

“Dá ku torno!”: Batuku e Territórios Identitários na Diáspora Caboverdiana

André Miguel Carvalho Coelho
FCSH - Universidade NOVA de Lisboa
haksekwai@gmail.com

Resumo: Este artigo propõe uma análise de processos de identificação existentes no batuku, prática expressiva originária da ilha de Santiago em Cabo Verde, através da observação da atuação das Batukadeiras X. Este grupo, formado na maioria por jovens nascidas em Portugal e Cabo Verde, ganhou destaque internacional ao participar na turnê Madame X da cantora norte-americana Madonna. O espetáculo integrava referências da cultura expressiva afro-portuguesa que a artista absorveu durante a sua estadia em Lisboa, entre 2017 e 2019, e através dessa colaboração, as integrantes das Batukadeiras X vivenciaram um regresso a uma pátria imaginada, ao se reconectar com suas raízes caboverdianas num contexto subalternizado. Este retorno às origens destas jovens não foi apenas um resgate cultural, mas também uma forma criativa de redescoberta e afirmação identitária. Esta vivência também permitiu que estas jovens refletissem sobre a agencialidade do corpo em espaços performáticos, e na conscientização do batuku enquanto prática expressiva da identidade e da memória coletiva, particularmente no contexto da diáspora.

Palavras chave: batuku; identidade desterritorializada; Cabo Verde; apropriação cultural; Madonna

“Dá Ku Torno!”: Batuku and Identity Territories in the Cabo Verdean Diaspora

Abstract: This article proposes an analysis of processes of identification that exist in batuku, a practice that originated on the island of Santiago in Cabo Verde, through the observation of the performance of the Batukadeiras X. This group, consisting mostly of young Afro-Portuguese women, gained international prominence when they participated as part of the North-American singer Madonna's Madame X Tour. The show integrated references from the expressive Afro-Portuguese culture that the artist absorbed during her stay in Lisbon, between 2017 and 2019, and through this collaboration the members of Batukadeiras X experienced a return to an imagined homeland, by reconnecting with their Cabo Verdean roots in a subalternized context. This return to the origins was not only a sort of cultural rescue, but also a creative form of rediscovery and identity affirmation. This experience also allowed these young women to reflect on the agency of the body in performance spaces, and on the awareness of batuku as an expression of identity and collective memory, particularly in the context of the diaspora.

Keywords: batuku; deterritorialized identity; Cabo Verde; diaspora; cultural appropriation; Madonna

Introdução

Após retornar a de uma viagem prolongada a Cabo Verde, onde visitei a minha família e procurei registrar diferentes contextos musicais, senti que tinha revitalizado uma ligação perdida com aquele país. Em parte, essa sensação originou-se da difícil relação dos meus familiares com uma terra que deixaram após a independência em 1975, para se estabelecerem definitivamente em Portugal. As capturas sonoras, para além de serem parte essencial do meu “diário de bordo”, rapidamente realçaram alguns dos meus atuais interesses ao nível de investigação, em especial as práticas expressivas existentes em Cabo Verde e na diáspora¹. Em Portugal, comecei a ter mais consciência sobre a importância da música enquanto elo de ligação de uma nação onde a maioria da população reside fora do arquipélago. Ao conhecer alguns grupos folclóricos e consumidores de música caboverdiana², ficou mais claro como Cabo Verde é concebido pelos que não voltaram (SIEBER, 2005; CIDRA, 2021). Simultaneamente, presenciei a força da imaginação dos que se sentem caboverdianos sem nunca terem visitado aquele país (BARBOSA e RAMOS, 2008). No caso de grande parte dos jovens descendentes, muitos deles demonstram um forte sentimento por Cabo Verde, o que os leva a uma sensação de encruzilhada identitária: eles não são considerados caboverdianos pelos seus pais porque nasceram em Portugal, e é nessa sociedade que tem que encontrar o seu lar. Nesse espaço liminar, sinto-me português e caboverdiano, com a necessidade de questionar os fragmentos dissonantes que encontro ao longo dessa busca identitária.

Em agosto de 2022 fui convidado para assistir a uma performance de um grupo de batukadeiras³ que tinha surgido recentemente. Ao longo da atuação observei algo que me intrigava: o ku torno⁴, movimento frenético executado pelas dançarinas, era excessivamente recorrido, enquanto forma de segurar a atenção do público que olhava extasiado para aqueles corpos eroticamente energizados. Estranhei porque este movimento implicaria uma subida da intensidade rítmica e vocal, até ao momento que as bailarinas se levantam dos seus assentos e de costas para o público dançarem até a energia percussiva diminuir. Naquele momento contestei com alguns amigos que estavam presentes sobre o facto de elas terem alterado o

¹ Este artigo enquadra-se num caminho pessoal e profissional enquanto antropólogo e produtor musical, o que levou a integrar no doutoramento de Políticas e Imagens da Cultura e Museologia em 2022, pela NOVA-FCSH de Lisboa.

² Escrevo “caboverdiano” sem hífen tal como Manuel Veiga argumenta que “Cabo Verde não é ‘um cabo que é verde’. A noção de composição se diluiu. Caboverdiano é um todo, designando um povo inteiro, uno e indivisível” (Veiga 2021).

³ Batukadeiras são o nome dado aos elementos que fazem parte de um grupo de batuku.

⁴ Todas as expressões na língua caboverdiana estão escritas em ALUPEC (alfabeto unificado para a escrita da língua caboverdiana).

roteiro daquele ritual. Para além disso, apercebi-me que cantaram uma música da Madonna e outras do compositor Orlando Pantera, ao invés de temas tradicionais ou criações originais, como é comum nos grupos de batuku. O conjunto que assistia chamava-se Batukadeiras X, e no final do concerto procurei falar com algumas das integrantes. Apercebi que tinha presenciado um processo de afirmação identitário através da objetificação do batuku, prática performativa de música e dança associado a mulheres da ilha de Santiago.

Génese do batuku

A descoberta das ilhas de Cabo Verde, ainda desabitadas em 1450, foi acolhido pelos portugueses como um evento facilitador para as suas transações comerciais em curso com a Costa Oeste Africana. Os primeiros navios enviados para colonizar as ilhas levavam europeus, entre mercadores ou ao serviço do império português, juntamente com homens e mulheres capturados e escravizados na costa para abrir as trilhas e labuta em suas montanhas e vales. Apesar dos esforços da coroa para transformar Cabo Verde numa colónia agrária e, em parte, pela situação desfavorável do arquipélago ao nível ecológico, Cabo Verde logo especializou-se na comercialização de escravos. Conforme a literatura histórica, a convivência de práticas expressivas dos negros escravizados com os europeus e particularmente com a Igreja enquanto instituição reguladora das práticas, não foi em nenhum momento pacífica. Tal como afirma Carla Indira Semedo, “o poder da violência simbólica era tão intenso que perpassava os outros setores da vida social e uma das suas manifestações é a escassa produção historiográfica caboverdiana sobre o batuku” (SEMEDO,2020, p.4).

Não existe uma noção exata da origem do batuku, apesar de que subsiste um consenso de que esta prática expressiva veio do continente africano, ou pelo menos algo semelhante, pelas suas características similares a outras tradições na África Ocidental. Tal como Susan Hurley-Glowa afirma, procurar a exata fonte africana de qualquer uma das tradições afro-caboverdianas é “provavelmente inútil por causa do seu carácter sincrético, devido ao facto de que os seus criadores não vieram de apenas um grupo étnico” (HURLEY-GLOWA,1997, p.158). A ilha de Santiago foi a primeira ilha a ser povoada, através da presença de africanos provenientes da Senegâmbia, região situada entre o Senegal e a Serra Leoa, nos quais os mandingas, wolofs, jalos e fulas são os grupos étnicos mais referenciados ao nível de presença histórica (NOGUEIRA, 2011, p.3). Uma hipótese sugere que durante o século XV houve uma necessidade dos escravos, jogados nas plantações de Santiago, de manterem as suas atividades culturais na medida do possível, utilizando a música e a dança como uma forma de resistência cultural. Tal como Susan afirma:

Talvez membros dos mesmos grupos étnicos, unidos por sua língua e costumes, inicialmente continuaram a praticar as tradições que trouxeram consigo. Eles falavam com outros escravos usando o português pidgin que aprenderam em Cabo Verde e falavam a sua língua tribal entre si. Com o tempo, os seus filhos e netos usaram esse pidgin como sua língua principal e ele foi gradualmente transformado em crioulo. É provável que um processo de criouliização semelhante tenha acontecido com a produção musical. (HURLEY-GLOWA, 1997, p.159).

Fig.1 Atuação de um grupo de batuku.



Fonte: Jornal a Nação. Assomada acolhe 2ª edição do evento “Maior Tereru di Batuku di Mundo”, 2023.

Performativamente, o batuku consiste num grupo que se exhibe num espaço chamado de *terreiro* (Fig.1), constituído por mulheres (e por vezes alguns homens) sentadas num círculo ou em arco que cantam em estruturas de chamada-resposta sobre um padrão polirrítmico. O *profeta* (ou líder) estabelece o andamento e inicia a música enquanto as integrantes batem três padrões rítmicos contrastantes, denominados de *pam-pam*, *corre-cabalo* (ou *galion*) e *rapicada*, o que cria um resultado polirrítmico através da relação entre células binárias contra ternárias. Esses ritmos são tocados em almofadas denominadas de *txabeta* (Fig.2), feitas de material sintético e que são colocadas entre as coxas ou joelhos. Uma a duas dançarinas entram no meio do *terreiro* e amarram um pano em volta dos quadris e começam a se mover lentamente no início, mas gradualmente ganham energia e velocidade.

Fig.2 Mulheres tocam a txabeta.



Fonte: Nélide Brito. Batuku cabo-verdiano, musica di terra, Buala, 2024.

A *profeta* e o coro inicialmente trocam uma melodia com quatro ou mais linhas geralmente o equivalente a 8 compassos de 2/4 ou 6/8 (HURLEY-GLOWA, 2020, p.120). Essa melodia é truncada em frases progressivamente menores até que o grupo atinja o pico de dinâmica, ritmo e intensidade (idem, 2020, p.3).

Fig.3. Partitura da parte rítmica do batuku, de acordo com anotação ocidental.



Fonte: SCHUBERT, 2020, p. 63.

Ku torno

Durante o ponto de energia mais alto da música, chamado de *rapique* ou *rapica*, cria-se a oportunidade para as dançarinas darem o *ku torno*, expressão em crioulo caboverdiano para o movimento intenso e frenético dos quadris, movimeto associado ao batukuk e que define esta prática. Tal como Hurley-Glowa descreve:

A dança é concentrada na parte inferior do tronco e pernas – as costas, ombros e cabeça permanecem quase imóveis e separados da dança. A dançarina dá um pequeno passo para o lado acompanhado de uma flexão nos joelhos e permite que o movimento seja

levado até os quadris em um piscar de olhos enquanto seu peso é trocado de um lado para o outro. (HURLEY-GLOWA, 1997, p.127)

Esse clímax é acompanhado por batidas na *txabeta* e pelo canto mais enérgico por parte das batukadeiras, de maneira a sustentar este momento do *rapique*. Quem assiste ajuda a aumentar essa energia através de aplausos e gritos, e uma das razões prende-se com o facto de que a dança do *ku torno* magnetiza a atenção dos espectadores, especialmente pelo seu carácter erótico e sensual. Esta dança pode ser vista como uma celebração da feminilidade e da liberdade de expressão corporal (HURLEY-GLOWA, 1997, p.260; SEMEDO, 2020; SHUBERT, 2020). Nesse sentido, a coreografia torna-se central na compreensão da prática do batuku, ao permitir compreendermos como os sujeitos constroem-se corporalmente no momento performático. E, mais que estar unicamente a enfatizar as formas femininas, reificando noções e categorias culturalmente elaboradas de feminilidade, “há todo um discurso que provém do saber-fazer erótico, em que os desejos se corporificam” (SEMEDO, 2020, p.20). Sendo assim torna-se importante referir a noção de género ao nível performático, em que os sujeitos femininos vão se apropriando das formas de serem mulheres, resultantes das suas trajetórias e, a todo instante, reatualizando-as nas práticas quotidianas (BUTLER, 1998). As performatividades de género das batukadeiras, nas quais as noções de corporeidades femininas e masculinas vão sendo reatualizadas e ressemantizadas, e como refere Indira Semedo, “traduzem questionamentos sobre tais regras, sobre o que constrói, define e prescreve os modos de existir no espaço social caboverdiano” (SEMEDO, 2020, p.26).

Fig.4. Ao centro, dançarina dá *ku torno*.



Fonte: Nélida Brito. Batuku cabo-verdiano, musica di terra, Buala, 2024.

Territórios identitários

A prática do batuku é muito comum na comunidade Santiaguense espalhada pelo mundo, uma grande parte a residir em Portugal. As décadas de 1960 e 1970 ficaram marcadas por um aumento nos fluxos migratórios de ex-colônias portuguesas na África, motivado principalmente por questões laborais. Muitos dos migrantes provenientes de Cabo Verde se estabeleceram em Lisboa, em busca de melhores oportunidades de trabalho, no entanto a chegada desses migrantes foi caracterizada por desafios substanciais. Em muitos casos, esses indivíduos encontraram-se em situações de trabalho precário e de baixa qualificação, muitas vezes operando na clandestinidade, e essa precariedade laboral estendia-se às suas condições de habitação. Sem acesso a moradias formais e dignas, muitos caboverdianos foram forçados a construir habitações improvisadas em áreas suburbanas. Essas áreas, muitas vezes denominadas de “bairros de lata”, *bairro* ou bairros clandestinos, rapidamente adquiriram uma conotação negativa. Eram vistas como espaços degradados e perigosos, tanto pela opinião pública quanto pelas autoridades (CIDRA, 2021).

A estigmatização dessas comunidades resultou num desinteresse político considerável em melhorar as condições de vida nessas áreas. A falta de investimentos em infraestrutura básica, como saneamento, eletricidade e transporte público, perpetuou um ciclo de marginalização e pobreza. Além da segregação espacial, também enfrentaram barreiras significativas em outros setores institucionais. A falta de intervenção efetiva do Estado criou um vácuo que permitiu que as comunidades migrantes em Portugal desenvolvessem espaços físicos onde pudessem reproduzir e preservar as práticas culturais de seus países de origem. Essas práticas englobam não apenas a língua ou a alimentação, mas também as expressões sonoras e artísticas. Essas “esferas públicas alternativas” (GILROY, 1993) proporcionavam um espaço de liberdade e autonomia e uma cidadania não-normativa e transnacional (CIDRA, 2021). Nestes locais, era possível expressar a sua cultura, identidade e solidariedade comunitária sem as restrições e discriminações que enfrentavam em outros espaços. Essa liberdade proporcionava um senso de pertencimento e empoderamento, estimulando a agência individual e coletiva, o que potenciava redes e atividades económicas, políticas, sociais e culturais não apenas localmente, mas também no estabelecimento de conexões com Cabo Verde e outros pontos da diáspora. Sendo assim, estes contextos demonstravam ser uma resposta criativa e adaptativa às condições adversas, ao mesmo tempo em que fortaleciam os vínculos comunitários e promoviam a mobilidade social e cultural. Estes bairros, além de elementos culturais caboverdianos, portugueses e de outras populações migrantes, apresentam também “a interação social e convival que é praticada normal e rotineiramente

na vida cotidiana das cidades pós-coloniais” (GILROY, 2007, p.75 apud BARBOSA e RAMOS, 2008, p.185).

Em Portugal, existem numerosos grupos de batuku, compostos principalmente por mulheres originárias de Cabo Verde ou nascidas na diáspora, que atuam em contextos sociais onde o espaço para a expressão cultural migrante é frequentemente associado à necessidade de manutenção e transmissão da identidade e à celebração da memória (RIBEIRO, 2012; LOPES, 2020; CIDRA, 2021). Não é apenas uma forma de expressão artística⁵, mas também um meio de transmitir histórias, valores e experiências entre gerações. Ao participar desses grupos, as mulheres caboverdianas compartilham não apenas a sua herança cultural, mas também fortalecem os laços comunitários e promovem a redes de solidariedade dentro da diáspora. Nos bairros em Portugal, é a forma de expressão musical e coreográfica mais importante e significativa, desenvolvida por adultos no âmbito das atividades associativas formalmente organizadas (RIBEIRO, 2012). Na condição pós-colonial destas comunidades, a música e a dança do passado se estabelecem no presente como *territórios identitários* ou ecos da história, e tal como Jorge Ribeiro afirma, “num espaço entre o imaginário e o real que os migrantes projetam por vezes identidades e modos de estar que não se enquadram nem na sociedade de acolhimento nem no território que deixaram” (idem, p.20). Esse espaço liminar, onde as práticas culturais são recontextualizadas, gera um sentimento de nostalgia que se revela como um motor criativo em muitas comunidades migrantes. Sustentado pelas redes de sociabilidade da diáspora e pelas práticas expressivas transnacionais, esses lugares idílicos contribuíram para a sensação de pertença a uma identidade *desterritorializada*.

Memória vivenciada

No caso dos jovens descendentes em Portugal, Cabo Verde permanece como uma terra desconhecida. Todavia, muitos deles demonstram um forte sentimento de pertença ao arquipélago, mesmo sem o conhecer, ou seja, apesar de nunca terem visitado Cabo Verde têm, em parte, uma determinada memória *vivenciada* da terra de origem dos seus pais (BARBOSA e RAMOS, 2008). Estas transmissões são estimuladas por determinadas práticas performativas sonoras, como é o caso do batuku, enquanto processos de identificação que promovem tanto uma leitura reeinterpretativa de uma certa “cultura de origens” africanas, de

⁵ É importante assinalar que, além dos contextos de performance tradicionais, existem conjuntos musicais que integraram o batuku ao nível instrumental. Desde a década de 70 e 80, existem grupos e solistas tais como Bulimundo, Norberto Tavares, Orlando Pantera, Tcheka, Princezito, Vadú ou Gil Semedo, que introduziram o batuku nas suas composições e em diferentes instrumentos musicais, não somente ao nível percussivo (SHUBERT, 2020, p. 58). Recentemente observamos músicos da nova geração inseridos no mercado da cultura global que incluem esta prática expressiva nos seus repertórios, tais como a Lura, Mayra Andrade e Dino de Santiago.

um passado histórico e migratório que não lhes pertence e na abertura do leque a outras referências que vão além de Portugal e de África, como é o caso da cultura negra norte-americana. Tal como António Contador afirma:

“A ficção da identidade dos jovens negros é um agenciamento contínuo de referências desterritorializadas, reapresentadas através da partilha e do consumo de uma transestética negra onde se articulam: estilo, corpo, passado, presente e música num jogo tenso- metafórico- entre o que se é e o que quer ser” (CONTADOR, 1999, p.37).

Em suma, estes processos são tentativas de *territorializar* um sentimento de pertença que possibilite a legitimação de uma identidade étnica (CONTADOR 1999, p.2). Para além do contexto familiar, do convívio nos espaços do *bairro* enquanto agências de socialização, as referências à africanidade e negritude também são provenientes de um *mediascape*. Ou seja, parte dessa ficção identitária surge de uma memória coletiva, proveniente de arquivos e simbologias transnacionalistas (HIRSCH, 2012), existentes nos diferentes meios de comunicação que consomem. Isso também possibilita os jovens negros portugueses identificarem-se com uma comunidade global, num imaginário coletivo *desterritorializável*, movida por um sentimento comum de discriminação racial e de exclusão social (CONTADOR, 1999, p. 88). Através dessas formas de representação poder-se-á detectar “tanto os discursos identitários, como a memória local e diaspórica, sobretudo o enraizamento na ancestralidade negra” (BARBOSA e RAMOS, 2008, p.183) e nessas mutações e contínuas relações que desencadeiam o desenraizamento, o hibridismo e a criouliização, poderão dar lugar a novas expressões criativas e artísticas de liberdade, de emancipação, de autonomia e de cidadania.

Madame X

Não sabia concretamente como tinha surgido este grupo constituído por mulheres jovens. Ao ter uma conversa com algumas integrantes as minhas questões foram respondidas: elas foram chamadas para um casting da Madame X, espetáculo concebido pela Madonna⁶ em 2019, e as escolhidas tinham que ter proficiências ao nível de inglês e terem origem africana. Entre as 14 eleitas existiam mulheres caboverdianas, portuguesas e uma santomense, sendo que apenas três eram batukadeiras de outros grupos tradicionais. Não se conheciam entre si e após uma seleção realizada em Inglaterra viajaram para os EUA.

A turnê Madame X foi programada para ocorrer de setembro de 2019 a março de 2020, mas acabou sendo interrompida devido a constantes lesões sofridas por Madonna e ao início da

⁶ Nascida como Madonna Louise Ciccone on August 16, 1958 in Bay City, Michigan, USA.

crise pandémica do Covid-19. O espetáculo, com duração de duas horas e meia, apresentava alter ego da cantora, a Madame X, que retratava uma misteriosa espiã com múltiplas identidades que incluíam uma dançarina, equestre, criança, governanta, uma mãe, estudante, prostituta, professora e uma santa. Através dessa personagem versátil, Madonna permitiu-se expressar diferentes aspetos da sua criatividade e persona artística. Entre ensaios intensivos para a criação de repertório, aulas de canto e de dança, estas jovens passaram por um processo que testou a “resistência psicológica ao terem que se adaptar á proposta conceitual de Madame X”⁷. Entre construir um repertório inédito e aprender os temas antigos desta cantora norte-americana, toda essa fase de montagem do espetáculo era vigiada pela própria Madonna, ela que tinha presenciado o “poder” do batuku em Portugal e quis integra-lo no seu espetáculo através destas mulheres.

Fig.5. Integrantes do grupo de batukadeiras que participaram na turnê Madame X.



Fonte: Jornal O Público. Dizem as Batukadeiras: Madonna “quer mostrar que a mulher negra pode ser o que quiser”, 2020.

A turnê Madame X foi programada para ocorrer de setembro de 2019 a março de 2020, mas acabou sendo interrompida devido a constantes lesões sofridas por Madonna e ao início da crise pandémica do Covid-19. O espetáculo, com duração de duas horas e meia, apresentava alter ego da cantora, a Madame X, que retratava uma misteriosa espiã com múltiplas identidades que incluíam uma dançarina, equestre, criança, governanta, uma mãe, estudante, prostituta, professora e uma santa. Através dessa personagem versátil, Madonna permitiu-se expressar diferentes aspetos da sua criatividade e persona artística. Entre ensaios intensivos para a criação de repertório, aulas de canto e de dança, estas jovens passaram por um

⁷ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

processo que testou a “resistência psicológica ao terem que se adaptar á proposta conceitual de Madame X”⁸. Entre construir um repertório inédito e aprender os temas antigos desta cantora norte-americana, toda essa fase de montagem do espetáculo era vigiada pela própria Madonna, ela que tinha presenciado o “poder” do batuku em Portugal e quis integra-lo no seu espetáculo através destas mulheres.

Fig.6. Orquestra de Batukadeiras de Portugal.



Fonte: Jornal I, “As batukadeiras que conquistaram a Madonna”, 2020.

Nos anúncios da turnê ela afirmava que Madame X era o símbolo pessoal de “resistência na luta contra a desigualdade, preconceito de idade, misoginia e sexismo” (HURLEY-GLOWA, 2020, p.1), influenciados pela sua estadia em Lisboa entre 2017 a 2020. Nessa altura, mergulhou na efervescente atmosfera “luso-tropical” de Lisboa, especialmente nos eventos musicais onde pôde apreciar o fado português, estilos africanos como a morna, funaná e a música eletrónica afro-portuguesa. Tornou-se amiga de Dino de Santiago, jovem cantor lusocaboverdiano nascido em Portugal e instrumentista de sucesso comercial, que lhe providenciou a oportunidade de observar o batuku através da performance da Orquestra de Batukadeiras de Portugal (Fig.6). Esta orquestra, formada por diversos grupos existentes na Área Metropolitana de Lisboa, é constituído por mulheres caboverdianas nascidas em Santiago e na diáspora, de idade compreendida entre os 20 e 80 anos. Foi um momento que marcou esta cantora e que quis retratar na sua digressão. Tal como Madonna descreve:

⁸ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

(...) do outro lado da sala havia um grupo de mulheres sentadas em semicírculo em cadeiras. Elas começaram (...) batendo esses ritmos, e então eles começaram a cantar e se revezando para se levantar e dançar. Eu fui atraído por elas. Foi selvagem - a maneira como elas tocavam e a maneira orgânica como se levantavam e se revezavam dançando juntas e cantando. (...) Eram como uma família, uma comunidade de mulheres. (The World of Madonna <https://www.youtube.com/watch?v=14NrWIJ7THQ> apud HURLEY-GLOWA, 2020, P.2)

Cocriação ou apropriação?

A primeira colaboração entre a cantora e este grupo acontece em junho de 2018, quando Madonna convidou as batukadeiras para gravarem a faixa “Batuka”, tema que incluído no álbum *Madame X*, como também na participação de um videoclipe filmado em Portugal. Nesse vídeo, a cantora quis recriar o significado do primeiro encontro que tiveram num cenário que sugerisse ter sido filmado em Cabo Verde (Fig.7), constituído por uma casa semelhante às existentes na ilha de Santiago, próxima do mar, e onde surge a cantora na companhia destas mulheres:

“Queríamos homenagear como as conheci e nossa jornada, (...) escolhemos um ambiente mais natural e bonito como local de encontro, terminando no estúdio de gravação. Não foi fácil replicar o significado do nosso primeiro encontro e como tudo aconteceu. Como elas convidaram e deram um tambor de couro, sentaram-me e disseram ‘Junte-se a nós’. Elas se revezaram dançando e abraçando-me (...) convidaram para entrar no mundo delas e me fizeram sentir extremamente bem-vinda. Quando pedi que gravassem comigo, foi exatamente a mesma experiência.” (Watch The Exclusive Premiere of Madonna’s “Batuka” Video & Hear From The Woman Herself⁹)

Posteriormente, ao pensar na criação do seu novo espetáculo ao vivo, Madonna escolheu um grupo de mulheres para fazer a turnê. Apesar de ter denominado este novo conjunto de Orquestra de Batukadeiras, somente duas que integravam esta orquestra foram selecionadas. De certa maneira esta cantora extraiu o *setting* que vivenciou e convencionou-o, ao literalmente replica-lo na digressão com um grupo escolhido num workshop em Inglaterra. Essa seleção, através de critérios como o domínio da língua, idade e disponibilidade para fazer uma turnê, inevitavelmente desqualificava a generalidade das que integram a Orquestra de Batukadeiras de Portugal. A maioria das integrantes destes grupos são trabalhadoras do setor da limpeza, mães ou avós a tempo inteiro, inseridas em ambientes domésticos marcados por uma centralidade feminina, além de serem agentes essenciais nas redes de

⁹ <https://www.refinery29.com/en-us/2019/07/238160/madonna-batuka-music-video-madame-x-interview>

parentesco¹⁰ e de solidariedade que caracterizam a comunidade caboverdiana em contexto transnacional (BONGIANINO, 2012; LOPES, 2020).

Fig.7. Imagem do videoclipe “Batuka”. A cantora quis recriar uma paisagem semelhante à ilha de Santiago.



Fonte: Youtube.

Ao observar aquele evento em Lisboa e no convívio que teve com estas batukadeiras, a cantora resinificou a partir do que era a sua visão conceitual do espetáculo Madame X. Sendo assim, a moldura do terreiro, onde estas batukadeiras se manifestavam, foi transferida para a moldura do palco com outras integrantes mais jovens (GOFFMAN, 1974; HANDLER, 2011). Após a estreia, a turnê Madame X foi vista por alguns críticos como mais uma forma de retirar proveito próprio ao nível financeiro, com lucros de 53 milhões de dólares, e de autoafirmação através desta imagem de estar do lado dos oprimidos (HURLEY-GLOWA, 2020). Madonna rebate essas críticas com o argumento de que:

(...) arte pertence a todos. Não é uma questão de se apropriar do que outras pessoas fazem e tomar como seu. Para mim, é uma homenagem a toda a música que ouvi, e dar uma plataforma e uma voz a toda essa música incrível que o resto do mundo realmente não tem o privilégio de ouvir e escutar. (The World of Madonna <https://www.youtube.com/watch?v=14NrWIJ7THQ> apud HURLEY-GLOWA, 2020, p.7).

¹⁰ Após ter sido selecionada para a turnê Madame X, uma das integrantes, já aposentada, foi confrontada pelo próprio marido que, apesar de viver em França e longe da família, sentiu que seis meses de digressão seria demasiado tempo para a sua esposa. A própria adoeceu de tanta angústia, o que exigiu a intervenção da filha de ambos.

Fig.8. Orquestra de Batukadeiras de Portugal participam no videoclipe “Batuka”.

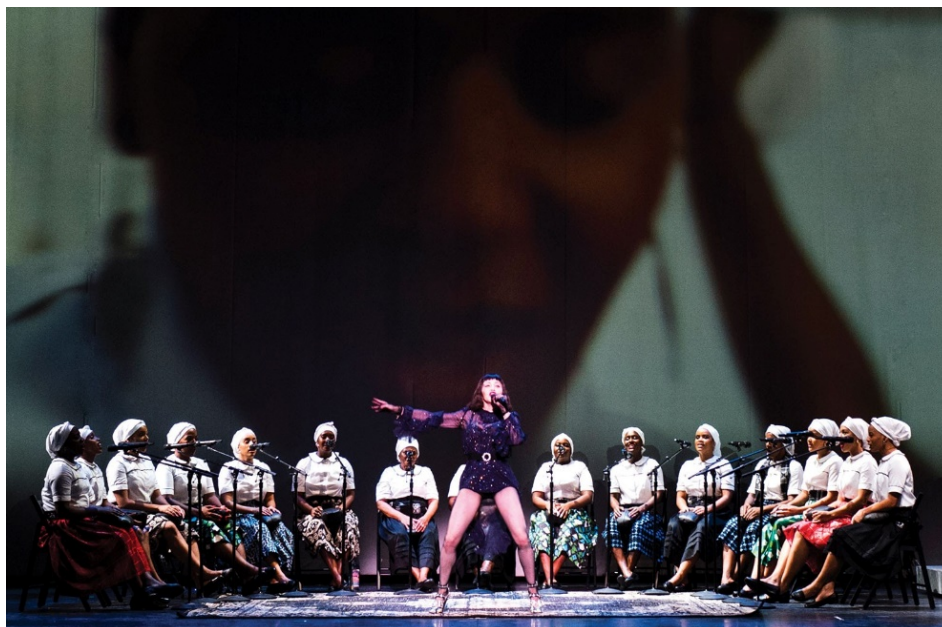


Fonte: Youtube.

Sem querer necessariamente questionar as intenções da cantora em querer colaborar com pessoas de origens e classes sociais distintas, Hurley-Glowa observa que a moldura do espetáculo *Madame X* e a não integração das mesmas batukadeiras que ela afirma “dar voz” revelou que a sua motivação não era somente munida de boa vontade. Existiu uma estratégia de gerar ganhos potenciais ao se apropriar de cenários que vivenciou durante a sua estadia em Portugal e reproduzi-los através de parâmetros provenientes do *show business*. Foi o caso ao ter recriado em palco uma rua do bairro de Alfama, e para além das batukadeiras contratou para a turnê os músicos que conheceu nas diversas tertúlias que frequentou em Lisboa. Sendo assim, será que foi uma colaboração, onde as receitas dos espetáculos foram justamente repartidas pelos cocriadores, ou houve simplesmente um empréstimo e recortes de práticas expressivas em prol do sucesso pessoal? Madonna tornou-se uma figura icónica em grande parte devido a apropriações de estilos e imagens, muitas vezes através da provocação do *status quo*. No que concerne à sua relação com contextos culturais do sul global, sempre teve uma postura de cariz filantropa. Será essa homenagem que afirma uma forma de gerar capital de prestígio e credibilidade? Tal como Hurley-Glowa afirma:

No geral, a turnê e o vídeo são exemplos clássicos de produções em que um artista branco revitaliza um show usando a energia de artistas negros. Madonna chama isso de homenagem, mas a apropriação não é, de fato, tão simples — há elementos inerentes de privilégio e exploração brancos que não podem ser tão facilmente descartados. (HURLEY-GLOWA, 2020, p.7)

Fig.9. Orquestra de Batukadeiras juntamente com Madonna, no espetáculo Madame X.



Fonte: Instagram.

Quando questionadas sobre a experiência de trabalhar com a *Rainha da Pop*, as selecionadas para a turnê Madame X foram unânimes, ao afirmarem que a intensidade de uma digressão, a dinâmica sociocultural das cidades americanas e especialmente a consciência que despertaram da sua afroidentidade foram episódios que lhes marcaram:

Estamos a representar uma dor sentida no passado, mas chegamos a dançar. Isso passa-se na cultura africana, e nos negros americanos que expressavam a sua dor através do gospel ou nos brasileiros negros através da capoeira. Significa uma natureza muito forte: é arte, representa bravura¹¹.

Contaram sobre um acontecimento num dos concertos, quando alguns fãs brasileiros trouxeram uma bandeira de Cabo Verde, porque ao tomarem conhecimento da “existência de africanos no espetáculo da Madame X foram pesquisar a origem”. Elas afirmaram que se observavam como as “legítimas representantes da cultura caboverdiana”, apesar de existirem integrantes que nunca visitaram aquele arquipélago ou que viajaram quando eram mais novas, sem quaisquer recordações daquele lugar. No momento que faziam o batuku, inseridas na moldura da Madame X, sentiam-se habitadas por esse lugar imaginado tanto por elas como por uma comunidade dispersa, composta pelos que sofrem do “mito do retorno á pátria” (GIBAU, 2005), ou seja, dos que nunca foram ou que nunca mais irão voltar.

¹¹ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

Uma das vocais do grupo descreveu um vídeo que antecedia a entrada das batukadeiras no palco, narrado pela própria Madonna, onde através de um discurso politizado contextualizava a história da mulher negra. Esta jovem revelou que apesar de ter aprendido com a sua mãe a dar *ku torno* aos cinco anos, não sabia o seu significado e que só na digressão, através da interpretação da cantora norte-americana, é que compreendeu qual era a agencialidade daquele movimento, que nas suas palavras “representava luta, resiliência e uma maneira de ultrapassar sofrimento acumulado”. Ela reparou que nem a própria mãe conhecia o sentido simbólico do *ku torno* ou pelo menos na forma como a cantora contribuiu para o seu imaginário.

Batukadeiras X

Posteriormente, com o fim da digressão, estas mulheres sentiram a vontade de prosseguir com o grupo em Portugal, mas autónomo da marca Madonna. Anteriormente denominadas de Orquestra das Batukadeiras, nome herdado do grupo que Madonna tinha conhecido em Lisboa, este conjunto retornou aos palcos nacionais, agora metamorfozadas nas Batukadeiras X. Alguns convites para atuações em Portugal começaram a surgir, e um dos primeiros aconteceu em agosto de 2022. Através do convite de Dino de Santiago, enquanto curador do evento Jardins de Verão da fundação Calouste Gulbenkian, tiveram a oportunidade de se mostrar ao público português. Tal como o próprio cantor afirma, o Jardins de Verão visa acolher atuações de artistas e grupos que recuperam “memórias rítmicas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, da República Centro-Africana e da Gâmbia, casam com a eletrónica global, saem dos bairros sociais e cercam a capital portuguesa”¹².

Nunca tinha visto tantas pessoas na Gulbenkian. Era impressionante para o contexto, pois eram os primeiros meses pós-pandemia e os eventos eram realizados sem restrições. Todo o espaço externo do relvado estava repleto de pessoas de todas as idades e nacionalidades, na sua maioria europeus, e também alguns caboverdianos que se encontravam perto do palco. O público nitidamente tinha uma expectativa em relação ao poder sugestivo desta prática performática, ao escutarem-se urros ansiosos antecedendo a atuação. As batukadeiras entraram no palco e começaram o espetáculo com um ritual de mãos dadas e de olhos fechados cantando “Batuka”, canção reconhecida por muitos que ali se encontravam. Em seguida, a mulher mais velha do grupo, que além de outra batukadeira é a única senhora de meia idade que participou na turnê de Madame X, cantou um tema tradicional e assim deu

¹² <https://gulbenkian.pt/noticias/jardim-de-verao-2022/>

início ao batuku. Algo chamou a atenção nos momentos de *rapique*: antes de aumentarem a energia elas gritavam insistentemente “dá ku torno!” para a bailarina, como forma de segurar cenicamente a atuação. Antes de iniciar a terceira música, a porta-voz do grupo fez uma pausa para contextualizar o que era o batuku e a origem daquele conjunto:

Hoje estamos aqui para viajar um pouco convosco até Cabo Verde, trazer um bocadinho da nossa tradição, um tipo de música muito antiga, que nós nem sabemos em que época em que tudo começou. Nós crescemos com o batuku em casa, festas e convívios. Eu não nasci nem cresci em Cabo Verde, mas o que está no sangue no sangue fica e hoje estou aqui para demonstrar isto (...) O batuku nasceu antigamente para que os escravos pudessem expressar os seus sentimentos. Foi algo proibido. Nós estamos aqui para provar que o batuku é cultura, é símbolo de resistência, de resiliência e ‘batuku stá na moda!’ (Transcrição de gravações feitas no concerto das Batukadeiras X em Lisboa, agosto 2022)

Em seguida cantaram “Batuku sta na moda”, música de Orlando Pantera e um dos maiores compositores caboverdianos. Uma das cantoras fez uma interpretação vocal mais moderna, próximo do R&B, estilo musical que canta nos seus projetos musicais de *covers*. No momento que a energia do *rapique* estava a baixar, a cantora ficou hipnotizada a observar o *ku torno* da dançarina enquanto o público entusiasmava-se. De repente uma outra batukadeira gritou ela continuar a cantar, para que entrassem na parte final da música. Nesse momento cantaram “Na ri na”, um dos temas clássicos de Orlando Pantera, que tal como outras suas músicas foram interpretadas e emblematizadas por músicos caboverdianos e portugueses após a sua morte prematura em 2001, aos 31 anos. Ao mesmo tempo que lhe deram uma *segunda vida* (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998), Orlando continua desconhecido pelo público em geral, ele que, após a independência de Cabo Verde em 1975, inspirou-se na história cultural e política da população camponesa de Santiago enquanto forma *reafricanização dos espíritos* e de alargar as noções oficiais da cultura crioula cabo-verdiana (CIDRA, 2021).

A seguir houve uma descrição, através de outra integrante, de como é composto um grupo de batuku e no que consistem as letras, referindo que “não são complexas e que podem ser sobre o dia-a-dia, a família, a chuva em Cabo Verde, a plantação e muitas vezes até são improvisadas”. A música seguinte, “Raboita Rubon Manel”, também da autoria de Orlando, retrata um acontecimento histórico de uma revolta que aconteceu em 1910, no qual camponeses de Santiago contestavam as rendas muito altas dos terrenos onde plantavam e “então as mulheres caboverdianas, resilientes e fortes, quiseram-se impor”, afirmou a jovem. O público reagiu a estas palavras de forma estrondosa e de seguida cantaram uma música mais tradicional. De repente ocorreu uma “invasão” de palco por duas pessoas que surgiram do público, ambas caboverdianas. Esta dinâmica é típica no batuku, em que voluntariamente

elementos do público entram no *terreiro* e assumem o controlo a dança, ao pedir para *marra pano*, ou seja, amarrar um pano á volta da cintura enquanto solicitação para entrar naquele ritual. Além da incursão, as próprias dançarinas também escolhem no público pessoas para entrarem no *terreiro*. Estas escolhas normalmente acontecem em eventos constituídos por públicos que não são caboverdianos, enquanto forma de entretenimento ou de simbolicamente incorporar o espírito daquela dança nos estrangeiros. Seja num ambiente de *terreiro* ou num espetáculo, o público é co-determinante na ação performativa, o que revela que as batukadeiras não são sujeitos autónomos, mas cúmplices da presença do espectador (FISCHER-LICHTE 2010).

Fig.10. As Batukadeiras X atuando nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.



Fonte: Youtube.

Língua e identidade

Novamente, a porta-voz retornou e durante alguns minutos interage com o público, desta vez para partilhar a história do batuku. Há uma descrição da *txabeta* e dos seus diferentes tamanhos e materiais. Nesse seguimento ela refere a senhora mais velha do grupo que também é a *profeta* e lider, afirmando que ela "não sabe ler nem escrever", e que prefere manter o kriolu¹³ como a sua língua principal de comunicação. Durante a turnê havia jovens que tinham dificuldade em comunicar com ela porque sentiam vergonha do kriolu que aprenderam em casa ou no seu bairro. Apesar dessa timidez, para estas jovens o português é geralmente associado à vida oficial e formal, enquanto o kriolu cuida dos vínculos

¹³ Designo como 'kriolu' a língua caboverdiana, enquanto forma simbólica de aproximação ao ALUPEC (alfabeto unificado para a escrita da língua caboverdiana).

interpessoais e comunitários entre os seus falantes que também compartilham uma identidade sociocultural. A língua de origem é importante dentro da família, para consolidar as relações com os membros familiares que vivem no país de origem, principalmente a geração mais velha.

A situação linguística no seio das famílias caboverdianas imigrantes é determinada pelas tensões entre a cultura de origem com a tentativa de adaptação e integração na sociedade anfitriã, em especial pela preocupação dos pais em querer integrar os seus filhos com a cultura dominante, apesar de parte da população jovem descendente, já nascida em Portugal, crescer em áreas com uma alta percentagem de população migrante africana, na grande maioria a viver em condições precárias e vulneráveis a estigmatização e marginalização social (MÄRZHÄUSER, 2011). São nesses condicionamentos sociais que a disseminação do kriolu como língua popular pelos jovens é fomentada, tanto por ser assumida como forma de resistência cultural e linguística dos filhos de imigrantes, mas também por ser difundido em grupo nas escolas quando há um número suficiente de alunos que o falam regularmente, ao ponto de se tornar comum não só entre eles, mas também entre os seus pares não caboverdianos. Uma das integrantes referiu que nunca aprendeu kriolu com os pais, mas através das músicas que ouvia em casa com eles, porque apesar de não falarem com ela a “vida doméstica era africana”.

Fig.11. Dançarina dá *ku torno*, perante uma multidão nos jardins da fundação Calouste Gulbenkian.



Fonte: Instagram.

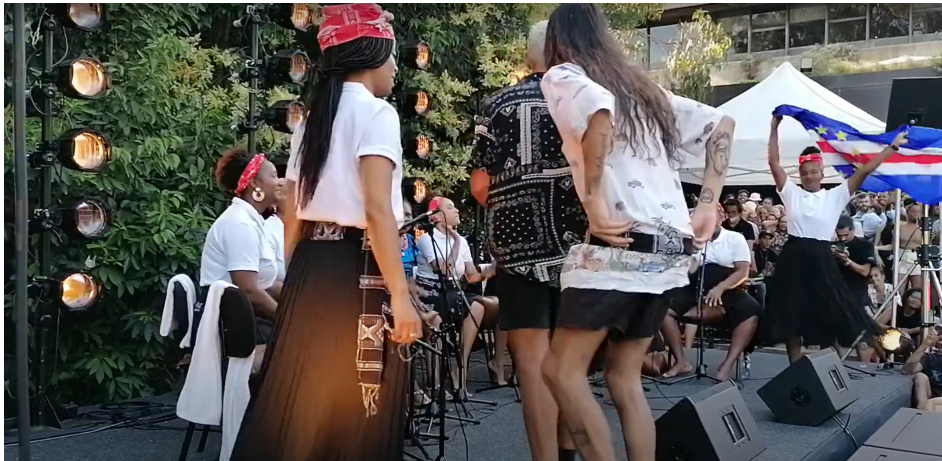
“Nhos pila txabeta!”

A porta-voz continua a descrever um momento passado nos ensaios, em que a líder do grupo estava muito atenta a escutar as *txabetas* e “fazia uma cara séria, de como se alguma coisa aqui não estivesse a sair bem.” Ela refere este episódio para dizer que é bom receber conselhos, “porque há que respeitar os nossos mais velhos, é com eles que nós aprendemos.” Depois referiu que um dia será ela a partilhar com a sua filha aquela tradição porque identidade é importante para que “possam entrar num sítio, de cabeça levantada e nariz empinado para perceberem quem é que são”. Em seguida fez uma descrição do traje: a saia preta e lenço na cabeça, narrando que “antigamente usava-se um lenço branco, mas como hoje em dia estamos todos modernizados e as coisas tem que evoluir usamos um lenço vermelho”. Ela continua a descrever o *pano di terra*, a faixa que todas as *batukadeiras* amarram na cintura, e posteriormente fez a descrição das três maneiras de tocar a *txabeta*, através de uma polirritmia gerada entre o *pam pam*, *rapicada* e *corre-cabalo*. Durante essa demonstração ela dá *ku torno* e continua a narração sobre aquela polirritmia. Repentinamente vira-se para o grupo e pede “*forsa na brasu!*” enquanto ordem para aumentar a energia percussiva, enquanto rampa para o *rapique*. Sem aviso, ela começou a dar *ku torno* de forma mais intensa, de microfone na mão e a dar piruetas, enquanto o público urrava com aqueles movimentos frenéticos.

Preenchendo o tempo que dispunham de atuação, a porta-voz prosseguiu aquele contexto didático para chegar à descrição do *ku torno*, de certa maneira imaginado por quem assiste como um momento de possessão. Perguntei a algumas das integrantes o que sentiam durante aquele movimento, eu que sempre imaginei estar a presenciar um estado de transe ou alteração de consciência. A porta-voz do grupo respondeu que “não pensa em nada, sorrio para o público e deixo-me ir”. Já outra integrante retrata esse momento como “estar de costas para o público e olhar de frente para as *batukadeiras*, e isso motivar o *ku torno*”. Nessas dimensões performativas da possessão do espírito existe um *role playing* entre elas e a audiência, e assim “as abordagens comunicativas muitas vezes traçam paralelos diretos entre a possessão espiritual, os processos teatrais e a encenação dramática” (DAWSON, 2011, p.7). Assim como o ator numa peça de drama, a pessoa possuída assume um papel que representa para seu respetivo público e que é dirigida por um determinado roteiro. Podemos pôr em hipótese das práticas coreográficas do *batuku* serem “formas periféricas de possessão” (idem:8), em contraste com formas mais conservadoras de possessão religiosa, por ser criada por membros historicamente marginalizados da sociedade caboverdiana. Ao observar o *ku torno* enquanto materialidade de um corpo social, que espelha as questões de

género e de perseguição política e cultural, este espaço de possessão fornece também um meio através do qual pressões socioculturais potencialmente destrutivas podem ser canalizadas (LEWIS, 1986, p.30 apud DAWSON, 2011, p. 8).

Fig.12. Elementos do público são chamados pelas batukadeiras para dançar em palco.



Fonte: Youtube.

A porta-voz ordenou ao grupo “*nhos pila txabeta!*”, para intensificarem a percussão, e de costas para o público ela começou a dar *ku torno*. Parou repentinamente e explicou como a dança se concretiza, explicando como mexer os pés e as ancas. Afirmou que prefere ver as mais velhas a dançar e enquanto apontava para o público pediu a uma senhora caboverdiana para fazer uma demonstração. Entre os gritos e aplausos da multidão surgiu uma senhora de meia-idade que relutantemente subiu ao palco, e intimidada com aquela situação pediu para se sentar e tocar a *txabeta*. A *profeta* recebeu o microfone e cantou um tema tradicional, e de repente uma outra mulher subiu ao palco para dar o *ku torno*. A música terminou repentinamente e a porta-voz dirigiu-se para o público a prometer que mais pessoas iriam dançar com elas. Repetiram o tema “*Na ri Na*”, e no momento do *rapique* as dançarinas *marra pano* em alguns homens estrangeiros que elas escolheram entre os que assistiam (Fig. 12). Ao som das *txabetas* eles tentavam imitar as batukadeiras, e entre risos e aplausos o público aclamava este momento divertido enquanto a porta-voz, envolvida num enorme pano com a bandeira de Cabo Verde estampada, dava *ku torno*.

Conclusão

A recorrência do *ku torno* durante aquela atuação no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian tinha sido algo inesperado para o que eu reconhecia daquela prática. Na tentativa de não quebrar o diálogo com o público, elas sustentavam a performance recorrendo aos movimentos de dança mais impactantes, tipicamente associados ao clímax de uma música, de forma que

mantivessem a atenção dos que assistiam. Estas jovens tinham a consciência do poder de um corpo feminino erotizado, algo que perceberam durante a digressão nos EUA, ao sentirem como o público se “incendiava assim que as dançarinas se levantavam”¹⁴. Nos terreiros que assisti em Cabo Verde e nas comunidades da diáspora, as reações dos que presenciavam eram múltiplas, desde urros e incentivos, mas sendo que a maioria das atuações estavam inseridas num contexto culturalmente circunscrito, aquele movimento era envolvido por aqueles que tinham a necessidade de convívio em espaços de afirmação de solidariedade e sobrevivência comunitária. No caso daquele festival, as manifestações do público demonstravam que não era comum assistir-se a este tipo de performance. Havia uma sensação desconcertada perante o erótico e o exótico, que poder-se-ia dizer que era uma demonstração da admiração secreta pelo “nobre selvagem” (HANDLER 2011), enquanto reflexo da progressiva rejeição do primitivo no mundo moderno. Numa perspetiva histórica, assistirmos a esta moldura de um corpo africano erotizado revela-nos também os fragmentos coloniais que ainda perduram. Enjaulado num “zoo étnico” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998), o subalterno imita o subalterno, numa espécie de auto-caricatura em que fica exposto a dimensão assimétrica, submissiva e hegemónica ainda existente entre uma Europa e África coletivamente imaginada. A música africana metamorfoza-se em *world music*, e nessa materialização no imaginário ocidental recria-se o estereótipo do Outro “ausente”, num espaço performático etnocêntrico, mas sentido como puro, autêntico e tradicional (CONTADOR, 1999, p.42). Paralelamente esse território é uma rerepresentação da imagem da etnicidade no imaginário da própria diáspora africana, que podemos ver no caso destas mulheres como “ensaios a um *regresso emocional* dos que nascem em Portugal, que não necessariamente é um retorno às origens, mas uma forma de manter uma estabilidade identitária” (idem, 1999, p.83). Neste sentido, podemos considerar que existe um carácter eminentemente reflexivo das performances culturais (RAPOSO, 2010), onde o sujeito revela-se a si próprio para si próprio (TURNER, 1987).

Neste contexto observou-se que a objetificação do batuku, promovido pelo interesse da Madonna, enquanto *turista bem-intencionada* (HURLEY-GLOWA, 2020, p.7), foi uma forma criativa destas mulheres criarem uma *segunda vida* à sua ancestralidade, ao serem autodidatas e simultaneamente subalternas através dos usos da cultura dos seus antepassados. Ao atuarem enquanto operadores simbólicos que representavam Cabo Verde durante os seis meses da digressão do espetáculo Madame X, viam-se como veículos das suas avós e bisavós, ao conseguir “passar o sentimento que veio de outras mágoas e de

¹⁴ Entrevistas realizadas a integrantes do grupo Batukadeiras X entre agosto 2022 e fevereiro 2023.

quem se calhar não pôde ser ouvida”¹⁵. Essas experiências foram-lhes transmitidas de forma tão profunda e afetiva, por meio de histórias, música, imagens e comportamentos que pareciam constituir memórias por si só. E essa ligação com o passado não é, portanto, realmente mediada pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, pela projeção e pela apropriação criativa (HIRSCH, 2012). Ao mesmo tempo, estas jovens tinham objetivos que não eram meramente relacionados com a sustentabilidade cultural e identitária. A maioria desvinculou-se dos seus empregos em Portugal, com a esperança de que esta experiência lhes trouxesse um maior capital social e de mobilidade, como também de criar a possibilidade de viverem o *sonho americano*. Devido à conjuntura de uma turnê encurtada devido às limitações físicas da cantora, e num momento que o mundo vivia uma crise pandémica, essas expectativas foram condicionadas. Mesmo assim, a digressão potenciou-as ao nível do empreendedorismo. Houve quem começasse uma carreira a solo ao nível musical, tornar-se *coach* de hábitos e rotinas para mulheres, abrisse uma barbearia ou estabelecimento na área da restauração. Ao nível coletivo, apostaram na continuidade do grupo de forma a aproveitar o prestígio que alcançaram com a turnê, apesar de não terem experiência numa rede de circulação em contextos da cultura popular. Isso posicionou-as em ambientes de rivalidade com outros conjuntos de batuku, ou vulneráveis a críticas sobre a sua autenticidade por parte do público que convive habitualmente com esta prática.

Ao ter presenciado estas dinâmicas existentes na folclorização do batuku inevitavelmente refleti sobre a posicionalidade do observador, ao questionar como “representar a representação” da tradição. Nós antropólogos tornamo-nos agentes patrimonializadores ao darmos vitalidade e “adiarmos o fim” de certas práticas que retratamos. E por isso pergunto de que modo não estaremos a contribuir para a rigidez do conceito de cultura, derivado da forte dimensão crítica e reflexiva relativamente ao nosso trabalho. O foco não passa em produzir retratos que reforcem a pureza e autenticidade etnográfica, mas na observação das relações genuínas existentes nesse espaço. Tal como foi observado no caso destas mulheres, revelaram-se produções criativas de afirmação identitária através de contextos subalternizados. Ao mesmo tempo questionamos as intenções da cantora norte-americana, ao ter afirmado que o seu objetivo era homenagear os que não têm voz, apesar de não ter incluído as batukadeiras que conheceu pela primeira vez em Lisboa. Mas tal como afirma Hurley-Glowa, existiram colaborações voluntárias de artistas com herança caboverdiana, e tal como as próprias Batukadeiras X afirmam, “para haver uma apropriação era preciso ter algo

¹⁵ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

da cultura, mas não ter as pessoas a representá-la, (...) nós batukadeiras estávamos lá”¹⁶. E a visão da maioria da comunidade caboverdiana na diáspora, sobre estas representações inseridas no mercado da cultura global, é de que os benefícios superam os riscos a favor da continuidade das tradições. E nesse sentido, tal como Hurley-Glowa propõe, “quem somos nós para dizer o contrário?” (HURLEY-GLOWA, 2020, p. 8). Nessa recomposição da relação entre modernidade e tradição, através da tentativa de retorno a uma pátria imaginada, dá-se espaço para a *reimaginar*, o que reforça a ideia de que “as identidades e as culturas não são cristalizadas, mas constantemente recriadas” (RAPOSO, 2010, p.87) e essa reinterpretação, para além do seu carácter reflexivo, é uma forma de sobrevivência das heranças culturais, concebida através de memórias sobrepostas ao longo dos tempos.

Agradecimentos

Um agradecimento especial a Susan Hurley-Glowa pela inspiração, sugestões e incentivo na elaboração deste artigo.

Referências

- ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso Press, 1991.
- BARBOSA, Carlos e RAMOS, Max Ruben. Vozes e movimentos de afirmação: Os filhos de cabo-verdianos em Portugal. in *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 173-191, 2008.
- BATALHA, Luís. and Jørgen Carling, eds. *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- BONGIANINO, Claudia. *Malas de sonhos e saudades: família e mobilidade entre cabo-verdianos na Itália*, tese dissertação, Universidade de Brasília, 2012.
- BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. The Johns Hopkins University Press. pp. 519-531, 1998.
- CIDRA, Rui. *Cape Verdean Migration, Music Recordings and Performance*. In *Batalha and Carling, Transnational Archipelago*, 189-204, 2008a.
- . *Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: Redes trans-nacionais, world music e múltiplas formações crioulas.* In *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Observatório da Imigração, edited by Pedro Góis. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.), 2008b.
- . *Música, poder e diáspora: uma etnografia e história entre Santiago, Cabo Verde e Portugal*. PhD diss., Universidade Nova, 2011.
- . *Cabral, Popular Music and the Debate on Cape Verdean Creoleness*. *Postcolonial Studies* 21 (4): 433-51, 2018.
- . *Funaná, raça e masculinidade, uma trajectória colonial e pós colonial*. Outro Modo editora, 2021.

¹⁶ <https://www.publico.pt/2020/01/16/culturaipilon/reportagem/batukadeiras-madonna-quer-mostrar-mulher-negra-quiser-1900616>

- CONTADOR, António. *Cultura Juvenil Negra em Portugal*. Oeiras: Celta, 1999.
- DAWSON, Andrew. *Summoning the Spirits*, Tauris, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*, Routledge, 2010.
- GIBAU, Gina Sanchez. *Cape Verdean Diasporic Identity Formation*. In *Transnational Archipelago Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdam University Press, 2005.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso Books, 1993.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, 1959.
- . *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Nova Iorque e outras, Harper & Row, 1974.
- HAFSTEIN, Valdimar. *Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore©, Traditional knowledge™*. in *Prädikat "Heritage": Wertschöpfungen Aus Kulturellen Ressourcen* (ed. Dorothee Hemme, Markus Tauschek, Regina Bendix), LIT Verlag Münster, p. 81-119, 2007.
- HALL, Stuart. *Cultural Identity and Diaspora*. In Jonathan Rutherford, ed. *Identity: Community, Culture, Difference*, London, Lawrence, p. 222-237, 1990.
- HANDELMAN, Don. *Rituels et spectacles*. *Revue Internationales des Sciences Sociales*, 153: 423-436, 1997.
- HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1998
- . *The Ritualisation of Ritual' in the Construction of Heritage*. Routledge India, 2011.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory*. Columbia University Press, 2012.
- HURLEY-GLOWA, Susan. *Batuku and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde.* PhD diss., Brown University, 1997.
- . *Blessed by Madonna? : Complex Cross-Cultural Collaborations with Cabo Verdeans on the Madame X Tour*. Presented at the Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, 2020.
- KIRSHENBLATT- GIMBLETT, Barbara, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkley, University of California Press, 1998.
- LOPES, Alcides José Delgado. *Tradições, música e expressões orais: Elementos de identidade dos ilhéus. Bu náci, só pa bu kê ka fika na bariga. Batuku & Maternidade Transnacional*. In: CHAVES, Duarte Nuno (coord). *Questões de Identidade Insular na Macaronésia*. S. Jorge: Santa Casa da Misericórdia das Velas & CHAM – Centro de Humanidades. pp. 167-186, 2020.
- MARTIN, Carla. *Sounding Creole: The Politics of Language, Music, and Diaspora*. PhD diss., Harvard University. 2012.
- MÁXIMO, Susana. *The Batuque: A Study of a Female Musical, Literary Performance from Cape Verde*. MA thesis, University of London, 1998.
- MEINTEL, Dierdre. *Race, Culture, and Portuguese Colonialism in Cabo Verde*. Syracuse, NY: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, 1984.
- MÄRZHÄUSER, Christina. *Cape Verdean Creole in Lisbon: The young generation's perspective*. In *Postcolonial linguistic voices: identity choices and their representations*. Ed. De Gruyter Mouton, 2011.
- NOGUEIRA, Gláucia. *Batuku, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico musical*. MA thesis, Universidade de Cabo Verde, 2010.
- . *Batuku de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Praia: Pedro Cardoso Livraria, 2015.
- RAMOS, Max Ruben Tavares de P. *Uma reflexão antropológica sobre a prática do batuque no contexto migratório lisboeta*. Dissertação de Licenciatura, Faculdade de Ciência e Tecnologia, da Universidade de Coimbra (Policopiado), 2006.

- RANGER, Terence, *The Invention of Tradition Revisited: the case of colonial Africa*. in T. Ranger e Olufemi Vaughan (orgs.), *Legitimacy and State in Twentieth Century Africa: Essays in Honour of A. H. M. Kirk-Greene*, Londres, MacMillan, pag. 450-461, 1993.
- RAPOSO, Paulo. *Por detrás da máscara, Ensaio de antropologia sobre os Caretos de Podence*. Instituto dos Museus e Conservação, 2010.
- RIBEIRO, Jorge Castro. *O Tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no batuque de Cabo Verde*. In *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Oporto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia 44 (3-4): 143-57, 2004.
- , *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*, tese de dissertação, Universidade de Aveiro, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies, An introduction*. Routledge, 2002.
- SCHUBERT, Denise. *Batuku of Cape Verde: Between Musical Preservation and Renewal*. PhD diss., Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 2020.
- SEMEDO, Carla Indira Carvalho. *Mara sulada e da ku torno: corporeidades, gênero e performance no grupo de batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)*. MM thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- . *As Gramáticas Eróticas do Batuku Caboverdiano*. Ilha de Santiago, Universidade Jean Piaget, 2020.
- SIEBER, Timothy. *Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora*. *Etnográfica* 9 (1): 123-48, 2005.
- TAVARES, Elisa. *Authentizität und Identität: Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes*. Wiesbaden: Springer VS, 2016.
- TURNER, Victor W. *The Ritual Process*. Chicago, Aldine Press, 1969.
- . *The Spirit of Celebration*. in Frank Manning (org.), *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performances*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, pag. 187-191, 1983.