultural, os agentes de mediação e os cantores acompanhados pelas *batukadeiras* na suas produções musicais. Por outro, escolhi em função das relações sociais de gênero e de poder manifestadas nas relações sociais entre os mediadores, monitores das *batukadeiras* e as *batukadeiras* para a circulação destas junto de outros cantores/as (que precisam de grupos de *batuko* para produção musical).

Além de etnografar a performance das *batukadeiras* no palco, nos shows e nos ensaios, visei também etnografar as performances delas em contextos espontâneos, tentar captar o inusitado, o extraordinário. Ou seja, etnografar situações em que a performance do *batuko* ou o fazer *batuko* despontava espontaneamente por decisão de algumas e, emergia a partir da dinâmica das relações sociais. Queria ver também como se negociavam as performances corporais femininas, a forma como cada uma construía a sua performance e os elementos corporais acionados a fim de ser a mais aplaudida, mais admirada.

Por razões financeiras, os encargos com o deslocamento Brasil–Cabo Verde–Brasil e, pela necessidade de concluir a parte curricular do mestrado, tive necessidade de fazer o trabalho de campo, a etnografia de forma intensa durante os meses de Dezembro, Janeiro, Fevereiro e inícios de Março 2008. Durante estes meses, partilhei

---

<sup>8</sup> Segundo os dados de IPC, existem cerca de 42 grupos de *batuko*, sendo 28 do espaço rural e 14 do espaço urbano. Contudo, quando fui organizar os dados, reparei que, coincidência ou não, o grupo de São Martinho Grande não se encontrava na lista, ou seja, não tinha um registro. Este dado estatístico é realizado mais em função dos grupos já conhecidos, que têm uma circulação intensa ou razoável nos shows, animações culturais, já que a maioria que se encontra na lista tem vídeos gravados, Cd, DVD e/ou apresenta shows nos espaços de animação noturnos.

do cotidiano das *batukadeiras*, no espaço casa, trabalho, ensaios e shows (o único enquanto estive lá), buscando inserir-me na lógica da dinâmica do grupo. Busquei também, apreender o sentido do *batuko* no cotidiano delas, como (re)fabricavam suas corporeidades e como se apropriavam do *batuko* para gerir suas vulnerabilidades sociais.

Recorri ao método etnográfico para pensar como as corporeidades feminina e masculina são fabricadas na performance da coreografia e, como as *batukadeiras* se posicionavam face às relações de gênero, nos momentos performáticos do *batuko*. Para tal, usei as seguintes técnicas, a observação e a entrevista semi-estruturada. A observação foi uma técnica auxiliar na realização da descrição etnográfica, o olhar, o ver e o descrever. Usei um roteiro de entrevista semi-estruturada ou por vezes, conversas informais com as *batukadeiras* para que me narrassem suas vidas enquanto *batukadeiras*, com intuito de apreender a percepção émica desse grupo sobre os sentidos múltiplos da sua prática musical e de dança. Como recurso de registro escrito, usei o diário de campo, o registro pictórico e audiovisual (filmagens) para captar a vivência desse grupo e a performance/atuação no palco ou, numa situação cotidiana em que estivesse decorrendo momentos performáticos. Outra estratégia metodológica foi construção das trajetórias das *batukadeiras*. Isso porque, importa saber quem são essas mulheres que faziam o *batuko* nesse grupo, a origem social delas, o grupo social de referência, como o *batuko* entrou na vida delas e, o sentido desta prática na construção das suas subjetividades. Assim como, construir os vários momentos dessas mulheres, as noções plurais de ‘ser mulher’ e ‘ser homem’ cabo-verdianas/os e, as formas múltiplas de (re)fabricação dos corpos femininos. Por outro, refletir sobre as novas dinâmicas de se fazer *batuko*, as relações sociais que tiveram espaço em face de uma exigência externa de ter grupos para fazer shows.

Enfim, optei por manter algumas expressões émicas na sua forma original, em crioulo, sem recorrer à tradução do português, tentando analisá-la na sua peculiaridade e não buscar elementos sociolinguísticos de outra realidade que poderiam explicá-la. De igual modo, a fim de trazer a particularidade etnográfica de Cabo Verde, em relação às outras realidades, no decorrer do texto etnográfico, trarei alguns passagens das narrativas em crioulo, com tradução para português na nota de pé de página. A fim de manter o anonimato das *batukadeiras* e daqueles que fizeram parte das suas redes, estarei usando ao longo do texto pseudônimos. Sinalizo que a escrita segue o português usado e falado em Cabo Verde. Entendo ser importante frisar que fiz recursos a algumas

imagens de outros grupos de *batuko* divulgadas em sites de relacionamentos e imagens sobre Cabo Verde.

## **Estrutura do trabalho**

Esta dissertação está estruturada em cinco (5) capítulos. No Capítulo 1 discuto o meu processo de entrada no campo, como foram sendo estabelecidas as relações e as mediações sociais no campo e, como as *batukadeiras* e eu fomos construindo nossas subjetividades no campo, em meio de tensões. Em seguida, construo o grupo de *batukadeiras* nas duas temporalidades: anos 80 e anos 2000 a partir das narrativas que as minhas colaboradoras me ofereceram no campo, jogando com o fazer hoje e o fazer ontem do *batuko*.

No capítulo 2 introduzo e situo as *batukadeiras* na comunidade de São Martinho Grande e no espaço social cabo-verdiano, a fim de construir as suas trajetórias biográficas, seja no fazer *batuko*, seja na construção da suas singularidades em relação ao espaço social local e cabo-verdiano.

No capítulo 3 discuto as várias apropriações que se fez em cima do *batuko* em três momentos sóciohistóricos bem marcados da história de Cabo Verde. O primeiro momento remete a uma parte do período colonial, até finais de 1974. O segundo momento se centra no período pós-colonial, com a independência em 1975. E, por último, o momento pós-abertura política e a democratização do sistema político-partidário a partir de 1991 até o tempo etnográfico das *batukadeiras*. Costuro cada um desses momentos temporais com as narrativas das *batukadeiras*, trazendo para o tempo etnográfico estas várias temporalidades, que a todo instante são reatualizadas a nível local pelas *batukadeiras* e, pelo imaginário social do fazer *batuko* em Cabo Verde.

Na reflexão que trago no capítulo 4 discuto as noções estéticas do fazer *tchabeta*, do fazer *batuko*, das vocalidades das cantadeiras, das sonoridades das letras de músicas. A idéia fundamental deste capítulo é mostrar como estas várias noções estéticas do fazer *batuko* são centrais para a construção do projeto social/individual de *batukadeiras* artistas e de profissionalização do *batuko*.

A reflexão que trago no capítulo 5 visa pensar *batuko* como construindo modos diferenciados de ver o mundo, particularmente das *batukadeiras*, através das formas

diferenciadas de construção dos corpos e desejos. Neste capítulo centro nas noções estéticas do dar *ku torno*, nas noções de desejo e, de erotismo acionadas pelas mulheres em função dessa performance corporal, como forma de subverter as relações de poder. Isso porque, subjaz um poder das mulheres decorrente desse erotismo que as desloca de um objeto desejado a um sujeito que desencadeia e controla os desejos e as vontades nos homens, deslocando o corpo delas de corpo-objeto, para corpo-sujeito.

No Epílogo dialogo com os debates epistemológicos que iniciei no prólogo, na idéia de fazer uma retrospectiva da minha performance como antropóloga/cabo-verdiana. Reviso as discussões desenvolvidas ao longo da narrativa para mostrar possibilidades novas de refletir sobre corporeidade, performance, gênero e *batuko* na sociedade cabo-verdiana, à luz de novas configurações sociais.

A mulher africana, não é só vítima e objecto dos homens, ela é **um agente social capaz de, por si só, assegurar a manutenção familiar, elaborar estratégias sociais de fortalecimento da sua posição na hierarquia social (...)**. [Domingues, 2000, pp. 72-73, grifos meus].

## Cap. 1. Entrando no campo... Grupo de São Martinho Grande

O desenrolar do trabalho de campo junto com o grupo de *batukadeiras* decorreu sob um clima, por vezes íngreme, outros deleitoso, permeado por negociações, tensões e conflitos. Mas, também, trocas de experiência entre as *batukadeiras* nas suas contingências e constrangimentos socioeconômicos e, eu, a etnógrafa, mulher cabo-verdiana escolarizada. Nesse capítulo, mostrarei como e por que meios entrei no grupo, como fomos (as *batukadeiras*, os coordenadores e eu) construindo nossas subjetividades, como elas me viam e, gradativamente foram tornando real minha presença no grupo.

Quando retornei a Cabo Verde em dezembro de 2007 para fazer o trabalho de campo, ainda não tinha escolhido o grupo de *batuko*. Inicialmente tencionava trabalhar com grupos que não se tinham ainda afirmado enquanto um grupo constituído, legalizado e entrado no mundo de produção musical. Tencionava trabalhar com a dimensão espontânea do fazer *batuko*, como forma de sociabilidade e não na sua dimensão já padronizada de grupos organizados unicamente para participar em shows, produzir CD, DVD's. Ou seja, *batuko* como formas lúdicas de sociabilidades e não somente, meio e caminho para a entrada no mundo de produção artística e musical.

Dias após ter chegado, contei com os préstimos da minha mãe para entrar em contato com um informante-chave, Otávio. Por terem sido colegas de trabalho, quando Otávio ainda trabalhava na mesma escola primária que a minha mãe, a minha mãe sabia da vinculação deste ao *batuko*, aí ela me passou o número do celular dele. Otávio aceitou prontamente encontrar-se comigo. Combinamos nos encontrar num bar, no final da tarde. A fisionomia do Otávio era franzina, com seus 1,65 cm e, na altura do campo tinha cerca de 40 anos. Para Otávio, os grupos de *batuko* atualmente não primavam pela espontaneidade e pelo genuíno por buscarem se adequar ao contexto, às exigências externa e, por exigirem o uso do uniforme para se apresentar no palco. Otávio via a globalização, a abertura para o exterior e a produção do *batuko* como provocando a perda e o desaparecimento deste. Assim sendo, ele trabalhava junto com vários grupos de *batuko*, entre os quais, o de São Martinho Grande, no sentido de manter a espontaneidade e a valorização do *batuko*. Nas suas falas, ele autodenominou-se como o monitor deste grupo. Usando as palavras dele, *ami é sés munitor. Marcos ki contratam pam treinás pa batuko, inchinás fazi bom batuko (...)* um ta djobi spetakuls pés bai<sup>9</sup>. O papel do Otávio no grupo oscilava entre um treinador, um professor, um empresário e um produtor

---

<sup>9</sup> “Eu sou o monitor delas. Foi Marcos, o coordenador delas que me contratou para treiná-las para o *batuko*, ensiná-las a fazer bom *batuko* (...) também busco contatos de shows para elas participarem...”.

musical que intermediaria a relação das *batukadeiras* com outros potenciais músicos e artistas. Combinamos nos encontrar num domingo (era o dia de ensaio do grupo e ele iria ensaiá-las) para ir junto já que não conhecia a região São Martinho Grande e as mulheres integrantes do grupo. E foi assim que o caminho das *batukadeiras* de São Martinho Grande e o meu se cruzaram num desses domingos, dia de ensaio.

### 1.1.1 O espaço social São Martinho Grande

Nesse domingo à tarde, a minha primeira ida ao campo, não tive que pegar *hiace*<sup>10</sup>, pois Otávio estava de carro e ofereceu-me carona. Como sempre, em Cabo Verde, os brilhos solares constituem um parceiro no nosso dia-a-dia e nesse dia, em pleno Dezembro, eles me guiaram na minha primeira experiência em campo. Como combinamos de nos encontrar às 17 horas, por precaução para não me atrasar, saí de casa às 16 horas e peguei um ônibus que me deixou na parada de *hiace*. Ainda que não tivesse nenhuma estrutura que se assemelhasse a uma parada de *hiace*, por estar naquele espaço era sinal para outros transeuntes e para os motoristas de *hiaces* que eu iria para uma destas zonas rurais. Deste modo, ao passarem, eles paravam e interrogavam-me do meu destino de viagem. Enquanto aguardava, por ser final de semana, tinha pouca afluência de pessoas esperando o *hiace*. A maioria das pessoas que estava por perto era de uma destas regiões rurais e o restante era como eu, uma visitante proveniente do espaço urbano, da cidade



Retomando para o meu espaço social do trabalho em campo, São Martinho Grande situa-se na Ilha de Santiago, na região Sul, aproximadamente 10 km da Praia, Capital do País e faz parte do Município de Ribeira Grande. Para quem não tem transporte próprio, tem que pegar um *hiace*, um transporte coletivo que faz ligações com os outros bairros rurais e, uma das várias formas de comércio informal existente em Cabo Verde.

---

<sup>10</sup> *Hiace* se assemelha a uma van, sendo que o nome é resultante da apropriação social dos grupos que utilizam ou não esse meio de transporte. O nome *Hiace* provém da marca da viatura.

São Martinho Grande tem uma população aproximada de 689 habitantes (Censo 2000, INE), sendo que a proporção de homens e mulheres é a mesma, oscilando em cerca de 1 a 2% para os homens. Do total de 689 habitantes, 492 pertencem a famílias chefiadas por homens e 197 por mulheres, sendo que para ambos dos chefes, o tamanho médio do agregado familiar oscila entre 5,1 a 5,3 indivíduos. Ainda que São Martinho Grande tenha uma população jovem, a maioria dos habitantes tem a escola primária<sup>11</sup> implicando com isso que as atividades econômicas<sup>12</sup> realizadas sejam ou atividades informais como mecânico, pedreiro, peixeira, vendas ambulantes de frangos, batatas, enfeites de porcelana, criação de suína e avícola ou atividades formais, de servidores públicos.



Espaço de sociabilidade



Escola primária na rua principal

Se aparentemente, as delimitações entre o espaço urbano e rural em Cabo Verde, são marcadas a nível infra-estrutural, no espaço rural, pela ausência de equipamentos sociais (nomeadamente escola de 1º e 2º grau, Hospital, Delegacias de Policia, Bombeiros, espaços de comércio e industriais). Social e culturalmente, o espaço rural é marcado por outras formas de sociabilidades, por outras apropriações. A criação suína e avícola (patos, galinhas e galos) é recorrente nas práticas cotidianas (comerciais) como estratégia de sobrevivência e, segundo moldes diferentes do que se verifica no espaço urbano. Estes animais se encontram circulando no espaço público, nas estradas, nos

---

<sup>11</sup>Em Cabo Verde, com a reforma da Educação em 1991 durante a governação do partido MPD, a Escola Primária que iniciava da 1ª classe, passou a terminar na 6ª classe, sendo que antes deste período ia até a 4ª classe. Os dois anos seguintes compunham outra etapa: o Ciclo Preparatório cujo objetivo era mediar à passagem da Primária para o Liceu, o qual iniciava e ainda inicia na 7ª classe ou o então 3º ano. O liceu ia até o atual 12º ano ou o então Ano Zero. A escola primária equivale, no Brasil, ao Ensino Fundamental e o liceu ao Ensino Médio.

<sup>12</sup>A partir da trajetória das *batukadeiras* que trago no capítulo 2, mostro as estratégias múltiplas que cada uma define no intuito de melhorar condições de vida, mudando de trabalho, buscando constantemente meios de sobrevivência.

arredores das casas e, muito raramente no interior dos espaços domésticos, só retornando no final do dia. Algumas pessoas fazem criação bovina e caprina, mas em menor número, por ser mais cara e acarretar maiores custos. Porém, ainda que São Martinho Grande seja um espaço rural, as fronteiras geofísicas que delimitam os espaços urbanos e rurais em Cabo Verde, são borradas pelos diversos trânsitos de sujeitos (entradas e saídas). Estes estão no seu cotidiano, a todo instante, apropriando-se do espaço e, por meio desse agenciamento, construindo caminhadas diferenciadas (De Certeau, 2003) na cidade/urbano e no campo/rural.

Não obstante, ainda que em Cabo Verde, a distinção entre o espaço rural e o espaço urbano, por vezes, perca sua instrumentalidade, o espaço rural de São Martinho Grande possui algumas particularidades que faz com que seja mais rural, do que urbano. Se no espaço urbano, a construção de uma casa está embrenhada a um aparato burocrático gerando maiores gastos financeiros, por causa da relação desproporcional entre a escassez de lotes de terrenos e a procura das pessoas. Em São Martinho Grande não existe um controle rígido de atribuições de lotes de terreno e face à abundância de lotes, a possibilidade de ter um teto para morar é mais acessível. De tal modo que, apesar da condição de vida por vezes precária, todas as *batukadeiras*, excetuando duas delas, têm moradia própria. Porém, se nos espaços urbanos da Cidade da Praia, se termina todo o processo de construção civil das casas, concluindo com a pintura externa e interna, em São Martinho Grande e um pouco por todos os espaços mais precários e/ou rurais do País, a maioria das casas é unicamente lajeada em decorrência do nível econômico baixo das pessoas.

Nesse sentido, as casas em São Martinho Grande, diferentemente dos espaços urbanos, traduzem outras apropriações do espaço público e do privado. Se as fachadas das casas eram pintadas, lajeadas, ou permaneceram a aparência externa a blocos, os interiores da casa tinham outras configurações. Os compartimentos das casas eram espaçosos e, se alguns compartimentos estavam pintados e com mosaicos, noutros o chão por instantes era irregular e íngreme. Alguns compartimentos da casa por se encontrarem mobiliados com sofás, estantes, aparelhos de som, televisão, leitor de DVD, mesas de jantar, louças de banheiro, pintados, com azulejos e mosaicos permaneciam fechados e, unicamente quando da presença de alguém que não fosse da família usava-se os compartimentos.



Fachada da casa



Rua das casas

Nas vezes que fui entrevistar uma das *batukadeiras*, a mais velha, na sua casa, ela levou-me para uma sala com configurações diversas daquela onde estávamos. Onde estávamos parecia uma cozinha, mas num extremo tinha uma cama onde o seu neto dormia e, noutro um fogãozinho a gás, louças, talheres e panelas no interior de baldes que estavam dispostos no chão. Já a sala era mais bem iluminada, tinha janelas metalizadas e cortinados claros, permitindo entrada do Sol. Estava pintada, tinha mosaicos, uma mesa grande no centro da sala e sofás. À esquerda da mesa, havia uma estante com seis prateleiras, contendo fotos, bonecos, louças de porcelana, telefone com fio e leitor de DVD. À frente da mesa, havia uma estante maior com aparelho de som e uma televisão. As crianças geralmente não circulavam por lá e quando teimavam eram obrigadas a ir brincar na rua. Estes espaços adquirem um valor, distinção social à família e entre às *batukadeiras*, por traduzir quem consegue ter mais bens materiais, consegue mobiliar melhor uma casa com melhores mobílias.



A despeito do clima seco e quente que fazia ao longo do dia, em campo, tive necessidade de levar sempre calçada o tênis, visto que, com a sandália a caminhada seria mais dura, sendo que noutros espaços urbanos eu fazia uso destas. Como as imagens acima nos narram, o caminhar em São Martinho nos proporciona o contato com a natureza na sua condição mais bruta<sup>13</sup>. Isso porque, excetuando duas ou três ruas que tinham calçamento, na totalidade de cerca de 7 ruas, o chão era majoritariamente batido, árido, íngreme, com pedregulhos e entulhos. Porém, como mostrarei na representação

<sup>13</sup>Ao longo da pesquisa de campo, vim saber por algumas pessoas da comunidade que nos anos 70, 80, São Martinho Grande tinha extensas plantações de manga, banana, em função da distribuição pública abundante da água. Com o tempo, mudou-se a rota da distribuição da água, levando a que o verdejante do espaço cedesse lugar a um intenso e árido marrom.

da organização espacial local, não existe uma concepção de rua já pré-concebida, ao invés, a configuração dos caminhos é criada através da localização das casas, das brechas entre as casas apropriadas pelos transeuntes como ruas, caminhos, ruelas e becos.

### 1.1.2 As negociações no campo

Ao longo de três meses em campo, os olhares das *batukadeiras* sobre a minha corporeidade foram paulatinamente ganhando formas diversas, consoante os graus de interconhecimento que construímos. Aprendia que todo trabalho em campo materializa-se nessas várias desconstruções e construções fabricadas pelos os/as nativos/as sobre o/a pesquisador/a. E no meu caso, os/as nativos/as não remetiam somente às *batukadeiras*, mas à comunidade, homens, mulheres, crianças, idosos/as decorrente do interesse e estranhamento causado pela minha presença. Inicialmente como cheguei lá por intermédio do Otávio, a minha pessoa foi sendo construída numa continuidade com a deste. Cheguei à comunidade e ao grupo como pesquisadora, porém me apercebi que fui sendo subjetivada por estes, como mulher e namorada do Otávio. Várias pessoas, principalmente as do sexo masculino, não resistindo à curiosidade de saber “quem será aquela moça que veio junto com Otávio e que agora vem por cá quase todos os dias?”, questionaram-me do meu grau de afinidade com o Otávio. Noutros momentos em campo, alguns rapazes chegaram para mim e me paquerando, interrogaram-me porque não os escolhera para a entrevista e, ao justificar o meu interesse sobre *batuko*, exclamavam: Náh, kelá é ku mudjeres!<sup>14</sup>. Já as crianças, as filhas e filhos das *batukadeiras*, se no início observam-me, paulatinamente aproximaram-se, querendo que eu lhes fizesse fotos, as filmasse ou as levasse para minha casa. Das várias crianças, Carmem, de 4 anos, filha de uma das *batukadeiras*, ficou minha amiga. Quando estava em campo, ela grudava em mim, aonde eu ia, lá ela ia comigo, tanto que no início, quando eu ainda não estava familiarizada com o espaço local, ela me ajudou muito ao levar-me para casa das *batukadeiras*. Diferentemente, as *batukadeiras* viam-me como moçinha e auxiliar do Otávio no trabalho junto com grupo de *batuko* e até filha do Otávio me tornei. Contudo, ao mesmo tempo em que, a presença deste no grupo ia gradativamente diminuindo, a minha condição de auxiliar foi gradativamente diminuindo para dar lugar a uma condição de emigrante (na época não importava se era estudante ou não, o relevante era

---

<sup>14</sup> “Ah, isso é com as mulheres!”.

o fato de por estar fora do país, teria possibilidades maiores e melhores de agenciamento do que elas para atingir essa posição tão almejada em Cabo Verde) que pudesse agenciá-las no *batuko*.

De igual modo, a condição de gênero, as relações de gênero atravessavam e pautavam nossas interações sociais. Inicialmente, ao aparecer no grupo junto com Otávio, no imaginário das *batukadeiras*, a minha condição era, se não parecida, pelo menos próxima a delas. Isso porque, no interior desse grupo de mulheres, por conta da diferença social e escolar em relação ao Otávio e Marcos, mais uma mulher no grupo (eu) seria no máximo, uma delas, esposa, namorada ou auxiliar de trabalho, cujo agenciamento estaria pautado pelas mesmas mediações e mediadores que as delas. No decorrer das nossas práticas, a minha condição de mulher sim, mas que diferentemente delas, escolarizada e com acesso e conhecimento a tecnologias (máquina digital, filmadora, gravador de voz, sabia mexer no computador) foi ganhando outros contornos. Tornei-me numa possível ou uma potencial coordenadora do grupo que as agenciaria para eventos, participações em shows. Várias disseram-me o quanto iriam sentir minha falta, como minha presença no grupo era magnífica para elas, noutras vezes, outra pediu-me que lhes arranjasse uniforme. Não obstante, estava me sentindo constrangida com a tamanha expectativa, tendo em conta a minha incapacidade financeira e logística naquela altura para ser coordenadora delas e minha condição de estrangeira, visitante no grupo.

Uma situação em campo deveras ilustrativa foi a ida da minha orientadora para Cabo Verde, durante as minhas experiências etnográficas com as *batukadeiras*. Quando falei para elas que no domingo seguinte traria junto minha ‘professora’ do Brasil para assistir o ensaio delas, nos rostos delas havia traços de felicidade, de alegria e principalmente, de orgulho. Quando eu e minha orientadora chegamos, uma onda de curiosidade sobrevoava na comunidade: todo mundo queria saber quem era aquela estrangeira branca e ruiva. O auge do interesse despertado pela presença da minha orientadora foi no momento do ensaio. Na varanda da casa de uma das integrantes, elas estavam sentadas nas cadeiras, em formato roda, com *tchabeta* entre as coxas preparando-se para iniciar o ensaio. Instantes após, escuto alguém falar bem baixinho, quase sussurrando, para as outras *batukadeiras*: Nu fazi batuko sabi, pa kel mudjer lá gosta e lebanu pa Brasil, pa nu ba fazi spetacul!<sup>15</sup>. Esta situação traduz duas situações peculiares à realidade cabo-verdiana: a condição da emigração e o desejo de ser artista. Como referi no prólogo, a emigração é um fenômeno constituinte das práticas cabo-verdianas e, a performance das *batukadeiras* face à minha ‘professora’ reifica o papel do Brasil nas

---

<sup>15</sup>“Vamos fazer bom batuko, para ela se impressionar e nos levar para Brasil, fazer show!”.

práticas sociais e no imaginário cabo-verdianos. O Brasil está presente em Cabo Verde no calçado, no vestuário, nos gêneros alimentícios, nos cosméticos e na música importados de Rio de Janeiro, São Paulo e Fortaleza<sup>16</sup>. De igual modo, nas memórias revividas e reatualizadas nas narrativas dos que fizeram faculdade ou passaram pelo Brasil e, particularmente, se vivencia o Brasil nas novelas do Globo e da Rede Record<sup>17</sup>. Por outro lado, a condição de artista em Cabo Verde é visto como uma condição de ser afamado, ser aplaudido, amado e mais que ser artista nacional, o artista emigrante sobrevaloriza a condição de prestígio. A minha orientadora, naquele instante de ensaio, foi sendo subjetivada pelas *batukadeiras* como uma possibilidade de realizar este desejos e vontades: ser artista emigrante e ser mulheres artistas de sucesso.

Outro elemento que marcou minha entrada em campo, foi necessidade de negociar e driblar disputas e tensões, resultantes da minha circulação do grupo. Dentre as *batukadeiras*, fiquei mais próxima de uma (mais tarde viria a saber que era a líder informal do grupo), a primeira *batukadeira* que iniciei o contato e pude chegar às outras. No início sempre ia primeiro para casa dela e, em seguida para a casa da outras, junto com ela ou os familiares dela. Por ser estrangeira e visitante ao/do grupo, no imaginário social cabo-verdiano, particularmente do espaço rural, a casa onde eu estivesse circulando seria motivo de orgulho e de distinção desta em relação às outras. Como cabo-verdiana cometi o erro de em campo esquecer-me desse dado relevante e, não me atentar as implicações políticas na minha circulação no grupo, por sempre partir da casa desta para as outras. Para além do fato de que enquanto estava na sua casa, ela oferecia-me algo para comer, beber e caso recusasse, ela sentir-se-ia ultrajada. Do mesmo modo, quando fosse para a casa das outras, elas faziam o mesmo: ofereciam-me de comer e por mais eu argumentasse: *Un kumé na kasa de...*<sup>18</sup>, elas objetavam: *ah, bu kumé na kasa de..., ka na nhá kasa! Ali també bu tem ki kumé!*<sup>19</sup>. Seria indelicado da minha parte rejeitar a refeição e seria ultrajante para uma se eu negasse de comer por ter comido na casa da outra. Isso porque, no entendimento delas, seria demonstração da minha preferência social por uma em detrimento da outra. Diferentemente, nos espaços urbanos não existe esta prática.

---

<sup>16</sup> Não será exagero afirmar que o que faz sucesso no Brasil também faz em Cabo Verde. Gêneros musicais e de dança brasileiros, nomeadamente, axé baianos, samba e pagodes cariocas, os temas melodramáticos do “brega”, das duplas sertanejas e o “Rei” Roberto Carlos, disputam espaço com o *zouk*, *funaná*, *fiçon*, *batuko* e *morna*, nas estações de rádio cabo-verdianas.

<sup>17</sup> Para Gláucia Nogueira (2007, p.75), “se só na última década do século XX a música cabo-verdiana começou a ser conhecida no Brasil – como, de resto em grande parte no mundo – o mesmo não aconteceu no sentido inverso. Sempre que se fala ou escreve da própria música cabo-verdiana, a influência brasileira é apontada como estando na modinha, seja o *landu*, muitas vezes associado ao que no Brasil era designado como *landu*, de origem africana”.

<sup>18</sup> “Comi na casa de fulana”.

<sup>19</sup> “Foi na casa da fulana e não minha casa! Tu tens que comer cá na minha casa também!”.

Nos momentos de festas tradicionais, ou festas religiosas, as pessoas do espaço rural se sentiriam mais afamadas quanto maior o número de pessoas pudesse circular e comer na casa delas, tanto que a refeição era confeccionada pensando no número de pessoas visitantes que poderia passar por lá e não nas pessoas da casa, nos vizinhos e moradores *habitués*. Assim, paulatinamente, resolvi ir, aleatoriamente, para a casa das *batukadeiras*, a fim de desvincular-me da idéia de preferências pessoais e diminuir chances de criar um clima de fragmentação no interior no grupo e, entre as *batukadeiras* em relação à minha presença.

Por último, tive também que driblar tensões com Otávio semana após minha entrada em campo. Como no meu primeiro dia em campo, não consegui o número do telefone das *batukadeiras* para ligá-las e avisá-las da minha ida, liguei para o celular do Otávio no intuito de pegar o número com ele. Tentei mas, sem efeito. Esta foi a primeira das várias situações de tensões em que a negociação se fez presente e necessária para maximizar a minha presença no grupo. Diferentemente das *batukadeiras*, através da minha condição de mulher mestranda, fui objetivada pelo Otávio como uma estranha e desconhecida (no sentido literal da palavra) que não partilhava com ele das mesmas regras do jogo. E, de certa forma, ainda que corra risco de cair num reducionismo, estas situações instigam-nos a pensar a questão de gênero, como ela perpassa e constrói as relações sociais. De igual modo, as relações entre uma mulher e um homem, esse meu caso profissional, o imaginário social cabo-verdiano que orientava estas práticas sociais de gênero emergia.

## **1.2. A constituição do grupo**

Durante o trabalho em campo, o grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande era constituído por dezasseis (16) mulheres (sendo cinco adolescentes entre a faixa etária de 13 a 16 anos) e dois coordenadores, Marcos e Otávio. Faziam parte do grupo: Claudia, Lúcia, Nair, Marta, Neta, Laurinda, Laura, Isabel, Elsa, Vany, Lúcia, Ana, Nany, Marina, Solange e Fátima. Como referi no prólogo, farei o uso de pseudónimos a fim de preservar sua privacidade. As relações sociais em Cabo Verde, particularmente nesse meio rural, São Martinho Grande, são marcadas ainda por certo grau de interconhecimento, ou quando não, por redes sociais que permitem mecanismos informais de circulação de informações. Isso, porque a extensão, a pequenez do país e das ilhas faz com que as interações sociais sejam baseadas numa proximidade social em que os sujeitos se conhecem por meio de redes e círculos de interação social.

Trago a constituição de forma dinâmica e não estática do grupo, pois presenciei em vários momentos, situações de desistência e de reentrada de um ou outro elemento no grupo. De igual modo, quando as questionava sobre o número total dos elementos, elas davam-me respostas evasivas: *ku sinceridade un ka sabi, anós é kantu, tem bés ki ta parci 8, 12, ami un ka sabi... ami ki ta urganiza minis, un ka sabi, pamodi é difícil parci todú minis na insaiu...*<sup>20</sup> (Solange), por isso não quero dar um caráter de fixidez à constituição do grupo quando tal é inexistente no seu interior. Ao invés, uma maleabilidade do grupo construída nos seus vários momentos de agenciamentos conforme a situação e a audiência<sup>21</sup>.

Um ka sabi anos é kantu, um sabi ma anós é tcheu, ma na insaiu na parci só uns 4 ou 5 alguém. Mas se bira si nu tchomadu pa nu particpa na algum espetáculo, é munti ki ta juntú ki bu ka ta fazi idéia<sup>22</sup>. (Nany).

O grupo de *batukadeiras* só se constitui enquanto um grupo coeso e articulado, com a vinculação à associação da comunidade: a Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande (ADSMG) em 2007 na altura presidida pelo Marcos, o então presidente e coordenador delas. Marcos incentivou-as a integrar na associação, argumentando que esta precisava ter um grupo de *batuko* e que estando vinculado à associação, o grupo ganharia um caráter institucional, a fim, de garantir retornos de apoios financeiros de outras instituições governamentais ou não governamentais. Mas, antes da união à ADSMG, em 2006, o grupo fora convidado para participar num show na Cidade Velha, nas atividades comemorativas da criação da Comissão Instaladora do Município. E foi nesse show que Marcos teve o “conhecimento das potencialidades do grupo” e dos elementos do grupo e, resolveu apóia-las convidando-as para se integrarem à Associação. Isso porque, ainda que Marcos fosse oriundo de São Martinho Grande, ele residia nos arredores urbanos do Município da Praia e só ia para lá nos finais de semanas e com pouca frequência. Após esse show, Marcos convidou-as (ainda no mesmo ano) a participar em um outro show na Várzea, um bairro da capital. Foi neste show que conheceram Octávio que mais tarde, viria convidá-las a participar de um festival de *batuko* em Assomada<sup>23</sup>, a fim de acompanhar um cantor no lançamento do seu CD, fazendo somente *tchabeta*, pelo fato deste ter quem desse *ku torno*.

<sup>20</sup> “Sinceramente, não sei, às vezes aparecem 8, outras 12, eu não sei, quantas somos... eu que organizo o grupo, não sei, pois é difícil aparecer todo mundo no ensaio...”

<sup>21</sup> No capítulo 4 retomarei de forma mais aprofundada esta discussão.

<sup>22</sup> “Eu nem tenho idéia de quanto somos, sei que somos muitas, mas nos ensaios aparecem umas 4, 5 ou 6 pessoas, não mais. Mas, se de repente formos convidadas para participar em algum show, podes ter certeza que vai aparecer muitas pessoas querendo ir”.

<sup>23</sup> Cidade de Assomada fica no Município de Santa Catarina, região semi-urbana e semi-rural da Ilha de Santiago, numa distancia de cerca de 50 km da capital.

Marcos e Otávio tinham formações superiores (Marcos bacharelato e Otávio licenciatura), situações socioeconômicas e posição social acima da média das *batukadeiras*. A escolaridade das *batukadeiras* era muito baixa, sendo que algumas nem eram escolarizadas, condicionando-as às atividades econômicas remuneradas de peixeiras, venda ambulante de frango, domésticas, faxineiras e vendas informais ambulantes. Estas atividades faziam com que o pertencimento social delas fosse a classe popular, de baixa renda. Assim sendo, essa disparidade entre a condição socioeconômica e escolaridade, perpassava as narrativas das *batukadeiras*, as do Marcos, do Otávio e as situações de tensões eminentes resultante dos acordos estabelecidos tacitamente relativamente aos papéis de cada um.

Náh, abo Markus é ka sima nós nau! El é gros! É tem otu vida! Otávio nu sabi pocu kusa, ma el é prisor de liceu, di kusé ninguém ka sabi, ki scola é tem nu ka sabi. Nu conchel juntú cu Markus. Távio dja flanu kantu bés ma el é ka tem grupu, ma el é ta kanta el só. El fanu mé podi teni grupu de *batukaderas* ta cumpanhál, ma má grupu el ka tem!<sup>24</sup> (Ana).

Em relação à constituição do grupo, se Solange afirmava que aquando do recrutamento de integrantes do grupo fora divulgado na comunidade, outras vezes emergiam argumentando que os integrantes foram escolhidos a dedo. Se no início fora Fátima quem estimulava a criação de um grupo articulado, gradativamente todo o processo, se centrou na Solange e nos sujeitos que transitavam na sua rede direta ou indiretamente. A narrativa de Magui é bem elucidativa nesse sentido. Falando com Marta, Neta, Lurdes, Fátima e Lúcia, Magui reclamava por não ter sido convidada para fazer *batuko* no grupo novo já que sabia fazer *batuko* e por sua mãe ter sido uma das *batukadeiras* integrantes do grupo dos anos 80, no tempo do OMCV<sup>25</sup>. Cláudia discordou ao defender pela união da comunidade, da necessidade de ultrapassarem estas situações e, principalmente que todo processo de recrutamento passou pela Fátima. Magui insistiu em manter sua posição:

Modi ki un ta entra na um grupo ki ka tchomam? Um dia um staba juntú cu otus batukaderas, kanto Solange chiga e convida só és, ami não. Un ofereci nhá cabeça, mas é nega. Si crê nhos fla me Fátima ki convida nhós, é Solange ki

---

<sup>24</sup> “Ah, Marcos não é como nós, ele tem outra situação de vida. Do Otávio não sabemos quase nada, somente que é professor de 2º grau, do quê não sabemos, nem sua formação. Nós viemos a conhecê-lo a partir do Marcos e este nos diz sempre que Otávio não tem grupo, que ele canta sozinho. Ele pode ter um grupo de *batukadeiras* a acompanhá-lo, mas ele não tem grupo algum”.

<sup>25</sup> Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV) foi criada a 27 de Março de 1981, para “dar voz às mulheres” cabo-verdianas e lutar pela sua emancipação. OMCV foi criada no interior do PAICV (Partido Africano para a Independência de Cabo Verde).

mandal. Ka go el nem tchabeta é ka sabi, goci ki é sta ta prendi. Ami ta fazi batuko medjor ki el, ka go djan dura ta fazi<sup>26</sup>

Mais tarde, Lurdes retomou a conversa comigo e confirmou o fato da Solange não ter inicialmente muito talento em fazer *batuko*, como também a diligência que tinha para com o grupo. Contudo, as narrativas da Magui, a preocupação da Lurdes em querer esclarecer o papel da Solange no grupo, reforça a idéia de que esta, Solange, era construída no interior do grupo e na comunidade, como uma líder que detinha um poder e uma autoridade política de constituir e dinamizar o grupo. A liderança e agenciamento iam sendo construídos em função do *batuko*, do fazer *batuko*, como foi ilustrado em campo. De entre as *batukadeiras*, Solange era a única que saía da sua casa e dirigia à casa das outras para lembrá-las do ensaio, ou quando eu perguntava uma ou outra *batukadeira* se elas iriam ensaiar naquele dia, se mostrando incertas, me mandavam procurar saber junto à Solange. A liderança da Solange consolidava-se não só em função da legitimidade que as outras *batukadeiras* lhe conferiam, mas principalmente, por ser a única que fazia a mediação política com os coordenadores e mediadores intelectualizados: Otávio e Marcos.

Aparentemente a constituição do grupo teria baseado-se nos parentes dos integrantes do grupo dos anos 80 e, os que integraram neste quando adolescentes e crianças. Contudo, se nos focarmos somente nestas duas possibilidades de recrutamento dos integrantes, perderemos de vista a dinâmica destas redes, a mobilidade destas interações em que sujeitos diversos circulam consoantes as contingências, como ficou ilustrado na condição maleável e flexível do grupo. Já que, embora o grupo fosse coeso e articulado, este era também aberto aos trânsitos dos integrantes e à elasticidade do número das integrantes, que se, por um lado, as escapava, por outro, estas não consideravam relevante este dado.

### **1.2.1 As tensões internas no grupo**

A minha chegada no grupo foi no meio de tensões em consequência desse show em Assomada, que viria a provocar a saída de uma das *batukadeira* e a redefinição dos

---

<sup>26</sup> “Como vou fazer parte de um grupo ao qual não fui convidada? Um dia, encontrava sentada com outras *batukadeiras* e Solange convidou todas, menos eu. Eu até me ofereci, mas esta negou. Mesmo que tenha sido Fátima a convidar vocês, foi a mando da Solange. E pensar que ela nem sabe fazer tchabeta, nem nada, agora que está aprendendo. Eu sei fazer *batuko* melhor que ela, faz muito tempo que sei fazer”.

papéis sociais do grupo. Nas primeiras semanas em campo, as narrativas das *batukadeiras* insistiam em reconstruir-me este momento passado e tenso:

Nu bai Somada um 18, mas kantu nu tchiga Otávio fla ké pa subi na palco só 13 e, só 13 ki dadu dinheiro e kés ki ka dadu nada, fica chateadu. Dipos el bem flanu ma ki é scodji kés ké odjaba na kel spetacul na Várzea. Nakel dia ki nu fazi runion, tcheu de nós papia de kel cusa li, de ma nu sta ta fazi batuko a toa, sem dadu nada! Ami um ka ta concorda, pamodi nu sta ta premdi, inda falta tcheu pa nu fica bom e dipos anos nu mesti djudadu pa nu conhedu. Si crê nu ka ta dadu dinheiro, é um manera de otus guentis ba ta conchenu<sup>27</sup>. (Ana).

Otávio sta djudanu tcheu, é ta djudanu na fazi tchabeta. El é bom e é midjor pa nós si é ka larganu. Kantu nu bai Somada dá confuson e Otávio fla mé sta sai de grupo, ma Solange fla mé ka ta sai, pamodi sé pé sai, kenha ki sta incomodadu ki ta sai. Ma nu ta rocha li mé. Si Marina ka acha sabi é só pé sai!<sup>28</sup> (Neta).

As narrativas da Ana e da Neta reatualizam as tensões existentes no interior do grupo e como estas iam sendo negociadas entre as *batukadeiras*, os mediadores externos Otávio e Marcos no intuito de maximizar suas potencialidades em nome de um projeto individual que se tornava também coletivo: o ser artista (Gilberto Velho, 2003). Um projeto individual por ser algo construído e performatizado pelos sujeitos conforme suas potencialidades de agenciamento. Do mesmo modo, possuía um amparo sociocultural que permitia um compartilhamento, já que o fazer *batuko* no presente<sup>29</sup> (diferente do que foi anos atrás) era construído no imaginário social destes grupos como possibilidade de entrada no mundo artístico, de circular nos espaços (nacionais e/ou internacionais) imediatos de shows musicais. Assim, mais que o simples fazer *batuko* no instante aqui e agora, havia posições pragmáticas de constituírem-se artistas em um presente futuro.

Igualmente, estas tensões são elucidativas na forma como elas lidavam com as tensões internas e o olhar delas na figura do Marcos e do Otávio como mediadores políticos neste espaço de produção comercial de música onde elas não tinham

---

<sup>27</sup>“Fomos 18 para Assomada, mas Otávio disse que só 13 iam subir no palco e depois só essas 13 que receberam remuneração e as outras ficaram com raiva por não terem subido, nem recebido nada. Ele depois veio a explicar que escolheu as que tinha visto no espetáculo na Várzea. Naquele dia que fizemos reunião, muitas colocaram esta questão de não estar recebendo nada e que por isso não iam continuar mais. Eu não concordo, pois estamos aprendendo ainda nos falta muito para ficarmos bons e depois nós precisamos de apoio para aparecer e as pessoas irem nos conhecendo. Por isso mesmo não tendo dinheiro temos de fazer é uma forma de outras pessoas nos irem conhecendo”.

<sup>28</sup>“Otávio tem nos ajudado muito, ele nos dá muitas dicas e formas de melhorarmos *tchabeta*. Ele é muito bom e é bom que ele não nos largue. Tivemos um problema com a ida para Assomada, pois fomos todas e Otávio só pediu 13 que eram as que ele tinha visto no show que participamos na Várzea. As que não subiram ao palco e não receberam gratificação, cerca de 5 ou 6 pessoas, ficaram chateadas e uma saiu. Fizemos reunião, Otávio disse então que ia sair e Solange disse que não, que ele não ia sair, que saísse então outras pessoas. Assim, Marina saiu”.

<sup>29</sup> No capítulo 3 trago a discussão do *batuko* como forma de sociabilidade, etnografando os momentos temporais diferenciados do fazer *batuko*.

agenciamento, mas como através destes tencionam ter uma posição nele. Por outro, nos elucidam da presença de polifonias e discursos díspares. Se umas ou outras *batukadeiras* ansiavam por um retorno imediato do capital pela prática realizada, outras o adiavam para um futuro em longo prazo, buscando e criando garantias de permanência no espaço artístico. Assim sendo, interna e externamente ao grupo, estas que poderiam aparecer como os “fracos”, têm várias possibilidades de “resistência” e “agência” (Ortner, 2006; De Certeau, 2003): o “poder dos fracos”, de forma a manter presente a probabilidade de vir a ser profissionais.

Marina, a *batukadeira* que saiu do grupo por causa das tensões, tinha 27 anos, realizava vendas ambulantes no Mercado Municipal da Praia e vivia sozinha com dois filhos. Só vim a conhecê-la fisicamente semanas após o início do trabalho em campo e após sua corporeidade ter sido (re)construída pelas *batukadeiras* nas várias narrativas. Um dia estava na casa da Marta, junto com outras *batukadeiras* à espera do ensaio, quando Marina, que caminhava nos arredores, foi chamada pela Neta. Elas insistiram com ela para que retornasse ao grupo, mas aquela se manteve firme. Nas suas narrativas, simultaneamente, Marina (re)constituía e (re)atualizava as razões da sua saída, seu agenciamento e papel no grupo.

Kantu nu bai Somada, Otávio fla só 13 alguém pa subi. E só na runion ké bem explicanu tudu. Um fica chateadu pamodi el ka flanu nada antes. É fazi alguém de parva. Ka go ami un ka ta nem mora li, minis ki bai tchomam lá na Praia pam bem dá ku torno, pamodi és mesteba alguém pa dá ku tornu e pa kanta. Um bem pamodi um gosta de batuko. E goci ki um entra na grupo si kés ta tratam! Um ka sta mal cu ninguém, uniku algém é Otávio, ki um ka gosta di sé manera de trata alguém. É gosta dá pa bom demais e é ka ta crê pa ninguém bai contra el<sup>30</sup>! (Marina).

Contudo, após esse enredo Marina retomou as atividades do grupo e, nesse entretempo, a presença do Otávio no grupo foi paulatinamente escasseando e para algumas, ele não fazia mais parte do grupo. Marina situava a justificação para sua reentrada no grupo nas suas habilidades de *cantadeira* e na importância da presença das suas performances para o futuro promissor do grupo.

---

<sup>30</sup> “Quando fomos para Assomada a convite do Otávio, chegando lá ele disse que só iam subir no palco 13 pessoas. Foi naquela reunião que fizemos naquele domingo que ele veio explicar tudo. Mas eu fiquei mais chateada por ele não ter dito nada e ficamos fazendo figura de parvas. E mas ainda, eu nem moro em São Martinho, elas foram me convidar na Praia, pois disseram que estavam sem alguém que desse *ku torno* e que precisavam também de uma *cantadeira*. Eu vim porque gosto de fazer *batuko*. Mas vim e depois é este o tratamento que recebo! Não estou de mal com ninguém do grupo, só não gostei do Otávio e não vou participar no grupo. Ele é muito arrogante, fica dando ares de bom e não admite que ninguém o contradiz”.

Un entra na grupu di novu pamodi kel grupu lá sem mi és ka nada! És ka ta bai pa diante! Kel otu cantadera é sabi kanta, ma é ka sabi vibra públiku, é mutu mole dimais e vergonhosa! Ami é ka vergonhosa, um ta fazi tudu kusa pam anima públiku, kanta ku briu!<sup>31</sup>

Reiterando, um pouco por todo Cabo Verde, em função da pequenez espacial, as relações sociais estão sustentadas em um interconhecimento, proximidade social e familiaridade entre os sujeitos e, particularmente nos espaços rurais tal se faz mais presente. São Martinho Grande é um desses espaços rurais onde as práticas são baseadas em relações de mútua ajuda, de compadrio e relações de vizinhança, numa dinâmica de proximidade social. Desse modo, estas práticas desencadeiam outras configurações sociais em que as fronteiras entre o público e o privado são, a todo instante, (re)apropriadas, (re)inventadas pelos sujeitos, fazendo com que situações de fofoca, de ‘falar sobre o/a outro/a’ apareçam. No caso das *batukadeiras* de São Martinho Grande, a fofoca aparece traduzindo e construindo as disputas e as tensões entre si, como elas solucionam as tensões na escolha de quem faz *batuko* melhor, quem dá *ku torno* melhor<sup>32</sup> e quem requebra melhor. Nesse sentido, as tensões e os conflitos ocorrem não só entre as *batukadeiras* e os coordenadores, como também no interior das *batukadeiras*, pois, o lugar que cada uma ocupa no grupo indica a sua potencialidade e a do grupo. Do mesmo modo, o momento de dar *ku torno* e de fazer *batuko* se constitui em uma arena de disputa para manter sua posição no grupo e para sobressair sua posição em detrimento da outra, no intuito de manter sua vinculação no grupo sob pena de ver seu projeto individual de ser artista se esvaír no ar.

De entre vários estudos antropológicos que poderia citar, a discussão da Cláudia Fonseca (2000) sobre a fofoca nos grupos populares, na periferia de Porto Alegre (Rio Grande do Sul – Brasil) é bastante elucidativa para pensar a fofoca no meu campo. Para Fonseca (2000), a fofoca aparece nestes grupos, enquanto mecanismo de agenciamento construído pelos ‘fracos’: as mulheres e os homens, por se estarem despossuídos de poder, em especial a força física, recorrem à fofoca para macular ou enaltecer a reputação de alguém do grupo. Por outro, Patrícia Fasano (2006) na sua etnografia junto a um grupo que coordena um restaurante comunitário num bairro de periferia em Buenos Aires (Argentina), mostra como nesses grupos populares, as interações sociais,

---

<sup>31</sup>“Voltei para o grupo, pois o grupo sem mim, não é nada! Não vai para frente, a outra cantadeira não é tão boa assim, ela sabe cantar mais é muito parada, não sabe animar o público, é muito envergonhada. Eu não tenho vergonha, eu faço o que tiver para fazer para animar o público!”

<sup>32</sup> No capítulo 5 discuto as performances diferenciadas de dar *ku torno* e como cada *batukadeira* vai acionando sua performance para a fabricação do corpo artista.

as tensões e as rivalidades políticas existentes no grupo são negociadas e construídas por meio da e na fofoca.

Diferentemente destas duas pesquisas, no interior desse grupo de *batukadeiras*, a fofoca aparece como uma extensão, uma continuidade das formas existentes de conversação em Cabo Verde. A oralidade na suas várias formas, entre as quais, a fofoca, aparece construindo e sendo construída nas e pelas interações sociais entre os sujeitos. Outra especificidade da oralidade cabo-verdiana é a presença de *contu nobu* como construindo e sendo construído na e pela interação social. *Contu nobu* é um termo nativo para designar expressões que aparecem nas letras de música e posteriormente são incorporadas na conversação durante um determinado tempo. Por serem efêmeras poderiam ser denominadas também de ‘expressões que estão na moda’, já que durante um tempo elas são usadas e, paulatinamente, elas desaparecem dando lugar a outras expressões, a outro *contu nobu*. Como são expressões faladas em crioulo e por darem certa jocosidade à conversa, a sua compreensão e sentido só podem ser compreendidos no falar e na especificidade lingüística e cultural do experienciar o crioulo. Trago um exemplo em crioulo, com traduções lingüísticas e culturais. As expressões em negrito são *contu nobu*:

"-Luísa **bo ki sta manda!** Bu maridu dau **bom socu na rostu!** Kel sapato li é bunitu!"

Tradução lingüística:

"-Luísa, tu que estás a mandar! Teu marido te deu bom soco na cara. Este sapato é bonito!"

Tradução cultural:

"-Luísa, estás bem de vida! Teu marido te deu um sapato lindo!"

### 1.2.2 O grupo antigo e sua presença no grupo atual

Inicialmente, quando conheci o grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande, não tinha conhecimento de que, em meados de 1980 existira um outro grupo. No segundo dia de campo, estava na casa da Ana quando Fátima foi trazida na sua narrativa: era uma mulher já madura de seus 63 anos, fizera parte desse grupo anterior e entrou nesse novo grupo. Fátima era a única mais velha do grupo (a faixa etária delas é de 30 a 62 anos) e a sua habilidade de cantar, de dar *ku torno* e de fazer *tchabeta* eram trazidas nas narrativas das *batukadeiras* e de outros sujeitos das suas redes. Fátima, no

meu primeiro dia em campo destacou-se em relação às outras em decorrência de uma situação de tensão com Otávio que passo a narrar.

São Martinho Grande, 16 de Dezembro de 2007

No primeiro dia que fui junto com Otávio, a São Martinho Grande, final da tarde de um Domingo, assistir o ensaio das *batukadeiras*, paramos à frente de uma sala de aula da escola primária. À beira da porta estavam algumas mulheres. Dirigi-me para elas, nos cumprimentamos com dois beijos, um a cada lado, disse meu nome e o que estava fazendo por lá. Seguidamente, entrei na sala. No interior da sala estavam cerca de seis (6) mulheres sentadas, lado a lado, cada uma com seu *tchabeta* em cima das coxas ou segurando nas mãos. Cumprimentei-as da mesma forma que fizera com as outras dizendo meu nome e meu trabalho. Estavam algumas crianças por perto que deviam ser suas, mas após o início do ensaio, elas resolveram mandá-las brincar na rua. Enquanto isso, Otávio não tinha entrado, estava à beira da porta conversando com Solange. Instantes depois, ele entrou, não falando com as outras mulheres. Ele trazia segurado pela mão um estojo de cavaquinho. De costas para as mulheres, sentou-se em cima de uma mesa, retirou o cavaquinho e começou a tocá-lo levemente. Entretanto, algumas mulheres estavam falando umas com as outras (aquelas que se encontravam por perto), as outras se mantiveram caladas e uma outra estava a fazer tricot. Após uns minutos, Cláudia esticou e cruzou as pernas e colocando *tchabeta* entre estas, começou a fazer bater intensaente com as mãos no *tchabeta*. Em seguida Lúcia, Nair, Neta, Fátima e Solange imitaram as técnicas da Cláudia, acompanhando o ritmo do cavaquinho que se manteve lento. Otávio se manteve de costas e, debruçando sobre o cavaquinho, começou a cantar passagens de uma música... ele cantava bem baixinho. Cada uma das *batukadeiras* tinha um jeito diferente e uma forma diferente de agitar os braços, de bater no *tchabeta*, era um som tão intenso e agudo que quase ensurdecia e cobria por completo o som do cavaquinho. Mas, isso, não parecia influenciar, já que por alguns poucos minutos, Otávio e as *batukadeiras* permaneceram fazendo a mesma prática musical. Instantes seguidos, as mulheres começaram a arrumar o *terrero*. Colocaram as cadeiras em um formato tipo arco e sentando com o seu instrumento entre as coxas, tendo as pernas estendidas e cruzadas, retomaram o *batuko*. A porta da sala de aula estava entreaberta e algumas/ns adolescentes espreitavam pelas brechas das janelas, enquanto crianças estavam de pé à entrada da sala. Nos momentos que estavam fazendo *tchabeta*, cada uma tentava bater com mais força do que a outra como se estivessem a competir umas com as outras, como se estivessem buscando quem fazia melhor *tchabeta*, quem fazia um som mais agudo. E mais do que demonstrar para elas unicamente, o intuito maior era demonstrar a potencialidade do grupo para Otávio (já que ele estava numa posição de observador-auditivo externo) e a potencialidade/as habilidades de cada uma para ele. Por instantes, fiquei em face (nos bastidores) a uma arena de disputa protagonizada pelas *batukadeiras*. E nisso, Cláudia começou a gritar<sup>33</sup> enquanto fazia *tchabeta* com bastante intensidade e agitando os braços para cima. Seguidamente, as outras *batukadeiras* imitaram-na. No meio, dessa intensidade de sons, escutei Fátima a reclamar “nhós ka sabi fazi tchabeta, dés manera li nu ka ta intendi cumpanheru!<sup>34</sup>”. Ninguém respondeu. Passados segundos, Otávio entrou em cena. Parara de tocar o cavaquinho e estava caminhando em direção às

<sup>33</sup> No capítulo 4 discuto o papel da voz e seus diferentes usos na construção da performance eficaz.

<sup>34</sup> “Vocês não sabem fazer tchabeta, assim não dá para acompanhar vocês!”.

*batukadeiras*. Com um rosto inexpressivo, pediu-lhes que preparassem para fazer *tchabeta* e iniciar o ensaio. Fecharam o círculo e começaram a fazer *tchabeta*. Enquanto isso, Otávio de pé, aproximou-se um pouco da porta. Parou e retomou com o cavaquinho e a cantar. Passados uns instantes, ele sentou-se em cima de uma mesa, ficando mais próximo das mulheres, à direita do círculo. Após uns minutos, Fátima pediu que falasse mais alto ou mais devagar, para que elas pudessem entender e acompanhar o fazer do *tchabeta*. Ao que ele retorquiu que elas não precisavam entender, ao invés “nhós abri boka só, pa som de batuko sai mas forti, mas sabi<sup>35</sup>”. Não houve comentários e continuaram a fazer *tchabeta*. Fátima insistiu de novo que ele deveria cantar mais alto para que elas pudessem acompanhá-lo melhor. Cláudia entrou na conversa e retorquiu que quem deveria tomar esta decisão era Otávio, e que, se for necessário, ele explicar-lhes-ia. Face à intervenção da Cláudia, Fátima retorquiu que elas também poderiam esclarecer-lhe, explicar-lhe ou fazer-lhe entender sobre um ou outro assunto do fazer *batuko*. Enquanto as mulheres trocaram idéias, Otávio se manteve calado. No fim da conversa, ele posicionou em favor da Fátima, mas naquele instante, queria que elas se preocupassem com o som do *tchabeta*, um som não tão acelerado (que era como estava, segundo ele), mas um que ficaria entre este acelerado e um mais suave.

Esta cena faz emergir diferenças nas percepções estéticas, interações e negociações intragrupo resultantes de formas diferenciadas de fazer *batuko*, particularmente na forma de fazer o *batuko* do Otávio e da Fátima. Esta, diferente daquele e das outras *batukadeiras*, teve uma vivência com o *batuko* que remonta a uma temporalidade marcada por outras apropriações sobre o *batuko*, como é ilustrado na narrativa.

Goci cu apoio de Marcos e Otávio nu torna cumeça. És ta djudanu tcheu, mas goci Otávio fla ma nu tem ki fica mais popocu, él kré pa nu fica 6 e nós é 18, mas 6 é pocu demais pa fazi tchabeta. Ami un ka acha kela dretu pamodi anós sempre nós era tcheu e goci pa nu fica mais pocu ka ta fica dretu. Kel grupo de tempu de OMCV nós era 13 e dipos guentis ba ta mori, otus ba ta disisti e, kés ki sta na kel grupo de goci resto bem de grupo antigo sima Claudia, Nair, Lúcia e Neta. Claudia, Nair, Lúcia, nha fidjo e Neta, kuantu és era rapariguinhas, és ki ta daba *ku torno*. Goci ki nu labanta, nu mesti djudadu, és fla més ta danu farda, mas ti goci nada. Si cré Otávio larganu, nu ta insaia simé e nu ka ta kaba cu grupo. nu ka mestel<sup>36</sup>! (Fátima).

---

<sup>35</sup> “Abram mais a boca para que o coro saia mais forte, mais bonito.”

<sup>36</sup> “Agora com apoio do Marcos e do Otávio levantamos de novo. Eles têm nos ajudado muito mas Otávio disse que temos que diminuir o número de *batukadeiras*, nós somos 18, ele quer que fiquemos somente 6, mas 6 é muito pouco para fazer *tchabeta*, tem que ter mais gente. Eu não concordo com isso, nós sempre fomos um grupo grande, agora fazer um grupo pequeno não faz sentido. Aquele grupo de tempo de OMCV nós éramos 13, depois as pessoas foram morrendo, outras desistiram, desses que estavam nesse grupo, neste novo que apareceu agora só permaneceu eu, Claudia, Nair, Lúcia e Neta. Claudia, Nair, Lúcia, minha filha e Neta (mocinhas) davam *ku torno*. Agora estamos iniciando, mas precisamos de apoio, eles disseram que iam nos dar uniforme, mas até agora nada. De todo modo, vamos ensaiando com ou sem Otávio. Não precisamos dele!”

Se por um lado, Otávio é construído pelas *batukadeiras* como um mediador que lhes permite agenciamentos no mundo da música, por outro leva-nos a problematizar a relação entre ele e as *batukadeiras*, especialmente quando Marcos enfatiza a presença do Otávio no grupo a fim de treiná-las para serem futuras artistas. Como pude ver nos ensaios, quando Otávio participa (já que ele não tem grupo de *batukadeiras* que lhe acompanha nos shows), as músicas ensaiadas são maioritariamente dele, impossibilitando às *batukadeiras* um reforço e amadurecimento das suas próprias músicas.

### 1.3. Relações políticas em São Martinho Grande

São Martinho Grande, 25 de Fevereiro de 2008

Num domingo, por volta de 10 horas da manhã, chegando a São Martinho percebi uma dinâmica diferenciada dos outros dias. Um som musical estridente invadia as casas e as ruas. Na praça estavam várias pessoas circulando, desde jovens, crianças e alguns homens. O som provinha de um aparelho de som instalado na praça que chamava atenção de crianças. Algumas estavam dançando e correndo, brincando ao som da música e ao redor das colunas de som. Fui caminhado e reparei em um aglomerado de pessoas no interior da sala de aula onde as *batukadeiras* costumam ensaiar. Curiosa e intrigada entrei na casa da Lúcia à procura de esclarecimentos, já que no dia seguinte falara com elas e nenhuma comentou nada comigo. A porta da casa da Lúcia estava entreaberta. Bati e fui entrando. Cláudia estava sentada junto com as sobrinhas da Lúcia. Informaram-me que estava decorrendo eleições para eleger o novo Presidente da ADSMG, sendo os candidatos Marcos (o atual presidente) e Paulo (irmão da Lúcia, filho da Fátima). E que no dia anterior houvera atividades na praça, mas não houve batuko, já que algumas *batukadeiras* estavam ausentes, ainda que Marcos tivesse insistido. Nem Lúcia, nem Cláudia tinham ido votar e Lúcia por não ter tido nenhuma informação sobre essa eleição, decidiu não ir votar. Cláudia reforçou que pelo que ela sabia nenhum dos dois candidatos tinha feito campanha eleitoral e, por desconhecer o porquê da existência da Associação não iria votar. O marido da Lúcia entrou na conversa e aconselhou-as a ir votar. Minutos depois, saí à procura das outras *batukadeiras*. Na parede dianteira da casa da Solange estavam coladas fotografias dos dois candidatos, cada um de um lado, com os respectivos nomes e slogans de sua proposta. O slogan do Marcos estava escrito em crioulo e o do Paulo em português. A casa da Solange tem um mercado-bar gerido pela sua mãe e permitia a circulação de várias pessoas no espaço, a maioria homens bebendo cerveja. [Devo salientar que pessoas de outras regiões circulavam nesse espaço. Um exemplo disso foi a minha entrada em campo, já que vim junto com outros sujeitos de Praia. E estes, enquanto eu estava assistindo o ensaio, se encontravam no mercado-bar bebendo cerveja. Este espaço ganhava uma posição central de sociabilidade particularmente masculina].

Perguntei pela Solange à irmã e, como ela estava nos arredores, parei para falar com a sua irmã para saber se ela tinha ido votar e, nisso, Solange chegou. Estava segurando um recipiente cheio de *donets*<sup>37</sup> que ela mesma fizera e estava vendendo, para obter dinheiro e juntar para jogar *totocacha*<sup>38</sup>. Ela me disse que não fora ainda votar. Ela se posicionou contra Paulo, pois queria que Marcos ganhasse, já que Paulo não tinha tempo para gerir a ADSMG (ele trabalhava num município). Ela tinha ouvido dizer, se este ganhar iria dar o posto ao António (então vice-presidente da ADSMG e irmão da Lara, da Laurinda, da Nany,). A irmã retorquiu, demonstrando sua certeza na vitória do Paulo por ele ser do PAICV [o partido atual no governo do país] já que a maioria da população era do partido PAICV. Solange discordou, pois, ainda que ela fosse do PAICV, não iria votar no Paulo. Queria a vitória do Marcos por tê-las ajudado, mesmo sendo do partido MPD [Movimento Para Democracia, o partido atual de oposição]. Não obstante, a irmã reiterou que não se iria separar, pois o que estava em questão eram os dois partidos e não os candidatos. Instantes depois, Cláudia saiu da casa da Lúcia e caminhando para a casa da Solange parou para falar conosco. Solange comentou da ADSMG e Cláudia denotou indiferença e desconhecimento da utilidade da associação, nem da eleição. Solange e a irmã, na tentativa de amenizar, reiteraram a utilidade da Associação e, do que poderia acontecer com o grupo caso o Paulo ganhasse. Cláudia foi para sua casa. Em seguida, eu fui para casa da Ana, falar com ela.

Um ka vota inda, mas un sta bai, un sta dá nhá voto na Marcos, pamodi é djudanu tcheu ku grupo de batuko. Candidato é fidjo de Fátima, irmon de Lúcia e cunhadu de Marta. Um sabi go modi kés otus minis sta ba vota, pamodi kel outro ta acha pés ta vota nel<sup>39</sup>. (Ana)

Esse era o clima de indefinição que rodeava as *batukadeiras* e o grupo de *batuko*, pelo fato a constituição do grupo, enquanto tal ter sido feito a partir e por meio da vinculação com a ADSMG, personalizado no coordenador e mediador externo Marcos. De igual modo, outras questões despontavam, nomeadamente, a forma como esse momento de eleição fez emergir relações partidárias, posicionamentos partidários, redes e relações parentais. Votar no Marcos em prol do trabalho que fizera ao grupo? Ou no Marcos, ainda que ele não tivesse nenhuma vinculação com o grupo, por ser do partido PAICV? Ou ainda, votar no Paulo por ser parente de alguns elementos do grupo? Assim, essa eleição foi ganhando um caráter de micro drama social que provocou nas *batukadeiras* e no Marcos um questionamento central: o futuro (incerto) do grupo. Já que Marcos, ainda que sob outros moldes, partilhava dos mesmos questionamentos que

<sup>37</sup> Bolinho parecido com os *donuts* americanos, mas numa espessura menor. Por vezes, a cobertura é feita à base de calda de chocolate quente, outras vezes é banhado em açúcar.

<sup>38</sup> *Totocacha* é uma expressão émica referente a uma forma de poupança informal. Pessoas se juntam e todos os meses contribuem com uma soma igual e cada mês uma dessas pessoas recebe o total da soma e isso vai circulando de acordo com o número de elementos.

<sup>39</sup> “Não votei ainda, mas vou votar, vou dar meu voto ao Marcos, ele nos ajudou muito no nosso grupo de *batuko*. Não sei das outras *batukadeiras*, pois o outro candidato é filho da Fátima, irmão da Lúcia, cunhado da Marta e é possível que elas votem nele”.

as *batukadeiras*: é um projeto que está em andamento e acho que a nova equipa continuará a apoiá-las<sup>40</sup>. Ele e o outro candidato e outras pessoas criaram a ADSMG. Desse modo, o evento da eleição constitui-se num “momento extraordinário” e trouxe descontinuidades no fluxo da vida cotidiana das *batukadeiras* e do Marcos. As expectativas que cada um tinha sobre o outro, as redes e as relações de afinidades iam sendo questionadas enquanto decorriam as eleições e, por vezes, perderam a possibilidade de garantir a “segurança ontológica” (Giddens, 2001) dos sujeitos. Por outro, a intensidade desse micro drama se manifestava e, ia sendo construída por meio das fofocas que refletiam comentários do que ainda não aconteceu, do que cada candidato faria e qual seria o futuro do grupo.

### 1.3.1 As negociações e agenciamentos políticos

Na praça, onde decorria a atividades da eleição, a presença masculina tinha maior destaque. Excetuando umas poucas jovens que estavam assistindo, nenhuma outra mulher estava por lá, tirando a mulher do candidato Paulo. Comentei com Marcos esta ausência das mulheres e segundo ele, elas tinham desempenhos e representatividade nulos na associação. Marcos justificou esta situação por conta da baixa formação escolar e principalmente, usando as palavras dele, elas não queriam se misturar com questões de política, tanto que na mesa do voto não estava nenhuma mulher. Reparei isso na forma como as *batukadeiras* viam a eleição, a Associação, seu papel e a função delas nesta. Ainda que quando eu questionasse-as sobre o grupo, elas me remetessem à vinculação da associação, em nenhum momento, nenhuma *batukadeira* me trouxe narrativas sobre algum evento que tivesse assistido e participado organizado pela ADSMG. De igual modo, em nenhum momento, Marcos foi construído, nas narrativas das *batukadeiras*, como o presidente da ADSMG, ao invés, como o coordenador do grupo.

Embora São Martinho Grande fosse um dos vários bairros da Ilha de Santiago onde as ações e os discursos das ONG's, vinculadas à problemática de relações de gênero, de equidade e igualdade, circulavam; as relações de gênero ainda estavam baseadas em desigualdades no acesso de bens e serviços que impossibilitava às mulheres agenciamento e trânsito em espaços ditos socialmente como masculinos. A trajetória das *batukadeiras*<sup>41</sup>, entre outras passagens partilhadas, referia-se a um tempo histórico, social e cultural cuja realização da mulher e ser mulher baseava-se na formação da sua família, em ter filhos, tanto que na fase adolescente, elas já estavam na fase adulta: ter

---

<sup>40</sup> Parte desta entrevista feita ao Marcos, ele falou em português.

<sup>41</sup> Desenvolverei com mais profundidade no próximo capítulo.

marido, filhos. Solange, por exemplo, foi morar com o pai do filho aos 15 e aos 16 anos engravidou provocando o abandono da escola. Contrariamente, Marcos e Paulo puderam estudar e ter uma formação sólida que os possibilitasse ter um agenciamento. Nesse sentido, a entrada dessas mulheres nesse mundo político era limitada de certa forma pelo modo como elas foram construindo e reificando a “construção social da diferença” (Amâncio, 1998), as expectativas em corresponder a um “ideal” social e culturalmente produzido de mulher e de homem.

Não obstante, este evento permite-nos apreender o modo como o espaço político cabo-verdiano é fabricado nas narrativas e da prática das *batukadeiras*. Historicamente (desde a independência, em 1975 até tempo atual), o sistema político em Cabo Verde se constitui em cima de duas facções políticas: MPD e PAICV. E ser do PAICV ou do MPD não era demonstrado unicamente nas campanhas eleitorais, mas no cotidiano dos sujeitos, permeando, construindo redes, interações sociais e atuações dos sujeitos conforme a vinculação a um ou outro partido. A experiência etnográfica junto com as *batukadeiras* permite-me também apreender a forma como os sujeitos sociais fabricavam as suas lógicas sociais, construíam seu cotidiano, resignificando a todo instante as suas performances. O processo de elaboração das letras de músicas pelas *batukadeiras* em nenhum momento se encontrava dissociado do contexto circundante, do contexto sociopolítico do país, pois, não seria ‘*bom*’ para elas cantar sobre um ou outro partido sob pena de ficarem marcadas e não receberem apoio de nenhum dos partidos. Nas campanhas eleitorais, grupos de *batuko* de vários bairros eram convidados pelos partidos políticos para participarem na animação cultural, cantando e dando *ku torno*. Contudo, o que elas cantavam remetia à performance do partido, elogiando e demonstrando assim uma vinculação já que o convite provinha do partido para o coordenador do grupo de *batuko*.

Exemplo disso foi a chegada para Solange como mediadora do grupo, um convite da Comissão Instaladora da Câmara de Ribeira Grande para participarem num show que aconteceria na Cidade Velha, em Fevereiro de 2008. Este convite impulsionou inquietações e questionamentos sobre as implicações e conotações políticas para o grupo ao participar nesse show:

São Martinho Grande, 23 de Janeiro de 2008

Nany, Fátima e Lúcia estavam falando sobre o show e Nany disse que algumas *batukadeiras* não estavam querendo muito ir por conta da questão de partidos políticos. Nisso, Fátima retorquiu que a questão de partidos políticos não era assunto delas, já que como não importa a vinculação política do partido que as

convidar, elas não devem escolher partido. Nany concordou dizendo que deviam fazer *batuko* pra todo mundo que as convidar, que na hora de voto, cada qual escolheria seu partido. Para Lúcia o que importava era fazer *batuko*.

Passados dias, Fátima conversando com a mãe da Solange, retomou esta discussão, mas ancorada em uma outra temporalidade. Lara apareceu nas narrativas como um “quadro de memória” (Halbwachs, 1990) que permite Fátima reconstruir as várias temporalidades: o tempo dos anos 80 do grupo e o tempo atual:

Lara é di MPD e kantu MPD staba na poder, é kanto contra PAICV. E kanto PAICV torna ganha, nu ka dadu mais apoio e nem nu ka tchomadu pa nu participa na spetacul. Era pa bu ka cantaba contra PAICV, pamodi goci nu ta staba sabi, na EUA, na Tuga, cu grpu la riba, cu CD, DVD e ta fazi spetacul na tudu kau<sup>42</sup>.

De certa forma, este micro drama social desembocou também as lógicas sociais que permeavam as interações sociais quando o assunto político entrava em jogo. Assim, se por um lado, as relações sociais de sexo entre as *batukadeiras*, os coordenadores e os presidentes ajudavam na interpretação deste evento. Por outro lado, a dimensão da relação de poder no campo político adensava esta discussão, ao demarcar quem ditava as regras e como as *batukadeiras* por estarem despossuídos desse poder, agenciavam outros mecanismos de poder. Isso porque, mais do que, como o Marcos frisou, *elas não queriam se misturar com questões de política, ao invés, elas misturavam-se por moldes outros*. O que importava para as *batukadeiras*, no fundo, era fazer *batuko*, circular no mundo de produção musical e terem chances de realizar o projeto individual de ser artista. Assim sendo, nenhum ato é desinteressado e a prática das *batukadeiras* fizera emergir um ato *ilusão*, pois as regras do jogo primavam para que elas não se misturassem (Bourdieu, 2007)<sup>43</sup>. Pois ao dizer: “Batuko ka tem partido, anós nu ta kanta pa tudu alguém, pa kenha ki crê obinu!”<sup>44</sup> elas estavam jogando o jogo, visto que, tinham um interesse subentendido: fazer *batuko*, serem conhecidas como profissionais do *batuko*.

<sup>42</sup> “Lara é do MPD e quando MPD estava no poder cantou contra PAICV. E quando PAICV entrou no poder, não tivemos mais apoio e não fomos mais chamadas pra participar nos shows. Eu acho que o nós, o grupo antigo, não devíamos ter cantado contra PAICV, pois talvez se não o tivéssemos feito isso, agora poderíamos estar nos EUA, em Portugal, com o grupo lá em cima, fazendo CD, DVD e participando em shows por todo lugar”.

<sup>43</sup> Para Bourdieu (2007, p. 139-140), “(...) os jogos sociais são jogos que se fazem esquecer como jogos e a *ilusão* é essa relação encantada com um jogo que é produto de uma relação de cumplicidade entre as estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social”.

<sup>44</sup> “Batuko não tem partido, cantamos para todo mundo!”.

### 1.3.2 As (in)certezas sobre o futuro do grupo

Após as eleições e com a vitória do Paulo, fui à procura da Ana por ser a única que estava presente (as outras tinham ido para Praia visitar amigas). A minha intenção era ver que formas o micro drama social iniciado com as eleições da ADSMG, ganharia com a perda da Presidência do Marcos. Ana estava tomando banho. Como o banheiro ficava no quintal, da porta do banheiro comuniquei-lhe a derrota do Marcos. Com um lamento na voz ela, disse que estava esperançosa da sua vitória, ainda que, no fundo, tivesse consciência da vitória do Paulo. A filha de 10 anos que estava no quintal, sentada no chão a lavar louça, escutando a conversa, comentou jocosamente: *Dja nhós fronta! Dja nhós panha mau! Nhós grupo dja kaba!*<sup>45</sup>. Face à intervenção devastadora da filha, com firmeza, Ana respondeu que não acabou, que mesmo não tendo apoio da associação, iriam sair desta e seguiriam sozinhas, que não iriam deixar o grupo acabar. A firmeza dela era mais para convencer a si mesma, do que eu ou a filha. Tentei atenuar a insegurança trazendo a garantia que Paulo o Presidente dera: *É fla la na Parça mé ta djuda nhós*<sup>46</sup>. Ana, contudo, não se entusiasmando muito com essa garantia, deu de ombros *Nah, kusé! É só boka ke tem!*<sup>47</sup>. Fátima, por seu turno, me trouxe outras inquietações:

Um ka fika mutu contenti pamodi és concorri contra cumpanhero, és é primo, mãe de Marcos é primade nhá falecido marido, pai de Paulo. Um sta cu verginha de papia cu Marcos. Um ka sabi goci modi Marcos sta fica, marido nhá fidjo fla ma el ta fica simé, pamodi él é membro. Mas parcem ma Jorge ta trazi sé guentis pa trabadja kual. Um fla nhá fidjo pa goci el tem ki trabadja. Go, un ta flau um cusa, um ka sabi modi nós grupo ta fica, se és ta continua ta djudanu<sup>48</sup>!

Na semana seguinte, voltei a São Martinho Grande à procura de respostas. Mas, nenhuma das *batukadeiras* me trouxe posições diferenciadas, ou com alguma certeza de qual seria o futuro do grupo. Contudo, as expectativas delas é que Paulo conversaria com elas e traria uma garantia palpável de que a ADSMG continuaria a apoiá-las. O papel do Marcos e do Otávio por conta desse evento se tornou ambíguo: ele continuaria como coordenador do grupo de *batukadeiras*? Como ficaria sua ligação com o grupo por meio da ADSMG? Otávio continuaria a monitorar as *batukadeiras*, já que ele veio a convite

<sup>45</sup> “Estão fritas! O grupo do batuko de vocês já acabou!”.

<sup>46</sup> “Ele prometeu ajudar o grupo de *batukadeiras*”.

<sup>47</sup> “É só papo furado!”.

<sup>48</sup> “Não fiquei muito contente com o fato de terem concorrido contra o outro, eles são primos, a mãe do Marcos é prima do meu falecido marido, pai do Paulo. Estou com vergonha de encarar Marcos. Não sei agora como vai ficar Marcos, meu genro disse que ele vai ficar na Associação, já que ele é membro. Mas acho que Jorge vai criar sua equipa de trabalho. Eu disse para o meu filho que ele tem que trabalhar agora. Contudo, te confesso não sei como vai ficar o grupo, se a associação vai continuar a nos apoiar!”.

do Marcos, na altura Presidente da ADSMG? Que futuro estaria reservado para o grupo das *batukadeiras*?

Infelizmente, tive que interromper com meu trabalho em campo, já que por razões escolares tinha que retornar ao Brasil, a fim de dar continuidade aos estudos e completar as disciplinas curriculares do mestrado. Assim, não pude seguir de perto o avanço desse enredo que desencadeou particularmente nas *batukadeiras*, uma insegurança e quiçá um adiamento ou término de um projeto individual de ser artistas e/ou *batukadeiras* profissionais. Contudo, como as interações sociais são dinâmicas, mutáveis, tal como as lógicas sociais que as atravessam, eu não posso afirmar, nem dar este enredo por terminado. De igual modo, se, por um lado, os finais poderiam ser vários, por outro, a noção de final, de término perde toda operacionalidade face às dinâmicas, às ações levadas a cabo por estes sujeitos, em função do dinamismo da vida social. Assim, ao retornar para Cabo Verde, retomarei o trabalho com o grupo e me informarei da real e atual situação do grupo.

## Cap. 2. As trajetórias das *batukadeiras* de São Martinho Grande

Neste capítulo busco trazer os vários momentos das *batukadeiras* e construir as suas trajetórias a partir do que elas me narraram ao longo deste itinerário que trilhamos no decorrer destes três (3) meses em campo. Nesse sentido, ainda que toda pesquisa se inicie com uma proposta de reflexão, são nestes diversos momentos em campo e as interações em diversos planos que o ofício antropológico é definido e construído. Por conseguinte, tive necessidade de ir negociando com as *batukadeiras*, nem tanto o uso do gravador, mas a necessidade de fazer ou não as entrevistas. Quando falava com elas sobre o meu interesse de entrevistá-las, elas demonstravam certa relutância e argumentavam suas posições com interrogações do tipo: *Ami?? Coitadu mi! Cusé ki teni pa um flau?!*<sup>49</sup>, *intrivistam? Pamodi?? Ami ka sabi nada*<sup>50</sup>..., ou quando muito, remetiam-me para outra *batukadeira*. Fátima várias vezes disse-me que eu não precisava entrevistá-la que podíamos ir conversando e aos poucos, ela lembraria de uma ou outra narrativa sobre o *batuko*. Experiência parecida eu tive quando fui à casa da Nany. Antes de sentarmos à mesa para gravar entrevista, ela foi bastante eloqüente e falou durante uma a duas horas. Porém, o fluxo dessa dinâmica se quebrou quando enfatizei o momento da entrevista. Por outro, o aparelho da gravação, nos vários momentos da pesquisa, tornou-se um fetiche, já que para as *batukadeiras*, a presença deste atribuía uma relevância às narrativas delas e àquilo que elas consideravam ser banalidades ou então do senso comum. Isso porque, naquele instante, as práticas delas, não unicamente de mulheres sem “escola, sem formação”, mas de *batukadeiras*, colocavam-nas numa condição social de relevância por causa do meu interesse de ouvi-las, escutar suas *stórias*<sup>51</sup> e de através desse trabalho proporcionar-lhes momentos de visibilidade social.

O grupo de *batukadeiras* é constituído, como referi no capítulo 1, por dezesseis (16) mulheres, desde adolescentes, mulheres de faixa etária entre 27 a 40 e uma única de 63 anos. Pelo fato da constituição do grupo e das relações sociais das *batukadeiras* ser permeado por relações de parentesco, recorro às genealogias como metáfora para construir as suas trajetórias, trazendo o espaço São Martinho Grande como um espaço social onde tem lugar redes, afinidades sociais e tensões interpessoais. Assim, centrei

---

<sup>49</sup> “Eu?? Coitado de eu! Mas o que tenho a dizer!?”

<sup>50</sup> “Entrevistar-me? Mas porquê?? Eu não sei nada...”

<sup>51</sup> Estórias no léxico do crioulo. Uso estórias no intuito de trazer a dimensão da oralidade, que mais que uma narrativa que me contam, possui um caráter de conformação de valores sociais, de (re) construção da identidade social e cultural desta comunidade, por meio das heranças orais socioculturais.

em três genealogias para ir costurando as trajetórias das personagens principais: Fátima, Solange e Lara. A fim de adensar as trajetórias, junto com as três *batukadeiras* trarei as trajetórias das outras *batukadeiras* do grupo, buscando pontos de diálogo e/ou variações individuais.

Escolhi construir as trajetórias da Fátima e da Solange por aparecerem como as duas figuras-chaves que tinham um agenciamento maior no grupo, resultante de formas de lideranças diferenciadas. Solange, na mediação política com o meio externo, o então Presidente da ADSMG (Marcos), com o mediador Otávio e as redes informais com sujeitos vinculados a Municípios e Associações. Fátima, por sua liderança decorrente do seu saber fazer do *batuko*, da sua performance nos momentos áureos do grupo nos anos 80-90 e por ela ser vista como guardiã da memória local do fazer *batuko*. Estes momentos áureos traduziam o orgulho da comunidade na prática do *batuko* e a Fátima como uma das figuras centrais na constituição e na trajetória (os seus vários momentos temporais) do grupo dos anos 80 e 2006. Um exemplo disso foi em 2006 quando o Município de Cidade Velha endereçou à Fátima um convite para o grupo de *batukadeiras* participar nas festividades na Cidade Velha.

Diferentemente das outras, Lara, não faz parte do grupo atual com quem fiz etnografia, mas fez parte do grupo anterior dos anos 80. Durante o trabalho em campo, Lara aparecia para mim, através das narrativas das *batukadeiras* e da comunidade, como um marco na prática do fazer *batuko* nos anos 80 a 90, ao lado da Fátima. Entretanto, só vim a conhecer Lara fisicamente um mês após ter escutado falar sobre ela nas narrativas das *batukadeiras* e na forma como ela era produzida e produzia o imaginário social dessa comunidade. Lara era emigrante em Portugal desde 2001 e no período que estava realizando trabalho em campo, em Dezembro de 2007, ela foi passar um mês em Cabo Verde. Pelo fato de Solange, Fátima e Lara manterem relações parentais e relações de compadrio com outras *batukadeiras*, trazer a trajetória delas permite costurar com a trajetória das outras *batukadeiras* das suas redes sociais. De igual modo, ao mostrar como o grupo de *batukadeiras* foi constituindo-se, demonstro quem está fora, quem está dentro do grupo, construo as redes e relações (consangüíneas ou por afinidade) no espaço social local.

Como referi no prólogo, a idéia de construir as trajetórias das *batukadeiras* visa trazer os seus vários momentos, de como as noções de mulher e de homem são fabricadas corporalmente nesses vários momentos biográficos e nas performances do *batuko* e do *ku torno*. Por outro, como o *batuko* vai sendo construído por elas enquanto um espaço de agenciamento e de (des) construção das noções objetivas e subjetivas de

serem e experienciarem ser mulheres cabo-verdianas. Nesse sentido, o meu posicionamento teórico-metodológico se centra na proposta de Bernard Lahire (2004). Lahire propõe que a biografia seja construída como “esferas multidiferenciadas” (Lahire, 2004), em que, mais que disposição em face de um determinado contexto, esta é resultado da interação entre a pluralidade das “influências externas” e a pluralidade das “competências, apetências e disposições internas” (Lahire, 2004, p. 36). Assim, ao invés de construir a biografia destes sujeitos como tradução de disposições incorporadas e estruturadas (Bourdieu, 2007), proponho pensar estes enquanto sujeitos variáveis e múltiplos cujas subjetivações são construídas consoantes os vários espaços sociais de circulação. Igualmente, ao invés de dar uma rigidez e engessamento às trajetórias, viso mostrar que há devires múltiplos de ser mulheres e de ser homens cabo-verdianas/os agenciados e construídos conforme os espaços e os lugares de poder onde transitam.

## 2.1. Fátima

No primeiro dia que cheguei a São Martinho e pude encontrar com as *batukadeiras* e conhecê-las, a que ficou inicialmente na minha memória foi Solange. Foi a primeira *batukadeira* com quem falei e de quem Otávio me falou no nosso primeiro contato. Depois vim entender o porquê de ela ter sido a primeira a aparecer nas narrativas do Marcos aquando da minha entrada no grupo. Junto com Solange, Fátima foi-se habituando à minha presença como ela frisara várias vezes: *Oras ki bu imbarca, nu ta bem fika diskonsoladu! Bu ta fazenu falta!*<sup>52</sup>. De igual modo, mais que com as outras *batukadeiras*, com Fátima pude acompanhar mais de perto o grupo, através das suas inquietações e desabafos em relação à sua presença no grupo e ao fazer *batuko*. Como Fátima trabalhava na escola primária de São Martinho Grande, quando estava em campo nos dias de semana, ela estava lá. Paulatinamente, ela tornou-se meu ‘porto seguro’, a certeza de que encontraria alguém do grupo em São Martinho Grande para conviver, partilhar experiências e suas lógicas, pois caso contrário, seria somente no dia de ensaio, aos domingos.

No meu segundo dia em campo, pude conhecer melhor Fátima, já que no primeiro dia quando voltei para casa e minhas anotações, as minhas memórias mesclavam série de informações: quem era Fátima? A minha primeira referência é que durante todo o tempo que estive por lá, ela foi a única mulher que estava sempre com

---

<sup>52</sup>“Quando tu voltares para o Brasil, vamos ficar desoladas, vais nos fazer falta!”.

um lenço amarrado na cabeça, uma *sulada* (faixa de pano) amarrada nos quadris por cima das suas coxas arredondadas e uma saia que chegava ao meio das pernas, Tanto que não lembro de alguma vez ter visto o cabelo da Fátima, somente alguns fios grisalhos que surgiam por baixo do lenço. Cotidianamente, estas formas da Fátima compor sua corporeidade são partilhadas por outras mulheres quando entram na 3ª idade, em São Martinho Grande e noutros bairros rurais da ilha de Santiago, por constituírem noções estéticas da fabricação das corporeidades das mulheres adultas e idosas na ilha de Santiago e um pouco por todo Cabo Verde. Subentendido existe um jogo entre o simulado e o explícito das formas de uma mulher em que o arredondamento das suas coxas e dos quadris é valorizado na cultura cabo-verdiana. Assim, recorre-se aos ornamentos *pano di terra*<sup>53</sup> / *sulada*<sup>54</sup> e a saia cumprida para demonstrar a beleza das curvas do baixo corporal. A diferença entre *sulada* e do *pano di terra* reside no fato de que a *sulada* é a expressão em crioulo para designar o pano, faixa de pano comum que é amarrada por cima das coxas para dar *ku torno*. Já *pano di terra* remete para o pano feito por artesãos nativos que possui maior valorização cultural e econômica que a *sulada*.



Fátima nasceu no ano de 1945 em São Martinho Grande e é filha única dos seus pais. Na época do trabalho em campo Fátima tinha 63 anos, tez negra de olhos vivazes, braços fortes e corpo robusto. Um rosário de contas acrílicas pendurado no pescoço, um par de brincos de ouro e um avental amarrado na cintura segurado pela *sulada* por cima da saia compunham sua figura. A robustez e força traduziam as duras atividades domésticas e de trabalho, em paralelo com a criação de 8 filhos. Ela transmitia um dinamismo que era evidenciado pela sua assiduidade nos ensaios, engajamento e

---

<sup>53</sup>Historiadores como António Correia e Silva, Zelinda Cohen e Iva Cabral (2002) afirmam que desde os primórdios do povoamento de Cabo Verde, o algodão (usado na produção do pano) produzido no arquipélago era tido como uma das principais moedas de trocas no comércio com a Costa da Guiné-Bissau. E no século XVI já se fazia uso dos chamados *panos di terra*, os quais eram usadas pelas famílias nobres da Ilha de Santiago como sinal de distinção e de riqueza, sendo que sua confecção era feita no interior da ilha pelos artesãos nativos. Em meados do século XIX, com a desvalorização do *pano di terra* em função da decadência do comércio, paulatinamente é apropriado por outras classes sociais.

<sup>54</sup>No capítulo 5 discuto mais aprofundado os sentidos atribuídos à *sulada* nas e para as práticas performáticas do *ku torno*.

entusiasmo ao incentivar as outras *batukadeiras* a fazer *batuko*. Ainda que muitas das mulheres da sua geração tivessem desistido, Fátima acreditava na persistência em lutar.

Quando conheci Fátima, sua mãe ainda se encontrava viva com seus 90 anos. Fátima, às vezes, reclamava por não ter tido um/a outro/a irmão ou irmã com quem dividir os encargos e cuidados com a mãe. Quando a mãe tinha alguma consulta na Praia, as duas iam juntas pegar *hiace* e ir para o/a médico/a. Ainda que a idade não perdoasse e no corpo estivesse bem marcada em função das estratégias de sobrevivência para sustentar uma família com oito (8) filhos; Fátima dividia seu tempo entre ensaiar o *batuko*, participar nos shows (quando dava), trabalhar como cozinheira na escola local e cuidar da mãe e dos netos (quando os pais destes saíam para trabalhar nos dias de semana, ou quando saíam para algum lugar sem levar os filhos).

Antes de ter sido cozinheira, Fátima fez várias atividades, entre elas, apanha de areia, junto com Lara e outras mulheres nos anos 80 e 90. A apanha de areia além de ser uma atividade proibida atualmente por causa dos efeitos nefastos ao ecossistema marinho, é uma atividade penosa e não traz muitos retornos monetários àquelas que a realizam. Munidas de pá e baldes e com um sol abrasador, um grupo de mulheres apanhavam areia à beira do mar, colocavam-na em baldes de 15 a 25 kg. Carregavam os baldes em cima da cabeça e jogavam a areia num ponto da praia, a fim de ir fazendo vários amontoados, sob forma de pirâmides. Por vezes elas ficavam o dia todo tirando areia, outras vezes retornavam, por instantes, à casa para fazer almoço e dar de comer às crianças. Enquanto estavam ausentes de casa, os filhos ficavam sob os cuidados de vizinhos e parentes.

Kilos de areia ficavam à espera da chegada dos camiões de empreiteiros de obras que os compraria. Contudo, nem sempre os camiões apareciam! E elas ficavam dias à deriva, à espera que aqueles que resolveriam suas vidas e na sobrevivência dos filhos e da família, aparecessem. Esta prática é feita comumente no litoral da ilha de Santiago, ainda que sob pena de ser presa ou receber uma coima. A maioria das mulheres é chefe de famílias monoparentais cuja presença masculina (social e econômica) é inexistente. Mulheres sem formação escolar que lhes garanta outra atividade econômica remunerada e sem outra forma de ter outro rendimento econômico, embarcam nessa prática para sustentar a família. Ainda que elas tenham conhecimento dos efeitos nefastos da apanha da areia ao ecossistema marinho, lamentavam: *Nu tem ki busca kumida pa nós fidjos, pa nu ka morri de fomi!*<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> “Temos que buscar comida para nossos filhos, para não morrermos de fome!”.

Fátima, por vezes, lamentava ter que trabalhar na sua idade como cozinheira da escola primária de manhã e à tarde, por ser uma tarefa cansativa. Por outro, ela animava-se por ter uma forma de sustento e não ficar à espera das “esmolas dos filhos”. Mesmo estando com 63 anos, lá ia ela todos os dias “buscando o pão de cada dia”, junto com a venda ambulante de pastéis (feitos por ela), biscoitos e bala aos alunos. Quando conheci Fátima, o período escolar se encontrava de férias e as narrativas dela transpareciam desejo de retorno das aulas que ocupava seus dias. Faz 18 anos que Fátima enviuvava e se no início ficara desamparada, com tempo retomou sua vida: Un tem 8 fidjus, 3 machu e 6 femia. Kanto nhá maridu morri, un tinha 45 anu. Si un ka paraba na kel tempu, goci um staba cu munti mininu na nhá pé pam cria. Inda bem ki un ka pari mas, ki un pára, senau cau mau!<sup>56</sup>.

Fátima aprendeu a fazer *batuko* junto com a mãe, mas essa aprendizagem foi mais um processo de mimetismo do que uma relação de ensino/aprendizagem. Foi um processo de imitar e repetir o que outras *batukadeiras* faziam nos momentos lúdicos de brincadeira entre grupos de pares e nos momentos individuais de treinamento e de imitação. Um aspecto bastante elucidativo trazido nas narrativas das *batukadeiras* é o fato de que quando queria saber como elas tinham aprendido a fazer *batuko*, remetiam-me para o momento de entrada e articulação a um grupo de *batuko* pulando os outros momentos que vivenciaram o *batuko* na infância. Atualmente a primeira condição para fazer *batuko* e entrar no mercado de produção musical é estar vinculada a um grupo articulado de *batuko* opondo-se ao *batuko* espontâneo e festivo inserido em um contexto ritual.

A trajetória da Fátima constrói-se em cima de narrativas ancoradas numa temporalidade de se fazer *batuko*, a partir da Independência em 1975. Sob este “passado recriado e reinventado” (Ricoeur, 1994) nas suas narrativas, o *batuko* ia sendo também reatualizado e ressemantizado. O *batuko* permitiu-lhe agenciamentos, trânsitos pelas várias regiões e ilhas de Cabo Verde, circulação nos espaços tidos (dentro das lógicas daquele tempo sociocultural da sua geração) como masculinos e possibilitou-lhe fabricar performances femininas imensamente aplaudidas, as quais eram apropriadas e ressemantizadas pelas outras *batukadeiras*.

Com a independência em 1975, o PAICV defendeu a valorização das práticas culturais populares que foram proibidas durante a colonização, como o *batuko* e a

---

<sup>56</sup> “Tive 8 filhos, 3 rapazes, e 6 moças. Quando meu marido morreu, eu tinha 45 anos, se não tivesse parado de engravidar, agora estaria com muitos filhos menores para cuidar. Ainda bem que pude parar a tempo, senão agora seria difícil”.

*Tabanca*<sup>57</sup>. Pretendiam com isso, a construção desse ideário de identidade nacional e de construção da Nação cabo-verdiana junto com a criação do Estado enquanto entidade jurídico-política. Foram organizados vários concursos pela OMCV nas várias regiões da Ilha de Santiago, a fim de se eleger o melhor grupo de *batuko*. São Martinho Grande naquela época tinha um bom grupo e performances no palco encantadoras que garantiam a vitória. Era um grupo de cerca de 13 *batukadeiras*, incluindo uma cantadeira – Lara e crianças / adolescentes que davam *ku torno*. Para fazer *batuko* usavam um uniforme – blusa amarela e saia castanha – que materializava a condição de grupo e diferenciava de outros potenciais e possíveis grupos de *batuko*.

Um bez nu ba canta na um concurso contra um cantor de Achada Grande<sup>58</sup>, mas nu ka staba mutu firme ma nu ta venceba, pamodi el ta kantaba sabi. Nu staba cu medo ma nu ka ta ganhaba, mas nu ganha simé (...) nu tchomadu pa nu bai pa Maio [fica na zona sul do país], nu passa sabi, nu fazi spetacul e nu ka cobra bilhete de entrada. Forti nu passa sabi kel tempu! Na tempu de PAICV batuko era tcheu valorizado, mas dipos ki MPD entra batuko ba baixo. Dipos ki Lara unbarca e nu fica sem alguém pa kanta e dá ku torno e nós grupo ba baixo<sup>59</sup>!

De igual modo, Fátima aparecia como guardiã da memória da comunidade que registrava as práticas tradicionais do fazer *batuko* e tinha legitimidade no grupo. Porém, esta legitimidade existia em meio de tensões entre as formas tradicionais de se fazer *batuko* da Fátima e as formas modernas das outras *batukadeiras*, em relação à forma de fazer do *batuko* no grupo, o quando, como, onde e porquê fazer. Em parte, estas tensões eram causadas por fatores geracionais, já que Fátima por ser a mais velha do grupo e por fazer parte do antigo grupo trazia, nas suas práticas e narrativas, formas do *batuko* particulares e diferenciadas das outras que não passaram pela mesma experiência e

---

<sup>57</sup> Segundo Semedo (1997), *Tabanca* se caracteriza por um desfile que consiste num cortejo, o qual que se inicia à porta de uma igreja (ou capela) e vai percorrendo as ruas da cidade (ou aldeia). Esse desfile, chamado *buska santu* (buscar o santo), destina-se simbolicamente, a recuperar um santo (representado simbolicamente por uma bandeira) que foi previamente roubado no acto chamado *cumpra santu* (comprar o santo). Cada elemento desse cortejo representa um elemento de uma aldeia, com cada um a desempenhar uma função específica. Existe o rei da *tabanca*, a rainha, o padre, os cativos, os forros, o médico, o ladrão, o doido, entre outros. A acompanhar o cortejo existem os *tamborerus* (tocadores de tambor), os *korneterus* (tocadores de cornetas) e as *kantaderas* que vão cantando e dançando ao longo do desfile. *Tabanca* é também uma associação de socorros mútuos. Cada associado contribui com uma determinada quota, e nos casos de necessidade (funerais, missas de sufrágio, etc.) a associação ajuda nos custos.

<sup>58</sup> Bairro da Cidade da Praia localizado no perímetro urbano.

<sup>59</sup> “Teve uma vez fomos cantar para concorrer com um cantor de Achada Grande e não estávamos muito firmes de que íamos vencer, pois ele cantava bem, ele era bom. Estávamos com medo, pois talvez não conseguíssemos concorrer com ele. Mas no fim sempre conseguimos ganhar. (...) Fomos chamadas para ir à Ilha do Maio fazer show, não quisemos que as pessoas pagassem para nos ver, queríamos que fosse livre. Foram bons momentos, aqueles! No tempo de PAICV, *batuko* era bastante valorizado, mas com a entrada do MPD, *batuko* ficou desvalorizado. Depois que Lara emigrou, ficamos sem cantadeira e nosso grupo enfraqueceu e depois terminamos com o grupo!”

vivência do fazer *batuko*. Assim sendo, eram retratos temporais de um passado vivido que produzia e eram produzidas pelo imaginário social local.

São Martinho Grande, 02 de Janeiro de 2008

Estava eu na casa da Marta junto com Claudia, Lúcia, Fátima e Neta, sentadas nos dois sofás na varanda da casa. No meio daquela tarde circulava uma brisa fresca, num janeiro bastante ensolarado para a época, já que habitualmente, nestas alturas, a temperatura marcava dias mais amenos e frescos. Falávamos de alguns problemas que teimavam assombrar o grupo, quando Fátima sentada à minha esquerda, perguntou-me se eu não queria que fizessem *batuko* para mim. Encantada e lisonjeada pelo prestígio, aceitei prontamente. As outras *batukadeiras* concordaram e como não traziam consigo *tchabeta* começaram a bater palmas. Todas de forma uníssona batiam. Fátima iniciou a cantar e as outras a acompanhavam.

Indira nu tem 3 cusas pam flabu,  
é di amor, di amigo nós amizade, nu ta agradeceu bu  
amizadi e nu ta flau ma nós també nu tem cheu considerason para bo<sup>60</sup>.

Instantes depois, pararam de bater as palmas e de cantar, menos Fátima que face à desistência delas, insistiu que continuassem. Lúcia retorquiu exclamando que como iriam ensaiar no domingo, elas cantariam para mim por estarem cansadas para fazer *tchabeta* naquele momento. Fátima insistiu que fizessem somente *tchabeta* com as mãos, deixando o cântico com ela. Não aceitaram e reiteraram que no domingo, *dia do ensaio*, fariam *batuko*. Lúcia reclamou: “Mamã [Fátima] gosta de kês storias de kusas antigus! Goci kusas dja muda e *batuko* é otu kusa goci! Sta diferente”<sup>61</sup>.

O retrato do *batuko* vivenciado nos anos 80 possuía outra conotação daquele vivenciado pelas outras *batukadeiras* do grupo atual, do ano 2006: na tempu de OMCV, kantu um staba mais nobu, tudu dia di noti, oras ki sucuru ficha, nu ta armaba terreru e nu ta poba *batuku* ti ás tantas<sup>62</sup>. Trajetória diferente das *batukadeiras* com as quais fiz a etnografia, já que estas só no domingo ensaiavam o *batuko* reiterando a idéia de que a dinâmica do *batuko* estava no ensaio ao invés do *batuko* como sociabilidade.

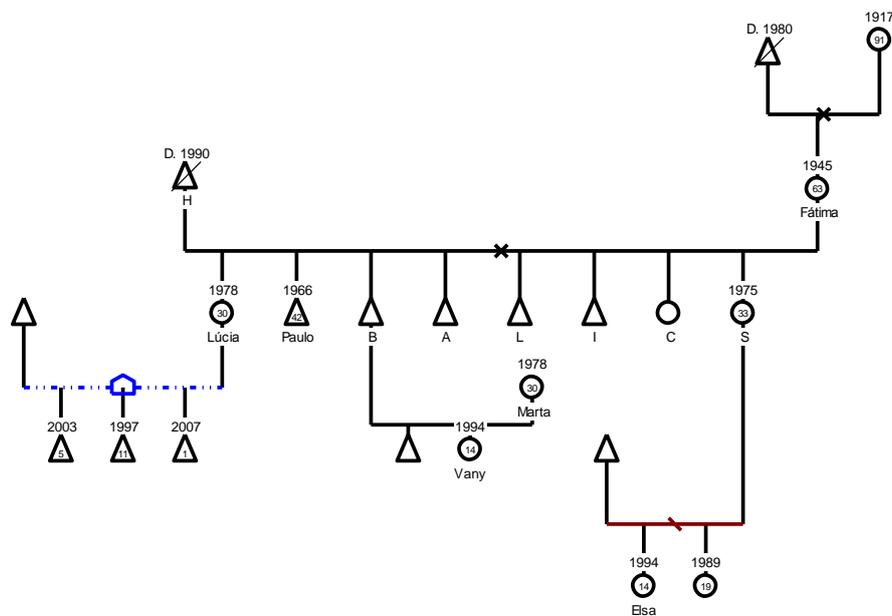
<sup>60</sup> “Indira, nós temos três coisas para te falar / é de amor, de amigo, nossa amizade. Agradecemos tua amizade / e te dizemos que nós também temos muita consideração para ti”.

<sup>61</sup> “Mamã tem manias de coisas antigas, agora coisas mudaram e *batuko* é diferente”.

<sup>62</sup> “No tempo de OMCV e quando era mais moça, todos os dias no final da tarde, ao anoitecer, nós [cerca de 13 mulheres, incluindo Nair, Neta, Cláudia na adolescência, Lúcia, Nany na infância, que davam *ku torno*] armávamos o terreru e fazíamos *batuko* até altas horas”.

### 2.1.1 Fátima e Lúcia: suas redes sociais

Fátima é mãe de Lúcia, sogra da Marta (35 anos), avô da Elsa (13 anos) e da Vany (13 anos), todas participantes do grupo de *batukadeiras*. Lúcia e Marta faziam *tchabeta*, Vany e Elsa davam *ku torno*. Lúcia é a caçula, no grupo de oito (8) irmãos.



Genealogia da Família da Fátima

Quando conheci Lúcia, ela tinha um filho de 11 anos, outro de 5 e um bebê de cinco meses. Lúcia tinha 30 anos e por conta dos três partos por ter consumido *mantega baka*<sup>63</sup> ficou gorda, com os braços fortes, coxas e pernas carnudas distribuídos nos seus 1,63 de altura. Após o parto e durante a amamentação é comum na ilha de Santiago, particularmente no meio rural e nos grupos populares do meio urbano, as mães consumirem *mantega baka* nas refeições. Essa prática cotidiana se baseia na crença de que a *mantega baka* por ser rica em proteínas, ajudaria a mãe a ter muito leite para dar ao recém-nascido e a se fortalecer durante a amamentação<sup>64</sup> ao ter o apetite estimulado pela *mantega*. Pelo fato da *mantega baka* estimular o apetite da mãe, se lhe atribuía aos possíveis casos de obesidade durante a amamentação. Desse modo, as noções estéticas e de corporeidade feminina, nesses grupos, são construídas em cima de um ideal de “gordura é formosura”. Se uma mulher que estiver amamentando a criança ficar muito magra ou ossuda e pálida demais, era visto como fealdade e sintomas de potencial

<sup>63</sup> Manteiga de vaca feita à base de leite de vaca, retirado diretamente das suas tetas.

<sup>64</sup> A amamentação dependendo de casos prolongava até 1 ou 2 anos da criança.

doença, ao contrário se ela estiver com braços fortes, um corpo forte, sem palidez, aparentemente com uns kilos a mais, era mais aceitável e preferível por se acreditar que esta era mais saudável e bonita que aquela.

Diferentemente da mãe, Lúcia não andava com os cabelos encobertos, com pano amarrado na cintura e nem com saias cumpridas até os tornozelos. As suas saias eram justas, por cima dos joelhos ou no meio das coxas e ganhavam formas por conta das coxas arredondadas. Teve o primeiro filho quando ainda morava com a mãe, aos 18 anos e após, ela e o marido conseguiram construir uma casa onde morar, tiveram o 2º e o 3º filho. Questionando-a se tencionava ter mais filhos, deu respostas evasivas. A posição do seu marido, porém, foi bastante objetiva como pude perceber quando estava na casa deles, conversando com Fátima. Na ausência da Lúcia e nas férias da Fátima, ela cuidava do caçula, dando de comer, banho, passeando e naquele dia da entrevista, o caçula estava entregue aos cuidados da Fátima. Estávamos sentadas na cozinha e o caçula dormia numa cama ao lado (no interior da cozinha). Quis saber se o bebê da Lúcia era o caçula, ao que Fátima balançou a cabeça: *Nha fidjo inda ka tem kodé!*<sup>65</sup>. Nisto, o marido da Lúcia que estava por perto, discordou da posição da sogra, argumentando com os custos de se ter muitos filhos. Por ter engravidado Lúcia abandonou os estudos quando estava no 8º ano: *El ku Paulo és era nhás unikos fidjus ki tinha más scola! Só ki ka staba el sabi, é resolvi corri trás de maridu e ranja fidjo! Goci sé scola é sé maridu ku sé fidjus!*<sup>66</sup>.



Durante, o trabalho de campo, foram bem poucas as vezes que encontrei Lúcia, nos dias de semana, em São Marinho Grande. Junto com Marta, Nair, Cláudia, Neta, Lurdes e Marina, Lúcia, saía de casa pela madrugada para pegar *hiace* e ir comprar peixe no Cais de Praia (pescado e comercializado pelos pescadores às peixeiras). Lúcia era peixeira como a maioria das *batukadeiras*, mas era a única que vendia peixe em São Martinho já que as outras vendiam no

Mercado Municipal da Praia.

Tendo comprando o peixe ou não, o qual dependia da abundância ou não dos peixes e da procura das peixeiras, elas pegavam *hiace* de novo que as deixava no Mercado Municipal. Se a venda estiver lá mais garantida que em São Marinho Grande,

<sup>65</sup> “Minha filha ainda não teve caçula!”

<sup>66</sup> “Ela era a única, tirando o Paulo, que tinha mais escolaridade. Mas resolveu buscar filho e marido e ficou sem escolaridade. Agora a escola dela são os filhos e o marido”.

Lúcia ficaria vendendo por lá. Caso contrário, ela regressava e ia vender ambulante ou as pessoas iam comprando na casa dela, mas era de uma forma bastante irregular, pois, o poder de compra da comunidade era baixo. Quando Lúcia ficava no Mercado Municipal, pelo fato da venda ser informal, ela circulava nos arredores carregando baldes cheios de peixes na cabeça ou colocava os baldes no chão nos espaços de trânsito das pessoas. Permeando estas vendas ambulantes, existia o problema da legalidade e da fiscalização da polícia que controlava estas vendas, particularmente as que circulavam fora do recinto do Mercado e ficavam nos passeios, na rua circulando em busca de fregueses. Apesar da proibição, a circulação e as vendas ambulantes eram frequentes e manifestavam estratégias<sup>67</sup> recriadas pelas mulheres num presente imediato, a fim de terem mecanismos de sustento da família e de reproduzir as condições de sobrevivência delas e da prole.

No grupo dos anos 80, com aproximadamente oito (8) anos (Lúcia não tinha claro a data, nem as outras *batukadeiras*), Lúcia dava *ku torno*. A aprendizagem do fazer *batuko* foi resultado de aprendizagens com seus grupos de pares e imitando a performance da mãe. Contudo, Lúcia dizia que sua mãe não contribuiu para a sua entrada no *batuko*:

Si um speraba só pa mamã, tigoci inda um ka ta sabia fazi *batuko*. É pamodi esforços de Lara ki hoji um sabi, nhá mãe ta dexaba el lebaba mi tudo kau. Ami pikinoti, gordinha na chón, um ta daba ku torno djuntu cu Lara! Nu ta rabolada cadera, cintura! Nu ta poba mó na cintura e nu ta rabolaba ti chiga tchon! Guentis ki staba ta odjanu ta gritaba, ta zibiaba e ta dába palmas<sup>68</sup>!

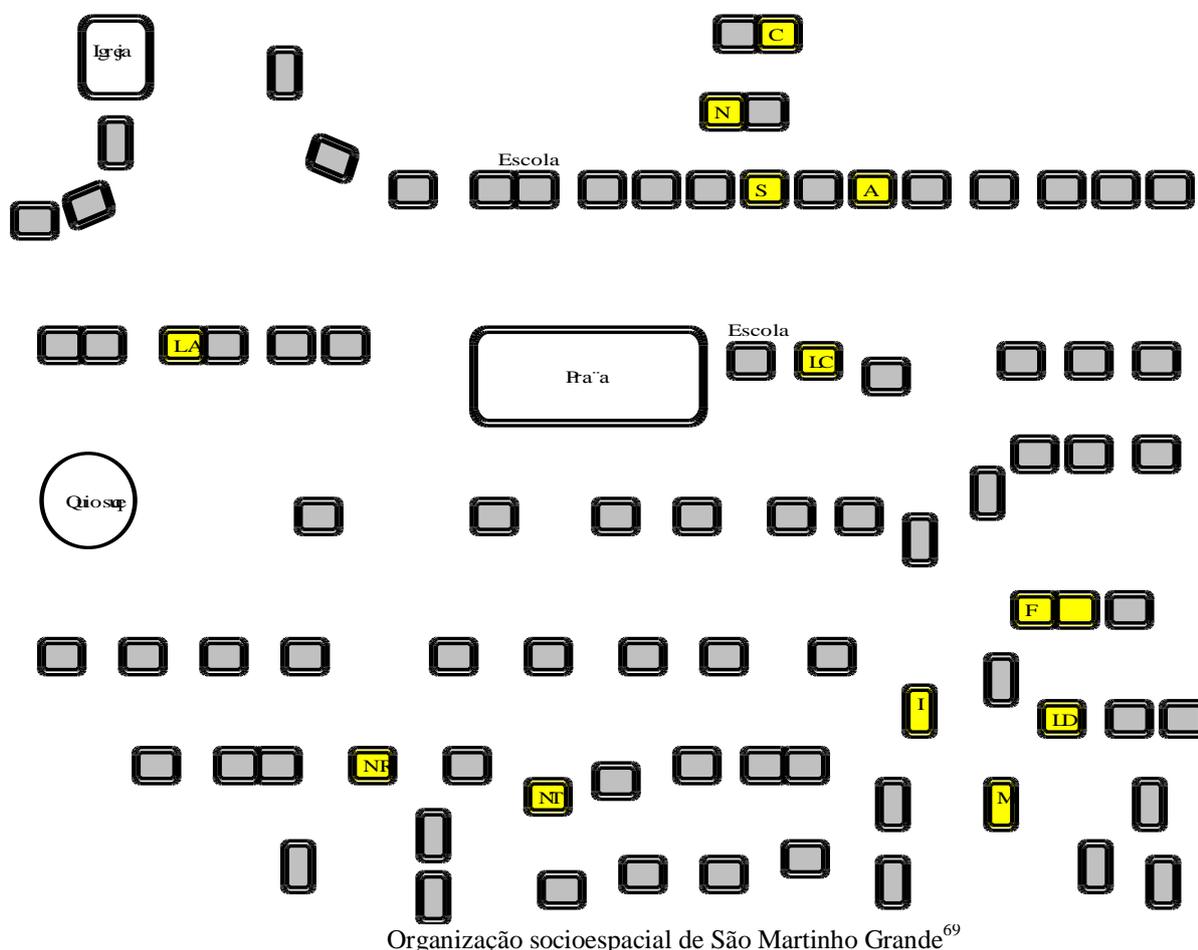
No grupo de *batuko*, Marta, Neta e Lurdes faziam parte do grupo que fazia *tchabeta*, particularmente a sonoridade *bam-bam*, enquanto que Claudia, Lúcia faziam sonoridade *rapicada*. Fátima por vezes cantava, outras vezes fazia *bam-bam*, mas geralmente, ela não participava nos shows, preferindo deixar as mais novas animarem o grupo com suas performances. Cada uma performava uma ou outra sonoridade consoante as suas técnicas corporais (Mauss, 1974) para produzir sons através dos seus corpos. Marina era a *cantadeira* do grupo, mas dava *ku torno* nos shows e fazia

---

<sup>67</sup>Neta e Marina transitavam também por estes espaços, consoantes as contingências. Quando iniciei o trabalho em campo, Neta fazia filés e vendia em São Martinho e noutros momentos, ela comprava frango nos galináceos e revendia em pedaços. Mas quando os peixes garantiam mais lucro ou quando os frangos estavam escassos, ela comprava peixes junto com as outras peixeiras e revendia. Marina também revendia produtos de barro (que comprava baixo preço nas lojas varejistas ou atacadistas) de baixa qualidade, mas que lhe garantia um retorno imediato, outras vezes a encontrei vendendo batatas já cortadas, em formato de fritas.

<sup>68</sup>“Se dependesse só da minha mãe, nunca que iria aprender a fazer *batuko*. Foi Lara quem me ia buscar e me levava junto com ela (claro com permissão da minha mãe) para os shows. Eu pequena, rechonchuda, dava *ku torno* junto com Lara no palco! Requebrávamos a cintura! Colocava mãos na cintura e requebrava a *cadera* até o chão e depois, pouco a pouco, ia requebrando e subindo! O público gritava e aplaudia!”.

*rapicada*, quando necessário. Todas sabiam dar *ku torno*, porém mantinham as *batukadeiras* na *tchabeta* para não “descompassar” e enfraquecer *tchabeta*.



Para além dessas relações parentais, São Martinho Grande, em decorrência da sua condição de espaço rural, permite que outras redes e relações ocorram. De forma diversa do espaço urbano onde as relações tendem a se resumir às pessoas mais íntimas, do círculo nuclear e/ou familiar, em São Martinho, a família e a sociabilidade ganham outras apropriações sociais. As interações, além do borrar de fronteiras entre o público e o privado, se sustentam num interconhecimento em que a família torna-se extensa com a entrada da vizinhança e esta uma continuidade da família. Exemplo disso foi a amplitude

<sup>69</sup> Os quadrados com preenchimento amarelo representam as casas das *batukadeiras*.

que a vinda da *cumboça*<sup>70</sup> da irmã de Solange teve na sua família e em São Martinho Grande. Naquele momento, o problema passou a ser não só da irmã de Solange, mas das amigas e das comadres que faziam parte das suas redes. Contudo, ainda que o grupo de *batuko* seja a âncora de toda interação, existiam subgrupos os quais eram reforçados, em parte, pela localização espacial da casa das *batukadeiras*. Na representação da organização espacial, Marta, Neta, Lurdes e Fátima moram perto. Lúcia e Claudia ainda que morassem um pouco mais longe, participavam e realizavam festas e convívios feitos na casa da Marta. Organizaram a festa de passagem do ano de 2007 para 2008 na casa da Marta (por ser maior) e durante 3 dias foi muita festa, muita bebida. Fizeram *batuko*, deram *ku torno* e, dançaram com os maridos. Do grupo todas participaram menos Solange, Ana, Nair, Nany e Laurinda. Lúcia, Fátima e Claudia eram as únicas que circulavam por estas redes de relacionamento, as quais que eram marcadas pela sua localização: a parte de trás e a parte de frente da região. Se a cartografia do espaço nos possibilita captar as redes de relacionamento existentes entre as *batukadeiras*, mostrando como o espaço físico era reapropriado e onde preferências tinham lugar, por outro, as fronteiras que poderiam existir entre participar num ou noutro grupo se diluíam em face da presença do *batuko*, da necessidade de união para o futuro do grupo. O *batuko*, desde o primeiro grupo (anos 80) até este atual, sempre aparecia como um elo que borrava as fronteiras de espaço, de circulação e de preferências pessoais. De igual modo, como as redes de relacionamento das *batukadeiras* não se resumem ao espaço físico e social de São Martinho Grande, elas incluíam outros atores nestas redes e circulavam noutras redes sociais. Assim sendo, São Martinho Grande ainda que seja característico de um espaço rural, não podemos descurar do intenso fluxo entre o urbano e o rural em Cabo Verde. A maioria da população de São Martinho Grande sai pela madrugada, vai trabalhar na Cidade da Praia e só retorna no final do dia ou ao anoitecer para suas casas. Ao longo do dia, estabelecem contatos com sujeitos diversos, levando a que este rural e este urbano sejam reapropriados por estes sujeitos no fluxo dos seus trânsitos, gerando redes, subgrupos e outras dinâmicas de interação. Da mesma forma, pessoas do meio urbano circulam em São Martinho Grande: exemplo característico é a escola primária, pois, excetuando Fátima, a equipe de professores reside na Praia.

---

<sup>70</sup> *Cumboça* seria no senso comum cabo-verdiano a condição de a outra: a mulher que tem um caso com o marido/namorado de outra mulher ou então a mulher cujo marido tem outra mulher. Depende do contexto, se atribuí o termo *rapariga* acoplado à condição de *cumboça*, pois *rapariga* traria um diferencial à essa condição em função da condição de juventude da *cumboça* em relação à esposa. Assim, tanto *cumboça* quanto *rapariga*, traduz os arranjos nas relações “extramatrimoniais” que têm lugar no contexto cabo-verdiano.

## 2.2. Solange

Entre as *batukadeiras*, Solange foi se construindo como uma das principais mediadores da minha entrada/atuação em campo. Fui conhecendo as outras *batukadeiras* sempre nessa mediação com Solange, quando precisava saber informações sobre o grupo e localizar a residência de uma ou outra *batukadeira*. Inicialmente nas minhas idas ao campo, a primeira casa que sempre dirigia era a da Solange, na tentativa de buscar informações se haveria ensaios. Assim, a minha relação com Solange foi reificando intensamente o olhar que os outros construía dela e o dinamismo dela na organização do grupo. O seu dinamismo ia para além de mediações externas, para se materializar no que as *batukadeiras* entendiam como sendo “boa vontade”, em zelo. Isso porque, nas vezes que acompanhei o momento do ensaio, havia um momento de “chamamento” para o ensaio performatizado pela Solange em que ela ia pessoalmente à casa das *batukadeiras*, “relembrar do horário do ensaio”. Outras vezes pedia às sobrinhas e/ou ao filho para avisá-las. Porém, junto com essa “boa vontade” e zelo com o grupo, ela se auto-recriminava:

Un ta fica ta corri sés trás, trás de minins. Kenha ki odja, ta acha m'un ka tem kusa fazi, má é ka si nau! Ami un gosta tcheu di batuko e un ka crê pa nós grupo kaba!<sup>71</sup>.

Forti abusu! Dja sta bom d'un sirvi de escagoti pa otu alguém! É sempri mi ki tem ki tchomás, ka és pensa me só es ki tem kusa de fazi, ami també un tem nhás cusas de fazi!<sup>72</sup>.

Solange com seus 30 anos, na altura do campo, tinha pele clara e olhos vivazes e alegria estampada na cara, braços e pernas fortes. Por baixo de saias curtas, longas e soltas, as suas coxas arredondadas ganhavam forma. Tal como Fátima, Lúcia, Solange e as outras *batukadeiras* usavam brincos de ouro, anéis, com modelos e tamanhos variados. Para além destes acessórios, Marta e Lurdes usavam colares grossos de ouro. Ainda que estas mulheres não tivessem boas condições econômicas (por vezes precárias), a posse e ostentação do ouro faziam parte das suas práticas rotineiras. Em Cabo Verde, o ouro<sup>73</sup> é tido como riqueza e algo que por ser valioso, resolve problemas

---

<sup>71</sup> “Eu fico correndo atrás das outras *batukadeiras*. Sei que no fundo, pode parecer que não tenho mais que fazer, mas não é assim! Eu gosto do batuko e não quero que nosso grupo acabe”.

<sup>72</sup> “Basta de servir de criada dos outros! É sempre eu que tenho que as chamar, elas não são as únicas que têm as suas ocupações domésticas, eu também tenho!”.

<sup>73</sup> O comércio do ouro era feito por mulheres emigrantes (quando retornam Cabo Verde para um período de 30 a 45 dias traziam consigo ouro para revender) ou então por mulheres que viajavam para comprar e revender em Cabo Verde. O ouro era vendido nas joelhariarias, nos centros comerciais e informalmente, ainda que nestes dois últimos circulassem mais consumidores, em função da informalidade do comércio e de se vender a fiado. A condição para se vender fiado varia conforme o grau de interconhecimento

financeiros com sua venda. Se, por um lado, os investimentos com a alimentação e os cuidados com saúde dos filhos e delas eram poucos, por outro, abundavam esforços para aquisição nos bens materiais como possuir, ostentar ouro ou ter uma casa grande e mobiliada (ainda que elas não fizessem muito uso).

Solange nasceu nos arredores de São Martinho Grande (em um bairro rural: Ribeirinha) no ano de 1977 numa família de oito (8) irmãos (seis mulheres e dois homens). Veio ainda bebé para São Martinho Grande. Aos 15 anos saiu da casa dos pais e foi viver com um rapaz de 20 anos na casa da família deste, em Cidade Velha. Iniciara a namorar aos 14 anos. Passado um ano engravidou. E nesse entretempo, parou de estudar (ficou até 6<sup>a</sup> classe incompleta) e de fazer *batuko*<sup>74</sup> em São Martinho Grande. Durante os oito anos seguintes, viveu com o companheiro. Depois terminaram a relação conjugal e ela regressou para casa dos pais onde ainda vivia junto com o filho de 14 anos e que estudava 7<sup>a</sup> classe. O companheiro veio a emigrar para Portugal e durante este período nunca voltou para Cabo Verde e nem mandou nenhuma ajuda financeira para o filho. Enquanto ela vivia com o companheiro, trabalhou como garçõete em um bar. Depois que retornou para São Martinho, frequentou aulas de costura lecionadas por freiras católicas e, meses depois conseguiu emprego num espaço de costura por intermediação de uma das freiras. Meses depois mudou para uma confecção de uniformes na Várzea, onde trabalhava até o momento de trabalho em campo. Ela costurava lá aproximadamente seis (6) anos. Na casa dos pais onde ela e mais quatro (4) irmãs moravam, tinha uma máquina de costura (legado da tia) que quando ela se encontrava em casa usava para fazer costuras, remendos e encomendas remuneradas.

Após a primeira união com o pai do seu filho, em função de certo descrédito aos homens cabo-verdianos não quis morar junto com outro homem. Ainda que gostasse de crianças não quis ter mais filhos, por entender que filho às vezes atrapalha. Situação diferente foi a da sua irmã, de 27 anos que também saiu de casa aos 14 anos para morar com o companheiro, (em São Marinho Grande) cuja união durou cerca de 9 anos e com quem teve 4 filhos. Meses atrás de eu iniciar o campo, ela ficara viúva, por conta disso e por problemas com a família do marido, retornou com os filhos para a casa dos pais. Estava desempregada, aos cuidados financeiros dos pais ou apoiando-se em algum trabalho informal.

---

existente entre o comerciante e o consumidor. Comprar/Vender a fiado equivale a compras a crédito no formato informal, sem cartões e cada mensalidade entregue diretamente ao/à comerciante.

<sup>74</sup> Nos anos 80 e 90, ela dava *ku torno*, de forma bem esporádica, ainda que as outras *batukadeiras* não a incluíssem na reconstrução dessa temporalidade.

Tal como Neta, Marta e Lurdes, Solange fazia *bam-bam* por não conseguir acompanhar *rapicada* que exigia muito treino nos braços e muita força. O seu processo de aprendizagem do *batuko* foi parecido com o das outras *batukadeiras*.

Kuanto un staba mais pikinoti, um ta staba juntú cu otus mudjeres, ki dja dura na fazi *batuko* e um ta odjaba és ta fazi e um ta copiaba és. É si ki um ba ta prendi fazi. Nhá mãe sabi fazi *batuko* e dje custuma participa um bés na kel grupo antigo<sup>75</sup>.

O entusiasmo dela ao falar do *batuko* contagiava qualquer pessoa. Sorrindo ao dizer o quanto fazer *batuko* a deixava feliz ao ponto de sempre que podia, comprava CD/DVD gravados de grupos de *batuko* para escutar e dançar. Diferente das outras *batukadeiras*, Solange encarava o grupo e as tensões possíveis com bastante otimismo, minimizando o impacto das tensões. Ela acreditava que o grupo continuaria, que Marcos continuaria a apoiá-las independentemente do que viesse a acontecer. Comentando sobre a saída e o retorno da Marina ao grupo, sorriu e deu de ombros:

Um sabia ma Marina ka ta largaba nós, sima é gosta de *batuko*, sima é ta flá tudo hora. El ta bem de Praia, é ta pega hiace, só bem ensaia cu nós tudu dmingu, si é sai goci ta ficaba propri feio. Ninguém ka ta sai de grupo, nu ta rocha li me, pamodi a nós é sima irmã. Niguém é ka midjor ki otu,, ka tem diferença<sup>76</sup>.

### 2.2.1 Solange, Ana e Nair: suas redes sociais

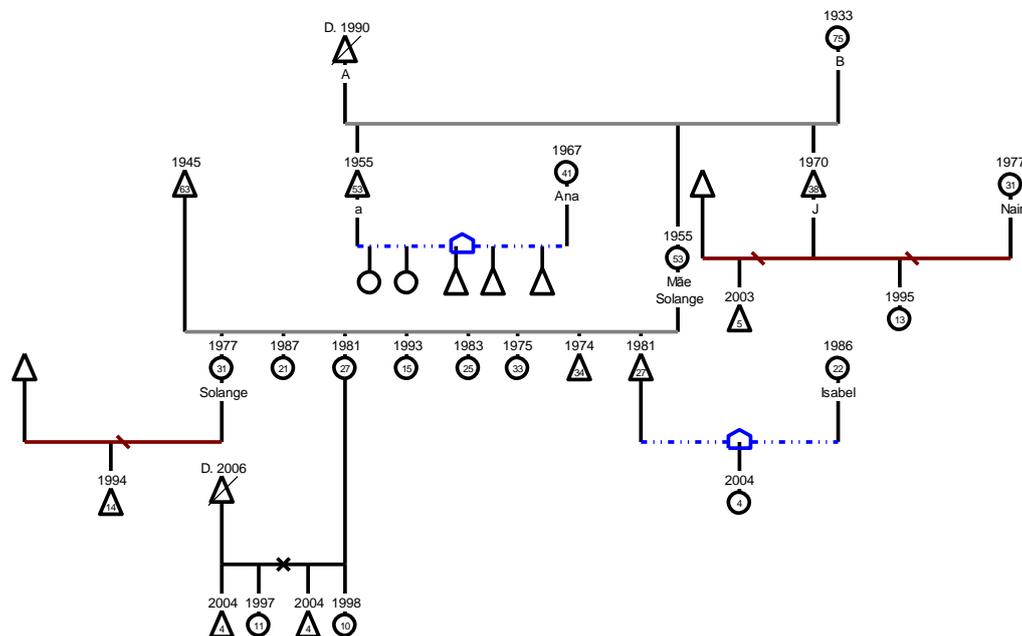
Tanto Nair quanto Ana eram parentes da Solange. Ana era mulher do tio materno da Solange. Nasceu em 1967, em Ribeirinha tal como Solange e veio moça para São Martinho morar com o marido. Das irmãs dela, duas eram emigrantes (uma na França, outra em Portugal) e uma outra, na altura do trabalho em campo, estava tirando documentação para emigrar para Portugal. Diferente delas, Ana com certo pesar nos olhos avaliava sua possibilidade dela emigrar como nula, por ter família construída em São Martinho Grande. Ficou, porém, ambíguo se ela tentaria emigrar caso estivesse

---

<sup>75</sup> “Quando criança, junto com outras *batukadeiras* mais velhas e que estão bastante tempo no *batuko*, eu ia vendo o que fazem e depois imitava. Foi assim que fui aprendendo. Minha mãe sabe fazer *batuko* e no grupo anterior ela participou uma e outra vez”.

<sup>76</sup> “Eu sabia que Marina não sairia do grupo, do jeito que ela gosta do *batuko*, ela mesma diz várias vezes. Ela vem de Praia, pega hiace e vem ensaiar conosco todos os domingos, se ela saísse agora ficaria feio. Nós que estamos no grupo, ninguém vai sair. Portanto temos que nos acomodar, pois nós somos todas irmãs. Ninguém é mais ou melhor que a outra. Não tem que haver nenhuma diferença”.

solteira. Para além da Fátima, Ana era a mais velha do grupo e isso transparecia na sua forma calma e apaziguada de lidar com os problemas do grupo<sup>77</sup>.



Genealogia da Família da Solange.

Ana tinha cinco (5) filhos, três rapazes e 2 moças. O mais velho ia fazer 22 anos, o quarto tinha 20, o seguinte 18 anos e as duas meninas, uma com 12 e a caçula com 4 anos. Quanto a ter mais filhos, Ana era bem objetiva (...) 5 fidjus dja sta bom e ka gó ami djan sta ku 40 anu! Djan sta ku neto na casa, dja goci ka ta dá más pam pari! Hora de pára! Ta fica propri feiu! Mudjer ku neto prenha!<sup>78</sup>. No início do trabalho em campo, Ana estava desempregada, estando a família sustentada pelo marido. Passados umas semanas, ela e a sobrinha (de 19 anos que morava com ela, já que a mãe dela vivia na França) conseguiram trabalho numa casa de confecção em Terra Branca<sup>79</sup>: a sobrinha dela fazia limpezas e Ana costurava. Ela conheceu a gestora da casa de confecção em São Martinho Grande: Dja tem uns semana ki é staba na noguraçon de farmácia e é papai cu guentis de li me sta mesteba alguém pa djudal na limpeza na se casa de custura. És bem flam dípos e um ba ter kual, mi cu nhá sobrinha. É pon na custura e nhá sobrinha ta limpa kau<sup>80</sup>. Contudo, antes dela conseguir este emprego, ela

<sup>77</sup> Várias vezes ela perguntava-me da minha mãe e nas vezes que saí de São Martinho já noite, ela ficara insistindo antes comigo para que voltasse para casa, para não preocupar minha mãe.

<sup>78</sup> “(...) 5 filhos já bastam e depois já estou com 40 anos! Eu já tenho neto, então não vale mais ter filhos! Hora de parar! Ficaria feio! Mulher com neto grávida!”

<sup>79</sup> Bairro pertencente ao perímetro urbano da Cidade da Praia.

<sup>80</sup> “Semanas atrás ela estava cá na inauguração do posto de farmácia que abriram cá e ela pediu a um conhecido daqui que está precisando de gente para limpar. Disseram-me e eu fui junto com a minha sobrinha e ela me colocou para costurar”.

realizava trabalhos informais variados conforme a procura: trabalhos de construção civil, na pavimentação das estradas, limpezas pontuais em instituições, apanha de areia e cascalho nas praias.

Nair nasceu há 30 anos. Teve a filha mais velha há 12 anos e depois veio morar com o pai do filho caçula, também tio materno da Solange e irmão mais novo da sua mãe. Com certo pesar na voz e constrangida por falar disso, Nair conta que depois do caçula ter nascido, o companheiro emigrara para Angola e nunca mandou notícia ou ajuda financeira, sendo que todo sustento da família recaía sobre ela. Ainda que vender peixes não rendesse muito, Nair procurava ser otimista e perseverante, (...) *é midjor ki nada! Assi trimodi oras ki um ta bem pa kasa, algun kusa um ta trazés pés kumé! Ku fomi ki nu ka ta fika!*<sup>81</sup>. Nair antes de decidir vender peixes no Mercado Municipal da Praia, era uma das companheiras da Ana nestas atividades informais e irregulares, mas com o ingresso da filha no Liceu, teve que mudar de atividade. O trabalho na apanha de areia e cascalho era bastante irregular por depender da chegada dos camiões que comprariam e por vezes, estes ficavam 2 ou 3 meses sem aparecer e (...) *ka ta dá goci pam fika 2 ou 3 mes paradu! Cau sta mau e ka ta dá pam fika sem nada di dá nhás fidjus pés kumés!*<sup>82</sup>.

Ainda que as coxas da Ana e da Nair não fossem tão arredondadas como das outras e nem fossem robustas, demonstravam forças nos braços. Assim como as outras *batukadeiras*, a força dos seus braços provinha das suas atividades cotidianas: buscar água na fonte pública, caminhar 2 a 5km com baldes pesando 30 a 35 litros em cima da cabeça até casa delas, lavar kilos de roupa da família no tanque, fazer trabalhos duros e braçais como apanha de areia e cascalho nas praias e andar com baldes de peixes em cima da cabeça.

Ana fazia *bam-bam* por ter vergonha<sup>83</sup> de dar *ku torno*. Preferia fazer *tchabeta*, por serem muitas e por não gostar também de cantar, excetuando para fazer coro. Nair tal como Marina, era a cantadeira do grupo. Porém, a autoria de criação das letras era incumbência da Nair, treinando sozinha para experimentar se a letra seria boa e só em seguida apresentá-la para o grupo. A criação das letras continuava no dia de ensaio onde as letras seriam trabalhadas a fim de produzirem sonoridades boas e compassadas. Com um ânimo na voz e um brilho nos olhos, Nair construía o instante de cantar como momentos de fortalecimentos e de animo que a ajudavam a enfrentar os seus problemas do dia-a-dia e força para continuar lutando para os dias melhores.

---

<sup>81</sup> “(...) é melhor que nada! Pelo menos no final do dia, quando retorno à casa tenho um garantia de ter algo de dar de comer aos meus dois filhos! Com fome a gente não fica!”

<sup>82</sup> “(...) Não dá para ficar dois ou três meses sem nada para dar aos filhos”.

<sup>83</sup> No capítulo 5 reflito sobre esta noção de vergonha presente nas narrativas das *batukadeiras* e na prática do *batuko* e *ku torno*.

Solange, Nair e Ana constituem outro subgrupo de interação que era reforçado pela proximidade da localização espacial, pelas afinidades de parentesco e pelas afinidades nas escolhas, pois ainda que Solange fosse a mais jovem das três, elas partilhavam intimidades e apoiavam-se: a presença do *djunta-mó*. *Djunta-mó* é um termo nativo para designar situação de entreatajuda, de apoios nas situações de falecimento, festas, construção civil desencadeando borrar de fronteiras entre o público e o privado em que a vizinhança se torna numa extensão da família. Pais saem e deixam as crianças ao cuidado dos vizinhos, alguém está de mudança, a vizinhança ajuda no transporte das móveis, alguém falece numa família e esta é socorrida pela vizinhança durante o ritual do velório e do funeral. Nesse sentido, estes serviços que ganham anonimato e/ou impessoalidade no espaço urbano e tornam-se serviços terceirizados, são elementos centrais na reconstituição das dinâmicas de interação nos espaços rurais cabo-verdianos, particularmente, no espaço social do São Martinho Grande.

### **2.3. Lara e suas redes sociais**

Como referi noutras passagens do texto, o meu primeiro contato com Lara foi por meio das narrativas que as *batukadeiras* construíram sobre ela, sobre sua performance no grupo dos anos 80. De tanto ouvir falar sobre ela, suscitou em mim um interesse de conhecê-la, de poder escutar também suas narrativas e como ela construía sua performance tendo em conta o imaginário sociocultural local. Quase um mês após eu ter iniciado as atividades em campo, coincidentemente ou não, pela primeira vez em 7 anos da sua emigração para Portugal, Lara veio passar 45 dias em Cabo Verde.

A primeira vez que vi Lara foi num domingo à tarde, por volta de 17 horas. Estava à beira da casa da Solange, sentada em cima do muro da varanda, conversando com Solange que estava varrendo o interior da varanda, quando chegou um ônibus à distância de 5 km de onde estávamos. No interior do ônibus estavam idosos (incluindo Fátima), adultos e crianças. Estavam regressando de um passeio para um dos bairros do meio rural, a convite da Câmara local. Quando o ônibus parou, a curiosidade envolveu crianças, mulheres e adolescentes que se aproximaram para ver quem tinha chegado ou para saber como tinha corrido o passeio. No interior do ônibus, se encontravam pessoas

de pé, cantando e dando *ku torno*. – *Odja Lara ta da ku torno, ku brio na korpu! El ki sta manda, é sta sabi!*<sup>84</sup> – observou Solange.

Lara de seus 44 anos era uma mulher forte, de braços fortes, negra e cara sorridente. No nosso primeiro contato, ela trazia *sulada* amarrada por cima das suas curvas arredondadas. Vestia um conjunto rosa carregado, blusa e uma saia longa e solta. Por baixo daquele sol abrasador, a roupa da Lara destoava do clima, do cenário e da vida da comunidade destacando, assim, sua condição de visitante do grupo e, principalmente, sua condição de emigrante. Contudo, esta extravagância fazia parte das expectativas que os não emigrantes tinham sobre o emigrante, como ilustração de, aparentemente, uma condição de vida melhor que aqueles. Junto com a roupa, ela usava outros acessórios que compunham sua personagem de emigrante. Usava brincos, um colar grosso no pescoço e tinha dois a três anéis de ouro nos dedos de cada mão. Solange chamou-a e ela aproximou-se. Ao nos apresentar, ela abraçou-me. Outra prática que marcou sua condição de emigrante, pois geralmente em Cabo Verde, não nos saudamos com abraços, mas com dois beijos, um a cada lado. O abraço é mais frequente entre pessoas íntimas, entre familiares e tirando uma ou outra exceção, em situações especiais como viagens longas e retornos destas viagens. Solange perguntou-lhe se iria para Praia (como tem uma filha casada que morava num bairro da Praia, Lara passava uns tempos por lá), ao que esta quis saber se iriam ensaiar. Solange assentiu e, um sorriso de orelha em orelha despontou na face da Lara. Ela resolveu ficar e ensaiar com elas. Enquanto Lara fora mudar de roupa, Solange e eu fomos chamar as outras *batukadeiras* para o ensaio. Quando Lara retornou, usava roupas caseiras, contudo os acessórios de ouro, anéis, colar e brincos, permaneciam com ela, como continuidade da sua condição de emigrante.

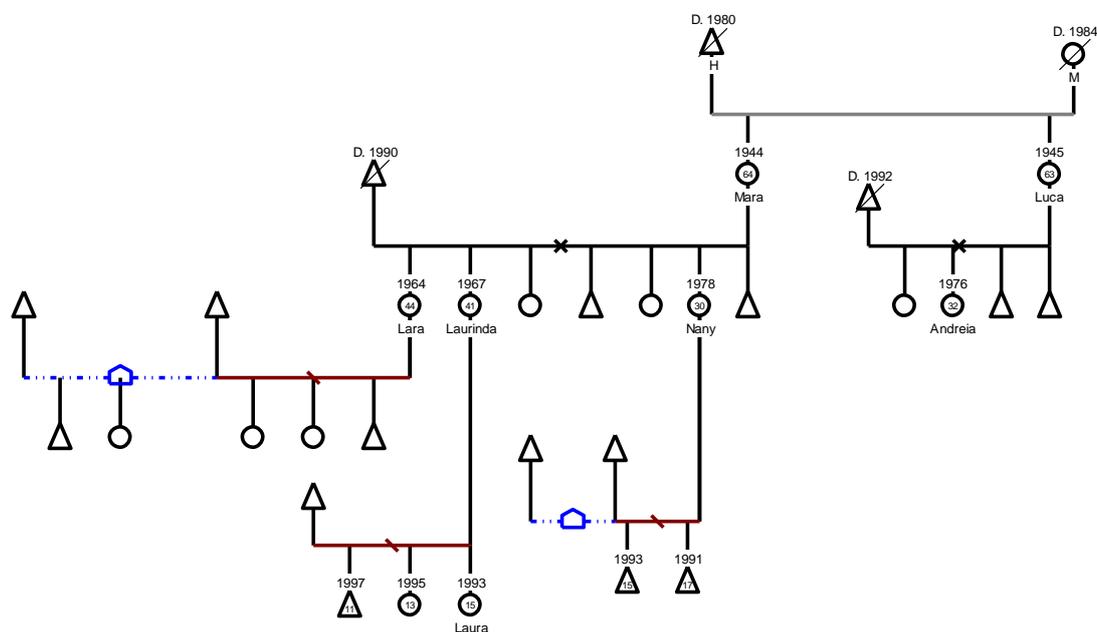
De forma mais marcante e mais intensa, Lara mais que Solange ou Fátima, nasceu em uma família de *batukadeiras*, deixando um ‘legado’ do fazer *batuko* para as irmãs e as sobrinhas. Com bastante entusiasmo, Lara me conta como gostava de fazer *batuko* desde criança e brincava *ku torno* com outras crianças, treinando para ver quem dava melhor. A mãe da Lara, Mara, participara no grupo dos anos 80 e durante este tempo foi uma cantadeira muito aplaudida, tanto que emigrantes cabo-verdianos vinham escutá-la e gravá-la para depois divulgar aos outros conterrâneos na diáspora. Lara narra com alegria que quando ela e a mãe davam *ku torno* e cantavam nos concursos, pareciam duas “colegas”, duas pessoas da mesma geração. Ainda que Mara e Luca (irmã da Mara) tivessem participado no grupo dos anos 80, não entraram no novo grupo

---

<sup>84</sup> “Olha Lara a dar *ku torno*, com brio no corpo! Ela está bem da vida!”.

por se verem como velhas e entenderem que as mais novas deveriam continuar a prática musical e de dança.

Com um sorriso na face, mas uma voz triste, Lara via o *batuko* como algo que mudou sua vida, possibilitou-lhe agenciamentos, conhecer outras pessoas e circular noutros lugares: *Batuko djudam risolti prublemas di nhá vida! É pamodi batuko ki oji u'sta na Tuga. Batuko abrim tcheu caminhos. E kanto u'staba na li na tera, batuko djudam conche tcheu cau, conche tcheu algém.*<sup>85</sup> Depois que ela emigrou em 2001, conseguiu entrar num grupo de *batuko* criado por outras emigrantes cabo-verdianas. Este grupo era bastante conhecido e aplaudido em Portugal.



Genealogia da Família da Lara.

Lara era irmã de Nany e de Laurinda e, ambas participavam no grupo de *batuko* fazendo *rapicada*. As três irmãs estudaram até a 4ª classe. Nany tinha 30 anos e dois filhos, um de 17 anos e um outro de 15 anos, ambos frutos de uma relação anterior àquela que mantinha. Enquanto estava em campo, Nany vivia com um homem e, ainda que este fosse um bom homem, companheiro que a ajudava com os filhos, infelizmente Nany via-se impossibilitada de ter um filho com ele por conta de complicações nos dois partos. Como forma de sustento da família, Nany fazia criação suína, galináceos (frangos, patos) no quintal da casa dela e comercializava-os para quem interessasse.

<sup>85</sup> “Batuko me ajudou a resolver os problemas da minha vida! É por causa do batuko que hoje estou bem em Portugal. Batuko me abriu vários caminhos. Mesmo quando estava cá, batuko me possibilitou conhecer muitos lugares, conhecer muitas pessoas”.

Laurinda tinha 41 anos, mas parecia mais velha que Lara, por conta do seu corpo robusto distribuído pela sua altura de 1,70 cm. Ela vivia sozinha com três filhos, entre eles, Laura. Esta tinha 15 anos, estudava 8º ano no liceu na Praia e participava no grupo junto com a mãe. Laura era bastante talentosa no interior do grupo, fazia *tchabeta* (*bambam* e *rapicada*) e dava *ku torno*. De entre as adolescentes que participavam no grupo, ela era a única que tinha esta possibilidade de circular no *ku torno* e a ser colocada para fazer *tchabeta* junto com outras *batukadeiras*, nas performances no palco. Já a participação da Laurinda no grupo era bastante irregular por causa das suas atividades comerciais, tanto que no final do trabalho em campo, Laurinda não fazia mais parte do grupo em função da sua indisponibilidade. Ela fazia criação suína, galináceos (frangos, patos) e coelhos em casa e como vendia ambulante na Praia, por vezes não conseguia participar nos shows e ensaios. Consoante os pedidos para a venda das galinhas, ela e os/as filhos/as (Laura, um rapaz de 11 anos e a caçula de 9 anos) matavam e limpavam-nas em casa para serem entregues limpas aos compradores.

### Cap. 3. As várias apropriações políticas e socioculturais sobre o *batuko*

Neste capítulo discuto as várias apropriações que se fez em cima do *batuko* em três momentos marcados da História de Cabo Verde. O primeiro momento remete a uma parte do período colonial (1800), até finais de 1974. O segundo momento se centra no período pós-colonial, com a independência em 1975. E, por último, mas não o menos importante, o momento pós-abertura política e democratização do sistema político-partidário a partir de 1991 até o tempo etnográfico das *batukadeiras*, ano 2007. Cada um desses momentos temporais será entretido com as narrativas das *batukadeiras*, trazendo para o tempo etnográfico estas várias temporalidades, que a todo instante são reatualizadas a nível micro pelas *batukadeiras* e a nível macro, pelo imaginário social do fazer *batuko* na Ilha de Santiago, Cabo Verde. Na última parte do capítulo trago os sentidos que as *batukadeiras* atribuem ao *batuko*, de como por meio das letras de músicas que elas elaboram, há um conjunto de temáticas e mensagens variadas abordado, dentro de um contexto e para uma determinada audiência.

Como referi no prólogo, *batuko* foi construído em Cabo Verde pelos negros escravos durante o processo de colonização e diferente das outras ilhas, se enraizou na Ilha de Santiago e segundo os estudos históricos, em Cabo Verde a escravidão esteve vigente até meados do século XIX. Contudo, a literatura histórica e folclorista afirmavam que essa convivência da prática do *batuko* realizado pelos negros escravos com os brancos europeus e particularmente com a Igreja enquanto instituição reguladora das práticas dos sujeitos, não foi em nenhum momento pacífica. Ao invés, relações de repressão e de proibição permeavam esta convivência, em uma tentativa de aniquilar, apagar os traços diacríticos desse grupo colonizado e reproduzir as lógicas do colonizador português. Assim foi publicado um edital no Boletim Oficial nº. 13 de 31 de Março de 1866 cuja finalidade era proibição da prática do *batuko* e da *tabanca* por serem formas de:

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

Seguindo esta linha de repressões, o olhar da Igreja centrava na dança cuja sensualidade, no entendimento desta, “*era uma obscenidade*” e em decorrência disso, fazia recurso ao seu poder simbólico, de batismo, de salvar almas pecaminosas para sancionar aqueles que praticavam o *batuko*. O poder dessa violência simbólica era tão intenso e perpassava os outros setores da vida social destes sujeitos ao ponto da produção historiográfica cabo-verdiana sobre o *batuko* ser bastante escassa, quando não nula. Isso foi se reificando no imaginário social dos cabo-verdianos, historicizando gêneros musicais e de dança como a *morna* que é considerada o gênero mais representativo da cultura cabo-verdiana antes e pós-independência. E isso foi bem notório aquando da minha pesquisa bibliográfica pela quase inexistência de dados bibliográficos sobre *batuko* quando sobre *morna* abundava<sup>86</sup>. Os textos do século XIX e XX reificavam este olhar colonizador sobre o *batuko*:

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

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

De forma diferenciada da vivência performática das *batukadeiras* de São Martinho Grande e dos outros grupos de *batuko*, nesse período temporal, era uma forma

---

<sup>86</sup> Segundo Tavares (2006, p. 40) “nunca se tentou explicar com profundidade as origens do batuco, do finaçon, da reza, do funaná e de outros estilos desaparecidos e ainda outros possivelmente existentes, mas desconhecidos do grande público. Toda controvérsia gira em torno da busca da origem da morna”. Assim sendo, a *morna* tem sido, desde o início do século XX um objeto por excelência de investigação seja nos estudos históricos e folcloristas, nomeadamente Tavares (1930), Mariano (1952), Lopes (1954), Martins (1989; 1990), Rodrigues & Lobo (1996). Recentemente, *morna* foi objeto de pesquisa antropológica de uma brasileira, Juliana Braz (2004), na qual ela buscou trazer os sentidos que os gêneros musicais e de dança (*morna* e *coladeira*) adquirem nas práticas e discursos identitários cabo-verdianos, nas diversas formas de sociabilidades, particularmente na Cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente.

ritual que aparecia nas festas do nascimento, do batismo e, sobretudo, nas cerimônias de casamento, nos três (3) noites que precediam este dia e o próprio dia, concomitante com a realização das atividades dos preparativos, ainda que sob jugo da repressão portuguesa. Porém, a despeito disso, o *batuko* foi se constituindo enquanto uma ação de resistência, de luta para a manutenção da cultura, esta aqui não enquanto algo que reificava desigualdades sociais e homogeneizava grupos sociais, mas enquanto possibilitando a esse grupo se constituir enquanto tal e produzir uma identidade sociocultural própria em relação ao colonizador. Assim, se durante este período, o *batuko* foi sendo repudiado e denegrado enquanto traço diacrítico da identidade cabo-verdiana, o *batuko* resistiu e pôde com a independência de Cabo Verde em 1975, ser retomado e aceite no cotidiano dos sujeitos como um dos elementos de construção da Identidade e da Nação cabo-verdiana, no contexto global do ingresso de Cabo Verde na modernidade.

### **3.1 *Batuko* “Alma de um povo”**

Se durante a colonização, o *batuko* foi bastante reprimido em face de uma série de ações políticas do governo colonizador português de aniquilar estas práticas populares africanizadas, com a independência de Cabo Verde, outras apropriações sócio-culturais do *batuko* foram sendo construídas. Esse momento de revalorização do *batuko* e da *tabanca*, ambas proibidas, tinha iniciado durante o processo da luta de libertação de Cabo Verde, a partir dos anos 60, com a atuação do PAIGC, partido de índole socialista. E nessa linha, o ideário de Amílcar Cabral, figura central nesse engajamento pela independência de Cabo Verde e Guiné – Bissau, enfatiza o papel central da cultura como uma arma de resistência e a “luta de libertação como um ato de Cultura”, de construção da Identidade Nacional Cabo-Verdiana e Guineense (Furtado, 1987).

Assim, a centralidade da cultura estava a todo instante sendo enfatizada nas estratégias do PAICV e nas suas bases populares, nos vários movimentos sociais que foram tendo lugar, enquanto um objeto geopolítico de construção da identidade da Nação de Cabo Verde em concomitante com a Identidade Jurídico-territorial adquirida com a independência. E a música, como sendo um desses elementos diacríticos da cultura cabo-verdiana, foi ganhando espaço, seja durante a luta de libertação como elemento de resistência e como forma de divulgar as estratégias de aniquilação do colonizador, seja após a independência como uma das práticas culturais de constituir

este Estado – Nação. Assim, criou-se a Organização das Mulheres de Cabo Verde - OMCV, a fim de dar respostas a problemáticas relativas ao então conceito político de mulher; criou-se subgrupos de jovens vinculados ao PAICV coordenado pelo então JACV-CV (Furtado, 1987).

Reiterando, pelo fato da vinculação política do PAICV ser socialista, havia toda uma ação política direcionada ao povo, às atividades socioculturais que abrangiam este público de forma a reificar a lógica do partido. Assim, com a independência houve todo um discurso de valorização das práticas culturais, populares de matriz africana que durante a colonização foram proibidas, tanto *batuko*, como *tabanca*. Por meio de realização de vários concursos musicais, atividades recreativas, festivais musicais como forma de aplicar ao máximo o ideário de Amílcar Cabral na construção tanto da identidade nacional, de construção da Nação cabo-verdiana, quanto na criação do Estado enquanto entidade jurídico-política (Furtado, 1987).

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



Dos vários concursos, os do *batuko* foram realizados a fim de se eleger a cada sessão o melhor grupo de *batuko* de vários bairros (urbanos e rurais) da Ilha de Santiago. A organização de concursos de *batuko*<sup>87</sup> trazia outra apropriação deste, por este grupo social maior protagonizado pelo PAICV, isso porque fazer *batuko* naquela época perpassava pela condição de ter um grupo articulado e organizado para realizar tal prática. Diferentemente, a narrativa da Mana, enfatiza a dimensão lúdica do *batuko* “*todo mundo brincava batuko*” e que, a performance do *batuko* se desenrolava em decorrência da dinâmica a despontar por aqueles que sabiam fazer *batuko*, em um contexto de festa, de divertimento, de “espairecer dos problemas do cotidiano”, espontaneamente e não na condição de existência de grupo. E demarcando do tempo

---

<sup>87</sup> O momento pós-independência, como afirma Nogueira (2001:175) foi marcado, do ponto de vista musical “(...) por temas fortemente datados e politizados e por um (...) por um certo número de conjuntos, novas composições e a entrada sistemática nos saraus de números constituídos por batuque e funaná, numa tentativa de revalorização e elevação cultural”.

etnográfico do grupo de *batukadeiras*, Mana nos diz: (...) na *kés* tempu ka tinha kel stória de grupo *sima goci li*. Cusas era otu e també era otu...<sup>88</sup>.

As narrativas da Fátima e da Mana remetem a estes dois momentos que traduziam formas diferenciadas de vivenciar o *batuko*, já que a trajetória das duas era marcada por esta vivência. Mana de 63 anos nos recorda, um pouco nostálgica, que na sua infância *batuko* era diversão, mas que aos poucos foi se enfraquecendo, pois as pessoas que praticavam *batuko* foram limitando o espaço de atuação deste, circunscrito unicamente a momentos de festa, de casamentos e não aos vários espaços e momentos do cotidiano. Mais que outros contextos de diversão, a festa do casamento era um espaço de sociabilidade, por excelência, onde o *batuko* era performatizado, sendo que este aparecia como elemento central de natureza lúdica, ao mesmo tempo em que, foi ganhando um caráter ritualístico. Isso porque, nos 3 últimos dias que antecediam a cerimônia de casamento, a família, a vizinhança e outras pessoas pertencentes à esta rede social iam realizando os preparativos permeados pelo *batuko*, por ser socialmente aceite e esperado que no casamento houvesse *batuko*, ao mesmo tempo em que, o fazer *batuko* ia ganhando outros contornos, como narra Mana:

Nu tinha ki fazeba cumida, cochi midjo pa fazeba *kés* cumidas de casamento e, pa nu ka durmi e pa nu sta cu afinco na trabadjo, tudu noti nu ta brinka batuko ti manchi, na *kés* 3 dias artis de casamento e na dia di casamento, nu ta brinka batuko també<sup>89</sup>.

Outro aspecto que emerge desta discussão era a classe social desse grupo que fazia *batuko*, ou que tinha este como elemento fundante da construção do seu cotidiano. Se no período colonial, *batuko* aparecia associado aos negros escravos, com a independência e com a descolonização, a estrutura social da sociedade cabo-verdiana mudou, fazendo com que outros grupos sociais ganhassem presença. Com o investimento na educação, as classes sociais acrescentaram à dimensão econômica, a dimensão educacional, do nível de instrução, levando a que a “conformação elites cabo-verdianas” (Dos Anjos, 2006) se constitui em cima desse referencial que se traduzia também em estilos de vida, em formas de sociabilidades e particularmente, em estilos e gêneros musicais. E nesse contexto, *batuko* foi se constituindo como fazendo parte do cotidiano das classes populares, dos grupos sociais de baixa renda e de baixa escolaridade, ou seja, do “povo”, diferente da *morna* (em especial) que foi conquistando

---

<sup>88</sup> “(...) naquele tempo não havia batuko organizado que nem agora. Eram outros tempos...”.

<sup>89</sup> “Como tínhamos que preparar a refeição, pilar o milho para fazer pratos tradicionais do casamento, para não dormirmos e estarmos sempre prontas para as tarefas, durante a noite brincávamos *batuko* até o amanhecer, durante 3 dias seguidos, até o dia mesmo do casamento”.

outros espaços sociais os quais lhe auferiam outra posição social e, por conseguinte, um elemento de distinção. E estas relações de poder e de distinções nas artes de fazer desses dois gêneros musicais são resultadas do discurso de que, por um lado, *batuko* é legado africano e dos negros escravos e, por outro, que a morna encontra um resquício no fado português, ou seja, cada um remete para um legado: o colonizado e o colonizador, construindo e reificando lógicas dominantes e violência simbólica. Como nos mostra Fernandes (2002) e Dos Anjos (2006), o debate sobre a construção da identidade nacional em Cabo Verde foi sendo construído num alicerce onde a África, o Continente Africano era ‘diluído’, era renegado ao ponto de se afirmar a identidade racial como resultado da identidade da Nação e do Estado: “Ser Cabo-verdiano e não ser africano”, ao mesmo tempo em que, se projetava possibilidades de uma aproximação Cabo Verde – Europa. E esse imaginário sociocultural encontrava espaço de reificação quando se apercebia comumente que na verdade, o *batuko* era construído nesse imaginário social como um legado africano, que por conta disso, remetia aos grupos sociais despossuídos das marcas estéticas, econômicas e socioculturais de distinção na sociedade cabo-verdiana, construídas em cima da condição socioeconômica (Furtado, 1987).

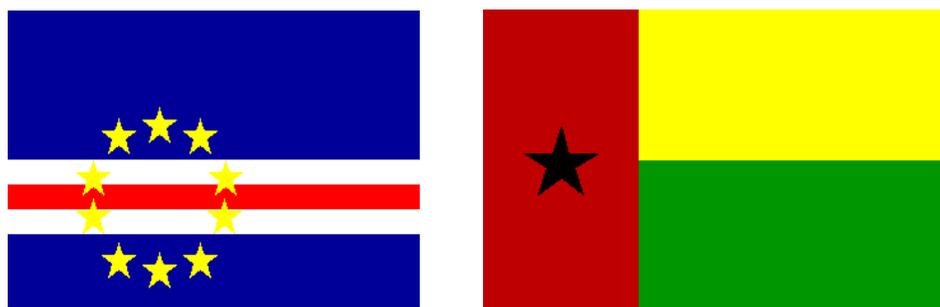
### **3.2. A dimensão performática e experiencial do *batuko***

Contudo, com a abertura político-partidária em 1991, outras questões suscitaram debate. Isso porque, com a entrada do MPD no poder, a cultura adquiriu outras resignificações, já não enquanto objeto geopolítico de construção da identidade nacional, mas como objeto geopolítico de construção de uma identidade nacional direcionado para o exterior, para o internacional: a aposta no turismo, no que podemos chamar de “empresarialização da cultura” ou “comercialização da cultura”. Ou seja, ainda que a cultura continuasse sendo objeto geopolítico, o foco, o público alvo e as estratégias subjacentes a ela eram outras. A estratégia do MPD era abrir Cabo Verde para o mundo, para o exterior e trazer este para o interior de Cabo Verde, diferente do período pós-independência cuja estratégia central era a construção e a consolidação da Nação e Estado (Costa, 2001).

E nessa abertura ao exterior, MPD foi definindo séries de estratégias nas quais, havia uma aproximação com a Europa em simultâneo com um afastamento da África. Assim, novos horizontes foram se abrindo. Se durante o período pós-independência, Cabo Verde e Guiné-Bissau mantiveram com a mesma Bandeira e o Hino Nacional,

após a abertura política em 1991, foram introduzidas mudanças estruturais no país, os quais mudaram a história do país. Pois, junto com a alteração da Bandeira e do Hino Nacional, foram introduzidas reformas no sistema educacional e introdução de novos manuais escolares contendo outros conteúdos temáticos, apagando por completo o legado africano e colonial trabalhado nos manuais escolares anteriores. Estas mudanças traziam consigo outros ideários: um apagamento paulatino da história colonial, escravocrata de Cabo Verde e de todo legado africano no imaginário sociocultural cabo-verdiano e uma retorno à Europa como a herança mais próxima da história de Cabo Verde (Costa, 2001).

Se na Bandeira e Hino Nacional adotados logo o pós-independência havia um cuidado em enfatizar as cores (vermelho, verde, amarelo e preto) e temáticas da “África Mãe”, do legado africano, de uma história vivida de repressão e da luta de libertação, na Bandeira e no Hino atual, outros desdobramentos tiveram lugar, seja a temática central que passou a ser a condição de Liberdade (sem referência ao imaginário sociohistórico passado da colonização), seja a Bandeira cujas cores e estrelas assemelham-se à Bandeira da União Europeia. Contudo, se durante o governo do PAICV de 1975 a 1990 havia todo um discurso para revalorização da cultura cabo-verdiana, para a aproximação da África a Cabo Verde, a partir de 1991, tanto o MPD quanto o PAICV têm definido metas e relações políticas, nas quais a África se distancia gradativamente e a Europa se aproxima cada vez mais a Cabo Verde e vice-versa (Costa, 2001).



Assim, novos horizontes se desenharam sobre a cultura cabo-verdiana e no nosso caso em questão, sobre o *batuko*. Se as narrativas da Fátima nos remetiam para esse momento no qual havia indícios de uma “potencial espetacularização” do *batuko*, nas várias sessões de concursos populares, onde vários grupos de *batuko* organizados concorriam e jurados elegiam o melhor grupo, tendo em conta sua performance, a habilidade da cantadeira e das dançarinas do *ku torno*. Em meados dos anos 90, houve toda um processo de modernização das relações no campo da cultura, trazendo com isso

novas dinâmicas no *batuko*: o show do *batuko*, a produção musical do *batuko* em CD/DVD. E, por conseguinte, uma apropriação do gênero *batuko* por outros grupos sociais (classe média alta) sob outros moldes que marcavam uma diferença em relação aos grupos populares. A partir daí, por toda Ilha de Santiago, por todos os bairros, grupos de *batuko* articulados proliferam, para entrar nesse mundo de produção musical que *a priori* parecia garantir melhorias de condições de vida dessas mulheres que faziam *batuko*, uma vez que, havia possibilidade de realização de um projeto individual que ganhava força nesse cenário: o ser artista, o vir a se tornar artista por meio do *batuko*. Em concomitante, houve a emergência de outro ator social: o empresário ou o coordenador do grupo de *batuko* que permitiria o trânsito destes grupos, dessas mulheres neste mundo de produção musical. Por conseguinte, a figura do empresário, do coordenador se constrói como central nessa mediação política, musical, o qual na maioria ou se não, em todos os grupos, era um homem cujo nível de instrução era superior ao das *batukadeiras*.

O exemplo etnográfico do grupo de São Martinho Grande era, na verdade, uma realidade vivenciada por vários grupos de *batuko*, uns com mais agenciamento e que já tinham certa circulação neste mundo de produção musical, onde eram convidados para acompanhar outros grupos; outros com menos agenciamento, vivenciando situações de tensões em função seja das artes de fazer do *batuko*, seja de um alcance imediato desse projeto de vir a ser artista. O que fica em aberto são as reais possibilidades destes grupos de *batuko* para a realização deste projeto individual de se tornar artistas e quais as estratégias que cada grupo ia definindo para a maximização desse projeto. Contudo, a mensuração deste projeto tinha vários graus: desde o nível mais básico que remetia ao fazer shows na comunidade, passando para um nível regional, o qual seria circular nos vários bairros da Ilha de Santiago, em seguida para um nível nacional para a participação em festivais musicais noutras ilhas do Arquipélago, até atingir o nível máximo que seria a circulação internacional: participar em shows realizados noutras países, sendo que estes vários graus de circulação são construídos junto com a produção ou não de CD/DVD. Isso ficou bem visível no campo, quando nas várias vezes que Fátima, Neta, Mara, Mana me narravam neste tempo de *batuko*, neste momento áureo do grupo, com bastante felicidade e entusiasmo, as únicas e primeiras viagens que fizeram para outra ilha do país. Por conta da participação nos concursos de *batuko* circularam por vários bairros (urbanos e rurais) da ilha de Santiago, já que elas não tinham meios financeiros para custear viagens pelas outras ilhas, em função do nível socioeconômico delas e do baixo rendimento auferido pelas atividades econômicas que

elas realizavam. Nesse sentido, *batuko* ia sendo apropriado pelos sujeitos sociais enquanto uma prática musical que garantisse ou pudesse abrir caminho de entrada no mundo artístico e, tal como pelo mundo do showbizz por meio da produção do CD/DVD, abrindo outros campos de possibilidades no que concerne à melhoria das condições socioeconômicas das *batukadeiras*.

Um *batuko* que até anos 90 se restringia ao espaço presencial, a partir dos anos 2000 passou a circular pelos espaços físicos enquanto uma realidade audiovisual, virtual. Para se assistir ou escutar um show deste não era necessário mais um deslocamento físico e social dos sujeitos sociais, dado que o mundo audiovisual e digital permite aos sujeitos formas de acessibilidade e visibilidade do *batuko*. Ao mesmo tempo em que, permitiu aos cabo-verdianos da diáspora (EUA, Europa) fazer circular em formatos digitais o que, em matéria de produção musical, se tem feito em Cabo Verde e pelos cabo-verdianos na diáspora<sup>90</sup>. Para além do que, as territorialidades espaciais e temporais que conformariam estes eventos foram jogadas a uma situação de des-territorialidade onde as práticas se circulavam em um tempo e um espaço diverso. Em simultâneo, esta modernidade (circulação de CD/DVD de outros grupos) permitia aos sujeitos (re) pensar sua própria performance, no sentido de torná-la mais eficiente, mais performática. Em vários momentos do campo, presenciei algumas *batukadeiras* a colocarem DVD de outros grupos de *batuko* e darem *ku torno*, justificando que faziam isso devido à necessidade de treinarem o corpo para dar *ku torno*, de fabricarem o corpo, a fim de irem fabricando performances corporais e corpos artistas. Em outros momentos, por meio destes vídeos, elas comparavam as performances corporais, o estar no palco de cada grupo de *batuko*, o dar *ku torno*, o vestuário fazendo assim, emergir séries de noções estéticas que conformavam o fazer do *ku torno* e do *batuko*, para além de certa moralidade sobre o que devia ou não ser trazido como temática das letras de músicas: “o que deve ser ou não cantado”.

### 3.2.1. *Oras ki u'fazi batuko, u'ta fika sabi, filiz (...)*<sup>91</sup>

São Martinho Grande, 13 de Janeiro de 2008.

<sup>90</sup>Para além da produção de CD/DVD's, vários grupos de *batuko* nacionais têm sites, onde divulgam seus grupos, shows, discografias, fotos. Por outro lado, sites de relacionamentos como hi5.com, youtube.com tornaram-se recursos mediáticos de divulgação das práticas musicais e de danças cabo-verdianas para o público não cabo-verdiano e para os cabo-verdianos residentes tanto no país quanto na diáspora.

<sup>91</sup>“Quando faço *batuko*, eu fico alegre, feliz (...)”.

As mulheres estavam sentadas em roda, prontas para fazer *tchabeta*. Como antes dela chegar eu estava no círculo vendo as *batukadeiras* fazendo *batuko*, Lara olhou pra mim e enquanto ia tirando os sapatos, me disse se as *batukadeiras* não me tinham ensinado que para fazer *tchabeta* tem que ser descalça. Cruzou e esticou as pernas, colocando *tchabeta* no entre as coxas. Aí, as outras a imitaram e tiraram os sapatos. Lara justificou dizendo que tem que ser 'terra-terra', como manda a tradição santiaguense. Instantes depois, Claudia, Lúcia, Isabel e Dina chegaram juntas com outras moças que não eram do grupo, as quais ficaram assistindo na platéia junto comigo. Lara pediu a uma adolescente que fosse buscar um licor para elas beberem. Esta trouxe uma garrafa de 5 litros com licor pela metade e copinhos descartáveis. Dina foi colocando nos copinhos e distribuindo pra todo mundo, mas teve uma hora, Solange reclamou que não tinha recebido ainda, aí Dina pediu desculpas e lhe passou um copinho. Solange fez um jeito de quem não iria aceitar, mas no fim sempre aceitou. [Já tinha reparado que em outros momentos, a bebida alcoólica era uma fator presente nas *batukadeiras*, no mundo artístico cabo-verdiano em geral. E nesse caso, nas mulheres é um elemento importante para elas se concentrarem, ganharem o impulso para fazer *batuko*, aí lembrei que Claudia me dissera que pra fazer *batuko* tem que se ter brio]. Minutos depois, Fátima chegou gritando com os braços levantados e dando *ku torno*, desencadeando nas que estavam fazendo *tchabeta*, um frenesi e gritando junto com ela. Todas faziam *tchabeta* com uma intensidade máxima e o som do bater das mãos ficou alto, muito bom de se ouvir. Enquanto iam fazendo *tchabeta*, iam bebericando o licor. O círculo de *terrero* começava com Ana., Solange, Lara, Isabel, Nair, Claudia, Lúcia, Nany e Fátima. Quando Fátima chegara, depois de ter parado de dar *ku torno*, ela ficou de pé, entre Isabel e Lara, com o casaco amarrado na cintura, cantando e batendo as palmas das mãos, já que ela não tinha *tchabeta* (dera à Lúcia) Lara começou a cantar uma cantiga delas e fizeram *tchabeta*, mas não deram *ku torno*. Em seguida, Lara cantou uma cantiga que cantam no grupo dela em Portugal. Nisso, Solange entra no círculo, e amarrando *sulada* na cintura começa a dar *ku torno*, aí, foi uma intensidade de sons, ela requebrava as ancas, com fortes flexões dos joelhos e mantinha as mãos pra cima, a *cadere* requebrava intensamente. Depois que pararam *batuko*, ela parou e sentou alegando que tinha cansado. O pano que ela usou era da Nany. Seguidamente, Lara levantou e pegou *sulada* na Solange, amarrou na cintura e entrando no círculo, começa dar *ku torno* ao som da voz da Claudia e ao som da *tchabeta*. Intensificaram *batuko*, *ku torno*, com gritos. Lara vibrou intensamente a *cadere*, as ancas, os quadris... Passou o pano à Isabel que passou à Claudia que levantou e deu *ku torno*. Cada uma tem um jeito particular de dar *ku torno*, ora com as mãos levantadas, ora em cima da cabeça, cada uma com um jeito diferente de requebrar a *cadere*, de dar *ku torno*. Antes de Claudia entrar na roda, uma adolescente pegou no pano e amarrando na cintura deu *ku torno*. Ela não era do grupo, veio junto com Lara. Ela tinha um jeito diferente de dar *ku torno*. (...) Já no fim do ensaio, Lara ficou falando para as outras *batukadeiras* como no grupo em Portugal no qual ela era integrante, também tinham o problema de não ensaiarem antecipadamente. Que iam ensaiando no caminho para os shows e iam aprendendo. Ela termina dizendo que ainda bem que elas tinham boa cabeça e aprendiam rápido, pois no dia-a-dia todo mundo estava nos seus afazeres.

Nas narrativas das *batukadeiras*, outras ressignificações são construídas sobre o *batuko*, enquanto um espaço de sociabilidade feminina, na qual e a partir de, as *batukadeiras* se constroem e são construídas enquanto mulheres, nesta interação

intergeracional: avós, mães, filhas, irmãs e grupos de pares, acoplando à sua trajetória e ao seu cotidiano. Tanto Lara quanto Nany a partir da forma como elas demarcavam o espaço do *batuko* do dia-a-dia delas, nos mostram como elas jogavam com as suas condições sociais a partir da possibilidade do *batuko* permitir um momento de diversão que por conta disso, lhes permita um agenciamento. E como, à la De Certeau (2003) elas construía o *batuko* enquanto artes de fazer, táticas que as possibilitava jogar, negociar com a sociedade envolvente, com os papéis sociais e as respectivas vulnerabilidades e precariedades da sua condição sociocultural.

Na dia-a-dia é trabadjo, kasa. Oras ki nu ta fazi batuko, nu ta fica junto ta konvive, é um manera de prubremas pa fora! É sabi, nu ta divirti! Kada kenha ta tra musika ki ta papia de sé dia-a-dia, ta ba ta desabafa!<sup>92</sup> (Lara).

Por outro, era recorrente nas narrativas das *batukadeiras* um olhar que construía o *batuko* enquanto um agente de socialização, pois, permeando o *batuko*, a performance corporal do *ku torno* e as letras das músicas havia valores, formas de ser e estar que faziam parte do cotidiano destas mulheres, dos seus grupos de pares, daqueles que faziam parte das suas redes de sociabilidade. Sendo que estes se encontravam ancoradas na sociedade cabo-verdiana, no que conforma as práticas, as interações sociais a nível macro no espaço cabo-verdiano e a nível local, no espaço de São Martinho Grande. Assim, *batuko* ia sendo construído por estas mulheres enquanto uma forma de estar no mundo cabo-verdiano e particularmente no seu grupo social de referência, sendo que esta socialização passava pela oralidade e pela corporeidade. Como mostrarei nos capítulos 4 e 5, a corporeidade se constitui central, pois, é no corpo e através do corpo que o “estar no mundo” se realiza (Csordas, 2008) na performance corporal do *ku torno* que fabrica corpos femininos e masculinos nesse grupo de mulheres, no *batuko* e nas letras de músicas que por meio do corpo performatizam esta visão de mundo. Corpos que dançam, que cantam e que se constroem enquanto corpos femininos, enquanto mulheres cabo-verdianas, na comunidade de São Martinho Grande. Desta feita, a corporeidade é construída como um elemento central a partir do qual as práticas são fabricadas. De igual modo, o fazer do *batuko* tem toda uma forma estética e um conjunto de saberes cotidianos que estruturam as formas performáticas, as quais são apreendidas oralmente e por mimetismo numa interação intrageracional (grupos de pares) e intergeracional (mãe, tia, avó pra os descendentes).

---

<sup>92</sup>“O dia-a-dia é só trabalho e casa. Quando fazemos *batuko*, ficamos reunidas no convívio e é um desabafo! É divertido! Cada qual a partir das letras vai falando do seu dia-a-dia e desabafando!”

Un ka ta lembra modi um ba ta prendi. Mamaã ta fazeba e un ta fazeba juntu kual. Tinha também uns minis ki nu ta brincaba juntu, nu ta fazeba batuko e nu ta ba ta prendeba cu cumpanhero. Má é sima um sta flau li, ninguém ka ta inchinau. Kada kenha ta ba ta prendi del pa el, modi ki outu guentis ta fazeba. Nhá dos fidjos fêmeas és sabi fazi, má é ka mi ki inchinás nau, és ta odja ami ou kés otus minis ta fazi<sup>93</sup>. (Ana).

A narrativa da Ana enfatiza bem tanto esta dimensão lúdica do *batuko*, quanto o fato dessa aprendizagem ser situada, em uma determinada conjuntura, no sentido em que, estas crianças que “brincam *batuko*” eram provenientes de famílias nas quais, *batuko* era tido como uma prática constitutiva dessa corporeidade feminina e masculina. Pois ainda que, estes (os homens) não aparecessem como protagonistas, parto do princípio de que a fabricação desses corpos é relacional, ou seja, pensar o masculino e o feminino sendo construídos e se construírem em e na interação social em um espaço de sociabilidade, onde há trocas e partilhas de valores. Por conseguinte, *batuko* enquanto um espaço de brincadeira, de estar juntas, constrói também este estar juntas, como um espaço de mulheres, onde elas se construíam enquanto sujeitos femininos permitindo-nos tensionar o lugar das mulheres cabo-verdianas neste contexto e, como estas vão se construindo por meio do *batuko*. Assim, fazer uma etnografia do *batuko* nos permite realizar uma etnografia da sociedade cabo-verdiana, das noções de corporeidades femininas e masculinas cabo-verdianas, de como os sujeitos sociais vão se construindo e sendo construído nos e pelos eventos cotidianos (Sahlins, 1990). Sempre nessa idéia de compor narrativas cruzando as performances do *batuko*, as letras de músicas e as trajetórias das *batukadeiras*, trago uma letra de música em crioulo.

Ami casadu 15 ano ku nha maridu  
Nha maridu nha pensa na largam só pamodi é dado cotovelada  
Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu largam/dexam  
Ó nha maridu, amor de nha vida  
Ó nha maridu, segurança dentu casa  
Ó nha maridu, controle de mi cu bó,  
Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu dexam.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> “Não me lembro bem como fui aprendendo. Minha mãe fazia e eu fazia com ela. Também quando brincava com outras crianças, fazíamos *batuko* e nós íamos aprendendo uma com a outra. Mas ninguém te ensina mesmo. Tu vais aprendendo, vendo as pessoas fazerem. As minhas duas filhas sabem fazer, mas eu nem lhes ensinei, elas vão vendo e as outras *batukadeiras* fazerem”.

<sup>94</sup> “Eu, casada 15 anos com meu marido / Meu marido está pensando me abandonar, / porque uma mulher está sustentando ele. / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste. / Ó Meu marido, amor da minha vida, Ó Meu marido, segurança da minha casa. / Ó Meu marido, nossa cumplicidade. / Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste”.

Esta letra retrata outra situação cotidiana das relações de gênero, a questão de *dar cotovelada* que pode ser traduzido como equivalente de sustentar uma pessoa para estar afetivamente ou sexualmente contigo. Essa expressão, *dar cotovelada*, apareceu no início de 2000 em uma música, sendo paulatinamente apropriadas por outras formas musicais cabo-verdianas, em simultâneo com uma apropriação dos sujeitos sociais nas suas dinâmicas cotidianas, nas suas interações, nas suas falas corriqueiras e jocosas. Sendo esta última bastante recorrente no cotidiano cabo-verdiano, como forma particular de se constituir as relações sociais, denominadas, como referi no capítulo 1, de *contu nobu*. O interessante é que esta situação de *dar cotovelada* perpassa, ou melhor, é reapropriada como instrumento de poder e de construção destas corporeidades (masculinas e femininas) por ambos os gêneros, aí não dá para falar só da mulher que recebe, nem só do homem, mas os dois gêneros. Contudo, por estar de certa forma remexendo com outras ordens de valores, particularmente, a questão da prostituição, seja ela feminina seja masculina, não era uma prática socialmente aceita. Contudo, o que esta narrativa está tencionando através da letra não é nem tanto pensar a questão da prostituição desencadeada por esta possível relação mediada por relações de dinheiro entre este homem (que entrou numa relação de *cotovelada*) com uma mulher. Mas mais, como o fato deste ter trocado a companheira por esta outra, em decorrência destas relações, desencadeou uma crise e um repensar de corporeidades, de sujeitos masculinos e femininos. Por exemplo, quando ela fala: Ó nha maridu, amor de nha vida/Ó nha maridu, segurança dentu casa/Ó nha maridu, controle de mi cu bó/Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu dexam. Usar a expressão “meu marido” provoca um deslocamento das relações afetivas entre uma mulher e um homem, uma vez que, por ser socialmente bem visto na sociedade cabo-verdiana, se tornava em um fator de distinção e isso era ostentado pelos sujeitos, mulheres nas suas interações sociais que iam estabelecendo com as outras. Diferencialmente, esta letra está acionando outras formas sociais de se pensar a relação de gênero, a construção destas corporeidades onde o homem, o *marido* é visto como um depósito de segurança e como esta separação trouxe uma situação de morte social da mulher por ter perdido este elemento de distinção e de se ver na situação de ser trocada por outra.

Reiterando, *batuko* e *ku torno* enquanto performances corporais são construídas pelas *batukadeiras* como possibilidades de construção desse corpo feminino e masculino e, se por um lado, esta construção tem como contexto sociocultural cabo-verdiano/santiaguense e local onde discursos, visões de mundo e valores ditam as regras dos jogos, por outro lado, os sujeitos sociais, no caso as *batukadeiras*, nas suas práticas

quotidianas constroem e reconstroem estes “corpos generizados” (Butler, 2004; Morris, 1995). Destarte, as performances corporais destas *batukadeiras* se encontram pautadas pela performatividade, visto que, estes sujeitos estão marcando com as suas performances reflexões sobre o que fabrica a sua identidade de gênero, a fim de estar a todo instante, reatualizá-las (Butler, 2004).

## Cap. 4. Performances do/no palco e a construção de *batukadeiras* artistas

Oras ki nu ta entra na palku, cu ensaio fetu, nu tinha um manera de entra e otu de sai de palku. Modi nu ta cumprimentaba kenha ki staba ta odjaba nós, oras ki nu ta sai e nu ta entra. Nós grupu só pa sé manera de entra e de sai di palku dja ganhaba de kés otus grupu<sup>95</sup>. (Lara).

Nos capítulos precedentes, procurei construir um olhar antropológico sobre o *batuko*, olhar esse marcado por uma estranheza em simultâneo com uma familiaridade em função da minha nacionalidade cabo-verdiana, de ser mulher e santiaguense. Assim, por meio das narrativas, das trajetórias, das práticas performáticas (no fazer *batuko* e no dar *ku torno* e das letras de músicas) das *batukadeiras*, busquei refletir sobre o sentido sociocultural que o gênero musical e de dança adquire e vai adquirindo no espaço social cabo-verdiano e nas experiências particulares das *batukadeiras* inscritas no e pelo corpo. Chegando a este capítulo, outras discussões adensam este olhar sobre o *batuko* no intuito de quebrar com noções eruditas de fazer arte, de fazer música, noções essas próprias da sociedade ocidental e que vão sendo (re) apropriadas pelos grupos sociais pertencentes às classes média e média alta em Cabo Verde. Isso, porque diferente do fazer e da aprendizagem de outros gêneros musicais em outros segmentos sociais de Cabo Verde, o fazer do *batuko* pelas classes populares é marcado por forte oralidade e etnicidade. Para além dessa diferença, o processo de aprendizagem e prática do *batuko* é marcado por outras lógicas, entre as quais: o mimetismo/ repetição, a aprendizagem inter e intrageracional. Por outro, as noções estéticas do fazer desta prática musical e de dança partilhadas neste grupo são adquiridas em decorrência dos vários momentos experienciados, da trajetória ao invés de uma aprendizagem numa relação mentor-aprendiz. Nesse sentido, o *batuko* é construído pelas *batukadeiras* enquanto um sistema cultural (Geertz, 1999) contendo conjuntos de significados que as permitem construir e situar sua cosmovivência cabo-verdiana por meio da e na corporeidade. Por outro, ainda que o *batuko* seja uma prática da classe popular, pelo fato de outros atores sociais com outros pertencimentos sociais circularem nesse espaço, entendendo que há um borrar

---

<sup>95</sup>“Quando entramos no palco, já ensaiadas, tínhamos uma maneira de entrar e outra de sair do palco. Como cumprimentávamos o público na entrada e na saída. O nosso grupo só pela forma de entrar e sair do palco, já tinha ganhado em relação aos outros grupos”.

destas fronteiras entre o que é popular e o que é não popular. Não recusando a existência destas fronteiras, viso mostrar que ainda que quem faça o *batuko* seja das classes populares, quem está nos bastidores lucrando com *batuko*, mediando e construindo redes sociais – os empresários/managers – são provenientes da classe média. Assim, há trocas de experiências, para além da circulação das *batukadeiras* noutros espaços sociais, a qual desemboca e abre possibilidades para a construção e quiçá a realização de um projeto social/individual (Velho, 2003): ser artista. A etnografia permite-me, assim, perceber que as noções dicotômicas popular versus não popular/erudito perdem toda capacidade heurística e instrumental por não me possibilitarem captar outras nuances do fazer do *batuko* que vão além da dicotomização das práticas sociais consoantes aos seus pertencimentos sociais.

São Martinho Grande, 29 de Dezembro de 2007.

Estava na casa da Solange, quando chegou a filha de Ana, a Carmem de 4 anos e uma sobrinha da Solange, filha da Lena, de 8 anos, a Márcia. Perguntei para ambas se sabiam fazer *batuko*, dar *ku torno* e elas sorrindo timidamente responderam que sim. Disse-lhes que eu não sabia, se elas me ensinar. Estranhando o fato de eu não saber, **Carmem me perguntou se a minha mãe não me ensinara, se ela não tinha *tchabeta***. Ao que respondi que não. Carmem me disse então que **arranjasse *tchabeta* para fazer o *batuko*, aí peguei em um saco de plástico. Ela pegou e me disse que não, que aquilo não serviria para fazer *tchabeta*, pois não daria para bater com as palmas das mãos, pois não faria um bom som**. Consegui um saco de plástico com uma calça jeans por dentro e passei-lhe para que ela fizesse *tchabeta*. Aí ela me disse que ia fazer *bam-bam*. Esticou as pernas, cruzando-as e colocando *tchabeta* entre as coxas, cobriu com a saia. Dobrou os braços e começou a bater e a cantar. Márcia não quis dar *batuko* e ficou somente vendo. (...) Momentos depois, apareceram mais duas meninas de 10 anos, Ariana (irmã da Márcia) e Suelvya (irmã da Carmem) e sentando em um banco quiseram participar. Pediram à **Solange que emprestasse sua *tchabeta***. Carmem levantou-se, disse que ia dar *ku torno* e as meninas passaram-lhe um casaquinho que ela amarrou nas ancas. Ariana começou a cantar uma música (disse-me que escutou na televisão e as *batukadeiras* de lá cantando) e Suelvya fazia coro. Carmem conforme o ritmo ia mexendo o corpo, as ancas e quando o ritmo da *tchabeta* ficou mais frenético, começou a requebrar as ancas, a *cadera*, arqueando as pernas com frenesi. (...) Quis saber **porquê esticavam as pernas e depois cruzavam-nas, responderam que assim o som e a *tchabeta* ficariam melhor**. Pediram-me que desse também, disse-lhes que não sabia, quiseram que fizesse ainda assim, peguei do casaco e amarrei nas ancas e elas começaram a fazer *tchabeta* e eu comecei a mexer e elas viraram para mim e exclamaram:  
- Náh!! Abo bu ka sabi fazi! **Bu mãe ka inchinau fazi**<sup>96</sup>!?

<sup>96</sup> “Tu não sabes fazer !Tua mãe não te ensinou!?”.

Várias noções estéticas são trazidas nas performances da Carmem, Ariana e Suelvya em relação ao fazer *batuko*, à *tchabeta* e à configuração do *terreru* – a disposição dos corpos para fazer *batuko*. Por outro, estes corpos produzem um idioma, um conjunto de significados sobre o *batuko* e a sua configuração performática que permitem estes atores sociais interagirem. Faço aqui um aparte, para comentar a perplexidade da Carmem quando ao perguntar-me se eu não sei fazer *batuko*, a minha resposta negativa despontou nela espanto e curiosidade: Bu mãe ka inchinau fazi? É ka tem *tchabeta*? O comentário perplexo dela traz duas nuances relevantes: a figura da mãe como um dos atores centrais no processo de aprendizagem do *batuko*, ainda que esta não seja uma relação clássica de ensino-aprendizagem, mas uma relação de imitação e de repetição com a mãe e com os grupos de pares. Contudo, a figura da mãe adquire na fala da Carmem um sentido metafórico, pois ela refere-se não somente à mãe, mas aos outros sujeitos parentais femininos: tia, avô, irmã, prima. Outro elemento importante da fala da Carmem é a *tchabeta*, de como a presença desta adquire um sentido familiar e habitual numa família. Os poucos anos de vida da Carmem traduzem uma trajetória familiar em que a percussão se tornou num artefato cotidiano da família e das outras famílias das *batukadeiras* e, por conta disso, para ela o familiar virou o normal, o comumente esperado e aceite. É diferente da trajetória da Carmem, na minha em nenhum momento tive um contato mais próximo com o *batuko* e/ou com a *tchabeta*, se não no trabalho em campo. Mais uma vez, a etnografia demonstra sua relevância por permitir aos outros sujeitos cabo-verdianos e não cabo-verdianos desnaturalizar uma idéia romântica de que por ser santiaguense-mulher, supostamente eu saberia fazer *batuko*, ou que este seria uma prática habitual do meu cotidiano.

Retomando, noções estéticas sobre a materialidade do instrumento de percussão são trazidas na performance da Carmem e na narrativa dela. Ela demarca bem qual material a ser usado para fazer não a prática musical, mas o instrumento, o artefato ao enfatizar a ineficácia do plástico para compor os ritmos percussivos. Para além do tipo de material a usar, aparece uma das sonoridades produzidas pela *tchabeta*: o *bam-bam* e uma imitação quase fidedigna da configuração do *batuko* e do *terreru* feito pelas *batukadeiras*:

Esticou as pernas, cruzando-as e colocando tchabeta entre as coxas, cobriu com a saia. Dobrou os braços e começou a bater e a cantar (...) Ariana começou a cantar uma música (...) e Suelvya fazia coro. Carmem conforme o ritmo ia mexendo o corpo, as ancas e quando o ritmo da tchabeta ficou mais frenético, começou a requebrar as ancas, a cadera, arqueando as pernas com frenesi.
--

Este extrato do diário de campo inicia a reflexão que trago neste capítulo: as noções estéticas que permeiam o fazer do *batuko*, o caráter dual da *tchabeta* (instrumento de percussão e prática musical) e as duas sonoridades por ela (re)produzidas dentro de dois contextos específicos: os momentos do ensaio e do show no palco. Como mostrarei mais adiante, cada um destes momentos são marcados por especificidades que se traduzem na configuração do *terreru* e nas disposições corporais das *batukadeiras*, ainda que hajam elementos que sejam gerais, como a postura corporal no fazer *tchabeta* e as performances corporais da coreografia e batidas percussivas.

### As expressões émicas da prática do *batuko*

Mulheres sentadas em roda, cada uma batendo seu *tchabeta* entre as pernas. Alternadamente, uma bate na *tchabeta* mais lento, fazendo *bam-bam*, outra acelera ensurdando o *terreru* com o seu *rapicada*. Alguém no interior do *terreru* levanta da cadeira e, amarrando a *sulada* (o pano) ao redor das coxas dá o *ku torno* requebrando fortemente as ancas com rápidas flexões dos joelhos.



*Rapicada*



*Bam-bam*



*Sulada*



*Terreru*



*Ku torno*

#### 4.1 Noções estéticas de fazer bom/boa *tchabeta*

Tchabeta malfetu ta discompansa batuko, pamodi si mudjeres fazi só bam-bam ou só rapicada, batuko ta discompasa e ka ta fica dretu. E kenha ki sta ta

canta ta descontrola, pamodi el é ta bai na som de tchabeta. Pamodi si batuko sta mal fetu, cantiga també ta fica mal fetu. Pamodi tchabeta ki ta susti batuko. Mas, sio cré tudo sta mariadu, ku tornu ka ta straga, pamodi ku torno é brio de corpo<sup>97</sup>. (Mana. Grifos meus).

Durante o trabalho de campo, fui apercebendo-me que a terminologia *tchabeta* tem um carácter dual e por vezes dependendo do contexto, fica ambíguo do que as *batukadeiras* estão referindo quando falam *tchabeta*: é o instrumento de percussão ou é a prática musical? Assim, na tentativa de superar esta ambigüidade a fim de construir uma narrativa clara ao longo do texto, optei pelo uso de artigos definidos: o e a para quando estiver referindo-me ao instrumento ou à prática musical respectivamente, ainda que por vezes quando falo de um, estou também falando de outra embora em planos ou níveis diferentes. O instrumento percussivo, *tchabeta*, varia de grupos para grupos isso porque o modelo ou o material que encontrei no grupo com quem trabalhei é diferente de outros grupos, tanto que, no período em campo vi outros grupos usando tambor, usando sacolas de plástico ou fazendo percussão com o bater das mãos<sup>98</sup>. Contudo, Mana em função da sua trajetória experiencial, defende: Só cu palma ka tá dá pa cumpanha *batuko*, nu tem ki fazi *tchabeta* també. Podi até tem alguém pa fazi *tchabeta* e otus pa dá palmas, tudu és juntú.<sup>99</sup>

O grupo com quem trabalhei, o *tchabeta* se assemelhava a uma espécie de almofada retangular feita de couro sintético, no qual se coloca no interior pedaços de jeans velhos e em seguida costura-se a brecha de entrada. Todo esse processo é enfatizado pela noção de que, tem que ficar duro o bastante para produzir um som bom quando as *batukadeiras* baterem nele. As *batukadeiras* que sabem costurar ou têm máquina de costura em casa, caso da Solange, fazem elas mesmas. Já Nair e Ana que mantêm redes de relacionamento mais próximas com Solange, conseguiram que esta costurasse para elas. As outras que não tinham essa habilidade de costura, a máquina para auxiliar ou puderam contar com os préstimos da Solange, procuraram serviços de outra pessoa no bairro que soubesse costurar e pagaram-no/a. Contudo, quando procuram serviços externos junto a uma pessoa que não tem muita familiaridade com *batuko*,

---

<sup>97</sup>“Tchabeta mal feita descompassa o *batuko*, pois, se as *batukadeiras* fizerem somente *bam-bam*, ou só *rapicada*, o *batuko* descompassa e não funciona bem. E quem canta descontrola, pois ela vai ao som da *tchabeta*. **Pois, se o *batuko* não serve, cantiga também não serve, fica tudo ruim. Isso, porque, *tchabeta* que sustenta, agüenta o *batuko*.** Mas, não afeta no fazer *ku torno*, pois *ku torno* quem dá é brio do seu corpo”.

<sup>98</sup> Ainda que o grupo de São Martinho Grande não fizesse o uso do tambor, o *tchabeta* é construído e apropriado como um instrumento percussivo. Sua eficácia [mais que as palmas das mãos], como afirma Zumthor (1997, p. 177) “(...) acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência’ e ‘marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das sincopes, dos contratempos (...)”.

<sup>99</sup> “Só palmas não dá para acompanhar *batuko*, tem que se fazer *tchabeta*. Pode-se ter alguém que faz *tchabeta* e outras que dão palmas, tudo junto”.

surtem erros ou *tchabeta* mal feitos e, portanto, *batuko* e *tchabeta* mal feito/as, como aconteceu com Lurdes.

São Martinho Grande, 02 de Janeiro de 2008

Num domingo, por volta de 15 horas, estávamos um grupo (eu, Fátima, Cláudia, Lúcia, Neta) na casa da Marta, no dia seguinte ao Ano Novo, bebericando licor e cerveja, quando Lurdes chega trazendo junto o *tchabeta* dela, já preparada para ir ao ensaio (era a única que trazia *tchabeta*, as outras mais tarde foram pegar os delas). Passados minutos de conversa, Cláudia pediu emprestado o *tchabeta* à Lurdes. Como Cláudia estava deitada num sofá, ela sentou-se, cruzou as pernas, colocou *tchabeta* entre as coxas e começou a bater nele. O bater era forte, som agudo e ensurdecidor impossibilitando que conversássemos. Cláudia parou e antes que ela falasse algo, Lurdes comentou que o *tchabeta* dela tinha ficado mal feito, muito grande e dura e que por terem enrolado bastante durex por fora (por cima do tecido sintético) estava muito ruim: é ka ta fazi bom *tchabeta*, pamodi é ta fica ta skorega e depôs, som ka ta fica sabi<sup>100</sup>. Nisso, Lúcia toma o *tchabeta* da Cláudia e fazendo as mesmas técnicas que esta, começou a bater no *tchabeta*, fez *bam-bam* e *rapicada*. Em seguida, parou e exclamando disse: Credu, Lurdis! Bu tchabeta li é fatela, ka bali! Un ka sabi modi bu ta podi fazi batuko kual, forti kusa kabali!<sup>101</sup>. Fátima e Marta disseram que o da Neta era muito bom, pois batia bem e fazia um som bom. Lurdes finaliza dizendo que iria fazer outro e jogar fora esse. Nisso Neta na tentativa de ajudar, entra na conversa: Si bu cre, un ta mostrau kel kustureru ki fazem kel di meu!<sup>102</sup>. Náh, credu! É caru di más! Ami é koitadu, un ka tem dinheru! Ami cu fidjos pam dá di kumé! Podi dexa ki um ta disgadja<sup>103</sup> - Lurdes exclamou. Nisso, de forma uníssona, as outras exclamam: Nah, kon licenza Lurdis! Bu ka mesti papia si també! Bu sabi pa nós tudu li nu tem nós fidjos pa nu dá di kumé, sima bo!<sup>104</sup>. Lurdes não respondeu e como que salva pelo gongo, chegou Marina. Enquanto elas falavam com Marina, achei que iria ficar um clima meio tenso entre elas. Pelo contrário, parecia que nada tivesse acontecido, ou que este tipo de conversa (um pouco tensa no meu olhar) era habitual entre elas.

Fazendo um aparte aqui, no decorrer do campo, fui apercebendo que o que estava em jogo, era que, com o decorrer da aceitação delas à minha presença no grupo, certas conversas foram sendo permitidas eu escutar e era esperado que eu desse palpites. Por outro, fui reparando que a forma como elas traziam seus problemas íntimos para o público (não todos claro!) leva a questionar como elas construía estas barreiras entre o íntimo e o público e o que falar comentar com quem e onde. Sem querer homogeneizar o grupo, porém fui reparando como nas peixeiras, as *rabidantes*, o íntimo e o privado por vezes, está a todo instante sendo borrado pelas suas práticas, já que o espaço de

<sup>100</sup> “Não faz boa *tchabeta*, pois escorrega e não faz um som bom”.

<sup>101</sup> “Credo, Lurdes! Teu *tchabeta* é muito ruim! Não sei como consegues fazer *batuko* com ele, não faz bem!”.

<sup>102</sup> “Se tu quiseres, eu posso te indicar o costureiro que fez o meu!”.

<sup>103</sup> “Ah não, é muito caro! Não tenho dinheiro! Tenho filhos para sustentar! Vou dar outro jeito”.

<sup>104</sup> “Não precisas falar assim, pois tu sabes que aqui todo mundo está na mesma situação, com filhos também para sustentar!”.

trabalho delas é na rua, socializando e criando interações com pessoas várias e a partilhar de várias situações. Da mesma forma que, se o meu olhar sobre elas marca bem donde eu falo: minha formação superior, minha trajetória sociocultural, o olhar delas sobre minha pessoa e sobre elas mesmas, denotava, por vezes, como tínhamos códigos e lógicas diferentes que era traduzido no meu estranhamento. De igual modo, entendia que alguns assuntos, dentro da minha visão, eram por demais íntimos e deveriam ser falados na minha ausência (por não me achar íntima delas). O que demonstra, de certo modo, que as *batukadeiras* (algumas) e eu tínhamos formas diferenciadas de apropriação dos espaços sociais que influenciavam no conteúdo das conversas a serem trazidas. Reitero e enfatizo que em nenhum momento minha intenção é homogeneizar este grupo, nem tampouco, exotizar, mas sim, mostrar como ainda que elas e eu sejamos mulheres santiaguense e cabo-verdianas, partilhamos de lógicas diferenciadas decorrente da nossa trajetória sociocultural diferenciada. Dentre vários momentos do campo que poderia trazer, uma foi bastante enfática em reforçar estas lógicas diferenciadas das *batukadeiras*.

São Martinho Grande, 08 de Janeiro de 2008

Estava na casa da Lúcia, na parte de frente, à beira da casa, sentada em cima de um garrafão de 25 litros de água, enquanto Lúcia, Cláudia e uma sobrinha da Lúcia de 17 anos estavam lavando roupa no tanque. Cláudia trouxera suas roupas sujas para lavar junto com as da Lúcia. As roupas sujas estavam amontoadas num canto do chão. Alguma água ia caindo do tanque ao esfregar a roupa no tanque. As roupas limpas se encontram penduradas no estendal e como ficava no mesmo espaço onde estávamos, quando queríamos entrar no interior da casa, tínhamos que nos abaixar para não sujá-las. Eu estava falando com elas sobre as letras de músicas e nisso, a sobrinha da Lúcia querendo provocar Cláudia, cantou uma música que falava de uma mulher que “tomou” [assim era a expressão] o marido de uma amiga e depois o marido arranhou uma *rapariga*. A moça colocou os nomes da Cláudia e da Lara e cantou o caso da Cláudia que tendo tomado marido da amiga, Lara, depois foi trocada por outra mais nova. Cláudia respondeu à provocação dando com ombros, dizendo que não queria saber do marido [eles estavam vivendo juntos há cerca de 12 anos e tinham duas filhas].

De novo, a intimidade é trazida no público, mas enquanto um objeto de jocosidades e, como nos mostra Duarte (1987: 213):

(...) as classes trabalhadoras urbanas têm uma ‘cultura’ que pode ser compreendida como uma ‘subcultura’ (...) que se supõe que tenha uma lógica própria, por mais insólita e ilegítima que pareça, já que sem ela nenhuma significação e, portanto, nenhuma vivência seria possível.

#### 4.1.1 A materialidade do *tchabeta*

Retornando para a discussão do fazer *tchabeta*, o material usado é relevante por influenciar no fazer do *batuko*, para que as *batukadeiras* possam fazer bom *batuko* e não descompassado, como Mana também nos enfatiza. Igualmente, o objeto *tchabeta* ganha corporeidades nas narrativas delas, quando elas demarcam qual instrumento faz um bom ou um ruim ritmo percussivo e como isso passa pelo grau de entrosamento que elas construirão com este. Isso porque, a avaliação do *tchabeta* passa pela experiência delas, pois experienciar e sentir sua eficácia passa pelo bater, pelo toque e quanto maior for o entrosamento com o instrumento maior será o seu grau de positividade: *Kel tchabeta li ta bati sabi*<sup>105</sup>. Nesse sentido, o instrumento percussivo e as *batukadeiras* ganham uma condição híbrida de quase-objetos, quase-humanos (Latour, 1994). Ao mesmo tempo em que esse objeto é construído em decorrência do seu grau de entrosamento com o humano (as *batukadeiras*), a construção destas enquanto *batukadeiras* varia conforme o grau de entrosamento que conseguirem estabelecer com o *tchabeta*. Assim, o objeto tem de ter um pouco desse humano e esse humano um pouco desse objeto para a construção dessa corporeidade *tchabeteira*, *batukadeira*, de um bom *batuko*, de relações sociais por meio dessa prática musical e coreográfica.

**Unbés nu ta usaba bolsa de plástico cu padás de ratadjos dento del. Má dipos ki Otávio entra na nos grupo, el fla ké pa nu usa tchabeta de napa, sima almofada, undi nu ta poe dentu del padás de ratadjos. É fla pa si som ta fica midjor ki oras ki nu usa bolsa plástico, pamodi plástico ta racha e dipos é ta fica ta fazi som maridu. Goci go el cu Marcos és bem cu otu conberso de dano otu tchabeta, kés tipo funil. Sés danu el ta ser dretu pamodi kel li é ta ponu cantu perna preto**<sup>106</sup>. (Fátima. Grifos meus).

Para além de reiterar sobre a materialidade do *tchabeta*, a guardiã da memória do grupo enfatiza também as negociações têm lugar entre as *batukadeiras* e os mediadores Otávio e Marcos em relação às artes de fazer *tchabeta* e *batuko*. Por um lado, as narrativas e as práticas das *batukadeiras* são atravessadas por noções estéticas e técnicas de como realizar o *batuko*, desde a confecção do instrumento percussivo até o momento do show; por outro, as posições dos mediadores traduzem outros olhares e

<sup>105</sup>“Este *tchabeta* bate bem”.

<sup>106</sup> “**Antes usávamos um saco de plástico com pedaços de tecidos velhos por dentro.** Mas depois que **Otávio entrou no nosso grupo, ele disse para usarmos material de couro sintético**, para fazer um tipo de almofada no formato retangular, colocando no interior, pedaços de tecidos velhos. **Otávio justificou que assim o som fica melhor que quando feito** com plástico, pois o plástico acaba rasgando, não produz som bom e fica fazendo um ruído ruim descompassado com a cantiga. Agora ele e Marcos **vieram com outra conversa, que vão nos arranjar outro *tchabeta*, formato funil.** Se nos derem será bom para a gente, pois o formato retangular nos deixa com hematomas na parte interna das coxas, de tanto bater no *tchabeta*”.

outras artes de fazer. Assim, de novo a negociação é necessária e relevante na tentativa de driblarem as tensões imanentes por causa de promessas aparentemente infundadas dos mediadores. Ainda que o discurso do Otavio, por vezes, apareça carregado de certo grau de autoridade e legitimidade por ser o monitor delas, pelo poder concedido pelo Marcos, contudo, elas legitimam-nos não em função de uma autoridade e confiança ingênua, mas por que estes significam para elas possibilidades de agenciamento, de circulação noutros espaços e, principalmente de poder vir a ser artistas.

#### 4.1.2 As técnicas corporais para se dar boa *tchabeta*

São Martinho Grande, 03 de Janeiro de 2008.

Estávamos cerca de seis (6) na sala de aula, o local do ensaio. Armamos o *terrero*, colocando as cadeiras em círculo. Fátima chegou com o caçula da Lúcia segurado nas costas por um pano e por isso, ficou de pé, ficando de fora do círculo. (...) Todas esticaram as pernas, cruzando-as e inclinaram-se um pouco para frente colocando o *tchabeta* entre as coxas. Lurdes ficava ereta, de costas ereta e esticava as pernas, Cláudia inclinava o tronco um pouco pra frente e empurrando a *cadere* pra trás, batia as mãos com força no *tchabeta*. Marta estava usando um vestido e colocando o *tchabeta* entre as coxas, fazia *bam-bam* e posicionando um pouco ereta como Lurdes. Lúcia puxava o tronco para frente pra fazer *rapicada* e batia com muita força na *tchabeta*. Fátima permaneceu de pé todo o ensaio batendo com as mãos e cantando, enquanto as outras faziam coro. Todas elas tinham braços fortes.

Contudo quais as “técnicas corporais”<sup>107</sup> (Mauss, 1974) para fazer a *tchabeta*? Em vários momentos em campo, peguei nos *tchabetas* da Solange, da Ana e da Nair em contextos diferentes e tentei fazer *bam-bam* ou *rapicada*. Apercebi-me como esta prática demandava muita força, energia e desenvoltura em equilibrar o bater, a oscilação dos braços e das mãos a fim de conseguir fazer um ritmo percussivo bom, não ruidoso. Igualmente, várias vezes foram trazidas nas narrativas delas a necessidade de fazer performances seqüenciais fazendo com que a *tchabeta*, o *batuko* chegasse aos ouvidos da audiência de forma uníssona e compassadas. A realização da *tchabeta*, por exigir muita força nos braços das *batukadeiras*, só se pode ser feita sentada e nunca de pé, tendo o *tchabeta* segurado entre as coxas e apoiado no assento da cadeira. Por conta da

---

<sup>107</sup> Como podemos ver, a eficácia da performance passa pelo treinamento do corpo, e como nos mostra Mauss (1974, p.214, grifos meus): “A posição dos braços, das mãos caídas enquanto se anda, formam uma **idiosincrasia social**, e não simplesmente um produto de não sei que agenciamentos e mecanismos puramente individuais, quase que inteiramente psíquicos”.

energia e da força que é despendida e necessária nessa prática musical, as *batukadeiras* tiveram que declinar uma participação em um show acompanhando um cantor fazendo *tchabeta*, por não haver cadeiras para sentarem.

Nu ka dá spetakul pamodi ka staba cau xinta e saketu ka ta da pa fazi tchabeta. Palku djés tinha prontu, mäs sima ka sta cau de xinta nu ka subi. És fica ta pidinu munti bés, mäs ka tinha manera! Kré es dodu!<sup>108</sup> (Nair).

Pelo fato da prática da *tchabeta* exigir muita força, elas a treinam em dois momentos: no ensaio e por meio das suas tarefas domésticas. Os braços fortes que aparecem fazendo o ritmo percussivo são os mesmos que lavam no tanque kilogramas de roupa da família, que carregam baldes, garrafões com água comprada no chafariz público em cima da cabeça para o consumo da família, que carregam em cima da cabeça, durante o dia todo, baldes de peixes para ir vendo ambulante, a fim de conseguir um sustento para a família. As duas imagens abaixo nos ilustram dois destes varios momentos: uma mulher lavando roupa no tanque, uma das *batukadeiras* carregando um barril vazio em cima da cabeça (ela estava levando para sua casa) e a outra segurando o filho com a mão. Assim sendo, existe uma continuidade entre as atividades domésticas, o trabalho informal realizado e o fazer *batuko*, isso porque, há um uso intenso e constante dos braços, da força que é despendida, criando resistência por conta do dia-a-dia de cada uma.



E como frisei no capítulo 2, noções outras de corporeidade são fabricadas e se fabricam por e nestas mulheres nas suas trajetórias em que a força, a desenvoltura e o

---

<sup>108</sup>“Não demos show porque não havia cadeiras sentarmos e de pé não dá para fazer *tchabeta*. O palco estava pronto, mas como não tinha cadeiras não subimos. Eles insistiram, mas não tinha como! Eles estão loucos!”.

esforço fabricam ideários como “gordura é encanto” e os corpos são ferramentas de trabalho por serem corpos femininos predominantemente braçais.

#### 4.2. *Bam-bam* e *Rapicada*: as sonoridades e suas artes de fazer

Reiterando, *terreru* é uma configuração dos corpos *tchabeteiros* para fazer o *batuko*: mulheres sentadas em círculo ou arco com o tronco um pouco inclinado, pernas esticadas e cruzadas, batendo com as mãos numa espécie de almofada retangular dura entre as coxas. Contudo, o que sustenta esta alocação dos corpos, será que as *batukadeiras* sentam sempre no mesmo lugar e em qualquer assento e ao lado de qualquer *batukadeira*? A disposição das *batukadeiras* no *terreru* não é por quem ela é no grupo social ou por uma escolha individual, mas pelo tipo de sonoridade que ela produz: *bam-bam* ou *rapicada*. Solange por fazer *bam-bam* só pode sentar ao lado da Cláudia, da Lúcia, da Nany, Ana e da Nair e em nenhum momento ao lado da Lurdes, Marta, Neta, Isabel que fazem *Bam-bam*, a fim de produzir um *som compassado*. Por alternar-se as sonoridades obtém-se um equilíbrio destas, *bam-bam*, *rapicada*, *bam-bam*, *rapicada*, *bam-bam ad infinitum*, para não baixar ou elevar demais o som da *tchabeta* em equilíbrio com a sonoridade da cantadeira.

A terminologia *bam-bam* e *rapicada* traduz movimentos corporais, ainda que cada movimento tenha a sua particularidade: *bam-bam* seria um ritmo menos intenso e menos rápido e *rapicada* na acepção cabo-verdiana seria algo que acelera, algo intenso, ainda que a intensidade perpassa os dois. A despeito da coexistência das duas sonoridades, quando *batuko* começa, a sonoridade que prevalece é *bam-bam* por possibilitar menos intensidade, pois no início é importante que o público escute e entenda as letras de música cantadas. Quando chega ao momento de *rabidar*, de acelerar o *batuko*, de mudar o ritmo, a *rapicada*, o ritmo percussivo, intensifica-se, sons agudos invadem e se sobrepõem à voz aguda e grutural da cantadeira e culmina com a entrada da *kutornadeira* requebrando a *cadereira* e os quadris ao som da *rapicada*. Paulatinamente, *bam-bam* retorna para fechar o *batuko* com movimentos brandos.

(...) oras ki batuko sta na fim, tem uns grupos ki ta finda na faxi-faxi, mas é ka si ki debi ser, pamodi pa finda batuko tem ki bai na manso-manso, tin ki kaba na chon, ka finda dumbés nau. (...) otu cusa é ki kenha ki sta cumeça canta, tchabeta tem ki fazedu na manso-manso, pa kenha ki sta sisti intendi cusé sta papiadu, pamodi oras ki batukadeiras cumeça ta cudi,

**batuko ta fica mais rapicado, e kenha ki sta sisti ka ta intendi cusé sta cantado<sup>109</sup>.** (Lara, grifos meus).

Para além doutras nuances, Lara permite-nos captar a dimensão performática do *batuko* em relação seu entrosamento com o público no contexto do show e/ou do palco. Ela demarca dois momentos: no início do *batuko* importa construir uma performance onde a interação com o público seja pautada pela compreensão das letras de músicas, das mensagens que as *batukadeiras* pretendem passar à audiência, daí, *batuko* tem que ser brando e marcadamente pelo *bam-bam*. No auge do *batuko*, caminhando para o término, o entrosamento centra-se na entrada e na demonstração da performance corporal das *kutornadeiras* auxiliadas pela intensidade da percussão (ritmo *rapicada*) e não mais na fala das letras de músicas, mas na corporeidade, nas mensagens inscritas no e pelo corpo. Por outro, qual seria a diferença entre *bam-bam* e *rapicada* no que concerne ao movimento e à postura corporal?



Rapicada ta bai mais faxi, bu mó ta fica juntú e juntú de corpo e bu ta cans mais tcheu. Bam-Bam já mós ta fica mais longi de cumpanhero, e ora ki um ta subi kel otu ta dixi e é mais ketu ki rapicada. Tem otus guentis ki gosta mais de fazi ó rapicada, ó bam-bam e kada kenha ta scodji kel ké gusta e kel ké sabi fazi. Ami um ta fazi só rapicada e Solange ta fazi só bam-bam. Nós braço ta fica tudu mole, ta dué. É ta cansa tcheu<sup>110</sup>!(Ana).

(...) tchabeta nu tem ki poi compassadu, pamodi ka ta podu kenha ki ta fazi bam-bam un trás di cumpanhero, nem rapicada també. Tem ki ser cada ora um, rapicada, bam-bam, pa podi fica som cumpassadu<sup>111</sup>. (Nany).

Portanto, a escolha de com quem sentar é tacitamente definida por existir entre as *batukadeiras* um interconhecimento partilhado da sonoridade que cada uma faz. Quando uma pessoa senta-se numa cadeira para fazer *tchabeta*, o que a identifica e a

<sup>109</sup> “Quando *batuko* está terminando, tem alguns grupos que terminam rapidamente e não é assim, pois para terminar *batuko* tem que ir devagar mesmo, até ir terminando pouco a pouco, até terminar mesmo e não fechar duma vez. (...) **Outra coisa, é que quem estiver iniciando a cantar, *batuko* tem que ir bem lento, manso, para o público perceber o que se está a falar, pois quando as *batukadeiras* (o coro) começam a responder, *batuko* fica mais forte, o publico não consegue saber, entender o que se está cantando”.**

<sup>110</sup> “*Rapicada* é mais rápida, as mãos ficam mais juntas e mais próximas do corpo e tu cansa mais. *Bam-bam*, as mãos ficam mais soltas, mais afastadas, no movimento de quando uma sobe a outra desce e é menos forte que *rapicada*. Tem pessoas que gostam de fazer só *rapicada* ou só *bam-bam*, conforme tu gostas mais e tu sabes fazer melhor, tu escolhes qual tu vais fazer. Eu, por exemplo, faço só *rapicada*, já Solange faz mais *bam-bam*, nossos braços chegam a ficar dormentes. Cansa muito!”.

<sup>111</sup> “(...) tem que equilibrar *rapicada* e *bam-bam*, pois nunca deve se colocar quem faz *rapicada* seguida uma atrás da outra, nem *bam-bam* também. Tem que ser alternado, uma faz *rapicada*, a seguinte *bam-bam* e assim segue. É para equilibrar o som do *tchabeta*”.

difere das outras é a sua sonoridade pelo fato da identidade e a individualidade dos sujeitos se organizarem consoante as que fazem *bam-bam* e as que fazem *rapicada*. Por outro, reiterando, o ensaio torna-se relevante e necessário em função do bastante treino que a prática do ritmo percussivo exige no aperfeiçoamento da técnica corporal e na criação do interconhecimento das habilidades internas. Assim, a fim de evitar erros e falhas no *batuko*, elas criam unidades sonoras onde todo mundo conhece e partilha os limites da performance de cada uma com intuito de produzirem performances aplaudidas no palco.

(...) si un sta ta fazi bam-bam ketu kel otu na nha lado fazi rapicada, terreru ta fica só ku rapicada e na kel caso lá um tem ki sta cu atençon , obidu pam sucuta e sabi ma un tem ki fazi bam-bam mais rixo pa compassa ku rapicada. I si notu caso un cansa de fazi rapicada e um crê passau pa bó bu fazi rapicada e mi bam-bam, nu tem ki sta ku atençon, abo bu tem ki dá conta pa bu troca e mi també artis um tem ki sabi p abo bu sabi fazi kel ritmo, sinau nu ta trapadja tchabeta e kenha ki sta canta. E só nu ta dá conta de kés cusa lá si nu insaia , si nu abri obidu e si nu concentra na batuko<sup>112</sup>. (Nany).

Sima nu ka sta ku tcheu treino, nu tem ki insaia mais tcheu pa nu podi fica bom<sup>113</sup>! (Isabel).

Neste sentido, o ensaio é construído como pela necessidade de aperfeiçoarem as suas performances corporais, poderem circular e competir positivamente com outros grupos de *batuko* as possibilidades de serem artistas no mundo de produção musical. Há toda uma necessidade de se produzir bom *batuko*, performances no palco com perfeições e habilidades *tchabeteiras*, *kutornadeiras*<sup>114</sup> belas, ritmadas e originais. O que importa é construir performances destacáveis pela sua perfeição que possam encaminhar as *batukadeiras* para um futuro promissor de artistas profissionais do *batuko* e não meras *batukadeiras*. Contudo, a experiência da Fátima com o ensaio do *batuko* é marcada por outras especificidades. O tempo etnográfico dela vivenciava um *batuko* como sociabilidade, espontâneo e não unicamente uma possibilidade de agenciamento no mundo de produção musical, de vir a se tornar artista. Assim sendo, não havia uma predeterminação do dia de ensaio e da condição de ensaiar com mais

---

<sup>112</sup> “Se eu estiver fazendo *bam-bam* baixo e a outra a meu lado fizer *rapicada*, o *terreru* fica só com *rapicada* e nesse caso tenho que ter concentração, ouvido pra escutar e saber que tenho que fazer *bam-bam* mais forte para compassar com *rapicada*. Ou, se estou fazendo *rapicada* e me cansar e quiser te passar para tu fazeres *rapicada* e eu *bam-bam*, temos que estar concentrada, tu tens que dar conta para poderes mudar teu ritmo e eu tenho que saber antes, que tu vais aceitar a troca, que tu fazes este ritmo, se não descompassa *tchabeta* e a cantadeira. Mas só apercebemos destas coisas se ensaiarmos, se afinarmos nosso ouvido e concentramos mais no *batuko*”.

<sup>113</sup> “Como não estamos treinadas, temos que ensaiar com mais frequência para ficarmos melhores!”.

<sup>114</sup> Estas duas expressões me foram trazidas em uma das narrativas com uma *batukadeira* quando a perguntei se ela fazia *ku torno* no grupo, ao que ela me respondeu que antes era *kutornadeira*, mas que naquele instante era *tchabeteira*

frequência na eminência de participação em shows, ao invés, o ensaio ficava diluído no querer “brincar batuko”, “desanuiar dos problemas cotidianos”.

#### 4.2.1 As performances do *batuko* no palco e no ensaio

Nany – Nu ba insaia na kasa di Ana, sé kintal é grandí e sima é diskubertu som de *tchabeta ta sai medjor, sima si nu staba na palku, é medjor ki cau kubertu*.

Solange – Nu podi fazi lá sim, mäs, Nair teni kuartu vazío, nu pode fazi lá també...

Nair – Nah, na kintal diskubertu é medjor. Som ta sai medjor!<sup>115</sup>

Outro elemento que marca o ritmo percussivo é a necessidade de se expandir o seu som para que ele fique melhor, nem tão apagado e nem muito agudo ao ponto de ser ensurdecedor, levando a que as *batukadeiras* não consigam avaliar a qualidade do som. A expansão do som se dá sob duas formas: se o *terrero* for em um lugar aberto, um quintal ou varanda de uma casa, o som tem espaço de sair e de circular ajudando as *batukadeiras* a escutar com detalhe a perfeição ou imperfeição do som e atentar para a qualidade do som que fariam se estivessem no palco. Porém, se o círculo do *batuko* for muito grande, por ficarem demasiado afastadas não poderão distinguir os sons e um *batuko* performaticamente descompassado ou não.

Na ora de spetakul nu ta fazi *terrero* sima um arco, cu caderas renkiadu a volta, pa som bai ba tudu ladu e pa kenha ki sta dá ku torno pé fika na meio sakedu (...) Na nós grupo, oras ki nu teni minis nobu na grupo, oras ki nu ta fazi *batuko* na palku, és debi fika juntu ku kés guentis mais grandí, ki dja dura nel, pá si algum cusa dá marriadu, kés mais grandí li ta flás pés para de fazi *tchabeta* ou pés fingi mes sta ta fazi<sup>116</sup>. (Lara).

Relativamente à configuração e às performances do ensaio e no palco, há alguns elementos que atravessam os dois contextos de fazer o *batuko*, nomeadamente: a postura corporal de fazer *tchabeta*, de sentar alternadamente *bam-bam* e *rapicada*, de ter uma cantadeira e dançarinas a fazer *ku torno* e trajando bolsa, saia, *sulada* e lenço (turbante)

---

<sup>115</sup> “Nany – Vamos ensaiar na casa da Beatriz, no quintal é espaçoso e como é aberto, o som da *tchabeta* sai melhor e é como se estivéssemos no palco, é melhor que dentro do lugar fechado. /Solange – Ah. Pode ser, mas a Nair tem um quarto vazio podemos fazer lá... / Nair – Não, no quintal aberto é melhor. O som fica melhor!”.

<sup>116</sup> No show, em cima do palco fazíamos *terrero* formato tipo de um arco, com cadeiras á volta de forma que o som do *batuko* vá para todo lado e uma pessoa no meio para dar *ku torno* (...) No nosso grupo, quando temos integrantes novos, no momento de fazer *batuko* no palco, elas devem ficar sempre ao lado das mais velhas, que já têm mais experiência, para no caso de estarem fazendo mal, disfarçadamente as mais velhas mandam um sinal para esta parar de fazer ou mexer os braços de forma a fingir que está fazendo *tchabeta*.

amarrado na cabeça. Contudo, no ensaio a configuração é uma roda onde a cantadeira senta junto com as outras fazendo *tchabeta*, a não ser que ela mesma faça a coreografia, ela fica de pé dando *ku torno*. No palco, como é ilustrado na imagem, o *terrero* é formato de arco para possibilitar uma interação com o público, para que este atente às habilidades do ritmo percussivo e às habilidades da coreografia e, por fim, para que o som não fique apagado ou ensurdecedor. A cantadeira fica de pé ou fica sentada junto com as outras *batukadeiras*, mas na maioria das vezes, ela não dá *ku torno*.



Outro elemento diferenciador é o vestuário que compõe e reforça estas performances. Nos ensaios que assisti, as *batukadeiras* usavam roupas caseiras, domésticas e sem nenhuma uniformidade no estilo, nas cores, no tipo de vestuário e no calçado por serem acessórios irrelevantes na fabricação desses corpos *batukadeiro* e na construção de performances eficazes, no contexto do ensaio. Diferentemente, quando fizeram o *batuko* em palco e participaram numa gravação, o vestuário constitui-se num separador de águas. Na gravação que fizeram em São Martinho, o mediador Otávio passou à coordenadora Solange orientações de que elas deveriam vestir bolsa branca, saia preta, amarrar lenço preto na cabeça e amarrar *sulada* preta na cintura (todas *batukadeiras* amarram *sulada*, mesmo não dando *ku torno*), por ser a forma mais tradicional de vestirem para fazer o *batuko*, ainda que os trajes não fossem uniformes, a uniformidade seria dada pelas cores. A vestimenta constitui um diferencial. Ela permite a construção de uma hetero-caraterização, ao passar uma mensagem de articulação, coesão e uniformidade no grupo. Também permite auto-caraterizações por se constituírem como um grupo na sua peculiaridade diferenciado dos outros. Mara relata-nos como no grupo dos anos 80 elas usavam o vestuário consoante os contextos.

Fazi batuko, ku torno ku saia ta fica mais bunitu. Otávio si ki gosta. Nu tem ki marra cabeça cu lenço e marra pano na coxa pamodi si ké tradison<sup>117</sup>. (Ana).

Si nu sta bai fazi spetakul na otu lugar, nu ta bisti nós farda: saia castanho, bolsa branca e pano marradu na cintura. Si nu sta bai fazi batuko li mé [São Martinho Grande], nu ta bisti nós roupa di casa<sup>118</sup>. (Mara)

Igualmente, as *batukadeiras* e os mediadores intelectualizados Otávio e Marcos insistentemente reiteram nas suas práticas discursos que jogam com noções de tradição/moderno e seus respectivos limites, para a construção do que se poderia chamar de “*batuko* tradicional”. Eles recorrem a símbolos e expressões tidas no imaginário sociocultural santiaguense como marcas estéticas de fabricação de corpos femininos cabo-verdianos: o dar *ku torno* descalça, usar lenço amarrado na cabeça, amarrar *sulada* na cintura. Nesse sentido, esse “*batuko* tradicional” é construído enquanto um artefato político na construção de uma prática musical e coreográfica comerciável, que circule nos pontos internacionais de produção musical sob o lema de revalorização da cultura cabo-verdiana. Não obstante, os cantores, as *batukadeiras* e os coordenadores têm posicionamentos diferenciados, pois, se por um lado, uns defendem o retorno ao *batuko* genuíno, espontâneo e tradicional, sob pena deste desaparecer. Por outro, outros defendem a valorização do *batuko* e de divulgá-lo internacionalmente por meio do showbizz, como têm sido feito noutros gêneros musicais de Cabo Verde (*Morna*, *Funáná*, *Coladera*, entre outros).

#### 4.3 Noções estéticas sobre vocalidades e a criação das letras de músicas

Para além da *tchabeta*, há um conjunto de saberes – fazer sobre a vocalidade da cantadeira e das letras de músicas a fazer e a cantar. Se na prática percussiva, estes saberes ganham um caráter universalista no interior do grupo das *batukadeiras* por haver saberes compartilhados e reatualizados nas suas práticas cotidianas. Na vocalidade, estes saberes constróem-na como uma habilidade peculiar a cada cantadeira, na forma como ela canta por vezes estridente, ou entonações próximas a um lamento, ou então vibradas e agudas. Contudo, algo se espera que as vocalidades devam traduzir:

---

<sup>117</sup> “Fazer *batuko* e ku torno com saia fica mais bnita. Temos também que amarrar um lenço na cabeça porque é tradicional, assim como amarrar *sulada*. Otávio prefere sempre assim”.

<sup>118</sup> “Se vamos fazer espetáculo noutro bairro, vestimos uniforme: saia castanha, blusa branca, lenço braço amarrado na cabeça e pano na cintura. Se vamos fazer *batuko* cá mesmo [São Martinho Grande], vestimos a roupa de casa, de todos os dias”.

vibrações na voz de forma a criar um entrosamento intenso com o público e produzir performances aplaudidas pela audiência.

klaúdia ta sta sempri ta fla Nair ké pé anima kenha ki sta odjabu, oras ki nu sta na palku, pé fazi batuko fika bunitu, ku brio, ku sabura, pamodi si nau batuko ta fica marriadu, fatela, ka sabi<sup>119</sup>. (Nany).

kada kenha ki ta kanta tem sé jetu e sé voz. Uns guentis oras ki ta kanta bu ta pensa sta ta chora, tem otus ki é ka si, ka da kenha tem sé manera <sup>120</sup>. (Mara).

Kenha ki ta kanta na batuko ta passa sabi! Ami, pu'exemplu oras ki un ta kanta, um ta xinti levi, sabi, filiz, pamodi kés cusas ki um sta ta fla na música<sup>121</sup>. (Lara).

A vocalidade aparece igualmente vinculada ao grito nas performances das *batukadeiras* no ensaio e nas de outros grupos de *batuko* no palco, nos shows. Nestes dois momentos performáticos, elas gritavam entusiasmadas, extasiadas no auge do *batuko*, do *ku torno* frenético e intenso. O grito simboliza o momento de êxtase<sup>122</sup> que as *batukadeiras* vivenciam, de como que nestes instantes do *batuko*, *tchabeta*, dar *ku torno* nada mais importava para elas a não ser experimentar esses momentos e desanuviar completamente do seu cotidiano. Assim sendo, o grito constitui elemento central na e para a produção dessas performances corporais que garantam entrosamentos intensos com a audiência, já que esta embarca, igualmente, nessa viagem de transes, tal como possibilitar às *batukadeiras* momentos de (re)constituição desses sujeitos e corpos femininos.

São Martinho Grande, 13 de Janeiro 2008.

(...) Estava eu, Nair, Ana e Solange numa sala, preparando para fazer o ensaio do *batuko*, quando Lara entrou pela porta na companhia de outras mulheres mais velhas e algumas. Em seguida, Claudia, Lúcia, Olga, Elsa e outras moças que não eram do grupo chegaram. Lara pediu a uma moça que fosse buscar ponche (bebida alcoólica que se assemelha ao licor) para elas beberem. Enquanto isso, as mulheres que iam ensaiar sentaram nas cadeiras dispostas

<sup>119</sup> “Claudia está sempre a dizer para Nair que ela tem que animar o público, fazer *batuko* ficar bonito, com brio, se não o *batuko* não fica bonito”.

<sup>120</sup> “Cada cantadeira cada do seu jeito e tem um estilo de voz. Outras parecem que estão chorando, outras nem por isso, cada um é duma maneira”.

<sup>121</sup> “Ser cantadeira, que canta no *batuko* é muito bom! Eu, por exemplo, quando canto, sinto-me bem, leve, feliz, pelas palavras que trago, por aquilo que canto!”.

<sup>122</sup> Numa das conversas que tive com Lara, ela narrou que um pesquisador americano [o nome ela não soube dizer e não encontrei nas pesquisas realizadas] acredita que o *batuko* contenha em si uma forma espontânea de terapia muito semelhante à utilizada nos Estados Unidos da América como terapia EMDF. Este é um novo método de terapia para a depressão e a ansiedade.

em roda. A moça que fora pegar ponche, trouxe uma garrafa de 5 litros com ponche pela metade e copinhos descartáveis. Olga foi colocando nos copinhos e distribuindo pra todos. Já tinha reparado noutros momentos que a bebida alcoólica é bem presente no mundo artístico cabo-verdiano em geral e particularmente no caso das *batukadeiras*. Lembrei que Claudia dissera que para fazer *batuko* elas tinham que ter brio. Minutos depois, Fátima entrou pela porta gritando com os braços levantados, com a *sulada* amarrada na cintura, dando *ku torno* e cantando. Desencadeou nas outras *batukadeiras* reações frenéticas: fazendo *tchabeta* intensamente, gritando e fazendo coro da música. Todas faziam *tchabeta* com uma intensidade máxima, o som do bater das mãos intensamente agudo, mas bom de se ouvir. Enquanto faziam *tchabeta*, bebendo ponche e circulando a garrafa para todas. A roda de *terrero* estava configurada da seguinte forma: Ana na início do círculo, seguida de Solange, Lara, Elsa, Nair, Claudia, Lúcia, Nany e por fim Fátima que entrara na roda. Quando esta chegara, depois de ter parado de dar *ku torno*, ficou de pé, entre Lara e Elsa com o casaco amarrado na cintura, cantando e batendo as palmas das mãos, já que não tinha *tchabeta*, pois dera à filha Lúcia. Solange pegou na *sulada* da Nany, entrou no círculo e começou a dar *ku torno* freneticamente. Foi uma intensidade de sons, ela requebrava as ancas, com fortes flexões dos joelhos e mantinha as mãos para cima, o baixo corporal requebrava intensamente. Minutos depois, pararam e ela sentou-se alegando cansaço. Reiniciaram. Nanda levantou, pegou o pano na Solange amarrou na cintura e entrou no círculo. Claudia começou a cantar e ao som do *tchabeta*, intensificaram o *batuko* e o *ku torno*, com gritos. Nanda requebrava intensamente as ancas.

Nu ta grita pamodi nu ta xinti sabi! Na batuko, kenha ki ka ta grita é ka ativu. Oras ki bu sta na fazi batuko, ta dau briu, bu ta xinti sabura, sabi! É pamodi kela ki nu ta grita. É um cusa ki bu ta xinti dentu bo e bu tem ki grita, pa kenha ki sta ta odjau pa odja ma bu sta sabi!<sup>123</sup>. (Lara).

Junto com o grito, a narrativa da Lara introduz a noção de *sabi* e de *sabura*. Mas, uma vez mais, não basta fazer a transposição lingüística do crioulo para português para permitir que o/a leitor/a estrangeiro/a à realidade cabo-verdiana compreenda do que estou falando quando uso estes termos. Este extrato do diário de campo é, entre vários possíveis, um momento de *sabi*, de *sabura* e que é externalizado pelas *batukadeiras* sob forma de gritos. Assim sendo, *sabi* e *sabura* simbolizam momentos de felicidade, divertimento, alegria em contextos de *paródia*<sup>124</sup>, de festas onde pessoas bebem, dançam e no caso das *batukadeiras*, gritam com toda sua força e alma. Como mostrei no prólogo, a concepção nativa de festa se traduz em um espaço onde um grupo de pessoas se encontra dançando, bebendo, comendo e por vezes conversando (quando o som da música permite) ao som de música dançante, com as colunas de som expandindo a

<sup>123</sup> “Nós gritamos porque a gente se sente bem, feliz. No batuko quem não grita é porque não é ativo. Quando tu estás no batuko, tu sentes um brio, tu sentes feliz. Por isso, quando tu gritas é por conta dessa felicidade que tu sentes dentro de ti mesma que tu tens que gritar, para quem estiver vendo para ver que estás feliz!”.

<sup>124</sup> Expressão nativa para se referir a situações de festas, de boémia, onde as pessoas bebem, dançam, comem e/ou contam *partiz* (piadas).

música aos quatro cantos do espaço. Desse modo, a música, a dança e a bebida compõem na maioria das vezes o retrato de contextos de *sabura* e exprime momentos de estar bem, feliz com a vida apesar de precária, dura e sacrificada, como a das *batukadeiras*.

Por outro, a expressão nativa usada para se referir ao coro reforça a idéia do *batuko* ser uma conversa, trocas de experiências, por ser um “momento de responder”. Esta expressão “responder” fornece-me pistas para reforçar a minha tese de que *batuko* é construído pelas *batukadeiras* como um espaço delas poderem falar sobre sua cotidianidade, de questionarem jocosamente as práticas sociais, nesse caso, as relações de gênero no espaço local. Igualmente, a oralidade<sup>125</sup> ganha ênfase e centralidade no cotidiano destas mulheres e desse grupo, pois ainda que as letras pudessem ser escritas, todo o processo de cantar e de construir as letras de músicas se dava na oralidade.

Segundo as narrativas da Mara, durante a sua infância, a habilidade de criar letras era protagonizada por uma pessoa já conhecida socialmente como a *cantadeira*, demarcando o momento do *finaçom* e do *ku torno*. A característica central do gênero musical *finaçom* era a oralidade, a transmissão de valores, formas de ser e de estar próprias da cultura cabo-verdiana por meio de reflexões de cunhos filosóficos emitidas por uma mulher com dotes considerados sobrenaturais para essa função expressiva<sup>126</sup>. Diferente do *batuko*, a performance do *finaçom*<sup>127</sup> era realizada nos cânticos, na fala, na capacidade de improvisar das cantadeiras, de passar os valores que orientavam práticas cabo-verdianas ou santiaguenses por meio de alegorias e metáforas. A oralidade em detrimento da escrita, prepassava o fazer do *batuko* e o do *finaçom* enquanto um

---

<sup>125</sup> Paul Zumthor (1997) na sua obra *Introdução à poesia Oral* propõe desnaturalizar olhares etnocentristas que desconsideram a voz, a oralidade em detrimento da escrita, mostrando como, pensar o dinamismo da voz, na relação existente entre esta, o corpo e dança, e/ou entre a voz, gesto e poesia, faz emergir outras lógicas, “formulas” de se conceber a poesia oral.

<sup>126</sup> No decorrer do campo, fiz entrevista com a *batukadeira/kutornadeira* da zona rural [Município de Santa Cruz, fica a 60 km da Cidade da Praia] da Ilha de Santiago, a Dona Joana que na altura completara 100 anos. Das várias narrativas das *batukadeiras* que trouxe ao longo do trabalho, muitas eram recorrentes na sua narrativa, porém teve uma que foi singular. Na casa onde ela morava [na sua adolescência] tinha uma criança que nascera na sexta-feira paixão, ao meio dia. A parteira premoniu que se não cortasse tirasse um pouco de sangue da criança, ela iria ser profeta. O pai se revoltou e se opôs que tirassem o sangue que Deus Nosso Senhor colocara. A criança cresceu. O pai andava com ares de grandeza porque a filha “tirava” letras de música lindas. Ela cantava, pegava no pano e amarrando na cintura dava *ku torno*. Com o tempo, todo mundo dizia que a profecia tinha se realizado: a criança era profeta! Esta narrativa remete-nos a uma das várias práticas tradicionais ancoradas às crenças populares que existiam no espaço rural, no período colonial. Acreditava-se que ao se fazer sangrar uma pessoa [um corte pequeno nos calcanhares] neste caso, estar-se-ia evitando que o destino, a profecia, desta se realizasse.

<sup>127</sup> O investigador Tomé Varela da Silva (1988) nos seus registros sobre práticas musicais expressivas em Cabo Verde, defende que o atual *batuko* nos séculos XIX e XX aparecia junto com *finaçom* e, era denominado de *sambuna*. A *sambuna* iniciava o gênero musical e só no fim da coreografia, a cantadeira de *finaçom* apareceria. Com a entrada do *finaçom*, a *sambuna* se diluía, reinado assim um silêncio para que a audiência atendessem à mensagem da cantadeira.

elemento constituinte do cotidiano dos grupos que vivenciavam estes dois gêneros musicais e de dança, como é enfatizado pela Fátima ao narrar o contexto da criação das letras de músicas.

Oras ki nu ta bá panhaba areia na bera mar de Porto, mi ku Lara nu ta ficaba xintadu diante de onda de mar e nu ta pensaba cantigas e dipós ki nu kaba, nu ta fazeba terreru lá me djuntu ku kés otus minis. Nu ta xintaba na areia e nu ta insaiaba letra, sé sta compassado ku tchabeta. Dipós ki cantiga ficaba sabi, nu ta continuaba ta panha areia<sup>128</sup>.

De igual modo, o processo de composição das letras era marcado por forte oralidade por não haver partituras ou algo que se aproximasse da forma de fazer música no Ocidente ou então registros escritos que seriam retomados pelo grupo aquando de algum show. Quando as questioneei sobre a possibilidade de esquecimento da letra por não ser registrada, justificaram o (re)lembrar do ritmo como permitindo o (re)lembrar da letra. Porém, no caso delas esquecerem a letra de uma música e lembrando só o ritmo, elas fazem novas letras compassadas com o ritmo, iniciando um novo ciclo de interiorização, aprendizagem e repetição para um dia cantar num show. Como frisei anteriormente, no grupo quem criava as letras era Nair o que não impossibilitava que outras criassem. Quando Nair “pensa uma letra, uma cantiga”, ela levava ao grupo e juntas elas recriavam a letra acrescentando outros itens, ou retirando algo, de forma que o produto final da letra nunca seria igual ao trazido pela Nair.

Acoplado ao não-registro escrito e de áudio das letras de músicas, outras tensões apareciam, nomeadamente a questão dos padrões das sonoridades e dos direitos autorais. A estrutura musical do *batuko* possuía os seguintes momentos padronizados e ritmados. Inicialmente, a cantadeira cantava duas ou 3 estrofes, em seguida as outras *batukadeiras* que estavam fazendo *tchabeta* repetiam em coro estas 3 estrofes. Esta seqüência era repetida umas 2 ou 3 vezes, para em seguida a cantadeira trazer a segunda parte da letra que seria repetida em seguida pelo coro. Com a intensidade da *tchabeta* aumentando gradativamente, chegava o momento que elas chamavam de *rabida* onde se intensificava a *tchabeta* e a dançarina entrava na roda para fazer a coreografia. Por fim, o coro e a cantadeira em uníssono repetiam somente as duas últimas ou a última estrofe da letra até diminuir gradativamente a intensidade do *batuko*. Além desse padrão ritmado já aceite, havia uma padronização na sonoridade. Letras diferentes com mesmo ritmo e sonoridade em um mesmo grupo, variando somente as letras, o conteúdo temático. A questão dos direitos autorais tornava-se um problema pertinente, pois por não

---

<sup>128</sup>“Quando íamos apanhar areia no porto, eu e Lara íamos sentar à frente das ondas e do mar e pensávamos as letras das cantigas e depois quando já tínhamos terminado, fazíamos um *terreru* lá mesmo junto com as outras *batukadeiras*. Sentávamos na areia e ensaiávamos a letra, íamos compondo, se a letra está compassada com *tchabeta*. Depois, quando a letra já estava boa, nós retornávamos ao trabalho”.

registrarem as letras de música, estas circulavam entre os demais grupos de *batuko* e iam sendo usados por estes, como nos narra Isabel:

Munti di kés letra ki kés otus grupos sta canta é di nós. Anós nu tem tcheu letra, ma nu ta skeci poe na papel. Unbés nu sta ta binha pa kasa dipós de spetakul e nu staba ta binha ta kanta. Otávio sta djkuntu ku nós na caro e é contenti. El flanu ki oras ki nus sta sjuntu ku guentis ki nu ka conchem pan nu ka conta nós cantigas, só di otus grupos, pa arguen ka furtanu el. Marina ka fica sabi cu kelá e é fla ma nau, ma nu tem ki canta kel ké di nós<sup>129</sup>.

Exemplo disso, foi também a seguinte situação que passo a narrar. Em resposta à uma letra feita pelo grupo de *batukadeiras* de Cidade Velha, o grupo de São Martinho Grande fez outra letra e ao serem convidadas para participar em um show neste bairro, cantaram-na. A letra do grupo de *batukadeiras* de Cidade Velha é a seguinte: Mudjer ta tchora pa dinheiro/mudjer baixu homi ta tchora dinheiro<sup>130</sup>. As de São Martinho Grande ficaram indignadas com essa letra e resolveram cantar outra como resposta a esta primeira: Mudjer ki tem valor ka ta tchora dinheiro/mudjer ki tem valor ta tchora para amor/sé pan tchora pa dinheiro, un ta tchora pa amor<sup>131</sup>. Face a esta cantiga, as *batukadeiras* de Cidade Velha acusaram-nas de copiar a letra por terem o conteúdo da letra e a sonoridade muito parecida. Após terem cantado, um produtor musical e empresário (este se encontrava na platéia assistindo o show) ficou interessado em gravar com o grupo de São Martinho Grande. Mas este ao ser informado pelas *batukadeiras* de Cidade Velha do possível plágio, desistiu e deixou-as sob aviso do crime de plágio. Não obstante, era bastante freqüente estas situações, pois vários grupos reutilizam letras antigas e tornam-nas novas ao mudar partes da letra ou ritmos da música. Caso exemplar foi o de um grupo de *batukadeiras* emigrantes na Suíça que produziu um CD/DVD com as várias letras de um grupo de um bairro rural da Ilha de Santiago. Segundo uma das *batukadeiras* deste grupo, por não conseguirem apoio, com o tempo foi se extinguindo e por não terem prova da autoria das letras, não poderiam reivindicar dos seus direitos. No final do enredo, o único registro musical existente é a memória vivida e reatualizada na oralidade das práticas sociais.

---

<sup>129</sup>“Muitas dessas letras que outros grupos estão cantando são nossas, temos muitas letras, mas só que não escrevemos e esquecemos às vezes de registrar. Teve uma vez estávamos voltando para casa depois de um show e vínhamos cantando no carro. Otávio estava junto com a gente no carro e não gostou. Disse-nos que quando estivéssemos com outras pessoas estranhas que não cantássemos as nossas músicas, mas de outros, pois eles poderiam nos copiar e roubar a letra. Mas Marina não concordou e disse que devíamos cantar as nossas”.

<sup>130</sup>“Mulher chora por dinheiro / mulher abaixo do homem chorando por dinheiro.”.

<sup>131</sup> “Mulher que tem valor não chora por dinheiro / mulher que tem valor chora por amor / Ao invés de chorar por dinheiro, choro por amor!”.

### 4.3.1 O repertório do grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande

A minha condição de mulher escolarizada possibilitou que as *batukadeiras* vissem-me como mediadora para este mundo escrito, que puderia organizar o repertório delas e torná-lo materializado nas palavras. Assim, depois de muitas negociações, duas delas cantaram para mim e traduzia o oral para a escrita. Das nove (9) cantigas que registrei, as temáticas das letras variavam ainda que permanecesse um elemento recorrente que era a vivência cotidiana delas e dos outros sujeitos que fizessem ou não parte das suas redes, as relações de gênero, a condição de mulher e o homem no espaço social cabo-verdiano e as problemáticas sociais desestruturadoras das famílias cabo-verdianas.

#### **Cantiga n.º 1**

É fla nha guenti nhos culpa nha mãe ki parim  
*Minha gente não culpem minha mãe que me pariu*  
Fla ma mi mininu piquinote  
*Eu, criança pequena*  
Mininu cu pocu idade tudu mundu cu  
*Criança com pouca idade, todo mundo de*  
Odju na mi, bensa Deus avé-maria  
*Os olhos em mim, bensa Deus, avé-Maria*

#### **Cantiga n.º 2**

A nós hoje nu bem Cidade Velha fla mos camarada  
*Hoje viemos Cidade Velha dizer nosso camarada*  
Ki chomanu li é inchinanu modi ki nu ta ama  
*Que nos chamou e nos ensinou como devemos nos amar*  
Fla povos Cabo Verde ma nu tem fé na nós partido  
*Povo de Cabo Verde, temos fé no nosso partido*

#### **Cantiga n.º 3**

Ami casadu 15 ano ku nha maridu  
*Eu, casada 15 anos com meu marido*  
Nha maridu nha pensa na largam só pamodi é dado cotovelada  
*Meu marido está pensando me abandonar porque uma mulher está sustentando ele*  
Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu largam/dexam  
*Hoje foste embora, me deixaste morta, já me abandonaste.*

Ó nha maridu, amor de nha vida  
*Ó Meu marido, amor da minha vida*  
Ó nha maridu, segurança dentu casa  
*Ó Meu marido, segurança da minha casa*  
Ó nha maridu, controle de mi cu bó,

*Ó Meu marido, cumplicidade de nós dois*  
Hoji dja bu bai, dja bu matam, dja bu dexam  
*Hoje foste embora, já me mataste e me deixaste*

#### **Cantiga n.º 4**

É fla povo di (...) nu uni nu pidi paz cu unidade  
*Povo de... unimos e peçamos paz e unidade*  
Pamodi dja nu ten nós nós município,  
*Porque já temos nossa Câmara*  
Nós município tchoma Ribeira Grande  
*Nossa Câmara se chama Ribeira Grande*  
É fla pamodi dja nu ten nós município,  
*Porque já temos nossa Câmara*  
Nós município tchoma Ribeira Grande  
*Nossa Câmara se chama Ribeira Grande*  
É fla pamodi dja nu teni nós Praça Nova  
*Já temos nossa Praça Nova*  
Nós Praça Nova tchoma Boa Esperança  
*Nossa Praça se chama Boa Esperança*

#### **Cantiga n.º 5**

Comissão nos hoji nu sta li  
*Comissão estamos aqui*  
Cusé ki nu bem fazé?  
*O que viemos fazer?*  
Nu bem mostra nos valor  
*Viemos mostrar nosso valor*  
Ma nós nu bai CI nu bai pidi nos direto  
*Nós fomos à CI, pedir nossos direitos*  
Na undi ki nu bai ma nós é tudu libertadu  
*Pois, onde formos somos todos livres*

#### **Cantiga n.º 6**

Colonialista ki mandá matá Cabral  
*Colonialista que mandou matar Cabral*  
É fla Cabral, ma Cabral ka ta morri  
*Mas Cabral não morreu*  
Nós camarada Presidente de República

*Nosso camarada Presidente da República  
Aristides Pereira dja nu ganha fama dja  
Aristides Pereira já ganhamos fama*

Nu junta tudu pa nu grita:

*Juntemos e gritemos:*

Viva libertade

*Viva libertade*

Nu junta tudu pa nu grita:

*Juntemos e gritemos:*

Viva independência

*Viva independência*

Nu junta tudu pa nu grita:

*Juntemos e gritemos*

Viva Cabo Verde

*Viva Cabo Verde*

#### **Cantiga n.º 7**

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

*Ó rapaz, tive 3 filhos contigo*

Bu ka dan nada, bu ka registra, ma bu ta

torna bem pa fazi 4

*Não me deste nada, não os registraste e queres fazer*

4

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

*Ó rapaz, sai do meu caminho porque agora quero*

*fazer minha vida*

#### **Cantiga n.º 8**

É fla ó mós (...) un tem 3 cusa ké pam flabu

*Ela disse ó rapaz (...) tenho coisas para te falar*

Mé di amigo, de amor, nós amizade,

*É de amizade, de amor, nossa amizade*

É fla, ó mós si bu crem sina djam crebu,

*Ela disse ó rapaz se tu me quiseres como te quero*

Óia é fla ó mós, ma ka tem nada separanu mi

cu bó

*Ela disse ó rapaz, não tem nada que nos separe*

#### **Cantiga n.º 9**

Oia, oia, ó Cabo Verde,

*Ó Cabo Verde*

Ma terra ki é di nós, undi nu bai

*Terra que é nossa, onde formos*

Pa nu ka esqueki nau

*Não devemos esquecê-la*

Ma terra Cabo Verde,

*Terra Cabo Verde*

País pobre, mas é sabi

*País pobre, mas gostoso*

Nós terra pikinote, país libertadu,

*Nossa terra pequena, país liberto*

Ma terra cabo verde, pikinote

*Terra Cabo Verde, pequena*

Ma terra ki é di nós nem si é pobre ma ka  
eskeci nau

*Terra nossa, mesmo sendo pobre não vamos esquecer*

Oia, oia, país de África

*País de Africa*

Ma terra ki é di nós nem si é pobre ma pa ka  
eskeci nau

*Terra nossa, mesmo sendo pobre não vamos esquecer*

Ainda que as cantigas n.º 2, 4, 5, 6 e 9 traduzam tensões e assimetria de poderes, de identidade nacional cabo-verdiana e africana, elas foram feitas e cantadas em momentos históricos e temporais diferentes. As cantigas n.º 2, 6 e 9 foram criadas no período pós-independência onde as práticas sociais eram atravessadas por ideais de pan-africanismo. As cantigas n.º 4 e 5 foram feitas no período pós-abertura política onde o discurso de África dilui-se e dá espaço à identidade nacional. Estas 5 cantigas foram feitas no período dos anos 80 a 2006 e, ainda que as dos anos 80 tivessem sido feitas pelo grupo antigo local, com o ressurgir do novo grupo, elas foram incorporadas no repertório atual do grupo. As restantes cantigas, os n.º 1, 3, 7 e 8 discutem crenças tradicionais sobre bruxaria, relações de amizade e, as de gênero, tendo como focos centrais as relações assimétricas entre o homem e a mulher e a problemática de assumpção de paternidade, bastante recorrente no espaço local e, em Cabo Verde.

### 4.3.2 O que as letras de *batuko* nos dizem sobre as práticas sociais

Dentre as cantigas que fazem parte do repertório do grupo, trago para reflexão uma letra para ilustrar como elas agenciam as noções de corporeidade, como fabricam as noções de ser mulher e ser homem na sociedade cabo-verdiana nas letras, nas práticas e nas suas narrativas, as quais são performatizadas e agenciadas consoante a audiência<sup>132</sup>. Ainda que haja um discurso sociocultural que ao enunciar, fabrica estes corpos femininos, masculinos, estes por sua vez, agenciam estas noções, desconstruindo o caráter essencial e mostrando quão performático são as relações de gênero e as fabricações de corporeidades (Butler, 2004; Butler, 2008).

Oia, oia, ó mós ami ma mi djan pari 3 filho cu bo  
Bu ka dan nada, bu ka registra, ma bu ta torna bem pa fazi 4  
Ó mós pó destrançam di pé, pamodi gosi un cré fazé nha vida.<sup>133</sup>

Esta letra retrata a situação de várias famílias em Cabo Verde, onde não só não temos a família nuclear como o modelo de família, como a figura do pai, a relação pai/filhos é bastante diluída na relação mãe/filhos. O modelo de família cabo-verdiana seria mais de famílias reconstruídas que vieram de famílias anteriores, ou então, mais recorrentes as famílias monoparentais, chefiadas por mulheres e onde não existe a assumpção da paternidade dos pais/homens. Reiterando, se na sociedade cabo-verdiana, as relações de gênero traduzem relações de poder desiguais entre homens e mulheres, onde estas acabam por se colocar numa posição de subordinadas. Por outro, esta letra ilumina como as mulheres lidam com esta situação e definem séries de agenciamentos para se contrapor a esta lógica masculina e poder repensar estas relações de gênero. O não registro das crianças e a não assumpção da paternidade é recorrente em Cabo Verde, particularmente em algumas das famílias das *batukadeiras* do grupo de São

<sup>132</sup> O etnomusicólogo Jorge Castro Ribeiro na sua pesquisa de campo junto às *batukadeiras* do grupo Finka Pé emigrantes no Bairro Alto Cova da Moura-Portugal, mostra como por meio das letras de músicas, elas apropriam esta expressão percussiva para desconstruir noções de raça e de poder na relação pós-colonial entre este grupo (e o bairro no geral) e a sociedade de acolhimento. A proposta de Ribeiro é que tanto as ONG's existentes no bairro, quanto a música são construídas pelos moradores e, em especial pelas *batukadeiras* como forma de mediar esta relação assimétrica de poder e raça e, construir a identidade cabo-verdiana deste grupo como elemento independente tanto da Europa quanto da África em função do lugar e para quem estão falando.

<sup>133</sup> “Ó rapaz, já tive 3 filhos contigo / Não me ajudaste no sustento das crianças, não as registraste e agora estás voltando de novo com idéia de fazer 4. / Ó rapaz, saí do meu caminho, porque agora quero fazer minha vida”.

Martinho Grande cujos filhos não tinham forma alguma de sustento paterno. Como enfatizei no capítulo 2, a maioria dos filhos das *batukadeiras* não vivia com os pais biológicos, mas com padrastos ou somente com a mãe, criando relações parentais unilaterais mãe e os filhos.

Desse modo, como defende Yolanda Évora (2008) é imprescindível que se reflita sobre as configurações das estruturas familiares em Cabo Verde vinculado ao fenômeno da imigração feminina. Pois, estas mulheres imigrantes estando fora da pátria, ao mesmo tempo, estão dentro do país por serem construídas pela família e se constroem como o sustento da família. Assim, temos presença de mulheres que estão tendo um agenciamento no meio dessa estrutura que tende a confiná-la a um espaço de invisibilidade e onde ser homem constitui uma mais valia em detrimento da mulher. Para além do que estas mulheres estão se pensando fora do espaço doméstico e estão se construindo como mulheres neste espaço público ao participarem no sustento do rendimento familiar.

De igual modo, o *batuko* para estas mulheres aparece como um espaço de elas partilharem experiências conjuntas e de desconstruirmos aceções socioculturais que se construiu e se constrói sobre os homens, a figura masculina. Uma outra parte boa para pensar nesta letra de música é essa fala: Ó mós pó destrançam di pé, pamodi gosi un cré fazé nha vida. Nota-se que há todo um posicionamento da mulher em assumir sua vida, em comandá-la e como isso passa pelo deslocamento de construção destas corporeidades. Pois, não se tem mais uma relação de sujeitos e objetos, mas um deslocamento em que a mulher se pensa e se constrói em e na relação que estabelece com o homem enquanto sujeitos (Strathern, 2006) e como a definição desta existência como mulher se vê dissociada do homem. Por outro, as letras de músicas quando contextualizadas no cotidiano destas mulheres possibilitam-nos apreender a densidade destas noções, conforme o exemplo que passo a narrar. Em uma destas manhãs de domingo de ida ao campo, estava junto com a coordenadora Solange em direção à casa da Nany, quando ela me narrou seguinte evento.

São Martinho Grande, 13 de Janeiro de 2008.

A *cumboça* da Lena, minha irmã, apareceu em nossa casa querendo bater na minha irmã! Ainda bem que eu não estava, tinha ido à missa, se não iria mostrá-la quem lhe dera direito de vir à minha casa, casa dos meus pais pra afrontar minha irmã. A minha irmã é 'mole' e nem lhe deu o que ela merecia. Quem não quiser que seu homem envolva com outra mulher que o coloque dentro de uma garrafa, a tampe e o guarde para si. Hoje não há homem que não tem mais que uma mulher, eles mesmos vêm com esta conversa que és a única, mas é mentira. Eles sempre vão ter uma *rapariga*.(...)

Quando chegamos à casa da Nany, Solange começou a narrá-la o evento:  
“Tu não sabes o que aconteceu?!? *Cumboça* da Lena veio até nossa casa. Ela se encontrava no interior da casa e chamaram-na pra responder na rua. Foi responder e nem conhecia a mulher e esta se apresentou como a mulher do homem com quem ela está tendo caso. Nisso, elas começaram a brigar e as pessoas acudiram. A *cumboça* estava com as mãos dentro dos bolsos da calça e nunca se sabe o que ela poderia ter trazido e o que queria fazer com Lena! Mas se eu estivesse cá, não teria ficado assim! Teria respondido ela à altura, de tal forma que ela não ficaria em jeito, iria diretamente para hospital, se tiver ficado em estado de ir ao hospital, se não cemitério! Teria alegado auto-defesa, já que ela veio até nossa casa!  
Nany – Mas, essas mulheres!? Mas ela conhecia Lena então! Alguém de cá deve tê-la mostrado, o pessoal daqui não presta, ninguém é amigo de ninguém!  
Solange – Com certeza, pois no carro que ela veio, estavam duas moças de São Martinho, para tu veres o tipo de amigas! Para elas terem coragem de vir até nossa casa e fazer isso! Se eu estivesse lá, tu ias ver, nem o carro iria ficar em condições, iria furar com faca todas as 4 rodas.  
N – Ela tem todo direito de viver a sua vida, mas não é assim. Não é estar com um homem cada dia. Ela é jovem, tem 26 anos. Sabes, eu antes não pedia aos homens que me bancassem. Mas fiquei esperta. Sabe o quê os imigrantes dizem? Que as mulheres de cá são fáceis, que é só lhes pagar um suco, churrasco que elas te abrem as pernas! Eu estou farta disso! Eu, se um homem quer que eu abra as pernas para ele, primeiro tem que abrir algo para mim, tem que me dar!  
S – Ah, Nany! Eu não gosto desta história de pedir dinheiro ao homem. Que não peço mesmo. Se ele quiser me dar tudo bem, se eu peço, não fico bem!  
N – Solange agora não dá mais para ficar nessa história de não pedir. Tens de pedir. Se eles querem ter algo sério contigo, aí sim eles vão te dar algo, se não dão, vês qual o interesse do homem para contigo. Eu antes não pedia, mas depois que arranjei com um português que vi que ou pedia ou só abria as pernas para nada. O português me deu muitas coisas, me ajudou a fazer minha casa...

Este evento que Solange e Nany narraram e sobre o qual se posicionaram, nos possibilita ver como as fronteiras entre o que é moral e imoral quando o assunto é relações econômicas nas relações de gênero, eram bastantes tênues. Se por um lado, elas entendiam que cantar situações onde a mulher aparecia ser ‘bancada economicamente’ pelo homem em trocas de outros bens seria imoral, por quebrar com as noções estéticas e sócio-culturais das performances femininas e masculinas ao remeter a uma situação latente de prostituição. Por outro, a condição de *cumboça* em nenhum momento aparecia como motivo de vergonha e de sanção social, ao invés, o que estava em jogo nestas narrativas era o fato da *cumboça* ter quebrado um pacto tácito construído entre estes três: Lena, o marido e a Mulher. A peculiaridade deste evento são as várias noções de corporeidades femininas que são acionadas por este grupo feminino, no contexto local, tensionando as fronteiras entre a moralidade e imoralidade, deslocando o papel da mulher de um objeto de desejo e de poder dos homens, para um sujeito que detém um poder sobre seu corpo e faz apropriações variadas em cima deste. De igual modo, por

meio deste poder desconstróem noções clássicas do feminismo ocidental já que no final desse enredo o único sujeito que não é o dominante é o homem.

Destarte, na linha do que Isabel Rodrigues (2007) propõe, discutir sobre as relações de gênero em Cabo Verde, é relevante que se tenha em vista as vulnerabilidades do modelo patriarcal. Já não se pode continuar a pensar em modelos nucleares de famílias e em corporeidades femininas e masculinas construídas em cima de um discurso androcêntrico, patriarcal. Isso porque, estas parentalidades são construídas em contextos característicos onde o pai patriarcal é ausente e a mulher redefine-se como o alicerce da família. Assim sendo, há um conjunto de estratégias que estas mulheres fazem para dar resposta a estas situações, as quais traduzem-se num agenciamento feminino ao construir estas mulheres gestoras na chefia da família. Há um deslocamento da condição destas mulheres por que não mais podemos falar de mulheres objetos nesta conjuntura sócio-cultural, mas de mulheres sujeitos que inventam formas de se contrapor a uma estrutura que visa mantê-la num espaço de invisibilidade. Enfim, como Strathern (2006) propõe, projetar a estrutura ocidental de relações a fim de buscar as “teias de significados” (Geertz, 1989) das práticas sociais de uma realidade não ocidental se traduziria num erro epistemológico, pois apreender a forma como as corporeidades feminina e masculina são construídas na “relação dialética prática e estrutura” (Sahlins, 2008) implicaria analisar na conjuntura dessa realidade, na forma como ela se explica nela e por si mesma, ao invés de como um olhar de fora a explicaria.

#### **4.3.3 O improviso das letras de músicas**

A improvisação caracteriza o momento de criação das letras de músicas e eu fui objeto um dia dessa criação. No meu último dia em campo fui despedir delas e como lembrança delas, iriam ensaiar e fazer o *batuko* para mim, para que eu não esquecesse delas quando voltar para o Brasil. Dedicaram uma música para mim, colocando meu nome na letra. Foi muito emocionante e, ao mesmo tempo, ficava visível a expectativa que elas construíram em cima da minha pessoa, na possibilidade de que quando eu retornasse para Cabo Verde, continuasse apoiando e agenciando-lhes. Por outro, demonstrava também como elas foram se apegando à minha presença como se de um porto seguro se tratasse, face ao crescente desligamento do Otávio e do Marcos ao grupo.

É fla ó **Indira** un tem 3 kusa ké pam flabu  
Mé di amigo, de amor, nós amizadi,  
É fla, ó **Indira** si bu krem sima djam krê bu,  
Óia é fla **Indira**, ma ka tem nada separanu mi cu bó<sup>134</sup>

Elas tinham cantando esta letra noutras sessões do ensaio. Quando Nair cantava, ela ia alternando os nomes: ora era Solange, Marta, Neta, Fátima, Claudia, Ana, Lúcia, enfim, citando os nomes dos integrantes do grupo. Isso porque, a cantadeira tem liberdade de no seu tempo definido tacitamente entre elas e ensaiado para cantar, poder acrescentar, retirar partes da letra aquando de um show, como é enfatizado na narrativa da Lara.

Um podi te poe otus palavras na cusé ki um sta bá kanta, mas um ka podi passa nhá tempu de kanta, pa ka trapadja kenha ki sta bem respondem e maria batuko. Kenha ki sta respondi, só ta fla kel ki nu insaia, é ka podi crici mais nada<sup>135</sup>.

Outra modalidade de improvisação caracteriza-se pela recriação de letras de músicas em cima de letras antigas que não cantam mais e, usando somente o ritmo, colocam novas letras. Como estavam precisando renovar e criar novas letras, Marina sugeriu que elas usassem as cantigas antigas da Fátima (do grupo dos anos 80) e aproveitassem unicamente o ritmo, colocando nas letras algo que falasse da situação cotidiana de cada uma, ou de algo que viu e/ou, soube. Outra situação foi Lara quando ela participou no ensaio e aproveitou para cantar algumas músicas do grupo dela em Portugal e também lhes ensinar algumas músicas caso elas quisessem aproveitar o ritmo e fazer outra letra em cima. Assim, as práticas das *batukadeiras* são atravessadas por discursos diferenciados em que questões de poder prepassam estas mediações políticas e influenciam estratégias redefinidas no jogo com as particularidades de cada situação (De Certeau, 2003). Contudo, aqui ainda que haja uma tensão imanente entre estes sujeitos sociais, apercebemos que há todo um jogo social das *batukadeiras* em maximizar suas práticas e realizar o tão almejado projeto individual e social, o de tornar *batukadeira* artista e não uma mera *batukadeira*.

---

<sup>134</sup> “Ela disse: Ó Indira, tenho três (3) coisas para te falar / É de amizade, de amor, nossa amizade. / Ela disse: ó Indira se tu me queres como te quero / Ela disse: ó Indira, não tem nada que possa nos separar”.

<sup>135</sup> “Eu posso até incluir outras palavras no que eu vou cantar, mas não posso ultrapassar o meu tempo de cantar, pois se não o coro se atrapalha e não consegue responder bem e estraga *batuko*. O coro, por outro lado, só vai responder aquilo que ensaiamos, pois nada mais pode acrescentar”.

## Cap. 5. *Batuko*: performances de sujeitos e corpos desejan

Oras ki un ta odja mudjer ta fazi batuko, ta dá ku tornu, oras ki un ta odja modi sé korpu ta mexi, un ta pensa na sexo, na kel mudjer lá, na sé korpu e nau na dansa e na música<sup>136</sup>. (Tony, 26 anos).

Neste capítulo, meu olhar antropológico centrará no *ku torno*, na sua *performance* corporal, para a partir daí discutir as noções de desejo, erotismo que estão sendo trazidas pelo e no *ku torno* e como as *batukadeiras* narram e constroem as artes desse fazer, demarcando formas diferenciadas e adensando a reflexão com as várias tentativas que elas usam no sentido de superar as noções de público – privado, implícito – explícito e de vergonha. Ao invés de apresentar uma descrição do que é o *ku torno*, vou construindo um olhar antropológico sobre o *ku torno* por meio das narrativas das *batukadeiras*, das descrições coreográficas, trazendo singularizações no *ku torno* sob forma de devires plurais (Guattari & Rolnik, 1999) de experimentar a condição de mulher cabo-verdiana e que se opõe ao ser mulher cabo-verdiana. Por outro, entendo ser relevante retomar e frisar meu posicionamento epistemológico e teórico, ou seja, do lugar de onde estou falando, pois a reflexão deste capítulo, à luz das teorizações antropológicas de Morris (1995), Butler (2000; 2004; 2008) e Strathern (2006), visa mostrar a relevância e necessidade do olhar etnográfico para pensar as variabilidades das relações de gênero e como acrescentando à questão da *performance*, nos possibilita apreender as singularidades, “o particular” (Abu-Lughod, 1991) das *batukadeiras* nos seus vários momentos de fabricação das corporeidades femininas.

Contudo, antes de avançar, é relevante que eu situe de onde estou falando, quando uso expressão *ku torno* na sua acepção lingüística e na sua acepção cultural. A expressão é produzida dentro do léxico e da gramática do crioulo, o dialeto de conversação usado em Cabo Verde, cuja tradução para o português seria: *dar com o torno*. O *dar com o torno* é usado no contexto performático do *batuko*, pelos praticantes e/ou por aqueles que tiveram e têm uma experiência direta ou indiretamente com as “artes de fazer” (De Certeau, 2003) *batuko*. Refiro-me à dança que as mulheres fazem no momento auge do *batuko* e que se traduz pelo requebrar da cintura, dos quadris, das coxas, do baixo corporal. Nesse instante, as mulheres que fazem esta dança requebram e

---

<sup>136</sup> “Quando vejo uma mulher a fazer batuko, a dar ku torno”, quando vejo a forma como seu corpo mexe, penso no sexo, naquela mulher, no seu corpo e não na dança e na música”.

realçam a parte inferior do corpo feminino e como o termo diz “elas dão com o torno, a cintura” e nesse dar com o torno elas fabricam corpos, corporeidades femininas.

Retomo para minha proposta de reflexão pensar o *batuko*, como eixo das formas corporais diferenciadas das *batukadeiras* construírem o espaço social cabo-verdiano e local, ao mesmo tempo em que, elas são fabricadas e se fabricam enquanto mulheres-sujeitos. Minha tese é a de que o *batuko* seria produzido pelas *batukadeiras* e outros sujeitos sociais que aparecem na narrativa enquanto artes de fazer e práticas sociais ancoradas ou não, em cima de noções de desejos e erotismo. Estas por meio e na performance corporal do *ku torno* fabricam os homens enquanto sujeitos-objetos como desejando e sendo cativados por esta linguagem corporal do *ku torno*. Provocando, assim, possíveis deslocamentos destes da sua posição e condição social de sujeitos que desejam corpos femininos objetos, a sujeitos-objetos que desejam por meio de uma ação política das *batukadeiras*. Sendo que este deslocamento possibilitaria ou não, pensar subversões nas configurações das relações de gênero e nas interações sociais de gênero, particularmente, no contexto local. Assim, pensando o conceito-metáfora de “máquina desejante” proposto por Deleuze e Guattari (1976), entendo, que podemos pensar a performance do *batuko*, como algo que pode ou não, produzir, desencadear desejos, erotismo nos sujeitos, seja esse desejo enquanto formas de ações políticas, agenciamentos protagonizadas pelas mulheres, pelas *batukadeiras*, seja enquanto desejos (sexual ou erótico) a serem desencadeados nos homens.

No contexto das *batukadeiras*, esses desejos tendem a ganhar um caráter de ação política e não unicamente numa dimensão sexual e erótica, de pulsões sexuais, pois não concebo o sexo e o desejo como implusionador das e nas práticas dessas mulheres, o que tensionaria os outros papéis sociais que elas desempenham no espaço local. Todas as *batukadeiras* de São Martinho Grande são mães e pelo fato da sua condição de *batukadeira* não se encontrar dissociada da sua condição de mulher, de mãe, é relevante que eu tenha sempre presente que o sexo, a sexualidade/sensualidade é só mais uma nuance a ser discutida. De igual modo, pelo fato de em nenhum momento do campo, a palavra sexo, sexualidade, erotismo ter aparecido explicitamente nas narrativas das *batukadeiras* vinculada ao fazer *batuko*, mas nas entrelinhas, nas expressões, partes do corpo da mulher a serem ou não exibidas ou insinuadas, (por exemplo: deixar ou não que a calcinha apareça, o ficar de costas para o público mexendo provocativamente o baixo corporal). E por outro, o meu posicionamento teórico-metodológico busca construir os vários devires desses sujeitos, suas multiplicidades e suas contradições, demonstrando quão heterogêneos estas mulheres

são na sua individualidade e na sua coletividade. E quão estes corpos desejantes ou não, desejados ou não, são múltiplos e agenciados consoante o contexto e a audiência, borrando completamente com noções de uniformidade e homogeneidade da concepção de desejo e senso comum sobre mulher cabo-verdiana.

Nas vezes que assisti ao ensaio das *batukadeiras* reparei que, usando uma expressão émica, elas não *treinam o ku torno* dando a entender que a prioridade é bater a *tchabeta*. Uma interpretação inicial traria a idéia de que o grupo de *batukadeiras* sobrepõe a prática percursiva à dança coreográfica, enfatizando assim quão imprescindível é se treinar os ritmos percussivos para se tornar *batukadeira* artista. Ao invés, pretendo demonstrar quão central é a coreografia para a compreensão da prática do *batuko*, de como ela nos permite compreender as suas lógicas, se pensar as relações sociais na sociedade cabo-verdiana, como os sujeitos (femininos e masculinos) são construídos e se constroem corporalmente nesse momento *performático* do *batuko*, por meio de possíveis noções de desejos, erotismos emergentes na coreografia.

São Martinho Grande, 23 de Dezembro de 2007

Na azáfama das festas do Natal, as *batukadeiras* iriam participar de uma gravação junto com uma cantadeira, Céu, a convite do mediador Otávio. [Céu de 60 anos era uma *batukadeira* do meio profissional do *batuko*, tendo participando em vários CD's e DVD's. Naquela altura era uma das poucas *batukadeiras* do meio urbano que circulava na mídia]. E mais uma vez, intensos raios solares, não muito freqüentes no mês de Dezembro em Cabo Verde, nos acompanhavam, iluminando as performances das *batukadeiras*. Quando Otávio chegou, por volta das 16 horas, acompanhado da Céu e do Peixinho [tinha cerca de 40 anos, cantor/emigrante cabo-verdiano que foi convidado pelo Otávio para participar da gravação] e de uma equipe para fazer a filmagem, as *batukadeiras* (10 delas) se encontravam vestidas (saia preta e blusa branca, lenço na cabeça e *sulada* na cintura), com o *tchabeta* segurado nas mãos. Como a filmagem iria ser na Praça de São Martinho Grande [a única existente], já se encontrava uma multidão procurando saber o que iria acontecer ali. Dispersamente, uma multidão de pessoas, de faixa etária variada, desde crianças de colo, crianças até idosos, homens e mulheres, ainda que as mulheres parecessem ser mais numerosas. Umhas crianças procuravam passar entre os mais velhos para ver se conseguiam ficar à frente para enxergar melhor. Outras estavam mais interessadas em brincar, aproveitando a distração das mães. Como as *batukadeiras* iriam fazer *tchabeta* para acompanhar a cantadeira, elas se distribuíram em dois degraus da escada que cercava a praça. Eu fiquei ao lado esquerdo delas, mas numa outra seqüência de degraus. Após uma sessão de filmagem, em um momento de pausa, uma das *batukadeiras*, Claudia falou para uma adolescente dar *ku torno*. Vim saber depois que essa adolescente era Vany, filha de Marta, integrante do grupo. Vany era de estatura mediana para seus 13 anos, de corpo delgado e trazia vestido uma mini saia acompanhado de uma bolsa. Otávio aceitou e disse à Vany que arranjasse um pano/*sulada* para amarrar nas ancas e se preparar para dar o *ku torno*. Em face disso, pessoas no público começaram a perguntar uma à outra se teria uma *sulada* para emprestar

à Vany e alguém apareceu com a *sulada*. As mulheres do público e as *batukadeiras* ficaram a dizê-la que a enrolasse primeiro, depois enlaçasse nas ancas e apertasse forte para que não escorregasse. Vany foi fazendo como lhe diziam: enrolou o pano, passou nas ancas dando dois nós forte nesta [para não escorregar, cair e atrapalhar na dança, vieram a me dizer mais tarde]. Em seguida, ela permaneceu ao lado dos mediadores Otávio e do Marcos. Reiniciaram a filmagem. As *batukadeiras* que estavam sentadas nos degraus da escada, tendo as pernas esticadas e cruzadas com o *tchabeta* no meio das coxas, iniciaram a fazer ritmos percursivos. Nisso, Céu se levantou, amarrou um casaco preto (que trouxera junto), de forma avessa cobrindo todas as coxas, com intuito de esconder a calça e simular uma saia preta explicava ela às outras *batukadeiras* enquanto ia amarrando. Começaram a fazer *tchabeta*, ficando por vezes intenso o ritmo, ou diminuindo o ritmo consoante o ritmo que Céu dava à música, enquanto Vany esperava, fora do espaço de filmagem ao lado do público que assistia. Instantes depois, quando a música já estava avançando, Otávio fez Vany sinal com a mão que se aproximasse e comesse a dar *ku torno*. Lentamente, foi caminhando em direção às *batukadeiras* e nesse mesmo ritmo corporal, ela começou a requebrar a *cadera*, as ancas, arqueando as pernas, acompanhando o ritmo das *batukadeiras* que ainda estava lento. Segundos depois, Céu acelerou a cantoria e as *batukadeiras* intensificaram a *tchabeta* provocando assim, na Vany um aumento da intensidade do requebrar das ancas. Nessa etapa do *ku torno* mais acirrado, ela levantou os braços pra cima, ergueu a cabeça para cima e fechando os olhos começou a balançar e rebolar freneticamente, sacudindo intensamente as coxas, os quadris. Ela manteve de costas para o público e de frente para as *batukadeiras* e remexendo consoante o ritmo da *tchabeta* produzido pelas *batukadeiras*, a qual às vezes era bastante frenética ou em outros momentos diminuía a intensidade, enquanto o público ao redor soltava gritos e risos. Instante dela ter iniciado, entrou Peixinho que trazia também um pano amarrado na cintura por cima de umas calças pretas. Ao começar a dar *ku torno*, um grupo de pessoas do público (tanto homens como mulheres) começou a gritar, a rir, outras a assobiar. A dança de cada um ia marcando o seu espaço, de tal forma que em nenhum momento ficaram de frente, dançando para um o outro, pelo contrário, enquanto Vany dançava de costas para o público, Peixinho se encontrava de frente e, lá iam dando *ku torno*, às vezes o ritmo da *tchabeta* aumentava e tanto Vany como Peixinho intensificavam o requebrar das ancas, o forte rebolar da *cadera*. Vany manteve com os olhos fechados e de cabeça para cima até terminar a dança, enquanto o requebrar das coxas se intensificava; já Peixinho enquanto requebrava as ancas mantinha os olhos abertos e às vezes tremia o corpo, sacudindo os quadris ou outras vezes enquanto requebrava o corpo, ia descendo um pouco o corpo e subia em seguida, acompanhado pelos gritos, assobios do público. Minutos depois a filmagem terminou e Vany e Peixinho saíram de 'cena', desamarrando a *sulada*.

Na *performance* da Vany e o Peixinho, entendo que as várias técnicas corporais são elementos diacríticos das performances corporais femininas e masculinas e da fabricação desses corpos que dão *ku torno* que são trazidos pelos performers e pela audiência, numa produção de corpos desejanter. Ainda que aparentemente estejam fazendo as mesmas coreografias pode-se notar como há um conjunto de técnicas corporais incorporadas pelos sujeitos sociais de forma diferenciada. Dado que, se por um lado, Vany ficava de costas para o público e de olhos fechados durante toda a dança,

por outro, Peixinho se manteve toda gravação de frente para o público mantendo os olhos abertos. De certa forma, o fechar os olhos da Vany nos abre espaço para pensar nos agenciamentos que os sujeitos sociais constroem como forma de quebrar as territorialidades privado e público, provocando um deslocamento de espaços e pelo fato desta tensão social, desta necessidade de demonstração não estar presente nos homens, há uma corporeidade diferencial do Peixinho. Portanto, o corpo aparece com uma tela social que vai sendo preenchido com as sociocosmóvisões cabo-verdianas, mostrando como no caso do *batuko*, o gênero musical e de dança está traduzindo “técnicas corporais” (Mauss, 1974) informadas nas e pelas identidades sociais e de gênero.

De igual modo, as performances corporais do *batuko* mais que corpos produzidos culturalmente, pelos traços diacríticos do espaço sociocultural cabo-verdiano que compõem os corpos femininos e masculinos, são corpos sujeitos que também produzem e constroem a cultura, tornando-se assim não mais que meros produtos, resultantes da cultura (Csordas, 2008). Nesse sentido, as corporeidades femininas e masculinas por meio do *ku torno* e do *batuko*, possibilitam aos sujeitos, às *batukadeiras* se constituírem enquanto sujeitos femininos, masculinos, cabo-verdianos, situando-as tanto no espaço social local, quanto no espaço social cabo-verdiano.

### 5.1. Fabricando o corpo para *ku torno*



O corpo, por meio das narrativas e nas práticas das *batukadeiras*, se constitui um integrante e coadjuvante na produção do *batuko* e do *ku torno* e na fabricação de corpos *kutornadeiros* e *batukadeiros*, sendo que estes corpos são tanto culturalmente construídos, quanto produtores, construtores de sujeitos, por meio de técnicas e práticas corporais. Esta construção se funda em uma sinédoque em que o baixo corporal das mulheres – as coxas, as ancas e a *cadera* – são centrais para a fabricação desse corpo *kutornadeiro*. Uso o termo crioulo *cadera* que equivale ao termo *bunda* no léxico brasileiro, sob duas dimensões, a *cadera* que mexe e é enfatizado no *ku torno*; e, a *cadera* cujo movimento adicionado aos quadris e à cintura, produz este desejo nos homens, ao remeterem

[segundo aos homens] não à dança em si, mas ao requebrar, a um movimento que remete ao sexo, ao erotismo e sexualidade. Contudo, ainda que o *ku torno* não se centre na *cadere*, ele se constrói enquanto tal nesse movimento central da *cadere*, em relação com os quadris. Por conseguinte, por se centrar nessas técnicas corporais, produz noções de quem remexe mais bonito, como cada um usa do seu corpo para produzir performances mais aplaudidas.

Mauss (1974, p.217) ao afirmar que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” avança a noção deste como sendo uma ferramenta da cultura, como uma tela social que vai sendo preenchida pela cultura, pelo social, tem respaldo nas narrativas das *batukadeiras*, quando é demarcado como fazer *ku torno*, como as noções de feminino e masculinos cabo-verdianos são reificados e reconstruídos nas performances da coreografia. Por conseguinte, esta se apresenta como fabricando noções de corporeidade femininas e masculinas e, ao mesmo tempo em que, são corpos produzidos culturalmente pelo *ku torno*, este é, também, fabricado, construído corporalmente. Nesse sentido, o *ku torno* realizado pelas *batukadeiras* produz corpos eróticos e para tal há todo um treinamento ancorado às noções de corpo feminino: que discursos estas práticas performáticas nos dizem sobre estes corpos e estes sobre as práticas?

Bu sabi modi ki um prendi dá ku torno? Mi cu prima de meu, ki goci sta na lisboa, nu debi tinha uns 10 ou 11 ano. Nós mais grandes ta mandaba nós pega lenha, um bés de nu pega lenha, **nu ta pegaba dos pedra na chon e nu ta colocaba na pano e nu ta marraba na koxa, kada um de um lado, para kreceno koxa, pamodi nu ka tinha e depos nu ta kumeçaba ta da ku torno.**<sup>137</sup>. (Lara. Grifos meus).

A narrativa da Lara nos traz o ideário de corpos femininos cabo-verdianos e santiaguenses que são (re) construídos pelas *batukadeiras* nessas performances corporais e as noções estéticas desses corpos. O *ku torno* reitera e produz um discurso de beleza feminina cabo-verdiana no qual as ancas arredondadas, a cintura estreita são tidos como partes constituintes da beleza dessas corporeidades. Por outro, a passagem da condição de criança para adolescente, jovem mulher em Cabo Verde, encontra também respaldo nessas partes do corpo. Geralmente, quando uma criança fica com *cadere* arrebitada, as ancas ganham formas arredondadas, as mães, familiares, vizinhos ao enfrentar brigas e andar com um rebolado na *cadere*, o vêem como sinônimo de

---

<sup>137</sup>“Eu quando aprendi a dar ku torno, sabes como foi? Eu e a minha prima, Mina, que está agora em Lisboa, nossas mães mandávamos-nos buscar lenha e ao invés de buscarmos lenha, devíamos ter 10 ou 11 anos. **Pegávamos duas pedras no chão e colocávamos no pano e colocávamos na coxa, um de cada lado para acrescentar a coxa já que não tínhamos coxa ainda** e começávamos a dar ku torno”.

maturidade, de estar a se constituir como mulher. Num destes dias de campo, quando me encontrava na casa da Lúcia, num domingo pela manhã, pude observar.

São Martinho Grande, 10 de Fevereiro de 2008.

Su, Elsa e Luísa são sobrinhas da Lúcia e se encontravam na casa da tia, no quintal a lavar louça, limpar chão, a ajudando nas tarefas domésticas. Elas tinham 17, 13 e 15 anos respectivamente e tinham um corpo delgado que nem Vany. Su estava contando para a gente (eu e Claudia, Lúcia se encontrava no quarto de dormir se arrumando) que Elsa tinha muita força pois elas brigaram, por conta de um dinheiro que Su queria tomar dela. Mas foi infrutífero, pois Su não conseguiu que Elsa abrisse a mão e deixasse o dinheiro cair no chão, pois esta tinha bastante força. Nisso, Luísa entrou na conversa e confirma a força da Elsa, nos contando que ela mesma não conseguia vencer esta, quando elas brigam, por conta da sua força. Cláudia discorda da Luísa, chamando-a para ter cuidado em falar assim, pois ela não deveria dizer isso à frente da Elsa, senão aí mesmo que não iria conseguir vencê-la. Luísa sorrindo, nos diz que era verdade, que ela não nunca tinha conseguido vencer Elsa. Durante, esta conversa, Elsa tinha se mantido calada, lavando louça. Mas depois do que Cláudia disse, ela retorquiu: - “Ami un ka ta fica ku nada de ninguém!<sup>138</sup>”. Depois dessa intervenção firme da Elsa, Cláudia vira para Elsa e fazendo careta e cara de despeito, diz: ‘Só pamodi bu teni cadera gros, bu pensa bo ki sta manda! Ka bu poe na lugar de mininu!<sup>139</sup>’.

### 5.1.1 Os momentos de fabricação do corpo *kutornadoiro*

Nu ta marra pano riba cadera pa djudanu rabola midjor e mais bunitu, pamodi ku pano é ta faz um conjunto completo pa dá ku torno. Pano é pa marra riba cadera pa dá ku torno. Sé otu dança, ka mesti marra pano, mas pa dá ku torno é só ku pano marrado<sup>140</sup>. (Lara).



Vários são esses momentos de fabricação desse corpo *kutornadoiro* que vão emergindo nas narrativas das *batukadeiras*, para a prática do *ku torno*, entre eles, a presença da *sulada*. O momento performático da Vany e do Peixinho, citado antes, marca um entrosamento da platéia com o grupo das *batukadeiras* na busca de uma *sulada* para Vany,

<sup>138</sup> “Não recebo tapa de ninguém para não retribuir! Não levo desaforos para casa!”.

<sup>139</sup> “Só porque tu estás com a bunda saliente, estás pensando que tu podes fazer o que quiser! Te coloca no lugar de criança!”.

<sup>140</sup> “Amarramos o pano na cintura para nos ajudar a rebolar melhor e bonito, porque com o pano faz um conjunto de batuko completo. Tem que se amarrar o pano em cima da bunda para dar *ku torno*. Se for outra dança, não precisa amarrar o pano, mas para dar *ku torno* tem que amarrar o pano”.

frisando as técnicas corporais de como amarrar a *sulada*, onde amarrar e porque amarrar. Pois, se como referi o *ku torno* por meio das suas práticas performáticas realça o baixo corporal, este destaque é realizado por meio da *sulada* e do *pano di terra*, os quais vão ser usados amarrados nas coxas reificando assim, ideários cabo-verdianos da formosura dos corpos femininos por meio da beleza da dança.

Pano di terra na nhá tempu tudu rapariga ta usaba marrado na coxa. Na nhá tempu és ta flaba "mudjer ki ka ta usaba pano di terra ka era mudjer". Nu ta marraba pano na coxa, tudu alguém tinha di sél, oras ké ta baba visitaba alguém, ou ta baba festa é ta lebaba di sél marrado na coxa<sup>141</sup>. (Mana).



O *pano di terra*<sup>142</sup> é um ornamento usado pelas mulheres da 3ª idade (a partir de 60 anos) amarrado nas coxas, particularmente as do espaço rural. Por isso, Mana, Fátima, Mara e Luca usavam cotidianamente *pano di terra* ou por vezes uma *sulada*, faixa de pano de menor custo econômico, amarrada na cintura por cima de uma saia comprida a fim de compor a sua corporeidade feminina pela ênfase dada por este pano no baixo corporal. E por ser uma prática que remete para a fabricação dos corpos femininos nas suas práticas cotidianas, o uso da *sulada* e/ou do *pano di terra* ao ser reapropriado pela coreografia do dar *ku torno* permite reificar e tensionar a fabricação destes corpos, como o respeitado cantor Untoni Denti D'Oru nos mostra o uso do *pano* ancorado à centralidade da *cadere* na fabricação do corpo *kutornadeiro*.

---

<sup>141</sup>“No meu tempo todas as moças usavam *pano di terra*. No meu tempo se dizia: ‘mulher que não usava pano de terra não era mulher’. Pano era amarrado na cintura, toda gente tinha o seu, quando ia a visitas, festas, trazia o pano amarrado na cintura”.

<sup>142</sup> O valor estético do *pano di terra* está relacionado com a harmonia das suas cores e os seus padrões figurativos, em que formas geométricas e simétricas se intercalam e se conjugam a duas cores, tendo desenhos variados, tais como de casas, barcos, insetos, símbolos religiosos, entre outros. Com o tempo, os *panos di terra* caíram em desuso, só a vindo a ser retomado no contexto pós-independência de Cabo Verde, já não somente em forma de *sulada* amarrada nas coxas pelas mulheres, mas em tiras nos colarinhos das camisas, blusas, vestidos, nas bolsas, nas calças a preços exorbitantes. Esta reapropriação do *pano di terra* está vinculada a um discurso político de retorno à tradição, à cultura cabo-verdiana, como forma de construir esse ideal da identidade nacional cabo-verdiana a ser comercializado no exterior e no interior do país pelos turistas.

Batuko é mara pano bacho cadera. Oras ki bu mara pano na cadera, ka mesti sabi kanta, nem sabi fazi tchabeta, pamodi kantiga é compasu cadera, tchabeta é compasu cadera.<sup>143</sup>

Untoni Denti D'óru tinha 82 anos na época que fiz esta pesquisa e seu olhar sobre o *batuko* remete para as artes de fazer *batuko* vivenciados e experienciados no seu tempo sociohistórico<sup>144</sup>. Ele é um dos pouquíssimos homens cabo-verdianos, das zonas rurais da Ilha de Santiago que faziam *batuko* e por conta disso, fiz-lhe uma entrevista na sua residência em São Domingos<sup>145</sup>, a fim de trazer seu olhar peculiar (por ser homem santiaguense) sobre sua experiência com o *batuko*. Com o corpo já desgastado pela idade, com o boné preto na cabeça, mas sempre com um sorriso na cara em que exhibe seu dente de ouro e, uma jocosidade nas narrativas, ele foi me contando das suas experiências, das viagens que fez no exterior para participar em shows de *batuko*, dos shows que também participou em Cabo Verde. No meio das jocosidades e das brincadeiras nas *stórias* que ele me narrava, por vezes, a voz se emocionava ao denunciar a pouca atenção que lhe tem sido reservado. As pessoas sempre passam na casa dele para visitá-lo, escutar, gravar suas *estórias* de *batuko* e filmá-lo, mas sem lhe passar um retorno monetário, para além de nenhuma instituição do governo tê-lo ajudado financeiramente para melhorar sua condição de vida, sair da pobreza. Djan sta bedjo, un ka bali mais! Ami batuko era um bés...<sup>146</sup> repetia ele volta e meia! Ele demarca o fazer *batuko* da sua temporalidade com aquela onde me encontro vinculada, o século XXI, pois segundo ele, o *batuko*, o *ku torno*, goci é ka mais sima na nhá tempu! Goci propri ka ta dá pam sta juntu cu jovens ki ta fazi batuko. És tem otu spritu... Djan sta bedjo, un ka bali mais! Ami batuko era um bés...<sup>147</sup>.

Retomando para a discussão, a *sulada* mais que central na fabricação do corpo *kutornadoiro*, aparece como elemento coadjuvante no balanço da *cadera*, das ancas, dos quadris, pois a centralidade do *ku torno* se encontra no requebrar da *cadera* frisando

---

<sup>143</sup>“*Batuko* é amarrar pano debaixo cadera. Tendo amarrado pano por baixo da cadera, não precisa cantar nem fazer tchabeta, porque cantiga é compasso cadera, tchabeta é compasso cadera”.

<sup>144</sup> Ele me contou rindo que antes de partir pela primeira vez para Portugal [anos 80] participar show de *batuko*, ele era chamado de António [Untoni em crioulo]. Porém, após ter regressado para Cabo Verde, por ter colocado um dente de ouro em Portugal, ganhou um apelido: Untoni Denti D'óru [António Dente de Ouro]. E desde aquela época até os tempos atuais, passou a ser conhecido por Untoni Denti D'óru. Ele termina dizendo que se soubesse que iria ficar tão famoso por conta desse dente de ouro, teria colocado mais dentes.

<sup>145</sup> Um dos 9 Municípios da Ilha de Santiago e fica aproximadamente a 20km da Cidade da Praia.

<sup>146</sup> “Já estou velho, não sirvo mais! *Batuko* era uma vez, nos tempo passado...”.

<sup>147</sup> “Agora não é mais como no meu tempo! Agora não dá para ficar junto com estes jovens que fazem *batuko*. Eles têm outro espírito... Já estou velho, não sirvo mais! *Batuko* era uma vez, nos tempo passado...”.

assim uma dimensão estética, que é a beleza do requebrado, o balanço da *cadera* quando se amarra a *sulada* sob a saia. Aparentemente, parece que existe um rol de representações e artes de fazer, de se dar o *ku torno*, interiorizados e compartilhados de forma homogêneos no grupo das *batukadeiras* e na comunidade no geral, que frisam como a saia e a *sulada* são partes constituintes do *ku torno*, como Lara nos reitera:

Ku calça nu podi dá ku torno, má ku saia é mais apresentado e batuko propri é fetu pa dá ku saia. Ami un podi dá ku torno ku calça, má si un sta na grupo un ka podi dá ku calça, pamodi na ora de fazi batuko na grupo, é só ku saia<sup>148</sup>. (Lara).

### 5.1.2 As singularidades performáticas das *kutornadeiras*



Se por um lado, estas práticas de dar *ku torno* compartilhadas pelas *batukadeiras* e/ou por quem experiencia o fazer *batuko*, traduzem noções estéticas em que a *cadera*, o ter que se amarrar a *sulada*, usar a saia são recursos centrais para a fabricação do corpo *kutornadeiro*. Por outro, a coreografia de cada *batukadeira*, é singular no modo como ela remexe o baixo corporal, como movimenta as mãos, se usa sai curta ou longa, como é ilustrado na imagem, com a garrafa em cima da cabeça, dá *ku torno*. Assim sendo, a forma como cada *batukadeira* ressemantiza sua corporeidade e suas performances, nos possibilita aprender os mecanismos e as possibilidades de agenciar e produzir seu “processo de singularização” (Guattari & Rolnik, 1999, p. 17) e de se singularizar enquanto mulher cabo-verdiana, *kutornadeira*, *batukadeira*.

Pa dá ku tornu bu tem ki meche tudu korpu. É ka só bacho ké pa meche., é tudu korpu, pamodi, é sakedu ki ta dandu ku tornu, bu tem ki meche bus mó, fazi de bu jetu. Tem guentis ki ta poe mó riba de kabesa, tem kés ki ta poe pa bacho, é jetu di kada alguém de fazi ku tornu. E pa dá ku tornu finkadu, tem ki mechedu cintura, cadera e ancas<sup>149</sup>. (Mara).

<sup>148</sup>“Com a calça pode dar *ku torno*, mas com a saia é mais apresentável e mesmo *batuko* foi feito para dar com saia. Eu dou *ku torno* com calça, mas se estou no grupo não posso dar com calça tenho que saber que estando em grupo, *ku torno* é com saia e não com calça”.

<sup>149</sup> “*Ku torno* tu tens que mexer todo o corpo. Não é só a parte baixa, é todo corpo, pois tu vais estar de pé dando *ku torno* e tens que mexer todo o corpo, tens que mexer os braços, fazer do teu jeito. Tem pessoas

Tem muti batukadeiras ki ta axa ma pa dá ku torno é só chiga e dá, mas é ka si nau, pamodi, bu tem ki treina. Tem otus ki ta mexi tudu corpo. É ka si nau, **pa dá ku torno bu tem ki mexi só parte bacho de corpo, cadera, parte de riba ka ta entra na ku torno.**<sup>150</sup>(Nany, grifos meus).

As narrativas da Mara e da Nany nos possibilitam aprender estas multiplicidades de performances, no interior do grupo de *batukadeiras*, pois, se por um lado, a condição de grupo reafirma uma homogeneidade e uniformidade de performances, por outro, as *batukadeiras* produzem seus processos de subjetivação, de singularização que vão marcar a todo instante suas performances e suas artes de fazer. De igual modo, este jogo de agenciamentos e singularizações produzem o *ku torno* como um espaço de demonstrações e de construções, uma arena de disputa das habilidades de remexer, requebrar, rebolar o baixo corporal, uma vez que, as *kutornadeiras* disputam entre si, as *performances* a serem mais aplaudidas pelo público, que seria aquela com um rebolado mais bonito, mais frenético. Contudo, a avaliação da performance mais bela varia consoante a audiência, a posição social e a faixa etária do performer: quando são jovens, adolescentes se permite e elas mesmas dão azo a intensificar o *ku torno*, usar saias curtas, ao limite de aparecer calcinha, requebrar até o chão; quando são mulheres maduras, elas cuidam em não explicitar o corpo ao limite e nem em fazer determinadas performances que poderiam macular sua condição de mulher madura, por vezes casada ou mãe de filho. Assim, no espaço onde mulheres maduras e adolescentes se encontram a dar *ku torno* em simultâneo, poderia intensificar esta disputa e fragmentar a articulação do grupo e, talvez seja este um dos motivos que leva as *batukadeiras* a colocarem, na maioria das vezes, para dar *ku torno* somente ou as mais jovens, as adolescentes, ou as mulheres maduras.

São Martinho Grande, 16 de Janeiro 2007

Enquanto estava por lá na casa da Solange. a falar com ela, estava passando vídeo de *batuko* que elas colocaram no leitor de DVD e a irmã dela (Lena cuja uma das filhas participara no ensaio na semana passada e dera *ku torno*) de vestido curto, em cima dos joelhos, pegou num pano e amarrando-o começou a dar *ku torno* levemente. Comentei com ela que a filha participara no *batuko* na semana passada e foi bonito, aí perguntei pra ela porque não entrou no grupo

que colocam as mãos pra cima, outras para baixo, é conforme o jeito de fazer *ku torno* de cada um. E para dar *ku torno* firme tem quem se remexer a cintura, a bunda e as ancas”.

<sup>150</sup> “Tem muitas *batukadeiras* que pensam que dar *ku torno* é só chegar e dar, não é assim, tem que se preparar. Tem outras que mexem o corpo todo. Está errado, **para dar o *ku torno* só se mexe a parte inferior do corpo, a bunda, a parte de cima não acompanha o ritmo**”.

de *batukadeiras*, ela disse que estava de luto e que agora já não dava muito bem, pois estava destreinada. Lena me disse que coloca vídeos (DVD's) de *batuko* de outros grupos no leitor de DVD e fica dando *ku torno*, pra ensaiar o *ku torno*. Teve um instante, enquanto ela dava *ku torno*, ela me disse que dava *ku torno* melhor e mais bonito que Laura. (...) Laura também me tinha dito que ela também colocava vídeos de *batuko* de outros grupos e ficava dando *ku torno* para treinar melhor seu *ku torno*. Pois assim se se aprenderia mais rápido a dar *ku torno*.

Ainda que *batuko* e o *ku torno* sejam práticas musico-coreográficas coletivas produzidas e experienciadas no contexto sociocultural cabo-verdiano e santiaguense – o *ku torno* é um solo virtuosístico no qual as mulheres de forma individual e singular dançam para produzir suas habilidades *kutornadeiras*. Por conseguinte, o *ku torno* se desenha nesse horizonte como uma dança em que se desvendam habilidades femininas, pois a produção desses corpos femininos, ou pelo menos nos grupos praticantes do *batuko*, passa por enfatizar e demonstrar o quão uma mulher sabe requebrar os quadris e a *cadera* e como ela performatiza suas habilidades corporais.

Nós tudu nu sabi da *ku torno*, má kenha ki ta da propri é minis mais pikinoti, kés ki tem 13, 14 ou 19 anu, pamodi sima nu tem mais força ki és nu tafica na dá tchabeta. Na tempu de kel grupo di Fátima era si també, era mi Nair, Lúcia ki nu ta daba *ku torno* e kés otus ta fazeba tchabeta<sup>151</sup>. (Cláudia).



<sup>151</sup> “Todas sabem dar *ku torno* mas que quem dá mesmo são as mais novas, as meninas de seus 13, 14, ou 19 anos, pois nós como temos mais força damos *tchabeta*. E no tempo do grupo da Fátima era assim também, eu, Nair, Lúcia dávamos *ku torno* e as outras faziam *tchabeta*”.

Como referi anteriormente e como é ilustrado na imagem, quem aparecia nesse grupo a *dar ku torno* nos momentos de show e ensaios eram geralmente os adolescentes e, por vezes, as crianças participantes. Contudo isso não impedia às outras de poderem dar *ku torno* quando a situação exigia, seja na animação do ensaio na ausência das adolescentes, seja nos shows quando tinham falta de *kutornadeiras*, uma vez que, todas sabiam e poderiam fazê-lo a qualquer instante que fosse necessário.

## 5.2. As noções de desejo e erotismo no *ku torno*

Em alguns momentos em campo, o *batuko* aparece sendo construído ou percebido pelas *batukadeiras* como movido por uma vontade de instaurar novos dispositivos de estar no mundo, produzindo processos de singularização, com níveis e intenções diferenciadas. Ao mesmo tempo em que, produz subjetivação de sujeitos e de corpos, sob forma de se contraporem à realidade cabo-verdiana, ou à sua realidade local. E nesse “processo de subjetivação” há uma dimensão do desejo que vem adensar esta reflexão: um desejo erótico, sexual desencadeado nos homens por causa das performances corporais das *batukadeiras*. Este erotismo joga com noções de explícito e implícito, ou seja, o que deve ser mostrado ou insinuado de forma a produzir este sujeito-objeto que deseja: o homem-masculino. Por conseguinte, esse tende a ganhar contornos de ação política das *batukadeiras*, ao produzir corpos e sujeitos desejantes, na qual, os homens, os produtos desse desejo, erótico, sensual e quiçá sexual, são deslocados da condição de sujeitos de desejo a sujeitos-objetos de desejo. E essa ação, a “micropolítica” (Guattari & Rolnik, 1999) do desejo é construída em cima da maneira como cada *batukadeira* produz a sua particularidade nas formas de materializar esta produção de corpos e sujeitos homens-masculinos que desejam: as performances corporais de cada *batukadeira*, como ela rebola *cadere*, requebra a cintura, amarra a *sulada* e, como ela joga com estas noções.

Kada mudjer ta mexi sé corpo modi ké sabi, é preñdi, má só cintura ké pa mexi pamodi ku torno bunitu é kel ki ta mexedu pamodi ku torno bunitu é kel kl cintura, cadere ta mexedu mais bunitu. Kenha ki ta dansa cu parte riba de corpo, ka sabi dá ku torno. Ku calça ka ta dá pa da ku torno, é só ku saia pamodi ta fica mais bunita e mas formosa<sup>152</sup>. (Mana).

---

<sup>152</sup>“Cada mulher mexe o corpo conforme ela sabe, aprendeu, mas é só a cintura que se mexe porque ku torno bonito é aquele que se mexe a cintura mais bonita. Quem dança com a parte de cima já não sabe dar ku torno. Calça não dá para dar ku torno, tem que ser com saia, fica mais bonita, mas graciosa”.

De novo, a noção de corpos traduzindo uma sensualidade cuja *performance* corporal se centraliza na parte inferior da mulher formada pelo conjunto: a cintura, a *cadera*, os quadris. Na verdade, mais que estar enfatizando as formas femininas, reificando noções e categorias culturalmente elaboradas de feminilidade, há todo um discurso/práxis que provém de um erotismo, do saber-fazer erótico, em que o desejo se corporifica, pois, fica discernido pela fala da Mana que o que importa no fazer *batuko* é o requebrar da *cadera*, da cintura, não de qualquer modo, pois um *ku torno bonito* é aquele que se mexe a cintura mais bonita.

Antes de avançar, entendo ser necessário retomar novamente as duas noções de corpos que atravessam esta discussão de produção de corpos femininos e masculino, por meio e nas performances corporais das *batukadeiras*. Por um lado, este corpo se constitui nas narrativas como social e culturalmente construído dentro do contexto cabo-verdiano e santiaguense destes sujeitos sociais, cujas performances constroem e reconstroem noções estéticas das corporeidades femininas, de ser mulher cabo-verdiana, santiaguense, os elementos diacríticos dessas corporeidades e feminilidades. Em simultâneo, este corpo, enquanto produto das relações sociais, é ressemantizado e reatualizado pelas *batukadeiras* nos vários momentos das suas trajetórias, enquanto mulher, mãe – chefe de família, *batukadeira*, *tchabeteira*, *kutornadeira*, nos seus vários devires: nestas coreografias, nas letras de músicas elaboradas por elas, retratando a condição das relações de gênero em Cabo Verde. Por outro, em outro momento, este corpo deixa de ser produto e passa a ser produtor, construindo e reconstruindo relações sociais, por meio das danças coreográficas. Pois, este corpo permite às *batukadeiras* se construírem enquanto mulheres na e em relação com os homens, possibilitando assim que, o espaço social local e cabo-verdiano seja produzido corporalmente.

### **5.2.1 Os olhares masculinos sobre as *kutornadeiras* e os *kutornadeiros***

Os olhares sobre o fazer *ku torno* são diferenciados e, entre vários possíveis recortes que se poderia fazer, as relações de gênero são construídas como fundantes pelos sujeitos. Se para os homens-masculinos a dança do *ku torno* desencadeia olhares e posicionamentos que deslocam o olhar da estética da dança, a apreciação da dança pela suas formas, para o erótico, a sensualidade e o desejo erótico do corpo das *batukadeiras*; para as mulheres, a dança coreográfica é agenciada nas suas narrativas e na suas experiências vividas como um espaço de poder da mulher demonstrar suas

habilidades de dança, do rebolar, do requebrar, de sedução. Há assim jogos de reificar noções de feminilidade, quem requebra mais e melhor, os recursos que cada *kutornadeira* aciona para compor suas performances, alcançando assim os vários devires possíveis dos corpos femininos e masculinos. Contudo, se estes devires abrem espaço, reiterando para pensar multiplicidades de produção de corpos femininos e masculinos, permitem-nos questionar as várias noções de desejo, de sensualidade e erotismo que são acionadas pelos sujeitos sociais (mulheres e homens) nas suas experiências cotidianas do fazer *batuko* e *ku torno*. Pois há subversões de poderes, em que a mulher desloca-se de objeto para sujeito, acionando o desejo, seja enquanto uma vontade de provocar (des) configurações nas estruturas sociais, particularmente relações de gênero, seja acoplado a um desejo erótico que ao desencadear nos homens vontades, desejos eróticos, passa a produzi-los enquanto objetos desse desejo. Por conseguinte, este desejo que prepassa e constitui as relações de gênero desencadeia formas diferenciadas de se pensar outras configurações dos devires masculinos e femininos na sociedade cabo-verdiana.

Por outro, raramente os homens se encontram a dar *ku torno* e quando tal acontece, reações de várias índoles desembocam, pois, se para alguns (tanto homens, quanto mulheres) há uma demarcação dos limites de territorialidade da atuação masculina no fazer *batuko* – eles podem participar tocando alguns instrumentos musicais (cimboa, violão) ou cantando, mas *ku torno* não; para outros (homens e mulheres), é aceite trânsito dos homens no *batuko*, ao ponto de, para algumas das *batukadeiras*, os homens dão o *ku torno* mais bonito e melhor que as mulheres.

Na nhá tempu tinha alguns homis ki ta daba ku tornu, kés ki sabeba, ta daba ku tornu. És ta daba dretu, sima mudjer ta dá. És ta poba panu na cintura e és ta daba ku tornu<sup>153</sup>. (Mana).

Batuko sempre foi uma atuação de mulheres. Mesmo quando o batuko era acompanhado de violão, cimboa, quem cantava e quem dançava eram sempre as mulheres. Me lembro ainda miúdo, 'Não um homem nunca pode dar ku torno'. Ku torno é dança típicas das mulheres, uma espécie de propriedades das mulheres e nunca do homem. Até porque acho de muito mau gosto um homem a dar o torno porque não tem estrutura, não tem nada: é uma coisa mesmo própria das mulheres<sup>154</sup>. (Tomé Varela da Silva, 58 anos).

Homis ka ta da ku tornu, és podi té fazi tchabeta, mas ku tornu é mudjer ki ta da<sup>155</sup>. (Filha de uma batukadeira, 4 anos)

---

<sup>153</sup> “No meu tempo, tinha alguns homens que davam ku torno, quem sabia dava. Eles davam bem, como as mulheres dão. Colocavam o pano na cintura e davam ku torno”.

<sup>154</sup> A entrevista com o escritor Tomé Varela foi feita em português.

<sup>155</sup> “Homem não dá ku torno, pode até fazer tchabeta, mas ku torno é só mulher”.

(...) oras ki um ta odja homi ta dá ku tornu, é ta fica gozante, ka pamodi é ka podi fazi nau, pamodi é cusa ki nu ka ta odja tudu ora!<sup>156</sup>. (Tony ).

Tony e Tomé Varela da Silva, por meio das suas narrativas traduzem os interditos de classe e de posição social em relação à atuação do homem no *batuko*, os limites da performance desse neste espaço, ainda que provenientes de gerações e trajetórias diferentes. Se Tony era emigrante em Portugal desde 2003, tendo frequentado o liceu até 7<sup>a</sup> classe, Tomé Varela [comumente chamado assim] vivia em Cabo Verde, frequentou a faculdade, fazia parte do grupo dos intelectuais e escritores em função dos numerosos livros publicados sobre culturas expressivas cabo-verdianas, casado e pai de 3 filhos. Fica subentendido nas entrelinhas das suas narrativas que em face de situações de um homem dar *ku torno*, este cai numa situação “engraçada” ou de “mau gosto”, pelo fato da possibilidade dele estar sendo efeminado, pondo em causa tanto a sua masculinidade, a sua condição de macho ao requebrar, rebolar a *cadera*, os quadris, quanto e principalmente, a masculinidade dos outros homens ao feminizar a masculinidade, pois no sentido literal *kenha ki ta rabola é mudjer*<sup>157</sup>. Assim, estes olhares masculinos que ao verem um homem *kutornadeiro*, desencadeia neles risos e mau gosto na apreciação da dança, nos mostram como há todo um discurso sociocultural cabo-verdiano que traduz traços diacríticos de “construção social de diferença” (Amâncio, 1998) em que atribuições sócio-culturais masculinas e femininas no contexto de Cabo Verde são construídas e produzidas conforme o gênero: homem e mulher. Contudo, essa narrativa é um só olhar sobre gênero percussivo e coreográfico. Diferente destes homens, Mana nos retrata outro momento, outra construção desse olhar marcado por outras vivências e outras trajetórias do fazer *batuko* e *ku torno*, em que a coreografia inicialmente se inclui nas atribuições sociais de ser homem na sociedade cabo-verdiana ainda que as performances desse fazer se encontrem espelhadas nas performances femininas. No entanto, estas formas de pensar e produzir as corporeidades femininas e masculinas nas performances do *ku torno* e do *batuko*, produzem também sujeitos femininos ou masculinos, ao demarcar tanto as fronteiras do fazer *ku torno* segundo o gênero, quanto as técnicas corporais coadjuvantes na produção dos corpos *kutornadeiros*, o rebolar, o requebrar do baixo corporal freneticamente.

Por outro, há presença de elementos diferenciados que produzem esse corpo feminino e masculino e estes coexistem, enfatizando não uma homogeneidade e

---

<sup>156</sup> “(...) quando vejo homem a dar *ku torno*, acho engraçado, não porque ele não pode dar, mas porque é uma coisa rara”.

<sup>157</sup> “Quem rebola é mulher”.

uniformidade de se pensar formas e modos de vida de produzir sujeitos femininos e masculinos desse grupo social, ao invés, multiplicidades de devires femininos e masculinos. Na medida em que, estas são permeadas por formas novas e diferenciadas de se pensar as noções de sujeitos, intersujeitos, as relações amorosas, de construir formas singulares de desejo, formas diferenciadas de se pensar as relações de poder que se inscrevem no corpo e permite a produção destes por meio da corporeidade.

### 5.3. A vergonha: o explícito/implícito da coreografia

Neste capítulo, propus refletir sobre a possibilidade de pensar o *batuko*, como uma espécie de “máquina desejante” que tenderia a produzir ou não, sujeitos desejantes, os quais desencadeariam reações outras nos homens, deslocando estes do lugar de sujeitos para sujeitos-objetos desejantes. Neste último item, mas não o menos importante, eu adentro na questão em como as *batukadeiras* jogam as noções estéticas com noções de explícito e implícito na/da dança coreográfica como mecanismo de superação da vergonha que atravessa as narrativas e as práticas, reificando ou produzindo devires múltiplos de mulheres e homens. Ao invés de problematizar estas noções enquanto dicotômicas, etnograficamente elas aparecem sendo construídas como coexistindo, agenciadas em simultâneo, não sob uma fusão, mas como sobreposição destas.

Eu creio que, batuque é dança, é cântico, é atuação das mulheres para os homens. As mulheres ao fazerem atuação estão fazendo para os homens, aliás, é só ver a dança, o *ku torno*. Normalmente, quando as mulheres estão dando *ku torno*, eu acredito que não dão para outras mulheres: dão para os homens e não é por acaso que quando dão, quase sempre e põem de costas para a platéia, para a assistência. Não é por acaso, porque a beleza do *torno* é por trás, não por frente. (Tomé Varela).



Tomé Varela entende que a beleza do *ku torno* bonito se encontra relacionado com a *cadera*, das ancas, da cintura na produção desse corpo *kutornadoiro* como fica enfático na narrativa dele: Não é por acaso, porque a beleza do *torno* é por trás, não por frente. Assim sendo, nos ajuda a

pensar que este corpo *batukadeiro*, *kutornadeiro* nos possibilita apreender estas mulheres e estas por meio e nele (o *batuko*), se situarem e se construírem como tais dentro do contexto sociocultural cabo-verdiano, ao mesmo tempo em que, esta *performance* corporal se constitui numa forma de agenciamento das possibilidades diferenciadas de se produzir as corporeidades *kutornadeiras*. Isso porque, este corpo está nos informando as referencialidades deste grupo, os valores estéticos e morais que produzem as formas diferenciadas de ser mulher no grupo de referência destas *batukadeiras*, do espaço social cabo-verdiano. E simultaneamente, propõem apreender esta construção de gênero no sentido de performatividade, na qual os sujeitos femininos vão se apropriando dessas formas de ser mulher resultantes e resultadas da sua trajetórias e a todo instante, ressemantizando-as, reatualizando-as nas suas práticas cotidianas (Butler, 2000; Butler, 2004; Morris, 1995). Pois ainda que as performers, estas *batukadeiras*, sejam produtos desse contexto sociocultural, as suas performatividades de gênero, em que noções de corporeidades femininas e masculinas vão sendo reapropriadas, ressemantizadas por estas, traduzem reflexões sobre estas *regras*, sobre o que constrói, define, prescreve as suas identidades de gênero, no espaço social cabo-verdiano.

(...) a agência denotada pela performatividade do ‘sexo’ será diretamente contrária a qualquer concepção de um sujeito voluntarista que exista separadamente das normas regulatórias às quais ela ou ele se opõe. (...) Embora este constrangimento constitutivo não impeça a possibilidade de agência, ele localiza, sim, a agência como uma prática reiterativa ou rearticulatória imanente ao poder e não como uma relação de oposição externa ao poder. (Butler, 2000, p. 170).

Por outro, Nany nos traz outras noções de valorações estéticas do *ku torno*, quando argumenta: *Tem guentis ki ta acha ma pa fazi batuko, pa da ku torno debi bistidu saia kurtu, pa oras ki raboladu, ta mostra calcinha*, ela está nos assinalando que há formas diferenciadas de produzir a performatividade desse corpo *kutornadeiro*, as quais trarão acomodadas noções de como performatizá-lo sem cair numa explicitação ao limite do corpo, que segundo ela “estragaria o *batuko*”. Mas que parte do corpo provocaria tal situação? Nany faz questão de enfatizar e deixar claro: a calcinha, que remeteria à intimidade da mulher, sua feminilidade àquilo que é exposto para alguns e em determinados contextos.

*Tem munti guentis ki ta acha ma pa fazi batuko, pa da ku torno tem ki bisti saia curto, ki oras ki bu rabola cadera clacinha ta parci. Un ta acha ma assi ta*

fica feio! Ta straga batuko. Pa dá ku torno, saia debi fica riba juelho, curto dimas ta fica feio. Pamodi ka mesti da ku tornu pa parci calcinha, mas pa rabola cadera e cintura bunitu!<sup>158</sup>. (Nany).

A saia curta exibindo calcinha exporia este corpo *kutornadoiro* e deslocaria a atenção da eficácia performática para estas partes, retirando todo o agenciamento das mulheres, levando que elas caiam no que estão a todo instante evitando: ser produzidas enquanto objetos de por estes sujeitos-objetos homens. Pois, uma idéia que é bem central nas narrativas das *batukadeiras*, é o fato de que o que prestigia as *performances* e as torna mais aplaudidas, mais elogiadas pela audiência não é pela exibição destas partes emicamente pensadas como íntimas, mas sim “requebrar de forma bonita a *cadera*, os quadris, as ancas”. Grosso modo, se desenha nesse contexto um jogo entre o que deve ser explícito e o que deve ser implícito, o insinuado e como na *performance* da dança, estas noções são reificadas.

Contudo, esse olhar da Nany é só mais um olhar, pois, Isabel já entende que bonito é dar com saia curta, ainda que ela use um leg por baixo, a saia dela é bem curta, quase mostrando o início da *cadera*. Outras *batukadeiras* ao usar uma saia curta cujo movimento frenético revelaria estas partes, usam por baixo uma leg ou um mini short.

Este joga com as noções de insinuado, pois ainda que a leg não revele estas



formas, contudo, por ela ser justa ao corpo, enforma este corpo ou o baixo corporal. Assim, ao mesmo tempo em que, fica escondido, é (des) revelado pela leg, pois ainda não a mostra explicitamente, a demonstra por outras formas e sob particularidades mais subtis. Assim sendo, a beleza ou fealdade da coreografia aparece vinculada à demonstração ou não do corpo, das suas partes íntimas, ao mesmo que, traduz conjunto de artes de fazer *ku torno*, de requebrar a *cadera*.

Por outro, prepassa uma noção de moralidade, numa idéia de que a performance corporal mais que traduzir artes de fazer, ela conforma ou enforma esse corpo ao se constituir enquanto uma linguagem social. Esta permite falar sobre este, sobre quem é

---

<sup>158</sup> “Tem muitas pessoas que acham que fazer batuko, dar ku torno tem que vestir saia curta, que ao rebolar *cadera* a calcinha aparece. Eu não concordo, acho feio. Estraga o batuko. Pra dar ku torno, a saia deve estar em cima dos joelhos, curta demais fica feio. Porque não precisa dar ku torno para aparecer a calcinha, mas para fazer, pra balançar as ancas de forma bonita”. (Nany)

essa mulher que faz estas performances, se ela encontra dentro ou fora daquilo que o espaço social local espera social e culturalmente de uma mulher.

Assim, o trabalho de campo me revelou que não se pode cair no erro de construir este grupo de *batukadeiras* como homogêneo, uniforme no qual existiria formas únicas de fazer *batuko* e de ser mulher, mas que há um campo de possibilidades, que permite essas mulheres construírem agenciamentos, possibilidades plurais de ser mulher e ser *batukadeiras* nesse contexto local.

### 5.3.1 As tentativas de superação da vergonha

Se situarmos que esta dança, o *ku torno*, por ser bastante erótica nos movimentos do corpo, como os sujeitos sociais, as *batukadeiras* jogam com estas noções num espaço público, na presença de outros sujeitos cujos graus de interconhecimento são variados tendo em conta que o espaço de sexo, de prazer corporal-sexual é tido, sócio e culturalmente, como um espaço privado, de intimidade? Como estas *batukadeiras* incorporam, agenciam e negociam formas privadas de erotismo, num espaço público, onde elas dançam para todos e todas, na tentativa de superar da possibilidade de ter vergonha<sup>159</sup>?

São Martinho Grande, 29 de Dezembro de 2007.

Estava na casa da Solange (batukadeira do grupo) quando chegou uma menina de 4 anos, a Carmem, filha da Ana (batukadeira do grupo) e a Nádia (10 anos) sobrinha da Solange. Carmem sentou-se numa cadeira perto de mim e perguntei-lhe se ela sabia dar *ku torno*, ela respondeu que não, que só sabia *tchabeta*, então disse para as duas que fizessem *batuko*. Nádia arranjou uma toalha e passou à Kátia que reclamou ser muito cumprido, grosso, pesado e que ela não conseguia dar o nó, nem sustar bem na cintura. Sugeriram que **Nádia fosse dar *ku torno*, ela sorriu e tapou os olhos, disse estar envergonhada**, ao que a Ana disse:

C - Se kel minina lá ka staba li [Indira, eu], bu staba só ta dá *ku torno*, bu sta cu *vurgonha*<sup>160</sup>.

N - Un ta dá *untón*<sup>161</sup>.

Carmem e Kátia colocaram *tchabeta* entre as pernas e esticando-as começaram a fazer *tchabeta* e **Nádia com a toalha amarrada nas ancas, começou a dar *ku torno*, enquanto mantinha os olhos fechados ou tapados com as mãos.**

<sup>159</sup> Para Dias Duarte, *muita vergonha* ou *pouca vergonha*, tal como o respeito e juízo são: “(...) medidas de avaliação das pessoas – avaliação de seu comprometimento maior ou menor, de sua capacidade ou ensejo maior ou menor de cumprir com as regras de uma reciprocidade social que é muito ampla, mas que se encontra na **relação homem/mulher seu placo fundamental, crítico, dramático – eventualmente trágico**” (Duarte, 1987, p. 220, grifos meus).

<sup>160</sup> “Se aquela menina [Indira, eu] não estivesse cá, **já terias dado *ku torno*, está com vergonha**”.

<sup>161</sup> “Está bem, vou dar *ku torno*.”

A vergonha resultante dessa performance corporal do *ku torno* que destaca dimensões íntimas em um espaço público, aparece tanto nas narrativas, como corporificada nas práticas sociais e como forma de superá-la, as *kutornadeiras* criam formas de lidar e desmistificar esta possível intimidade, técnicas corporais que só tem sentido nesse contexto do *batuko*: fechar os olhos, tapá-los com as mãos, ou como Vany mantinha cara para cima, de olhos fechados, colocar um sorriso na cara, ou manter a cara fechada, inexpressiva.

Ami um ka sabi fazi ku torno, un ka gosta també pamodi é mi só e un ta fica ku vurgonha, porpri un gosta mais de fazi tchabeta, undi nos é tcheu<sup>162</sup>. (Ana).

Homis é mais vurgonhoso. Tem munti homis ki tem vurgonha, ma tem otus ka tem nau. Tm munti homs ki ta brinka batuko, és ta poe garafa riba cabeça e és ta rabola cadera.<sup>163</sup> (Untoni Denti D'Ori).

A narrativa da Ana nos traz a presença da vergonha nas suas práticas, que emerge em decorrência da possibilidade de dar *ku torno*, vinculada a uma nuance da coreografia: o estar sozinha e/ou estar acompanhada, pois, simultaneamente, é um gênero coreográfico coletivo, grupal e individual, nas singularidades dos sujeitos. Reiterando, pelo fato do *ku torno* remeter a noções de sensualidade, de erotismo suscita também que refletamos sobre driblar com a eminência de realizar uma prática erótica, sensual num espaço público e quais noções de intimidade, de público e privado estão sendo agenciadas pelas *batukadeiras*. De igual modo, a questão da vergonha aparece também imputada à atuação dos homens, enfatizando como, por ser uma prática tida socioculturalmente como de mulheres, os homens são vistos como mais vergonhosos, ainda que apareça alguns que buscam dissolver as fronteiras, os limites de atuação masculina e realizar a performance do *ku torno*<sup>164</sup>. Contudo, ficam em aberto, quais os sentidos que os sujeitos atribuem à vergonha consoante o gênero dos performer, das/os *kutornadeiras/os*.

---

<sup>162</sup> “Eu, por exemplo, não sei fazer ku torno, não gosto muito de fazer também, porque fico sozinha e como fico envergonhada, prefiro fazer tchabeta, pois somos muitas”.

<sup>163</sup> “Homens são mais vergonhosos. Tem muitos homens que têm vergonha, mas têm outros que não. Tem muitos homens que brincam batuko, colocam uma garrafa em cima da cabeça, e dão ku torno”. (Untoni Denti D'Oru).

<sup>164</sup> A proposta teórica de Erving Goffman (1989) de pensar a vida cotidiana como uma teatralização, a partir destas “técnicas” de dirigir e manipular as (possíveis) impressões construídas pelos outros (os atores principais ou os bastidores da ação) possibilita aprender as técnicas corporais que traduzem tentativas de superação da vergonha como “técnicas de manipulação da impressão” na tentativa de performatizar atuações corporais que não ‘maculam’, ‘estragam’ sua condição de mulher, de *batukadeiras*, *kutornadeiras*, de não expor o corpo ao limite de cair no pólo negativo da prostituta.

Ainda que, as minhas colaboradoras não remetam explicitamente o dar *ku torno* ao sexo, esta questão de vergonha associa-se senão ao sexo, aos comportamentos moral, sócio e culturalmente que produzem estes corpos femininos e masculinos. Porém, ainda que Duarte (1987) defenda que nas relações amorosas entre homens e mulheres nas classes populares, se construa o homem como aquele que atrai, que busca e as mulheres como reagindo positiva ou negativamente a este, em minha etnografia apesar de em alguns momentos performáticos ter presenciado outras lógicas de fabricação de corpos femininos e masculinos, entendo ser importante manter a minha hipótese de pensar as subversões nas relações de gênero, em aberto para futuras pesquisas mais adensadas com outros planos de observação etnográfica.

(...) talvez seja um sinal de maturidade da comunidade intelectual – aprender a lidar com a matéria dispersa, incoada da realidade em vez de procurar os delírios inebriantes de um exercício teórico alheio ao mundo em que vivemos. (Fonseca, 1995, p. 13).

Se toda prática social busca sempre fluxos de continuidade, o momento de conclusão passa para o/a leitor/a uma descontinuidade destes fluxos, desta dinamicidade que o congela, engessa e rompe. E se por um lado, a narrativa e a pesquisa etnográfica acabam por se tornar ações políticas, no sentido em que, estes são sempre discursos sobre o Outro, um discurso de alteridade, de construção desses dois mundos: o mundo do antropólogo e mundo do nativo. Por outro, narrativa e a pesquisa etnográfica são atravessadas por uma dualidade que ganha centralidade efetiva na escrita etnográfica: o mundo da oralidade (nativos/as) e o mundo da escrita (antropólogo/a), como nos mostra Michel de Certeau (1992). E, em face disso, como transpor para a narrativa, o texto etnográfico estas polifonias, estas multiplicidades de narrativas nativas, quando o texto homogeniza?

No que concerne ao meu campo, a centralidade da oralidade foi ganhando contornos notáveis no decorrer da pesquisa etnográfica, seja por meio das fofocas, seja por meio das expressões de *contu nobu* faladas em crioulo e peculiares à realidade cabo-verdiana. E, principalmente a forma específica com que as letras de músicas eram gerenciadas no interior do grupo de *batukadeiras* e como desde a criação até o momento de cantar, a oralidade as atravessava. Assim, me vi num dilema de como trazer a dimensão da oralidade e a particularidade do falar crioulo num texto escrito, que faria com que se perdessem as dimensões performáticas e sonoras da fala. Pelo fato de que em nenhum momento tive a pretensão de fazer uma etnografia da fala, pois fugiria dos propósitos e do foco de reflexão – a corporeidade e performance corporal – resolvemos optar por trazer e manter algumas falas de conversação ao vivo. Ainda que eu tivesse claro de que isso não traria plenamente as dimensões criativas das minhas colaboradoras e aquilo que atravessaria minha narrativa seria exclusivamente apenas um olhar sobre as várias possibilidades de ser e experienciar as condições de mulheres, *batukadeiras*, *kutornadeiras* no contexto santiaguense e cabo-verdiano. Num outro momento, buscando recusar e driblar a possibilidade de uma homogeneidade etnográfica criada pelo texto narrativo ao se usar termos singulares como: a mulher, o homem, o cabo-

verdiano, fiz recurso aos plurais dos substantivos. Assim sendo, a todo instante busquei mostrar as singulares destas mulheres em relação aos outros contextos e no interior delas, no interior do grupo, a fim de trazer estas polifonias, por vezes contraditórias, mas que se constituem nessa condição de contrariedade. Portanto, toda narrativa foi feita em cima destes vários momentos, dos vários instantes temporais circulares, mostrando como as *batukadeiras* foram se construindo e reconstruindo nestas várias temporalidades das suas trajetórias biográficas.

Para além desses dilemas, o texto narrativo provocou a necessidade de criar estratégias a fim de lidar com a temporalidade histórica dos/as nativos/as e a temporalidade da escrita do/a antropólogo/a: ou seja, como transpor um tempo diacrônico, para um tempo sincrônico? O tempo da escrita etnográfica seria um presente etnográfico, o “estive lá”, o “estar lá” (Geertz, 2002), ou então um passado congelado, que não dá conta dessas múltiplas temporalidades que vão se coexistindo no cotidiano desses/as nativos/as? Por conseguinte, as minhas corporeidades performáticas que foram sendo construídas ao longo do campo e a construção da minha corporeidade enquanto mulher, antropóloga, africana e cabo-verdiana foram permeadas por estes vários dilemas epistemológicos e metodológicos, ao longo da narrativa etnográfica.

Ao iniciar o trabalho de campo, pretendia lidar com a dimensão espontânea, buscar e etnografar o inusitado, o extraordinário do *batuko*. Mas logo no primeiro dia de campo junto com as *batukadeiras* esse objetivo caiu por terra, pois a efetividade de se fazer *batuko* se encontrava vinculada à possibilidade e potencialidade do grupo de vir a se tornar, de um vir a ser artistas-*batukadeiras*. A materialização da condição de grupo, a articulação do grupo à Associação para o Desenvolvimento de São Martinho Grande marcava outra vivência e experiência com o *batuko*, diferenciado daquele que um olhar folclorista buscaria. Por outro, a compreensão do fazer *batuko* só podia ser alcançada dentro das novas configurações que foram se projetando às manifestações culturais cabo-verdianas e em função das várias atribuições políticas que foi se fazendo em cima do *batuko*. Isso porque, tanto uma forma como a outra, nos permitia apreender como as temporalidades destes sujeitos eram contínuas. Por outro, entender a condição da Fátima enquanto guardiã da memória do fazer *batuko* e Solange como mediadora política entre os outros espaços possíveis e potenciais de circulação das *batukadeiras* implicaria que estas práticas sociais fossem vistas enquanto produtos e produtoras de um momento específico, porém, relacionadas e relacionáveis neste vários momentos da trajetória das *batukadeiras*.

De igual modo, em função dessas (re) apropriações do *batuko*, dois discursos emergem numa relação de coexistência, na medida em que, o mediador intelectualizado, o coordenador defendia a necessidade de retorno ao fazer *batuko* genuíno, espontâneo, de que todo trabalho dele junto às *batukadeiras* era nesse sentido: como então, ele jogava com o fato de ser artista, de precisar de grupo de *batuko* para fazer show e dos aparatos técnicos e tecnológicos para compor sua performance e poder vender seu produto musical? Por conseguinte, estas duas noções de moderno e de tradicional apareciam no discurso e na prática do coordenador, mediador externo não como pólos opostos, mas enquanto realidades que coexistem e se (re) constroem nesta relação dialética. Para além do que, esta idéia de desvalorização do *batuko* em decorrência da sua mercantilização, comercialização perde toda sua instrumentalidade, uma vez que, o *batuko* realmente só pode circular nestes vários espaços sociais, entre vários grupos sociais, especialmente em função dessa mudança de configuração. Pois, um *batuko* que antes era produzido e experienciado nas e em função de performances em um espaço físico determinado, com esta nova configuração tecnológica, sujeitos diversos em diversos espaços podem experienciar o *batuko*, ao mesmo tempo, por meio de DVD e CD. Da mesma forma, as *batukadeiras* se (re) apropriam e (re) atualizam as artes de fazer *batuko* e dar *ku torno*, por meio e nestas performances audiovisuais de outros grupos de *batuko*. Assim, estas performances que seriam tidas tradicionais são construídas na relação e coexistência com a modernidade e, esta, em simultâneo, se constitui como tal, nessa relação com os modos tradicionais de se fazer *batuko*.

Por conseguinte, como propõe Geertz (1999), toda forma artística se encontra inscrita dentro de um sistema cultural que permite que esta se torne num idioma, contendo significados, não se reduzindo a uma mera performance de autoria individual. Pois, as performances são construídas e produzidas em e na relação com o conjunto de “formas simbólicas” de um determinado grupo social. Por conseguinte, *batuko* vai sendo construído pelas *batukadeiras* enquanto um espaço que constrói experiências, práticas corporais, ao mesmo tempo em que, *batuko* é construído a partir da forma como as *batukadeiras* experienciam e são produzidas pela corporeidade. A valorização e ênfase do baixo corporal para dar *ku torno*, por um lado, nos demonstra as noções estéticas de corpos femininos construídos no seio desse grupo e no contexto sócio-cultural cabo-verdiano e por outro, dar *ku torno* se constitui também num momento de (re) construção desses corpos femininos. Ao nos lembrar como ainda que requebrar, rebolar a *cadera* seja construído como um elemento universal, as performances das *batukadeiras* são essencialmente plurais, múltiplas, em função da

forma como cada uma se apropria do seu corpo para remexer, para produzir performances singulares e belas. Assim sendo, o fazer etnográfico, mais uma vez, nos mostrou sua relevância, como uma ferramenta que possibilitou à antropóloga e ao/a potencial leitor/a interagir com outras lógicas de entendimento e de construção da realidade social. Elementos énicos como noções de beleza corporais ou performáticas do fazer *batuko* e *ku torno*, de *tchabeta* compassado/a, de como as *batukadeiras* definem esteticamente as diferentes sonoridades do fazer *batuko* e as noções de vocalidades performatizado no e pelo *batuko*, permitiu-nos apreender e construir etnograficamente “o sentido que as coisas têm para a vida em seu redor” (Geertz, 1999, p. 181).

O que pretendemos mostrar neste trabalho é que o *batuko* vai sendo constituído em um espaço de produção e fabricação de corpos femininos e masculinos, de como noções de ser mulher e ser homem cabo-verdiano são performatizados por meio das mensagens que trazem no *batuko*, das performances do *ku torno*. Contudo entender estas nuances implicou descortinar noções outras de corporeidade e de mostrar como junto das *batukadeiras*, o corpo, ao mesmo tempo, é um sujeito de sedução, de erotismo e também um corpo braçal, que lhes garante sobrevivência. Desse modo, este corpo é um corpo forte, robusto, que possui formas, coxas arredondadas que ao serem acionadas nas performances do *ku torno* desencadeiam nas mulheres, situações de disputa, de quem dá *ku torno* melhor e requebra mais. Ao mesmo tempo e principalmente, este requebrar aparece, em alguns momentos, enquanto um agenciamento político das mulheres de (des) construir as configurações cabo-verdianas de ser mulher e ser homem. Assim, o desejo aparece como constitutivo e constituinte destas performances ao deslocar as mulheres da condição de objeto de desejo, a sujeitos que constroem homens-masculinos como sujeitos-objetos do desejo.

Contudo, como referi no final do capítulo 5, entendo que a confirmação da minha hipótese fica em aberto, pois se em alguns momentos em campo aparecem potenciais situações de subversões das/nas relações de gênero, em outros momentos tais situações ficam insípidas e sem a imprescindível densidade. Enfim, este trabalho inicial deixa em aberto outras possibilidades de se refletir, discutir sobre corporeidade, performance, gênero e *batuko* no contexto santiaguense e cabo-verdiano à luz de novas configurações e novas discussões. Isso porque, apreender os sentidos sociais do fazer *batuko* implica que se desmistifique a todo instante os *a priori* ocidentais de corporeidade e de relações de gênero, de como estas mulheres cabo-verdianas e africanas não podem continuar sendo vistas como vítimas, nem despossuídas de poder.

## Referências bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against Culture. In: FOX, Richard (org). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 137-162.
- AMÂNCIO, Lígia. *Masculino e Feminino: A construção social da diferença*. 2ª edição. Lisboa: Editora Afrontamento, 1998.
- ANDRADE, Elisa. *As Ilhas de Cabo Verde da “Descoberta” à Independência Nacional (1460-1975)*. Paris: L’Harmattan, 1995.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. Novas reflexões sobre a dominação masculina. In: LOPES, Marta J. M. et ali (org.). *Gênero & Saúde*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul, 1996. p. 28-40.
- \_\_\_\_\_. *A Dominação Masculina*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 8ª edição. São Paulo: Papirus Editora, 2007.
- BRAZ, Juliana. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde - versões musicais duma nação*. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento da Antropologia / Universidade de Brasília, Brasília.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, Henry. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- \_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p 151-172.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008
- CABRAL, Amílcar. *Resistência Cultural*. s/l, s/d.
- CABO VERDE. *Boletim Oficial*. nº. 13. Praia, 31 de Março de 1866.
- CARREIRA, A. *Classes sociais, estruturas familiares e emigração em Cabo Verde*. Lisboa:Ulmeiro,1977.
- \_\_\_\_\_. *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*. 2ª edição.CEE/ICL, 1983.
- COSTA, Daniel Henrique Correia Gomes da. *O Semipresidencialismo em Cabo Verde (1991-2000)*. 2001. 139 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. (no prelo).
- CRUZ, Eutrópio Lima da. A Música e a Resistência Cultural. *C(k)ultura: Revista de Estudos Cabo-verdianos*. Praia, p. 187-199, Setembro 2001.

- CSORDAS, Thomas. *Corpo/Significado/Cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- DE CERTEAU, Michel. Etno-grafia. A oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1992. p. 211-242.
- \_\_\_\_\_. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Tomo I. 9ª edição. Petrópolis: Editora Vozes. 2003.
- Do PAIGC ao PAICV* (documentos). Portugal: Gráfica Europam, Abril de 1981.
- DOMINGUES, Maria Manuela Abreu Borges. *Estratégias Femininas entre as Bideiras de Bissau*. 2000. 637 f. Tese (Doutoramento em Antropologia Cultural e Social) – Universidade Nova de Lisboa F.C.S.H., Lisboa. (no prelo).
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas de definição da identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS editora, 2006.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. Pouca Vergonha, muita vergonha: sexo e moralidade entre as classes trabalhadoras urbanas. In: LEITE LOPES, José Sérgio (org). *Cultura & Identidade Operária – Aspectos da Cultura da Classe Trabalhadora*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.
- FASANO, Patrícia. *De boca em boca*. El chisme em la trama social de la pobreza. Buenos Aires: Ides, 2006.
- FERNANDES, Gabriel. *A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós) colonial*. Florianópolis: Edufsc, 2002.
- FONSECA, C. Malinowski, Mauss, Bakhtin: três autores em busca do sujeito. *Educação, Subjetividade & Poder*, Porto Alegre, vol. 2, n.º 2, p.9-14, Abril 1995.
- \_\_\_\_\_. *Família, Fofoca e honra*. Porto alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- FURTADO, C. *Génese e Reprodução da classe dirigente em Cabo Verde*. Praia: ILCD, 1987
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.
- GIDDENS, Anthony. *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 4ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- GONÇALVES, Carlos. *Kab Verd Band*. 2006.
- GRASSI, Marzia. *Rabidantes, Comércio Espontâneo Transnacional em Cabo Verde*. Lisboa: Edições Spleen. Imprensa de Ciências Sociais, 2003.
- \_\_\_\_\_. Cabo Verde pelo mundo: o gênero na diáspora cabo-verdiana. In: ÉVORA, Iolanda & GRASSI, Marzia (org). *Gênero e Migrações cabo-verdianas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), 2007. p. 23-61.

- ÉVORA, Iolanda. (Des) atando nós, *(Re)fazendo laços: aspectos psicossociais da Imigração feminina cabo-verdiana na Itália*. 2003. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. ‘Minha gente, minha terra’ – as atribuições sociais do papel de emigrante. In: ÉVORA, Iolanda & GRASSI, Marzia (org). *Gênero e Migrações cabo-verdianas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), 2007. p. 63-98.
- GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 5ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HEILBORN, Maria Luiza. Gênero e condição feminina: uma abordagem antropológica. In: NEVES, Maria da G. R. & COSTA, Delaine Martins. *Mulher e Políticas Públicas*. Rio de Janeiro: Editora IBAM/UNICEF, 1991.
- LAHIRE, Bernard. *Retratos Sociológicos: Disposições e variações individuais*. Porto Alegre: ARTMED EDITORA, 2004.
- LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- LOPES, Baltasar. O Folclore poético da Ilha de S.Tiago. *Claridade: Revista de Arte e Letras*. São Vicente - Cabo Verde, n.º 6, p. 43-51, Março 1936.
- LOPES, José. A palavra morna. *Cabo Verde: Boletim de propaganda e informação*. Praia-Cabo Verde, Ano V, n.º 53, pp. 27-28, 1 de Fevereiro de 1974.
- LOURO, Guacira Lopes. Nas redes do conceito de gênero. In: LOPES, Marta J. M. et ali (org.). *Gênero & Saúde*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul, 1996. p. 7-18.
- MARIANO, Gabriel. A morna expressão da alma de um povo. *Cabo Verde: Boletim de propaganda e informação*. Praia-Cabo Verde, Ano III, n.º 30, pp. 18-20, 1 de Março de 1952.
- MARTINS, Vasco. *A música tradicional cabo-verdiana I: a morna*. Praia: ICLD, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio musicológico sobre a morna – forma musical cabo-verdiana*. 1990.
- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: *Sociologia e Antropologia*. vol. II. São Paulo: EPU (Editora Pedagógica e Universitária) e EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), 1974, pp. 211-230.
- MONTEIRO, Félix. Cantigas de Ana Procópio. *Claridade: Revista de Arte e Letras*. São Vicente – Cabo Verde, n.º 9, p. 15-23, Dezembro 1966.
- MORRIS, Rosalind C. ALL MADE UP: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender. *Annual Review Anthropology*. 24, p.567-92, 1995.
- NOGUEIRA, Gláucia. 25 anos no palco e no disco. *C(k)ultura: Revista de Estudos Cabo-verdianos*. Praia, p. 175-184, Setembro 2001.
- \_\_\_\_\_. *O tempo de B.Leza, Documentos e memórias*. Col. Estudos e Pesquisas. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Notícias que fazem história. A música de Cabo Verde pela imprensa ao longo do séc.XX.* Praia, 2007.

PEIXEIRA, Luis Manuel de Sousa. *Da mestiçagem à Caboverdianidade.* Registos de uma sociocultura. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

RIBEIRO, Jorge Castro “Batuque é dança dos negros”: uma análise das representações de raça, cultura e poder no discurso do batuque cabo-verdiano em Portugal. *Anais do IV Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET).* Maceió: UFAL, 2008. Cd-ROM. pp. 298-306.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa.* Tomo I. São Paulo: Papyrus Editora, 1994.

RODRIGUES, Isabel P.B. As mães e os seus filhos dentro da plasticidade parental: reconsiderando o patriarcado na teoria e prática. In: ÉVORA, Iolanda & GRASSI, Marzia (org). *Gênero e Migrações cabo-verdianas.* Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), 2007. p. 123-146.

RODRIGUES, Moacyr & LOBO, Isabel. *A Morna na literatura tradicional-Fonte para o Estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade.* Praia: ICLD, 1996.

SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas: Estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008.

SEMEDO José Maria & TURANO, R. *Cabo Verde – O Ciclo Ritual das Festividades da Tabanca.* Praia – Cabo Verde, 1997.

SILVA, António L. C, CABRAL, Iva, COHEN, Zelinda. et alli. *História Geral de Cabo Verde.* Vol. II. Lisboa/Praia: Centro de Estudos e Cartografia Antiga/Instituto de Investigação Científica Tropical/ Instituto Nacional de Investigação, Promoção e Patrimônio Culturais de Cabo Verde, 2002.

SILVA, Tomé Varela da. *Finasons di Ña Nasia Gomi.* Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Ña Bibiñha Kabral.* Bida y Obra. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1988.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva.* Campinas: editora Unicamp, 2006.

TAVARES, Eugénio. *Mornas antigas crioulas.* Luanda, 1930.

TAVARES, Manuel de Jesus. *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-Verdiana.* Praia: Centro Cultural Português / Instituto Camões, 2006.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. *Boletim do Museu Nacional.* Rio de Janeiro, n.32, p. 40-49, 1979.

\_\_\_\_\_. O nativo relativo. *Mana.* Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia Oral.* São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

**Sites acessados.**

Imagem iconográfica do arquipélago de Cabo Verde. Disponível em

<<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/cabo-verde/imagens/mapa-de-cabo-verde-4.gif>>.

Acesso em: 25 de Novembro de 2008.

Fotos de Cabo Verde. Disponível em

<<http://www.almadeviajante.com/fotos/cabo-verde/santiago.php>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2009.

Fotos do Grupo de Batucadeiras Delta Cultura. Disponível em

<<http://www.hi5.com/friend/profile/displayProfile.do?userid=131537093>>. Acesso em: 02 de Fevereiro de 2009.