

# “KA NU DEXA BATUKU MORI”: O papel do *batuku* na construção de uma identidade nacional cabo-verdiana

Alessander Patrick Correia Gomes<sup>i</sup>  
Daniele Ellery Mourão<sup>ii</sup>

**Resumo:** O artigo busca refletir sobre o *batuku* como manifestação cultural de música e dança de Cabo Verde e o seu papel no processo de construção da identidade nacional, espaço de sociabilidade e produção de saberes entre gerações, por meio da música, corpo e oralidade. Propõe uma pesquisa bibliográfica com quatro seções para pensar as diferentes experiências e debates acerca do *batuku*. Primeiro, traz seu contexto de surgimento e perseguição no período colonial. A seguir, no período das lutas de independência, vemos uma fase de valorização como símbolo de africanidade e unidade nacional. No período pós-colonial, de abertura política, percebe-se um retrocesso com a sua desvalorização pela elite intelectual no poder, que tende a se aproximar das expressões culturais europeias. Na contemporaneidade, assistimos a sua consagração como patrimônio imaterial de Cabo Verde, sendo, ainda, apropriado por investimentos no turismo, com a formação de grupos profissionais, e considerado uma manifestação tipicamente cabo-verdiana.

**Palavras-chave:** *batuku*, Cabo Verde, identidade, manifestação cultural.

**“KA NU DEXA BATUKU MORI”: The role of *batuku* in the construction of a Cape Verdean national identity**

**Abstract:** The article aims to reflect on *batuku* as a cultural manifestation of music and dance in Cape Verde and its role in the process of constructing national

identity, as a space for socialization and knowledge production among generations, through the music, the body and orality. It proposes a bibliographical research with four sections to explore the different experiences and debates surrounding batuku. First, it presents the context of its emergence and persecution during the colonial period. Following that, during the struggles for independence, we observe a phase of appreciation as a symbol of African identity and national unity. In the post-colonial period, during political openness, there is a regression with its devaluation by the intellectual elite in power, which tends to gravitate towards European cultural expressions. In contemporary times, we witness its consecration as an intangible heritage of Cape Verde, still being appropriated for tourism investments, with the formation of professional groups, and considered a distinctly Cape Verdean manifestation.

**Keywords:** batuku, Cape Verde, identity, cultural manifestation.

### **Introdução: relevância do tema e motivação da pesquisa**

O *batuku* é uma das expressões culturais mais antigas e importantes de Cabo Verde, fazendo parte da formação, das transformações da sociedade e do fortalecimento do sentimento de pertença cabo-verdiano<sup>iii</sup>. O artigo propõe refletir sobre o papel do *batuku* (batuque) no processo de construção de uma identidade cultural e nacional em Cabo Verde face a uma elite intelectual letrada cabo-verdiana<sup>iv</sup>, que passou a ocupar posições de poder antes ocupadas pelos colonizadores, que buscavam se distanciar da África Continental mediante perseguições, negação e silenciamento das manifestações culturais que remetessem ao continente africano.

O texto apresentado consiste em uma pesquisa bibliográfica a partir de estudos realizados sobre o tema, visando futuramente a realização de uma pesquisa de campo que possa ir além do texto, com a produção de um filme documentário etnográfico sobre o *batuku*, por meio de relatos de histórias de vida de *batukaderas* e de outras pessoas/personalidades que compõem funções importantes na prática, desenvolvimento e história do *batuku*, com diferentes visões sobre sua construção como manifestação cultural e identitária do país. Essas visões sobre a coletividade não são fixas, homogêneas, nem consensuais, mas sim fruto de grandes e ricos debates (de projetos diferenciados e disputados de nação) que surgiram ao longo da história de Cabo Verde, imaginados por diversos setores da sociedade, e que de modo algum pretendem e/ou poderiam ser esgotadas aqui.

Sobre a relevância do estudo sobre o *batuku*, se levarmos em conta o papel importante que a oralidade e a música desempenham na sociedade cabo-verdiana, e o fato de uma das figuras mais emblemáticas do país ser uma cantora, Cesária Évora (entre outros/as grandes artistas cabo-verdianos/as que se destacam internacionalmente), além dos grandes festivais de músicas realizados anualmente no país, como *Kriol Jazz Festivals e Atlantic Music Expo (AME)*, com a contribuição direta das músicas cabo-verdianas na economia do país<sup>v</sup>, evidenciamos o quanto as músicas de Cabo Verde merecem atenção acadêmica e mais pesquisas, com o intuito de melhor conhecer sua sociedade. A carência de trabalhos audiovisuais que registram conhecimentos endêmicos de importantes personalidades cabo-verdianas (músicos e musicistas, cantores/as, poetas e poetisas, contadores/as de histórias, etc.) que participaram ativamente do processo de construção identitária e da luta pela independência do país, mesmo sem uma educação formal, mas com muito a ensinar às novas gerações, motivou a escrita desse texto que vê, seguindo a mesma direção apontada por Nogueira (2011, p.4), que o estudo do *batuku* “pode ser uma forma de revelar aspectos da trajetória do povo cabo-verdiano”.

O artigo nasceu também por questões subjetivas que motivaram o primeiro autor, enquanto sujeito cabo-verdiano e músico, em uma experiência diaspórica. Nasci e vivi em Cabo Verde até meus 22 anos de idade e desde muito cedo sempre me interessei por música, no entanto, foi na minha adolescência que comecei a me envolver no movimento *Hip-Hop* como *rapper* e, posteriormente, como produtor musical, função que continuo a exercer até os dias atuais. O *batuku* sempre me despertou o interesse tanto pela questão técnica e estética quanto por sua história, todavia, só depois de eu me distanciar fisicamente do meu país é que surgiu essa vontade e necessidade de conhecer melhor o *batuku* e a sua história, a qual se relaciona com a própria história do meu país. A diáspora, de certo modo, obrigou-me a desfamiliarizar a minha realidade, a estranhar e questionar inquietações que no dia a dia, no próprio país, não me vinham à mente.

A Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNI-LAB), lugar onde fiz a minha graduação e a presente pesquisa, por se tratar de um espaço internacional e, portanto, multicultural, despertou interrogações acerca da questão identitária provocadas por estudos e debates nas salas de aula<sup>vi</sup>. Sobretudo, foi o convívio na universidade e em sessões de estúdio com colegas de diferentes nacionalidades, mas principalmente com os guineenses, que fez surgir

a indagação sobre nossos nomes e sobrenomes, uma faísca que acendeu a minha curiosidade sobre questões da identidade cabo-verdiana.

Os nomes e sobrenomes guineenses geralmente remetem a uma determinada etnia e à história de um povo que existe bem antes da colonização. Por meio do nome, por exemplo, é possível identificar a qual grupo étnico uma pessoa pertence, ao passo que os nomes e sobrenomes cabo-verdianos pouco revelam sobre os nossos ancestrais africanos, uma vez que a maioria herdou nomes e sobrenomes europeus. No meu caso, meu nome e também os nomes dos meus irmãos foram inspirados em filmes a que meu pai assistia no cinema da cidade de Assomada, na Ilha de Santiago.

Conforme Ié, em “Um estudo onomástico em Antroponímia acerca do grupo étnico Papel da Guiné-Bissau”, disse:

Os nomes próprios tanto de pessoas quanto de lugares estão além da simples identificação dos lugares e indivíduos no Globo terrestre, quer dizer, que o nome de uma pessoa não só serve para que ela seja identificada dentro da sociedade da qual faz parte e registrada nos documentos oficiais do estado ou religiosos, mas também é um registro de acontecimentos, de homenagens, de proteção, de pertencimento[...] (IÉ, 2021, p. 140).

Diferente de outros países africanos colonizados por Portugal, a nação cabo-verdiana e a sua história, “oficialmente”, nascem com o colonialismo e o tráfico de escravizados. O povoamento de Cabo Verde se deu em grande parte por pessoas de diferentes territórios do continente africano, com diferentes línguas e culturas, que foram levadas forçadamente de seus lugares de origem para um território totalmente novo nesse processo de escravidão. Esse processo de deslocamento para o isolamento das ilhas, aliado à forte repressão colonial, pode ter causado um apagão coletivo da memória desses povos com um esvaziamento de significados de seus símbolos. Talvez, isso seja um dos fatores mais importantes e de frequente debate sobre a identidade do povo cabo-verdiano, que teve na construção de suas identidades e manifestações culturais uma forte tendência a se distanciar de tudo que se referisse ao continente africano (FERNANDES, 2000).

Para refletir sobre o tema da importância do *batuku* no processo de construção de uma identidade cultural e nacional cabo-verdiana, será importante um passeio histórico sobre as origens e o contexto de surgimento do *batuku*, que

será desenvolvido na seção “*Batuku*, origem e contexto”. A seção “Cabo Verde, construção da nação e das identidades” tem como foco uma discussão sobre a formação da nação cabo-verdiana e o surgimento da elite letrada em Cabo Verde, destacando as três principais gerações dessa elite e os seus respectivos papéis no processo de construção da imagem e do imaginário do povo cabo-verdiano por meio da literatura e da política. A última seção, “O *Batuku* no contexto pós-colonial”, busca analisar o *batuku* no cenário da independência após a abolição do regime colonial, observando o papel que ele desempenhou e desempenha ainda hoje na sociedade como uma manifestação cultural importante no processo de formação da nação cabo-verdiana, sobretudo no que se refere às simbologias, representações e figurações culturais e identitárias. Por fim, discute-se ainda a visão conservadora e/ou “purista” de que a globalização representaria uma ameaça às manifestações culturais locais.

### **Batuku, origem e contexto**

O *Batuku* é uma manifestação cultural de música e dança do Arquipélago de Cabo Verde, considerado possivelmente como um gênero musical dos mais antigos do país, com origem que remonta ao séc. XVIII. Surge da fusão e da adaptação de ritmos e danças originárias do continente africano, levadas para Cabo Verde por pessoas escravizadas durante o processo de invasão e dominação colonial português em África, e que depois teriam desenvolvido qualidades próprias no Arquipélago (GONÇALVES, 2008). A música consiste em um formato de polirritmia, isto é, a sobreposição de um ritmo sobre outro. O *batuku* é também caracterizado pelo canto-resposta no qual a kantadera (vocalista) inicia o canto e em seguida é respondida pelas kantaderas de kunpanha (vocalistas que acompanham) que são ainda responsáveis pelo ritmo.

A predominância feminina é uma das características de destaque do *batuku* quando comparado com outras manifestações culturais e gêneros musicais do país, como o *funaná*<sup>vii</sup>. Os grupos de *batukaderas* são compostos na sua maioria por mulheres adultas e idosas (embora também existam jovens *batukaderas*) da Ilha de Santiago que buscam refletir as suas experiências de vida por meio das composições que abordam diversas temáticas do cotidiano como relacionamentos afetivos, estiagem, êxodo rural, migração, política, criminalidade, violência baseada no gênero, etc. A performance do *batuku* se dá no *tereru* (que pode ser

rua, quintal, palco, etc.), em um cenário circular quando em espaços de festas e celebrações mais íntimas como casamentos, batismos, etc., ou em semicírculo quando em um cenário de espetáculo diante de um público que apenas assiste à apresentação sem interação com as *batukaderas*. O *tereru* é formado pelas *batukaderas*, geralmente sentadas, e com *txabeta* entre as coxas.

Figura 1 - Grupo de *batukaderas Tradison di Terra* em Sessão de *batuku*.



Fonte: João Batista Fernandes Alves (disponibilizada e autorizada pelo grupo)

*Txabeta* é o instrumento de percussão que dá o ritmo ao *batuku* quando tocado com as palmas das mãos. Pode ser feito com um pano simples, improvisado dentro de uma sacola de plástico que ajuda na ressonância do som, ou com algo mais elaborado, feito de couro ou de outros materiais. Um outro instrumento que também era muito presente no *batuku* é a *cimboa*. Originalmente da ilha de Santiago, a *cimboa* foi introduzida pelos povos escravizados do continente africano, sendo bastante familiar a outros instrumentos da África continental.

A teoria do músico cabo-verdiano Princezito (2017) sobre a criação da *cimboa* sugere que apenas a ideia do instrumento foi levada para Cabo Verde, mas a sua concepção foi feita com matérias-primas encontradas na Ilha de Santiago, já que as pessoas que eram escravizadas, durante o tráfico negreiro no período colonial, não tinham direito de transportar nada. A *cimboa* é um instrumento de música monocórdico feito de vários materiais. Para a caixa de ressonância são usadas uma cabaça ou uma casca de coco, com a membrana da pele de cabra; para o braço, usa-se o ramo de fruta-pinha; e a vara de “*barnelo*” (nome de uma fruta muito consumida no país), para o arco. Já a chave é feita com madeira de mogno, e a crina de cavalo é usada para a corda. Era comum o uso do instrumento para acompanhar o *batuku*, no entanto, atualmente é um instrumento em vias de extinção, pois perdeu seu valor de uso. Cardoso (2005) sugeriu que esse desaparecimento da *cimboa* se deu, talvez, devido à escassez de artistas que soubessem tocar e/ou confeccionar o instrumento, ressaltando ainda que outros motivos seriam a

introdução de instrumentos elétricos nas músicas tradicionais cabo-verdianas, ou mesmo a escassez de cavalos em Cabo Verde, visto que a corda do instrumento é feita da crina do animal.

Figura 2 - *Txabeta* - O instrumento que dá o ritmo ao *batuku*.



Fonte: João Batista Fernandes Alves (disponibilizada e autorizada pelo grupo)

Os primeiros relatos que se têm sobre o *batuku* são referentes ao século XVIII que, segundo Nogueira (2011, p.55), “Trata-se de uma proibição, através de um bando mandado publicar e afixar em 16 de Setembro de 1772[...]”. Como demonstrou a autora, consta em um documento escrito pelo então governador das Ilhas de Cabo Verde Joaquim Salema de Saldanha Lobo, que a *zambuna*, termo usado para denominar uma sessão do *batuku*, causava desordem pública da noite, dizendo sobre as *zambunas* que: “com tanto excesso, que chega a ser por todos os fins escandalosos a Deus, e de perturbação às Leys, e ao sucego público, principalmente por efeito da intemperança dos que se deichão esquecer delles” (ALMEIDA, 2006, p.4 apud NOGUEIRA, 2011, p.55). Refere-se ainda, no documento, que a essas sessões “costumão concurer pessoas estranhas, ou que não pertencem à família de qualquer caza” (ALMEIDA, 2006, p.4 apud NOGUEIRA, 2011, p.56). Segundo a autora, essas “pessoas estranhas” às quais se refere o texto dizem respeito aos *badius*, termo usado para definir “Classe de pretos livres e libertos que viviam à margem da economia e sociedade escravocratas” (CORREIA E SILVA, 1995, p. 70-71 apud NOGUEIRA, 2011, p.56).

O *batuku*, juntamente a outras manifestações culturais de música e dança de Cabo Verde que carregam fortes traços do continente africano, como *funaná*, *finason*, *tabanka* e *kolá san jon*, sofreu perseguição e repressão motivadas por fatores políticos, raciais e religiosos. Depoimentos de importantes personalidades da música cabo-verdiana e arquivos históricos de Cabo Verde apontam que a proibição e a repressão vinham tanto da Administração do Concelho da Praia quanto da Igreja Católica. Nesse período, como destacou Nogueira (2012), uma pessoa podia receber uma multa de até 300 mil réis por tocar *batuku* num bati-

zado em sua própria casa. Em outra situação, a partir da entrevista de Nha Nácia Gomi analisada por Gonçalves (2006, p. 28) apud Nogueira (2012, p.337), foi pontuado pela entrevistada que o *batuku* estava proibido desde 1941, e que a igreja Católica, na data do seu casamento (em 1959), ainda recusava casar pessoas que tinham *batuku* em casa, sendo denunciadas pelos catequistas, os quais eram instruídos a reprimir qualquer manifestação envolvendo o *batuku*.

Embora haja relatos da sua existência outrora nas outras ilhas, é na ilha de Santiago que o *batuku* se faz mais presente, tanto nas áreas urbanas e periféricas quanto nos interiores da ilha onde há uma presença mais forte dessa expressão cultural e com maior concentração de números de grupos de *batukaderas*. Segundo Laban (1990, p. 392) apud Nogueira (2011, p.71), o interior da ilha por ser um lugar mais remoto permitiu a resistência do *batuku* junto a outras manifestações culturais de cariz africano, que eram explicitamente proibidas e violentamente combatidas, se comparadas com a leve repressão que sofreram as serenatas e os toques de tambores das festas de São João e Santo António, na ilha de São Vicente.

Após o seu quase total desaparecimento, o *batuku* desempenhou, com outras manifestações culturais cabo-verdianas, um papel essencial na luta pela independência e construção de uma unidade nacional. Mas é somente após a independência de Cabo Verde, no ano de 1975, que o *batuku* começa a ser exaltado, ganhando o seu devido reconhecimento e exposição no sentido afirmativo e na tentativa de resgatá-lo do anonimato por meio de poesias, festivais e concursos musicais que estimularam o surgimento de novos grupos que o ajudaram se popularizar. O *batuku* então deixa de ser uma manifestação clandestina, considerada meramente “divertimento de escravos”, durante o período colonial (quando era apenas tolerado), passando a ser entretenimento dos camponeses no interior da ilha, para ressurgir como patrimônio imaterial de Cabo Verde (NOGUEIRA, 2011, p.4). É nesse sentido que surge o interesse em compreender como se deu essa mudança de perspectiva e valorização do *batuku* na própria construção da identidade cultural e nacional cabo-verdiana. Desse modo, a pesquisa surge exatamente do reconhecimento da riqueza que o *batuku* carrega, não somente estético, como gênero musical, mas, sobretudo, em forma de linguagem e simbologias por meio das quais seria possível representar uma sociedade, sua identidade e diversidade cultural.

Entretanto, para compreender o contexto de criação do *batuku* seria fun-

damental entender o que ele representa para as mulheres *batukaderas*, sendo também o intuito da realização do filme etnográfico. Algumas falas de mulheres artistas do grupo “*Tradison di Terra*” (formado por 14 mulheres e um rapaz), disponíveis em um documentário *Batuku na Sangui - Tradison di Terra* (Batuque no sangue – Tradição da Terra) realizado em 2011, são bastante reveladoras<sup>viii</sup>. Conforme as narrativas, o *batuku* representa um espaço de diversão e partilha de vivências. Mesmo para esse grupo, sendo um dos mais populares de Cabo Verde, o *batuku* não é uma profissão primária, a maioria das mulheres exercem diferentes funções como donas de casa, *pexeras*, (que saem de porta em porta para vender peixes) e *rabidantis* (vendedoras ambulantes). Assim, o *batuku* seria também considerado uma forma de lazer, realizado por meio de ensaios e *shows* em que o foco principal é se divertir por meio de sátiras e críticas das mais diversas dirigidas às situações do cotidiano cabo-verdiano.

Figura 3 – Fotografia de Maria Teresa Fernandes



Fonte: João Batista Fernandes Alves (disponibilizada e autorizada pelo grupo)

Teresa Fernandes, vocalista e co-fundadora do grupo “*Tradison di Terra*”, diz no documentário que quando ela canta “é para transmitir o que ela sente para os outros”, e que algumas vezes ela trata de questões pessoais, mas também pode trazer relatos da vizinha, por exemplo. Ou seja, nas sessões de *batuku* as temáticas abarcam diferentes narrativas compartilhadas, podendo ser feitas em forma de improviso para depois serem transformadas em música. Percebe-se então, que para um grupo de *batuku* se manter são necessários muitos ensaios, e no caso de “*Tradison di Terra*”, o ensaio é quase diário.

Para essas mulheres a maior dificuldade é conciliar ensaios com trabalho e a oposição de pais e cônjuges, que representam uma das principais barreiras encontradas pelas *batukaderas* no processo de fazer *batuku*, como no caso da *batukadera* Gracinda, a qual relatou no documentário que quase perdeu o marido, mas não teve como abandonar o *batuku*. Nesse sentido, Semedo (2009) também

argumentou que “[...] as *batukaderas*, através e na performance do *batuku*, 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.” (SEMEDO, 2009, p. 15).

### **Cabo Verde, construção da nação e das identidades.**

Situado a 455 km da costa africana, o arquipélago de Cabo Verde é constituído por dez ilhas, sendo nove habitadas, com exceção da ilha de Santa Luzia. A história do país começa nos anos de 1460 com a chegada da navegação portuguesa no início do período da expansão marítima europeia. Devido a sua localização estratégica nas rotas que ligavam as ilhas à Europa, à África e ao Brasil, Cabo Verde se tornou um importante ponto comercial e de abastecimento principalmente de tráfico de pessoas escravizadas. Segundo a teoria oficial, diferente das outras ex-colônias portuguesas em África, Cabo Verde somente teria sido povoado com a invasão portuguesa, uma vez que não teria registros de vestígios humanos no arquipélago.

Apesar de haver alguma controvérsia sobre a existência de algum povoamento antes da colonização europeia, é oficialmente aceito que a povoação do país começou em 1462, na ilha de Santiago, por ser a ilha que apresentava melhores condições para se viver, com água potável. Foi no porto da primeira cidade do país, Ribeira Grande de Santiago (hoje, conhecida como Cidade Velha), que chegaram os primeiros povos escravizados do continente, os quais, posteriormente, originaram o povo cabo-verdiano. Segundo Carvalho e Madeira (2015), foi concedido o título de capitães-donatários aos navegadores António da Noli e Diogo Afonso pelo D. Fernando como forma de reconhecer a bravura pela “descoberta” do arquipélago. Segundo os autores, trata-se de:

[...] um cargo que, em termos administrativos, lhes conferia um grande privilégio econômico e, em termos jurídicos, o direito de repartir as terras, estabelecendo impostos por intermédio de jurisdições, sem falar do direito de julgar, nos tribunais, as infracções aos códigos civil e criminal (CARVALHO E MADEIRA, 2015, p 40).

Com enormes dificuldades dos colonos em se adaptar ao clima e à falta de chuva e para tentar superar o déficit de habitantes no país, D. Afonso V a pedido

de D. Fernando manda decretar a *Carta Régia* de 12 de junho de 1466, na qual concede vários benefícios para os habitantes do arquipélago, criando, assim, incentivos para o povoamento das ilhas. Dentro desses benefícios, os moradores tinham “[...] o direito de fazer o comércio e o tráfico de escravos em todas as regiões da Costa da Guiné, desde o rio Senegal até à Serra Leoa, com a exceção da feitoria de Arguim” (CARVALHO E MADEIRA, 2015, p. 42). De acordo com os autores, a *Carta Régia* teve êxito graças às regalias contidas no documento, aumentando consideravelmente a população nas ilhas. Para Saint-Maurice (1997, p.36) encontram-se na composição do arquipélago povos escravizados vindos de toda a Costa da Guiné, do rio Senegal à Serra Leoa (territórios liberados pela Carta Régia para o comércio e o tráfico humano), contando com uma mistura das mais diversas etnias como Banhuns, Brâmes, Cassangas, Jabundos, Arriatas, Balantas, entre outras. Ainda havia os negros libertos que acompanhavam os comerciantes, missionários e capitães de navios, dentre eles muitos falavam português. Em relação aos brancos, a maioria era da ilha da Madeira, desde os nobres até os deportados políticos e de delitos comuns. Saint-Maurice (1997, p.36) afirma que os poderes políticos coloniais nunca tiveram interesse em povoar Cabo Verde. Gabriel Fernandes (2000) também argumentou que a Coroa e os colonos dão a entender que o arquipélago era apenas um reduto de um projeto maior de caráter pessoal e institucional e que “enquanto destino habitacional, é valorizado sob uma mera lógica utilitarista que ajuda na materialização do anelo expansionista-acumulacionista”. (FERNANDES, 2000, p.17).

Após uma década da ocupação do arquipélago, os colonos assistiram à diminuição desses benefícios, principalmente com a *Carta de Limitações dos Privilégios de 1472*, que passou a impor várias limitações de direitos antes concedidos. Ela determinava, por exemplo, que os moradores apenas deveriam comercializar mercadorias que eram produzidas em Cabo Verde e não poderiam ultrapassar a Serra Leoa. Proíbia, ainda, a aquisição de escravizados para fins comerciais e que deveriam ser a quantidade suficiente somente para atender às funções locais. Carvalho e Madeira (2015, p. 43) pontuaram que essas limitações forçaram mudanças no modelo de negócios até então existente, que consistia no comércio e na produção de artigos para produção agrícola local, baseado na exploração de mão-de-obra escrava para o comércio com a Costa da Guiné.

A miscigenação no cenário cabo-verdiano entre brancos e negros, este último numa situação de inferioridade e de servidão no contexto colonial, era algo tole-

rável pelo colonizador português, tanto que houve, como demonstrou Fernandes (2000), bastante engajamento da elite colonial, incluindo as autoridades oficiais e religiosas, nas relações inter-raciais. Vários colonos portugueses reconheciam legalmente a paternidade e asseguravam aos filhos direitos de desfrutar de todos os benefícios de um “branco” em Cabo Verde, inclusive ocupação de cargos na Câmara. Com isso surge a segunda elite de Cabo Verde também conhecida como os “filhos da terra” que passam a assumir importantes cargos sociais e de poder. Segundo Carvalho e Madeira (2015), esses cargos eram “[...] anteriormente desempenhados maioritariamente pelos colonos, visto muitos destes terem abandonado este arquipélago, por já não encontrarem nele atractivos suficientes que justificassem a sua fixação.” (CARVALHO E MADEIRA, 2015, p. 48). Assim, os “filhos da terra” aos poucos apossaram-se dos recursos materiais e simbólicos dos colonizadores, principalmente por meio da educação, o que permitiu a legitimação e manutenção do poder com a criação de uma elite intelectual cabo-verdiana bastante comprometida com a administração colonial.

O isolamento das ilhas, aliado às práticas coloniais de opressão e negação da diversidade, favoreceu a quebra dos laços étnicos de parentesco e a quebra da diversidade étnico-cultural e linguística em Cabo Verde, diferentemente de Guiné-Bissau, Moçambique e Angola. Isso, segundo Hernandez (2002), foi um dos fatores que beneficiou os cabo-verdianos serem “os escolhidos pela metrópole” para auxiliar na administração colonial, enquanto os habitantes das outras colônias portuguesas eram considerados “indígenas”, indiscriminadamente. Sobre essa questão, Vale de Almeida (2004b), analisou que na África continental sempre houve uma “distinção real, mas nem sempre legal” entre os colonos brancos (portugueses), os “intermediários assimilados” (cabo-verdianos e são-tomenses) e os “indígenas não civilizados”. Entretanto, segundo o autor, os cabo-verdianos, sobretudo as elites locais, embora, se encontrassem numa situação intermediária, oficialmente, não eram considerados indígenas, mas sim cidadãos portugueses, com a escolarização reforçando as formas de distinção e construção diferenciada das identidades cabo-verdianas e formação das elites (MOURÃO, 2011, p. 66).

Uma dupla identificação foi reafirmada por parte da elite intelectual cabo-verdiana, influenciada pela intelectualidade portuguesa e pelos ideais do movimento literário da *Claridade*<sup>ix</sup>. Em meados do século XX, os intelectuais do movimento *claridoso* se valeram de analogias com o caso brasileiro para pensar a identidade nacional em Cabo Verde, privilegiando abordagens que falavam em

“assimilação, miscigenação e ambiguidades identitárias”. Anjos (2003, p.593) nos mostra que a elite intelectual cabo-verdiana, no processo de formação da nação, passa a ver a mestiçagem como algo positivo, uma vez que a “fusão cultural de europeus e africanos” teria formado uma unidade nacional antes da implantação de um estado nacional. Entretanto, de acordo com o autor, é essa elite que vai ocupar uma posição de domínio antes ocupada apenas pelos colonizadores, usando a “ideologia da mestiçagem” como ferramenta de legitimação e manutenção dos seus privilégios de poder. É também essa elite que cria de forma arbitrária conceitos como “cabo-verdianidade” e “morabeza” (ambos simbolizando e demarcando uma identidade cabo-verdiana, com a segunda expressão sendo semelhante à “cordialidade brasileira”). Essas analogias possibilitariam afastar a cabo-verdianidade de uma ideia de selvageria ou primitivismo ligadas aos estereótipos que foram construídos para hierarquizar e inferiorizar os povos originários do continente africano.

Os “filhos de terra” possuíam estudos e domínio de códigos culturais do colonizador adquiridos mediante as escolas, servindo na intermediação entre os nativos do continente africano e os colonizadores, muitos trabalhando na administração colonial (FERNANDES, 2000). É a partir da assimilação que a elite letrada busca se aproximar da cultura do grupo dominante/colonizador, combatendo todos os traços que se opõem à Europa e que possam aproximá-los do continente africano, como as expressões culturais e artísticas que trazem traços de africanidade, como é o caso do *batuku*.

Essa elite letrada cabo-verdiana vai, então, ganhando uma forte influência no país, sobretudo por meio da literatura e do surgimento da imprensa. Existem três diferentes gerações dos movimentos literários que marcaram o país e influenciaram o imaginário coletivo cabo-verdiano, inclusive até os dias atuais, dentre eles estão: *os Nativistas, os Claridosos e os Africanistas*, também denominados de geração de Cabral. A geração *Nativista*, liderada por Eugénio Tavares, Pedro Cardoso e José Lopes, emerge com o surgimento da Imprensa Nacional no início dos anos de 1800, e consiste em um movimento literário que começava a demonstrar um certo orgulho nacionalista. Defendiam a *morna* e a língua *crioula*, buscando provar a particularidade de Cabo Verde (e porque não dizer, superioridade) perante outras colônias portuguesas na África. De acordo com Fernandes (2000), os *nativistas* acreditavam que Cabo Verde era parte do território português, embora também defendessem alguns pontos nacionalistas, nunca se opondo ao império português.

Nasce num segundo momento, em 1936, com a revista *Claridade*, um novo discurso político no processo da construção identitária do povo cabo-verdiano com base na mestiçagem e no regionalismo. Para os *claridosos*, o arquipélago é parte de Portugal, assim como Madeira e Açores, e acreditam que quaisquer traços africanos e negros na cultura de Cabo Verde são exceções e não regras. Para Fernandes, “É fundamentalmente a partir da recusa dos traços culturais africanos e da plena assunção dos lusitanos que a nova elite intenta afastar-se dos colonizados e aproximar-se do colonizador.” (FERNANDES, 2000, p.8).

É a partir dessa geração, desde a década de 1930, que começa a surgir um grande interesse pela questão identitária nacional, com acirrados e apaixonados debates acerca da construção da cabo-verdianidade em busca da unidade nacional. Muitos intelectuais cabo-verdianos, com intelectuais portugueses, discutiram a questão racial, tendo como tópico principal a classificação dos mestiços em “degenerativos, superantes ou de adaptação”. Como Vale de Almeida (2004b, p. 264) destacou, o movimento *Claridoso* buscava valorizar positivamente a mestiçagem pela assimilação aos modos portugueses. Desse modo, se afastavam das teorias da degeneração se aproximando das noções de adaptação, por meio de processos de branqueamento, com influencia das ideias de Gilberto Freyre sobre o Brasil de exaltação da mestiçagem (MOURÃO, 2011, p. 66-67).

Como também afirmou Fernandes (2000) os *Claridosos* teriam se apropriado da teoria do luso-tropicalismo de Freyre para definir e comparar o povo cabo-verdiano ao brasileiro na busca de semelhanças luso-tropicais. Segundo a teoria, com inspiração Freyriana, os portugueses, diferente dos outros impérios da Europa, tinham uma facilidade em se adaptar nos trópicos, vendo o português não apenas como explorador, mas o responsável pela criação de uma relação mais próximas, harmoniosa e plástica com os “nativos”, o que teria resultado na miscigenação cabo-verdiana com a origem das “culturas híbridas”. Essa teoria romantiza a relação entre colonizadores e colonizados e faz parecer que a miscigenação é fruto de um relacionamento amoroso, quando na verdade foi um processo de violência do homem branco colonizador sobre as mulheres negras colonizadas em situação de violência sexual servil.

Entretanto, é importante destacar, como afirmaram Madeira e Carvalho (2015), que o próprio Gilberto Freyre ao visitar o país (em 1951) faz uma análise totalmente diferente da que a elite letrada intelectual cabo-verdiana gostaria. Freyre derruba as teorias dos *claridosos* sobre Cabo Verde, afirmando que a pre-

sença africana era predominante e poderia ser constatada pela tonalidade da pele negra da maioria dos cabo-verdianos, pela presença de elementos culturais africanos, principalmente na ilha de Santiago, e pela língua falada no país, que é o crioulo cabo-verdiano. De acordo com Vale de Almeida (2004b, p. 264), Freyre teria ressaltado, que “o cabo-verdiano tinha perdido o melhor das origens africanas”, mas, no entanto, não podia reivindicar uma cultura europeia predominante, e que a mestiçagem não teria originado uma “terceira cultura tipicamente cabo-verdiana”. (MOURÃO, 2011, p. 67). Ainda hoje se discute a “perda da identidade africana”, contudo, como sublinhou Correa e Silva (2004), esse processo teria produzido uma “consciência de criouldade” em Cabo Verde, fazendo com que o povo cabo-verdiano não mais se sentisse como portugueses e africanos “transplantados”, mas cabo-verdianos. De forma semelhante, Vale de Almeida (2004a) analisou o diferencial cabo-verdiano como um processo de “crioulização” que se transformou em projeto de “criouldade”.

Já os *africanistas*, ou a geração de Cabral, liderada por Amílcar Cabral e outros pensadores que confrontaram o pensamento dos *nativistas e claridosos*, combatiam o sistema colonial por meio da luta pela independência nacional, com a defesa da “reafricanização do espírito” e volta às origens africanas. Trata-se de uma geração que estudou em Portugal e colocou a ideia da assimilação em xeque, ao perceber que não eram reconhecidos e nem tratados como portugueses na metrópole. Aqui, a diáspora se destaca como um espaço e/ou caminho relevante para pensar a questão da produção de novas identidades a partir da experiência de deslocamento e de processos de globalização (HALL, 2002, 2003). Como argumentou Hall (2002), não seria possível conceber a continuidade e a historicidade da identidade de forma coerente e integral num mundo de “fronteiras dissolvidas”, e, que diante de processos de confrontações culturais globais, dois efeitos distintos poderiam ocorrer: ou o fortalecimento das identidades locais ou a produção de novas identidades.

Fernandes (2000) ao se referir a Cabral e à relação entre a diáspora e a construção das identidades diz:

É fundamentalmente como estudante ou emigrante em Portugal que ele se dá conta da sua africanidade. Ali, a sua pseudocidadania, que no quadro comunitário, e sob a égide das estruturas histórico-sociais locais, encontrava formas incipientes de expressão, esvanece-se completamente, e de nada mais serve a branquitude social que, ao longo

de décadas, fez esbaterem-se as diferenças de cor (FERNANDES, 2000, p.108).

Entretanto, essa elite letrada de jovens estudantes na metrópole que vão possuir currículo e diploma português e se tornar os líderes revolucionários da época, posteriormente constituindo-se no quadro político cabo-verdiano pós-independência, de fato, nunca romperam totalmente com a elite letrada do país que os antecedeu. Pois, como analisaram Madeira e Caralho (2015), de certo modo, eles também permitiram a perpetuação de uma visão deturpada sobre a identidade do povo cabo-verdiano, que teimava em se distanciar de tudo que fosse África.

O Partido Africano para Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde (PAIGC), idealizado por Amílcar Cabral no combate ao colonialismo e na luta pela independência, propõe uma união binacional entre Guiné-Bissau e Cabo Verde sob o bordão *Unidade e Luta*. Para Cabral, somente por meio da unidade africana seria possível que o povo erradicasse o colonialismo nos dois países Cabo Verde e Guiné-Bissau, e no próprio continente (EMPALÁ E MONTEIRO, 2020, p.209). Com o PAIGC no comando, a independência ocorre primeiramente em Guiné-Bissau (1974) e depois em Cabo-Verde (1975) num quadro recém-independência bastante conflituoso entre dirigentes cabo-verdianos e guineenses, decorrendo na posterior separação entre os países, em 1980, quando se dá a ruptura da união binacional. Conforme Empalá e Monteiro (2020, p.212) nos mostram, a separação ocorre por “problemas políticos, econômicos, sociais, militares e institucionais”, que culminaram em um golpe de Estado em Guiné-Bissau, derrubando o regime do cabo-verdiano Luís Cabral, que era irmão de Amílcar Cabral.

Após essa ruptura, nasce o Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV), como o sucessor do PAIGC no país, que, de acordo com Fernandes (2000, p.149), vai tentar aos poucos resgatar em Cabo Verde os “valores da europeidade encolhidos na fase inicial do período pós-colonial”. Para o autor, a retomada desses valores foi tímida visto que no novo contexto eram as manifestações culturais de origens africanas que tinham preferências. Anjos (2003), também destacou a confusa postura do PAICV em relação à definição do conceito identitário nacional no primeiro governo.

Por um lado, o PAICV, enquanto herdeiro do PAIGC, não podia romper completamente com uma epopéia de libertação nacional que lhe conferia legitimidade política para continuar monopolizando toda a

expressão política. Por outro lado, suas vinculações diplomáticas cada vez mais privilegiadas com os Estados Ocidentais, particularmente com Portugal, mais a dependência econômica, faziam com que sua versão africanista parecesse uma retórica ultrapassada que destoava das alianças efetivamente implementadas no campo internacional (ANJOS, 2003, p.601).

Com a abertura política para o multipartidarismo, com a assunção ao poder do Movimento Para Democracia (MPD), em 1991, nasce uma nova fase no processo de construção das identidades em Cabo Verde que evidencia ainda mais a tentativa de afastar-se da África. Ocorrem mudanças no hino (antes, único para ambas as nações) e na bandeira nacional que era praticamente a mesma da Guiné-Bissau, com pouquíssimas diferenças de detalhes. A nova bandeira traz simbologias que mais se assemelham às da bandeira da União Europeia, excluindo as cores que tinham identificação com as bandeiras de outros países do continente africano. Lugares que carregavam nomes de personalidades africanas foram substituídos por nomes de personalidades portuguesas e cabo-verdianas, como também pontuou Fernandes (2000), na tentativa de retomar uma ideia de um país mais voltado e mais aberto ao exterior.

### **O *Batuku* no contexto pós-colonial**

Após o ressurgimento do *batuku* durante a luta pela independência de Cabo Verde, a sua presença se solidifica, isto porque de acordo com Semedo (2009, p.77), o foco nas manifestações culturais estrategicamente enfatizado pelo PAI-CV serviu de “objeto geopolítico de construção da identidade da Nação de Cabo Verde” e na consolidação da nação cabo-verdiana durante o governo do PAICV. Conforme Pinto (2001), muitos políticos veem a música tradicional como um importante meio na construção de uma imagem nacional: “Justificam assim, estes governos, a criação e manutenção de um arquivo sonoro nacional, que preserve o patrimônio imaterial do país.” (PINTO, 2001, p.262).

Trajano Filho (2012), nos estudos sobre a *tabanka* traz algumas indagações que podem também abrir caminhos para uma discussão acerca do *batuku*, já que essas duas manifestações culturais tiveram uma trajetória bastante parecida. Primeiramente, sobre a preservação e patrimonialização na África Ocidental, o autor aponta que a maior parte dos analistas observadores são estrangeiros (arquitetos, antropólogos, historiadores da arte, etc.) e que, de uma certa forma, possuem

parte de uma agenda cultural e política do seu lugar de origem (TRAJANO FILHO, 2012, p.12). Como consequência disso, pode ocorrer um processo de redução semântica. No caso da *tabanka*, analisada por ele como uma “instituição total de solidariedade e reciprocidade”, muitas vezes, é meramente transformada em um gênero musical e um simples símbolo da cultura cabo-verdiana (TRAJANO FILHO, 2012, p.30).

A Organização das Mulheres de Cabo Verde (OMCV), uma organização que surgiu dentro do PAICV e que depois se transformou numa organização não governamental, também é considerada importante para a construção da imagem do *batuku*. Essa organização utilizava o *batuku* não apenas como meio de entretenimento popular, mas também como ferramenta de conscientização dos direitos das mulheres e nas campanhas de prevenção contra doenças. Segundo Nogueira (2011), o presidente da OMCV durante a sua gestão (2001-2006) utilizou o *batuku* na campanha de prevenção contra SIDA (Aids) incentivando os grupos a “cantarem versos sobre essa temática” (NOGUEIRA, 2011, p.78). A autora ressaltou a possível influência dessa organização na forma como o *batuku* atualmente é visto como algo totalmente restrito ao universo feminino, embora os homens também acompanhem as mulheres nas sessões de *batuku*, são elas que predominantemente executam toda a performance. Na mesma direção, Semedo (2015) destacou a fala de uma entrevistada pertencente à organização, que relatou que a OMCV trabalhava apenas com mulheres, e que os homens ficavam de fora no processo de conscientização dos direitos e do planejamento familiar: “[...] Os homens ficavam em casa, ou então diriam que aquilo era coisa de mulher” (SEMEDO, 2015, p.52). No texto, a autora nos indica que possivelmente o *batuku* tenha sido remodelado pela forma que a OMCV operava.

Outro ponto destacado por Semedo (2009), foi a estratégia de “resgate” do *batuku* por meio da realização de concursos para escolher os melhores grupos de bairros de Santiago, impondo a condição de criação de grupos de *batukaderas* organizados, que, de acordo com a autora, tem feito com que o gênero perca aos poucos o seu aspecto de espontaneidade e de livre participação para algo mais “espetacularizado” e de caráter mais formal. Nogueira (2011) também apontou que apesar de existir grupos informais cuja intenção é puramente a convivência e a diversão de modo mais espontâneo e improvisado, por outro lado, há grupos estruturados geralmente em torno de um líder responsável de “[...] tomar iniciativas, marcar actuações, solicitar patrocínios, interagir com parceiros, estabeleci-

mentos, empresários, entidades de modo geral com quem possam se relacionar” (NOGUEIRA, 2011, p.51). Questiona-se, então, se a realização dos concursos de *batuku*, com uma estrutura diferente, poderiam revelar o papel da elite intelectual letrada cabo-verdiana num processo de (re)modelação do *batuku*, na sua estética e organização, baseado numa cosmovisão europeia.

Antônio Bispo dos Santos (2015) num exercício de descolonização da linguagem e do pensamento propõe uma reflexão sobre as formas de organização das culturas eurocêntricas e afro-pindorâmicas<sup>x</sup> enquanto instituições. Ele nos mostra que as primeiras teriam uma estrutura vertical, estamentada, hierarquizada por cor, sexo ou idade, e as segundas, uma outra forma, circular e horizontalizada. Nêgo Bispo, como é conhecido o pensador, destacou que as culturas afro-pindorâmicas se organizam e consistem em uma estrutura circular com participação de ambos os sexos, de diferentes faixas etárias e sem limitar o número de participantes, diferente de um jogo de futebol, por exemplo (SANTOS, 2015, p.41). O autor destaca os principais pontos que diferenciam essas manifestações das europeias:

As manifestações culturais dos povos eurocristãos monoteístas geralmente são organizadas em uma estrutura vertical com regras estaticamente pré-definidas, número limitado de participantes classificados por sexo, faixa etária, grau de habilidade, divididos em times e/ou equipes, segmentadas do coletivo para o indivíduo (onde o talento individual costuma ser mais valorizado que o trabalho em equipe) e com permanente estado de competitividade. As competições são praticadas em espaços delimitados, arbitradas por um juiz, aos olhos de torcedores e simpatizantes que devem participar com vaias e/ou aplausos (SANTOS, 2015, p.41).

Seguindo as pistas de Nêgo Bispo sobre essas formas hierarquizadas de organização social eurocêntricas, no que diz respeito a esse líder (pessoa responsável pelo grupo), Semedo (2009) define esse novo agente social em quase todos os grupos de *batuku* como um empresário e/ou coordenador, que em geral é um homem com uma escolaridade superior às *batukaderas*. Com isso, a autora aponta que mesmo sendo possível notar uma fraca presença masculina como artistas que tocam, cantam ou dançam nos grupos de *batuku*, o contrário não se pode dizer sobre a ocupação de posições de poder em alguns grupos que têm despontado no cenário atual, o que assinalaria uma desigualdade de gênero no seio desses grupos de *batuku* e, por conseguinte, na própria sociedade cabo-verdiana, se tomarmos a música como uma representação da sociedade.

A autora ainda ressaltou que quando o MPD (Movimento para Democracia) assume o poder, com a abertura do multipartidarismo, a cultura ganha um sentido diferente. Embora o *batuku* continue sendo um objeto geopolítico de construção da identidade nacional, mudam o foco, o público alvo, e as estratégias, uma vez que o MPD aspirava abrir a fronteira do país, apostar no turismo e na “comercialização da cultura”. O campo da cultura passa por um processo de modernização com o surgimento de shows e produção musical do *batuku*, com gravação de CD e DVD, surgimento de novos grupos em toda a Ilha de Santiago motivados pela possibilidade de “[...] vir a se tornar artista por meio do batuku”, como forma de garantir a melhorias de vida das *batukaderas* (SEMEDO, 2009, p.82).

Como consequência desse processo, Semedo discute que também é iniciada uma “apropriação do *batuku* por parte dos artistas da classe média alta de Cabo Verde”, que buscavam sempre se diferenciar dos grupos populares (SEMEDO, 2009, 82). As próprias temáticas eram uma forma dos artistas da classe média alta se destacarem dos grupos populares. De acordo com Nogueira (2011), o *batuku* “contemporâneo e urbano” (categoria da qual esses artistas da classe média alta geralmente pertencem) trazia temas sobre a vida rural do interior da ilha, sobre “as raízes e a pureza” da tradição, enquanto os grupos de *batuku* considerados “tradicionais” falavam de tópicos da contemporaneidade e urbanos, mas conforme a sua própria realidade e o contexto em que se inseriam (NOGUEIRA, 2011, p.97).

Para refletir sobre a questão da “pureza e da tradição”, “das raízes e da resistência” no que se refere às manifestações culturais, a leitura de Dias (2004) e Trajano Filho (2006) são bastante reveladoras. Segundo Dias (2004, p.9), as manifestações culturais populares de Cabo Verde, como *batuku*, *funaná* e *tabanka*, têm sido vistas pelos cabo-verdianos e por estudiosos da cultura cabo-verdiana como símbolo da resistência ao regime colonial. No entanto, para a autora, embora, a ideia de resistência das culturas populares possa ser inspiradora nos cenários de dominação, a resistência não pode ofuscar outras situações que também são fundamentais como “[...] situações de trocas harmônicas entre grupos sociais, de acomodações às desigualdades de poder, de assimilações e incorporações de elementos advindos dos dominadores”. (DIAS, 2004, p.9). Na mesma linha de pensamento, Trajano Filho (2006) critica essa tendência generalizadora e dicotômica de resistência versus dominação nos estudos coloniais e pós-coloniais em África. Para o autor, essa visão limita o olhar analítico e retira a capacidade de enxergar

as complexidades e as matrizes mais sutis que somente podem ser reveladas mediante uma profunda descrição etnográfica.

Ao analisar o caso da *tabanka*, Trajano Filho (2006) argumenta que há um consenso pessimista difundido entre os autores de reduzir as possibilidades dos sujeitos coloniais a uma “mera resistência”, quando observam que uma instituição ou manifestação cultural cabo-verdiana esteja (e/ou tenha sido) ameaçada, seja pela rápida urbanização, escolarização da população, emigração, crise agrícola ou independência política. Como descreve mais detalhadamente abaixo, o autor nos mostra que é como se na ausência de uma presença dominante (e ativa) em uma determinada região, esses fenômenos culturais tivessem perdido a sua função, mas, no entanto, as suas sobrevivências poderiam indicar mais que resistência.

Certamente, o fato das tabancas terem sobrevivido à situação colonial, tendo uma existência viva no presente (apesar da perspectiva sombria de muitos caboverdianos sobre o seu futuro), é um forte indicador de sua capacidade de escapar dos obstáculos postos por administradores portugueses, sacerdotes da Igreja Católica, membros da elite crioula e até mesmo pelas pequenas autoridades locais para domesticá-las e controlá-las (...) A sobrevivência dessas irmandades crioulas deve-se mais à existência dessas áreas francas e sombrias em que o governo colonial não interferia ou atuava em associação com as instituições locais de poder do que à pura e simples resistência como oposição (TRAJANO Filho, 2006, p.30).

A expressão cabo-verdiana “*ka nu dexe batuku mori!*” ou “Não deixemos que o *batuku* morra!” (em português) trata-se, no contexto desse trabalho, de um chamado (ou convite) para olharmos com atenção para esta manifestação cultural de música e dança, que permita que se mantenha viva a tradição oral cabo-verdiana que envolve, de forma semelhante como Trajano Filho (2006) analisou a *tabanka*, redes de solidariedade e reciprocidade, que são movidas e construídas entre gerações por meio de um conjunto de saberes sociais e do quotidiano. Não se trata, portanto, de uma tentativa “purista” de preservação do *batuku* tal qual era no passado, estando cientes de que a cultura, ou um traço cultural, não existe *a priori* como uma essência, nem está cristalizada no tempo, fixa e homogênea, mas sim em constante transformação, como um processo relacional e situacional (BARTH, 2005; CUNHA, 1986). Assim, embora a noção de cultura seja vista como um conjunto de estruturas simbólicas criadas pelos sujeitos para moldar os padrões de comportamento, fornecendo as condições simbólicas de nossa existência, não poderia

ser tomada como rígida e imutável. A cultura, como nos mostra Barth (2005), está em contínuo fluxo de múltiplas possibilidades, apresentando-se como um meio de avaliação, negociação e reelaboração das relações sociais entre os indivíduos que compartilham experiências e aprendizados numa organização social.

A visão conservadora perante o *batuku* é algo ainda bastante presente entre os formadores de opinião (a elite letrada) em Cabo Verde, embora se trate de uma visão superada pela Antropologia e também pela UNESCO, quando defende a salvaguarda do património cultural imaterial e reconhece essas mudanças como dinâmicas culturais importantes (NOGUEIRA, 2011, p.103). O processo de preservação, patrimonialização e a objetificação do património, conforme Trajano Filho analisou, implica quase sempre em “um processo de escolha, seleção e redução de sentido”, e nesse processo nem sempre esses sentidos são mantidos conforme sua originalidade é entendida perante as suas comunidades (TRAJANO FILHO, 2012, p.36).

Questionamos, então, se também podemos compreender o *batuku* como uma manifestação cultural decolonial que conseguiu se recriar, ressignificar, reinventar (diferente de apenas resistir) frente à violência, à tentativa de invisibilização face à colonização, destacando-se como um caminho dinâmico contra-hegemônico no cenário pós-colonial moderno. O *Batuku*, por exemplo, possui uma trajetória muito semelhante à da capoeira no Brasil, uma manifestação que também era proibida por lei durante anos e que também foi considerada causadora de tumulto e desordem, acarretando duras penas, como a prisão, a quem desafiasse praticá-la, conforme afirmou Santos (2015). O autor definiu a capoeira, assim como outras manifestações afro-pindorâmicas, como contra-colonial, por operarem numa lógica oposta à do colonizador, assim, oferecendo outras formas de construção de conhecimento, de trocas de saberes e de pensar o Sul global. Ao traçar um paralelo entre essas duas manifestações culturais, será que também poderíamos compreender o *batuku* como uma manifestação contra-colonial, que constrói (e possibilita aos participantes pensar) o cotidiano e até mesmo a própria sociedade cabo-verdiana?

O *batuku* foi e ainda é um símbolo cultural disputado, que se reinventou e se recriou no decorrer do seu contexto histórico, e com isso surgem conflitos e pressões internas e externas. No interior de um grupo, por vezes, surgem divergências geracionais sobre o modo correto de “fazer o *batuku*” colocando em disputa as “formas tradicionais” e as “formas modernas” (SEMEDO, 2009, p.59). De

acordo com Semedo (2009, p. 28), o *batuku* sofre uma pressão externa que busca a sua conservação no seu estado “puro” face à globalização, e, geralmente, essa pressão vem de fora para dentro em um sentido vertical de poder, seja pela elite no poder, seja pelos formadores de opinião, ou até mesmo pelos coordenadores/produtores dos grupos que, embora pertençam ao grupo, os seus corpos não estão presentes no ato de “fazer o *batuku*”, colocando em questão se não poderiam também ser considerados corpos externos. Essa discussão nos leva a refletir sobre as noções fixas de tradição e de cultura em contraponto com a “dinamicidade da modernidade”, em que o que é tradicional é posto para a África (no sentido de atraso e primitivismo) e o que é moderno para o Ocidente (no sentido de avanço e civilização). São discursos criados por meio de narrativas de classificação cultural e concepções hierárquicas que construíram diferenças entre povos “mais aptos” e “menos aptos” à civilização, uns apreendidos como superiores e outros como inferiores. (MUDIMBE, 1988).

Na visão conservadora e “purista”, a globalização representaria então uma ameaça às manifestações culturais locais, como se pudessem se manter intocáveis sem serem afetadas pelo tempo histórico e pelas dinâmicas da cultura. No *batuku*, podemos constatar a partir de um dos entrevistados da pesquisa de Semedo (2009), essa preocupação de perda e de desaparecimento causado pela globalização, tanto pela abertura de Cabo Verde para o exterior quanto pela produção comercial do *batuku*.

Trajano Filho (2006), por outro lado, traz uma visão diferente em torno da questão. Segundo o autor, nos estudos sobre *tabanka* se constata no campo uma realidade bastante diferente do discurso pessimista sobre esta instituição. Ele argumenta que por mais que houvesse associações de *tabanka* em declínio em algumas localidades, em outras, elas estavam em plena ascensão, tratando-se, portanto, de ciclos de vidas de cada associação e não uma crise generalizada dessa instituição (TRAJANO FILHO, 2006, p.27). Novamente tomamos esse questionamento de *tabanka* para o *batuku* justamente pela trajetória semelhante entre as duas manifestações culturais, no entanto é algo que só pode ser constatado numa pesquisa de campo mais aprofundada.

Segundo Hall (2003), as culturas emergentes que veem a globalização, a diversidade e a hibridização como ameaças, “podem se sentir tentadas a se fechar em torno de suas inscrições nacionalistas e construir muralhas defensivas” (HALL, 2003, p.46). Para o autor, o caminho não seria “apegar-se a modelos fechados, unitários

e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas sim, “abarcando os processos mais amplos - o jogo da semelhança e da diferença que estão transformando a cultura no mundo inteiro.” (HALL, 2003, p.47). Ainda de acordo com Hall, a globalização contemporânea é diferente do antigo “internacionalismo” e do modernismo europeu sob formato centro-periferia no qual a “modernidade” era transmitida de um único centro. Hoje, como ele afirmou, esse centro já não existiria mais, pois as “modernidades estão por toda a parte” (HALL, 2003, p.46). As culturas emergentes, segundo analisou o autor, ainda que não sejam poderosas no mundo globalizado, estão a descentralizar modelos ocidentais por meio da propagação da diferença cultural no mundo todo. Hall (2003, p.45) ainda explicitou que: “Essas ‘outras’ tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e ‘traduzir’, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas”.

### Considerações finais

O artigo tratou da importância do *batuku* como uma manifestação cultural de música e dança que nasceu em Cabo Verde com a classe popular em um contexto ainda de colonização, tornando-se fundamental no período das lutas pela independência, como elemento de africanidade importante para a unidade nacional e construção da identidade cabo-verdiana até os dias de hoje. Observou-se que a sua existência sempre incomodou as elites cabo-verdianas durante a história do país. Ora, incomodava por ser contra os princípios morais da classe dominante, por ser diversão de escravizados e de pretos livres que viviam à margem da sociedade, sendo perseguido pelas entidades de poder local, como a igreja e administração colonial, por meio de castigos, multas e prisão. Ora, também, foi ignorado e ofuscado por outras manifestações que mais se aproximavam da cultura europeia, o que pode ter contribuído, na visão de alguns autores/as citados/as, para a sua reclusão e/ou quase extinção.

Hoje o *batuku* é valorizado e reconhecido como patrimônio imaterial de Cabo Verde e está presente em toda parte da ilha de Santiago, tanto nas áreas urbanas e periféricas, quanto no interior, onde a sua presença é mais forte. Também está presente na agenda cultural do país, nos espetáculos, festivais, campanhas de conscientização, além das campanhas político-partidárias. Como manifestação cultural o *batuku* pode revelar uma trajetória dinâmica (perseguição, repressão,

resgate, valorização, apropriação comercial) do povo cabo-verdiano no processo da sua formação identitária diante de uma elite intelectual que tendeu a negar a sua africanidade, ainda acreditando ser diferente e/ou superior aos demais povos dos países colonizados por Portugal. Desempenhou e ainda desempenha funções diversas e de suma importância na sociedade cabo-verdiana, conforme foi explicitado por Semedo (2022):

A transmissão dos modos de fazer o batuko constitui também um desses espaços de sociabilidade feminina, pois o fazer do batuko tem toda uma forma estética e um conjunto de saberes quotidianos que estruturam as formas músico-coreográficas, as quais são apreendidas oralmente e por mimetismo numa interação intrageracional (coletivos de pares) e intergeracional (mãe, tia, avó e os descendentes) (SEMEDO, 2022, p. 75).

O artigo concentrou-se na busca por bibliografias acerca do *batuku*, entretanto, algumas delas, por serem pesquisas que já possuem mais de uma década, trouxeram alguns questionamentos, devido os grandes avanços tecnológicos e inovadores na indústria musical, a qual também se apropriou do *batuku* comercialmente. A indústria tecnológica e musical mudou muito na última década com o abandono de vários formatos e formas de consumo de música que se tornaram obsoletos, como por exemplo, CD e DVD, e com o surgimento de novas formas de consumo por meio de plataformas digitais de streaming como *Youtube*, *Spotify*, *Apple Music*, etc. Ainda podemos destacar a acessibilidade da internet, dos aparelhos celulares smartphones e demais dispositivos em Cabo Verde, além do surgimento das redes sociais, colocando questões para futuras pesquisas: o quanto essas mudanças afetam a forma de fazer e de consumir o *batuku*? Será que essas transformações podem refletir no reconhecimento das *batukaderas* como artistas, com a possibilidade de desenvolverem uma carreira profissional por meio do *batuku*? E, quem sabe, elas próprias passem a exercer a coordenação de seus grupos?

No que se refere às bibliografias sobre a identidade cabo-verdiana, no decorrer da pesquisa para escrita do artigo, foi surpreendente a grande quantidade de materiais encontrados acerca da temática que evidenciaram que, embora o discurso de que Cabo Verde não é África seja algo que já foi refutado no meio acadêmico há muito tempo, no imaginário e no discurso quotidiano cabo-verdiano ainda é algo presente. Isso talvez seja a revelação das possíveis limitações de produção de

conhecimento por meio da escrita sobre lugares em que a oralidade é mais predominante. Com isso, destaca-se como projeto futuro, o desejo de produzir uma pesquisa de campo em formato de documentário etnográfico sobre o *batuko* e com as *batukaderas* como possibilidade de extensão deste trabalho. Pois, a ideia do documentário (que seria realizado em *krioulo*, com legendas em português e inglês) nasce da vontade de evidenciar a parte oral e visual do *batuku*, com toda sua expressão decolonial (de transgressão da colonialidade), como uma forma alternativa de acesso a conhecimentos científicos, principalmente para as pessoas que não têm acesso a uma educação formal (sobretudo as mulheres que são as mais afetadas), além do fato do *batuku* ser uma manifestação oral e de dança e, portanto, possuir dimensões difíceis de serem trabalhadas apenas pela escrita.

i. Bacharel em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB, Redenção, CE, Brasil). Formado no curso de Licenciatura em Sociologia pela mesma instituição. E-mail: alexssander.c.gomes@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6128618333836721> ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6502-7626>.

ii. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS/UERJ/2013). Professora do curso de Licenciatura em Sociologia do Instituto de Humanidades (IH) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB, Redenção, CE, Brasil). E-mail: [ellerymourao@unilab.edu.br](mailto:ellerymourao@unilab.edu.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4454959507605797>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6226-9943>.

iii. Todos os termos em crioulo cabo-verdiano usados no trabalho obedecem ao padrão da ALUPEC-Alfabeto Unificado para a Escrita do Cabo-Verdiano. O Título é uma expressão da língua crioula cabo-verdiana usada popularmente em tom de apelo que significa literalmente “Não deixemos que o batuku morra”, geralmente anunciado de uma geração mais velha para outra mais nova.

iv. A elite intelectual letrada cabo-verdiana se refere a uma minoria que possui influência e/ou controle sobre os demais grupos sociais em Cabo Verde por meio da literatura, imprensa, política, etc. Essa elite letrada surge por meio da formação na escola colonial com base curricular portuguesa, onde foi assimilada e adquiriu o domínio dos códigos do colonizador, depois passando a ocupar os espaços de poder em Cabo Verde, muitos, inclusive, contribuindo na Administração Colonial.

v. Em uma entrevista a ONU em Nova Iorque, Mário Lúcio Sousa, então Ministro da Cultura de Cabo Verde (2011-2016), destacou o papel da música para a nova economia do país, afirmando que “o maior produto de exportação era a música e não o pescado”, que naquele momento uma das principais fontes de economia do país era a música. Sublinhou ainda que só montante de discos da Cesária Évora que foram vendido no mundo, os concertos ela fez, se contabilizasse isso nos últimos anos, “seria 10 vezes superior à exportação do pescado”. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2013/06/1441101>, acessado em 25/01/2024.

vi. O artigo é fruto da pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso de Alessandra Gomes (primeiro autor) realizada e defendida para obtenção do título de licenciatura em Sociologia na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB-CE), no ano de 2023.

vii. *Funaná* é um gênero musical e de dança de origem cabo-verdiana que traz nas suas letras variadas temáticas do dia-a-dia. O acordeão (gaita como é conhecido em Cabo Verde), Ferrinho e contrabaixo são os principais instrumentos. Nas versões mais modernas foram introduzidos outros instrumentos como bateria acústica e eletrônica, guitarra elétrica, teclados sintetizadores entre outros instrumentos de percussão.

viii. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=AlqIsnNhOp8>, acessado em 22/01/2024.

ix. A *Claridade* foi uma revista literária criada em 1936 na Cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, que marcou o início do modernismo em Cabo Verde. Era de cunho nacionalista e propunha a emancipação cultural, social e política da sociedade cabo-verdiana. Seus idealizadores, Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva e Jorge Barbosa pretendiam mostrar

## Referências Bibliográficas

ANJOS, José Carlos Gomes dos. Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde. [s.l.]: **Estudos Afro-Asiáticos**, 2003. p. 579- 596.

BARTH, Frederik. Etnicidade E O Conceito De Cultura. Tradução: Paulo Gabriel Hilu Da Rocha Pinto. **Antropolítica** Niterói, 2005.

CARDOSO, Pedro Miguel. Toca a cimboa, rapica o tambor. **A Semana: Kriolidadi**. Cabo Verde, p. 1-2. 11 mar. 2005. Disponível em: <https://www.asemana.publ.cv/PDF/42373801b9430.pdf>, acesso em 25 de Jan. 2024

CARVALHO, João Paulo; MADEIRA, Branco. **Nação e Identidade: A Singularidade de Cabo Verde**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2015.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível\*” in: *Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: **Brasiliense**: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CORREA E SILVA, António Leão. **Combates pela história**. Praia: Spleen, 2004.

EMPALÁ, Jean da Silva; MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. Guiné-Bissau e Cabo-Verde: perspectiva da unidade e ruptura binacional (1956-1980). [s.l.]: **AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos**, 2020.

DIAS, Juliana Braz. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde**: versões musicais de uma nação. Tese de doutoramento em Antropologia, Brasília, Universidade de Brasília, 2004.

FERNANDES, Gabriel Antônio Monteiro. **Entre a Europeidade e a Africanidade: Os marcos da colonização/ Descolonização no processo de funcionalização identitária em Cabo Verde**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

GONÇALVES, Carlos Filipe. Batuque. **Kab Verd Band**, Praia, 13 de março de 2008. Disponível em: <https://kabverd-band.blogspot.com/2008/03/batuque-batuque-porventura-forma-de.html>. Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

---

que Cabo Verde tinha uma literatura, uma cultura e uma língua própria.

x. Nêgo Bispo utiliza a expressão “afro-pindorâmicos” para se referir aos descendentes africanos (quilombolas, negros) e indígenas “pindorâmicos”, com intuito contra-colonial de valorização das culturas ancestrais, substituindo assim as denominações arbitrárias empregadas pelo colonizador.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Lobo. Rio de Janeiro: Editora DP & A, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.) Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERNANDEZ, Leila Leite. **Os Filhos da terra do sol: a formação do Estado-nação em Cabo Verde**. São Paulo: Summus, 2002.

IÉ, Ivo Aloide. Língua e identidade Cultural: um estudo onomástico em Antroponímia do grupo étnico papel da Guiné-Bissau. São Francisco do Conde (BA): **Njinga e Sepé: Revista Internacional de Culturas, Línguas Africanas e Brasileiras**, 2021.

MOURÃO, Daniele. A construção da cabo-verdianidade no trânsito entre Brasil e Portugal. **INTRATEXTOS**, Rio de Janeiro, Número Especial 02, pp.59-76, 2011.

MUDIMBE, Valentin-Yves. **The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Bloomington: Indiana University Press and James Currey, 1988.

NOGUEIRA, Gláucia Aparecida. **Batuko, Patrimônio Imaterial de Cabo Verde**. Percurso Histórico Musical. Praia: Universidade de Cabo Verde, 2011.

\_\_\_\_\_. Percurso do Batuku: do menosprezo a patrimônio imaterial. Natal: **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, 2012.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questão de uma Antropologia Sonora. São Paulo: **Revista de Antropologia USP**, 2001.

PRINCEZITO, Carlos. **Santiago Magazine**, 15 de junho de 2017. Adeus cimboa...?. Disponível em: <https://santiagomagazine.cv/colunista/adeus-cimboa>, acesso em 18 de novembro de 2022.

SAINT-MAURICE, Ana de. **Identidade Reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal**. Oeiras: Celta, 1997.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**, Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.

SEMEDO, Carla Indira Carvalho. Batuko: alma dum povo! Vivências do batuko cabo-verdiano no período pós-independência. Porto Alegre: **Sociologias**, 2022 p. 54-82.

\_\_\_\_\_. **Mara sulada e dã ku torno:** performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde). Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul, 2009.

SEMEDO, Maria Filomena Moreira. **Circulação das Elites nas Organizações Não-Governamentais em Cabo Verde:** O caso da OMCV e da MORABI. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

TRAJANO FILHO, Wilson. Por uma etnografia da resistência: o caso das tabancas de Cabo Verde. **Série Antropologia**, Vol. 408. Brasília: DAN/UnB, 2006.

TRAJANO FILHO, W. **“Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos”**. In: SANSONE, Lívio (Org.). Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades. Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Crioulização e fantasmagoria in: Anuário Antropológico. Rio de Janeiro: **Tempo Brasileiro**, 2004a, pp. 33-49.

\_\_\_\_\_. “O projeto crioulo. Cabo Verde, colonialismo e criouldade” in: Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania. Porto: **Campo das Letras**, 2004b, pp.255-319.