

# As gramáticas eróticas do Batuko cabo-verdiano<sup>1</sup>

## The erotic grammars of Cape Verdean Batuko

Carla Indira Semedo

Universidade Jean Piaget de Cabo Verde, Cidade da Praia, Ilha de Santiago, Cabo Verde  
diracarvalho@gmail.com

**Resumo:** *Batuko*, gênero músico-coreográfico de Cabo Verde, país africano, tem sido recriado enquanto um espaço marcadamente feminino, ainda que haja alguma presença masculina. Visando pensar como pode agregar modos diferenciados de ver o mundo, particularmente das mulheres *batukadeiras*, através das formas diferenciadas de construção dos corpos e desejos, proponho uma associação entre a gramática erótica do *Batuko* e o conceito deleuze-guatarriano de máquinas desejanter. As noções estéticas do dar *Ku Torno*, as noções de desejo e, de erotismo acionadas pelas mulheres *kutornadeiras*, em algum momento, subvertem e destabilizam os espaços micropolíticos cabo-verdianos dos sujeitos.

**Palavras-chaves:** Batuko. Ku Torno. Desejos. Cabo Verde.

**Abstract:** *Batuko*, a music-choreographic genre from Cape Verde, an African country, has been recreated as a markedly feminine space, although there is some male presence. Aiming to think how it can aggregate different ways of seeing the world, particularly of women drummers, through the different ways of building bodies and desires,

1 - O artigo recupera os dados da pesquisa etnográfica, realizada no âmbito do mestrado em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com apoio de bolsa CAPES PEC-PG. A dissertação "Mara sulada e dā ku torno: performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago, Cabo Verde)", defendida em 2009, pode ser acessada no link: <http://hdl.handle.net/10183/16227>.

I propose an association between the erotic grammar of *Batuko* and the concept Deleuze-Guattari “desiring machines”. The aesthetic notions of giving *Ku Torno*, the notions of desire and of eroticism triggered by the *Kutornadeiras* women, at some point, subvert and destabilize the Cape Verdean micropolitical spaces of the subjects.

**Keywords:** *Batuko. Ku Torno. Desires. Cabo Verde.*

*Recebido em 14 de setembro de 2020.*

*Aceito em 12 de novembro de 2020.*

## Introdução

O *Batuko*<sup>2</sup> foi construído em Cabo Verde<sup>3</sup> pelos negros escravizados durante o processo de colonização e, diferente das outras ilhas, se enraizou na Ilha de Santiago, sendo que, segundo os estudos históricos, em Cabo Verde, a escravidão esteve vigente até meados do século XIX. Conforme as literaturas histórica e folclorista, a convivência da prática do *Batuko* com os brancos europeus e, particularmente com a Igreja enquanto instituição reguladora das práticas, não foi em nenhum momento pacífica. Relações de repressão e, de proibição permeavam-na, numa tentativa de aniquilar, apagar os traços diacríticos do coletivo colonizado e, disseminar os modos existenciais do colonizador português. Exemplo disso foi a publicação do edital no Boletim Oficial nº. 13 de 31 de Março de 1866, cuja finalidade era a proibição da prática do *Batuko* e, da *tabanca* por serem formas de:

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

Seguindo esta linha de repressões, o olhar da Igreja centrava na sensualidade da dança a qual no entendimento desta,

2 - Para mais aprofundamentos sobre *Batuko*, Cf. Semedo (2009; 2013).

3 - Cabo Verde, país africano, composto por dez ilhas, sendo nove habitadas, encontra-se localizado a cerca de 500 km da Costa Ocidental Africana. Descoberto em 1460 pelos portugueses, o país conquista a independência em 1975. Atualmente, o país conta com pouco mais de meio milhão de habitantes, sendo 38% residentes no espaço rural e, 62% no espaço urbano (INE, 2010).

“era uma obscenidade” e, fazia recurso ao seu poder simbólico, de batismo, de salvar almas pecaminosas para sancionar aqueles que praticavam o Batuko. O poder da violência simbólica era tão intenso e, perpassava os outros setores da vida social e, uma das suas manifestações é a escassa produção historiográfica cabo-verdiana sobre o *Batuko*. Tal cenário se disseminou no imaginário social dos cabo-verdianos, no qual gêneros musicais e de dança como a morna, é considerada o gênero mais representativo da cultura cabo-verdiana antes e pós-independência. Quando da minha pesquisa, deparei com a quase inexistência de dados bibliográficos sobre *Batuko* contrastada pela abundância relativa ao gênero *morna*<sup>4</sup>. Os textos do século XIX e XX reificavam o olhar colonizador sobre o *Batuko*:

Em 1841, um dos primeiros textos a falar do batuque considera lascivos e voluptuosos os movimentos das dançarinas e o ímpeto das batuqueiras. Em 1964, o divertimento é denegrado como sendo praticado por servos negros que desviam instrumentos civilizados para produzirem sons discordantes. (PEIXEIRA, 2003, p. 164).<sup>1</sup>

Entretanto, com o processo de descolonização, o campo da cultura em Cabo Verde passa a estar povoado por processos variados de modernização, dentre os quais, novas dinâmicas na produção das formas tradicionais duramente reprimidas no período colonial, como é o caso do *Batuko*. Gênero músico-coreográfico associado a mulheres e homens de coletivos populares, o *Batuko* caracteriza-se por um canto antifonal acompanhado por fortes e

4 - Segundo Tavares (2006, p. 40) “nunca se tentou explicar com profundidade as origens do batuco, do finaçon, da reza, do funaná e de outros estilos desaparecidos e ainda outros possivelmente existentes, mas desconhecidos do grande público. Toda controvérsia gira em torno da busca da origem da morna”. Assim sendo, a *morna* tem sido, desde o início do século XX um objeto por excelência de investigação seja nos estudos históricos e folcloristas, nomeadamente Tavares (1930), Mariano (1952), Lopes (1974), Martins (1989; 1990), Rodrigues & Lobo (1996). Recentemente, *morna* foi objeto de pesquisa antropológica, na qual Juliana Braz (2004) buscou trazer os sentidos que os gêneros musicais e de dança (*morna* e *coladeira*) adquirem nas práticas e discursos identitários cabo-verdianos, nas diversas formas de sociabilidades, particularmente na Cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente.

ensurdecedoras percussões num espécie de tambor – o *tchabeta* – que dão pulção ao *Ku Torno*. O *Ku Torno* é uma expressão êmica em crioulo cabo-verdiano para o movimento do requebrar no baixo corporal feminino, através dum rebolar intenso e frenético dos quadris com rápidas flexões dos joelhos que magnetiza a atenção dos espectadores.

A configuração espacial e corporal é caracterizada por mulheres/homens sentado/as em círculo ou arco com o tronco um pouco inclinado, pernas esticadas e cruzadas. A disposição na roda não é em função dum estatuto social no coletivo social ou por uma escolha individual, mas pelo tipo de sonoridade produzido: *bam-bam* ou *rapicada*. A fim de se obter e conservar um equilíbrio entre as sonoridades do *tchabeta*, as da *cantadeira* e, o compasso do *Ku Torno*, são alternadas, *bam-bam*, *rapicada*, *bam-bam*, *rapicada*, *bam-bam ad infinitum* (SEMEDO, 2009; 2013).

Tendo em conta, a sensualidade registrada e marcada nos documentos oficiais coloniais e, a experiência do gênero no cotidiano dum coletivo músico-coreográfico, o artigo discute as noções de desejo e erotismo trazidas no *Ku Torno* e, como o coletivo das *batukadeiras*<sup>5</sup> de São Martinho Grande<sup>6</sup> narram e constroem as artes de fazer, as várias tentativas que elas usam no sentido de superar as noções de público, privado, o implícito, o explícito e, dum possível vergonha. Não pretendendo apresentar uma descrição do que possa ser o *Ku Torno*, proponho a construção dum olhar etnográfico sobre o *Ku Torno* por meio das narrativas das *batukadeiras*, das descrições coreográficas, trazendo singularizações no *Ku Torno* sob forma de devires plurais

5 - Durante o trabalho em campo realizado em 2008, o grupo de *batukadeiras* de São Martinho Grande estava constituído por dezasseis (16) mulheres (sendo cinco adolescentes entre a faixa etária de 13 a 16 anos) e dois coordenadores, Marcos e Otávio. Faziam parte do grupo: Claudia, Lúcia, Nair, Marta, Neta, Laurinda, Laura, Isabel, Elsa, Vany, Lúcia, Ana, Nany, Marina, Solange e Fátima. E, em termos de condições de modos de vida, a escolaridade das *batukadeiras* era muito baixa, sendo que algumas nem eram escolarizadas, condicionando-as às atividades económicas de baixa renda: de peixeiras, venda ambulante de frango, domésticas, faxineiras e vendas informais ambulantes, constituindo sujeitos de classe popular, de baixa renda.

6 - Pertencente à região rural, São Martinho Grande situa-se na Ilha de Santiago, aproximadamente 10 km a Sul da Cidade da Praia, Capital do País e, faz parte do Município de Ribeira Grande de Santiago.

(GUATTARI; ROLNIK, 1999) de experienciar os modos de ser mulher cabo-verdiana.

Nas vezes que assisti ao ensaio das *batukadeiras* reparei que, usando uma expressão êmica, elas não treinam o *ku torno* dando a entender que a prioridade é bater o *tchabeta*. Uma interpretação inicial traria a ideia de que o grupo de *batukadeiras* sobrepõe a prática percussiva à dança coreográfica, enfatizando assim quão imprescindível é se treinar os ritmos percussivos para se tornar uma *batukadeira* artista. Entretanto, fui reparando quão central é a coreografia para a compreensão da prática do *Batuko*, de como ela nos permite compreender como os sujeitos (femininos e masculinos) são construídos e, se constroem corporalmente no momento *performático* do *Batuko*, por meio de possíveis noções de desejos<sup>7</sup>, erotismos emergentes na coreografia.

6

*Ku Torno* nas suas acepções linguística e cultural, produzidas dentro do léxico e da gramática do crioulo cabo-verdiano, a língua de conversação usada em Cabo Verde, a tradução para o português seria: *dar com o torno*. O *dar com o torno* é usado no contexto performático do *Batuko*, pelos praticantes e/ou por aqueles que tiveram e, têm uma experiência (in)direta com as “artes de fazer” (DE CERTEAU, 2003) *Batuko*. Refiro-me à dança que as mulheres fazem no momento auge do *Batuko* e, que se traduz pelo requebrar da cintura, dos quadris, das coxas, do baixo corporal. As mulheres que fazem a dança requebram e realçam a parte inferior do corpo feminino e, como o termo diz “elas dão com o torno, com a cintura”.

No argumento de costura deste *paper*, concebo o *Batuko*, como eixo de formas corporais diferenciadas, das

7 - Sobre o desejo, Deleuze e Guattari defendem que: “Não há, de um lado, uma produção social da realidade, e, outro, uma produção desejante de fantasma. (...) Na verdade, a produção social é unicamente a própria produção desejante em condições determinadas. Dizemos que o campo social é imediatamente percorrido pelo desejo, que é o seu produto historicamente determinado, e que a libido não tem necessidade de mediação ou sublimação alguma, de operação psíquica alguma, e de transformação alguma, para investir as forças produtivas e as relações de produção. Há tão somente o desejo e o social e, nada mais.” (2011, p. 45-46)

*batukadeiras* construírem o espaço social cabo-verdiano e local, ao mesmo tempo em que, elas são fabricadas e se fabricam enquanto mulheres-sujeitos. Pois, o *Batuko* seria produzido pelas *batukadeiras* e outros sujeitos sociais, enquanto artes de fazer e práticas sociais ancoradas ou não, a noções de desejos e erotismo. Por meio e na performance corporal do *Ku Torno*, fabricam os homens enquanto sujeitos-objetos como desejando e, sendo cativados pela linguagem corporal do *Ku Torno*, provocam possíveis deslocamentos da posição e condição social de sujeitos que desejam corpos femininos objetos, a sujeitos-objetos que desejam por meio duma ação política das *batukadeiras*. Sendo que o deslocamento possibilitaria ou não, pensar subversões nas configurações das relações de gênero e, nas interações sociais de gênero, particularmente, no contexto local. Pois, os modos do fazer *Batuko* estão a todo instante, a sinalizar os problemas e os efeitos dum possível reducionismo dos *a priori* ocidentais de corporeidade e de relações de gênero, frisando em como a chave de sujeitos vazios, despossuídas de poder, capturadas num discurso de empoderamento parece tornar-se insustentável e, sem a capacidade heurística para dar conta da complexidade e singularidade dos modos de criação das pessoas cabo-verdianas e africanas.

Em rutura a este discurso, viso perceber as dinâmicas criadas em diálogo com o que Strathern (2007) assinala ao frisar a necessidade de se analisar a dimensão experiencial dos sujeitos, de ser homem e ser mulher por meio das incorporações dos discursos nas vivências cotidianas daqueles. E, em diálogo com o conceito-metáfora de “máquinas desejantes”<sup>8</sup> proposto por Deleuze e Guattari (2011), busco perceber a possibilidade da performance do *Batuko*, operar como algo que pode ou não, produzir, desencadear

8 - Citando Deleuze & Guattari (2011, p. 11): “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. (...) É assim que todos somos ‘bricoleurs’, cada um com as suas pequenas máquinas”.

desejos, erotismo nos sujeitos, seja enquanto formas de ações políticas, agenciamentos protagonizados pelas mulheres, pelas *batukadeiras*, seja enquanto desejos (sexual ou erótico) a serem desencadeados nos homens.

No contexto das *batukadeiras*, entendo que os desejos tendem a ganhar um caráter de ação política e, não unicamente numa dimensão sexual e erótica, de pulsões sexuais, operando numa dimensão criativa e política. Todas as *batukadeiras* de São Martinho Grande são mães, a sua condição de *batukadeira* se encontra articulada à condição de mulher, de mãe, sendo relevante perceber como as gramáticas eróticas são produzidas no contexto da dança. De igual modo, pelo fato de em nenhum momento do campo, as palavras sexo, sexualidade e, erotismo terem aparecido explicitamente nas narrativas das *batukadeiras* vinculada ao fazer *Batuko*, mas nas entrelinhas, nas expressões, partes do corpo da mulher a serem ou não exibidas ou insinuadas: deixar ou não que a calcinha apareça, o ficar de costas para o público mexendo provocativamente o baixo corporal.

E por outro lado, nomeio posicionamento teórico-metodológico pretendo construir as multiplicidades e as contradições, demonstrando quão heterogêneas podem ser. O quão os corpos desejanos ou não, desejados ou não, são múltiplos e agenciados consoante o contexto e a audiência, borrando completamente com noções de uniformidade e homogeneidade da concepção de desejo e, noções distanciadas da mulher cabo-verdiana e africana.

## O corpo no *Ku Torno*

Na azáfama das festas do Natal, as *batukadeiras* iam participar duma gravação com uma cantadeira, Céu<sup>9</sup>, a convite do coordenador do coletivo, o Otávio. Quando Otávio chegou, por volta das 16 horas, acompanhado da Céu e, do Peixinho [tinha cerca de 40 anos, cantor/emigrante cabo-verdiano convidado pelo Otávio para participar da gravação] e, duma equipe de filmagem, as *batukadeiras* se encontravam vestidas: saia preta e blusa branca, lenço na cabeça e, *sulada* na cintura, com o *tchabeta* na mão. Como as *batukadeiras* iam fazer *tchabeta* para acompanhar a cantadeira, elas se distribuíram em dois degraus da escada que cercava a praça. Após uma sessão de filmagem, num momento de pausa, uma das *batukadeiras*, a Claudia sugeriu uma adolescente para dar *Ku Torno*. Vim saber depois que era a Vany, a filha de Marta, integrante do coletivo. A Vany era de estatura mediana para seus 13 anos, de corpo delgado e, trazia vestido uma mini saia acompanhado de uma blusa. Otávio concordou, recomendando à Vany que arranjasse um pano/*sulada* para amarrar nas ancas e, se preparasse para dar o *Ku Torno*. As mulheres do público e as *batukadeiras* foram explicando-lhe como fazer: que a enrolasse primeiro, enlaçasse nas ancas e, depois apertasse forte para não escorregar. A Vany enrolou o pano, passou nas ancas dando dois nós forte [para não escorregar, cair e, atrapalhar na dança, soube mais tarde]. Reiniciaram a filmagem. As *batukadeiras* que estavam sentadas nos degraus da escada, tendo as pernas esticadas e cruzadas com o *tchabeta* entre as coxas, iniciaram a fazer ritmos percussivos. Nisso, a Céu levantou-se, amarrou seu casaco preto cobrindo as coxas, com intuito de esconder a calça e simular

9 - Céu de 60 anos, *batukadeira* do meio profissional do Batuko, participou em vários CD's e DVD's. Naquela altura era uma das poucas *batukadeiras* do meio urbano que circulava na mídia.

uma saia preta – explicava ela às outras *batukadeiras* enquanto ia amarrando. Começaram a fazer *tchabeta*, ficando o ritmo por vezes mais ou menos intenso, consoante os ritmos orientados pela Céu, enquanto a Vany esperava, fora do espaço de filmagem ao lado do público que assistia. Instantes depois, quando o ritmo estava gradativamente mais acelerado, o Otávio orientou à Vany pra se aproximar e começar a dar *Ku Torno*. A Vany, lentamente, foi caminhando em direção às **batukadeiras** e, mantendo o mesmo ritmo corporal, começou a requebrar a cadera, as ancas, arqueando as pernas, acompanhando o ritmo das *batukadeiras*. Segundos depois, Céu acelerou a cantoria e, as *batukadeiras* intensificaram o *tchabeta* provocando assim, na Vany um aumento da intensidade do requebrar das ancas. Nesta etapa do *Ku Torno* mais acirrado, ela levantou os braços para cima, ergueu a cabeça e fechando os olhos começou a balançar e rebolar freneticamente, sacudindo intensamente as coxas, os quadris. Ela manteve de costas para o público, de frente para as *batukadeiras*, remexendo consoante o ritmo do *tchabeta*, o qual às vezes era intensamente frenético, noutras diminuía a intensidade, enquanto o público ao redor soltava gritos. Peixinho que trazia também um pano amarrado na cintura por cima dumas calças pretas, começa a dar *Ku Torno*. Escutava-se rubros de gritos, assobios do público (tanto homens como mulheres). A dança de cada um ia marcando o seu espaço, de tal forma que em nenhum momento ficaram frente à frente, dançando um para o outro. Enquanto a Vany dançava de costas para o público, o Peixinho se encontrava de frente e, lá iam dando *Ku Torno*. Quando o ritmo do *tchabeta* acelerava, a Vany e o Peixinho intensificavam o requebrar das ancas, o forte rebolar da cadera. Até terminar a dança, a Vany manteve-se com os olhos fechados e a cabeça erguida, enquanto o requebrar das coxas se intensificava; já o Peixinho mantinha os olhos abertos

e, tremendo o corpo, sacudindo os quadris ou outras vezes enquanto requebrava o corpo, descia o corpo, acompanhado de gritos, assobios do público extasiado. Minutos depois, a filmagem terminou, a Vany e o Peixinho saíram de 'cena', desamarrando as suladas.

Nos momentos coreográficos da Vany e do Peixinho, ainda que aparentemente parecidos, algumas "técnicas corporais" diferenciadas (MAUSS, 1974) foram acionadas. Enquanto, a Vany ficava de costas para o público e de olhos fechados durante toda a dança, o Peixinho se manteve toda gravação de frente para o público mantendo os olhos abertos. Igualmente a presença marcada da sulada sob a saia ou um casaco enformando o corpo como duma saia se tratasse. Em certa medida, o ato da Vany manter os olhos fechados poderá estar sinalizando uma das formas de agenciamentos construídas pelos sujeitos femininos como modos de ocupar o espaço público no momento coreográfico, algo não presente nos marcadores corporais do Peixinho. Também, além de "técnicas corporais" diferenciadas, a relação com o público parece ser diferente, o baixo corporal permanece o elemento agregador das danças, como nos mostra Lara.

Bu sabi modi ki um prendi dá Ku Torno? Mi ku prima de meu, ki goci sta na lisboa, nu debi tinha uns 10 ou 11 ano. Nós mais grandes ta mandaba nós pega lenha, um bés de nu pega lenha, nu ta pegaba dos pedra na chon e nu ta colocaba na pano e nu ta marraba na koxa, kada um de um lado, para kreceno koxa, pamodi nu ka tinha e depos nu ta kumeçaba ta da Ku Torno<sup>10</sup>. (Lara, 44 anos. Grifos meus).

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

A narrativa da Lara nos traz o ideário de corpos femininos cabo-verdianos e santiaguenses que são (re)construídos pelas *batukadeiras* nas performances corporais e as noções estéticas dos corpos. O *Ku Torno* reitera e produz um discurso de beleza feminina cabo-verdiana no qual as ancas arredondadas, a cintura estreita são tidas como partes constituintes da beleza das corporeidades. Esta noção de beleza e corporeidade feminina foi-me apresentada num dos momentos em campo.

Estava sentada com a D. Deolinda no quintal dela, quando adentra uma senhora alta, evidenciando mais de meio século de idade, era Nha Dulce prima de Deolinda. De tez escura, longos cabelos crespos e pretos amarrados com lenço branco, os quais dava para ver que estavam divididos em duas traças enroladas com linha preta, através de duas pontas que caíam no ombro. Trajava uma blusa branca de bordados na gola e no ombro – cordões de ouro, com acréscimo de um cordão com várias contas acrílicas bola preta com bolinhas brancas sob a blusa, uma saia preta franzida no comprimento abaixo do joelho e, pano di terra preta e branca sob a saia. Como ela estava vindo doutra região do espaço rural da Ilha de Santiago, a vestimenta não só marcava seu status social por conta das peças de ouro, como também reverberava a forma estética de compor e constituir a corporeidade da mulher santiaguense quando idosa. E, a vestimenta frisada pelo uso do pano di terra/sulada é apropriada no *Batuko*, enquanto o discurso tradicionalista de compor corpos das mulheres cabo-verdianas. “Tem de ser como a tradição. [...] No meu tempo se dizia: ‘mulher que não usava pano de terra, não era mulher’.” – ia me dizendo a Mana, a anciã do coletivo.

Por outro, a passagem da condição de criança para adolescente, jovem mulher em Cabo Verde, encontra também respaldo nessas partes corporais. É frequente perceber uma

associação que as mães/pais, familiares, vizinhos fazem, quando uma criança fica com cadera arrebitada, as ancas ganham formas arredondadas e, andar com um rebolado na cadera – enquanto sinônimo duma maturidade não reconhecida por aqueles, daí se dizer criticamente estar a comportar como uma mulher, sem o ser. Ou seja, a criança por estar atravessando a fase da puberdade, diante das transformações fisiológicas, muito das vezes o seu comportamento percebido como insolente, é explicado naquelas transformações.

Uso o termo crioulo cadera que equivale ao termo bunda no léxico brasileiro, sob duas dimensões, a cadera que mexe e enfatizado no *Ku Torno*; a cadera cujo movimento adicionado aos quadris e à cintura, produz os desejos nos homens, ao remeterem [segundo os homens] não à dança em si, mas ao requebrar, a um movimento que remete ao sexo, ao erotismo e, à sexualidade. Contudo, ainda que o *Ku Torno* não se centre na cadera, as narrativas das minhas interlocutoras e as suas experiências cotidianas pontuam como o *Ku Torno* se constrói no movimento com a cadera, na relação com os quadris. Por conseguinte, produz noções de quem remexe mais bonito, como cada um usa do seu corpo para produzir performances mais aplaudidas. Ni de 33 anos, uma das integrantes do coletivo, nos sinaliza as habilidades e desenvolturas corporais que se espera dum corpo *kutornadeiro*: “As outras [batukadeiras] não gostam muito que eu dê *Ku Torno*, dizem que estou gorda, meu corpo está pesado, que estou muito gorda. [...]. Eu mesma sinto que meu corpo está pesado. Eu dava *Ku Torno* mesmo quando tinha 14 anos [...] quando tinha 14 anos, meu corpo era delgado, aí era bom dar *Ku Torno*.”

Noutro momento em campo, esta questão retomou numa conversa com a Cláudia de 30 anos, na qual ela reforçou as questões sinalizadas anteriormente pela Ni. Estava na casa da Cláudia, quis saber se ela dava *Ku Torno*, pois só tinha assistido ela

a fazer o *Tchabeta*. Ao que, ela retorquiu que antes dava, mas não conseguia dar bonito mais, que sentia o corpo pesado também e, que antes ela era *kutornadeira*, agora só batukadeira, só fazia o *Batuko*. Ela justifica o peso do corpo, por conta dos três filhos, todos menores.

Buscando a rentabilidade heurística das narrativas e experiências das minhas interlocutoras, a noção do “corpo [...] o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 1974, p. 217), abre para uma discussão sobre o corpo social, rompendo e complexificando o olhar biologizante por defender ser aquele, uma ferramenta da cultura, uma “tela social” que vai sendo pincelada pelos contornos culturais e, societários. Percebe-se como nas narrativas e práticas das batukadeiras, o *Batuko* parece operar enquanto um possível espaço e, uma possível “máquina” de produzir gramáticas múltiplas de desejos, as corporeidades e as subjetivações do feminino e do masculino cabo-verdianos. Se o *Ku Torno* realizado pelas *batukadeiras* produz corpos eróticos e, para tal há todo um treinamento ancorado às noções de corpo feminino: que relações e espaços corporais existenciais estão criando e produzindo?

14

## Os momentos de fabricação do corpo *kutornadeiro*

Nu ta marra pano riba cadera pa djudanu rabola midjor e mais bunitu, pamodi ku pano é ta faz um conjunto completo pa dá Ku Torno. Pano é pa marra riba cadera pa dá Ku Torno. Sé otu dança, ka mesti marra pano, mas pa dá Ku Torno é só ku pano marrado<sup>11</sup>. (Lara, 44 anos. Grifos meus).

11 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Amarramos o pano na cintura para nos ajudar a rebolar melhor e bonito, porque com o pano faz um conjunto de batuko completo. Tem que se amarrar o pano em cima da bunda para dar ku torno. Se for outra dança, não precisa amarrar o pano, mas para dar *ku torno* tem que amarrar o pano”.

Vários são os momentos de fabricação do corpo *kutornadeiro* sinalizados nas narrativas das *batukadeiras*, entre os quais, o baixo corporal e sulada marcando a potência da *cadere* e dos quadris. Retomando para o momento performático da Vany e do Peixinho, é visível um entrosamento, uma preocupação da plateia e, do coletivo das *batukadeiras* pela busca duma sulada para a Vany, quais as técnicas corporais de amarrá-la, onde amarrar e, a importância do objeto na feitura do corpo *kutornadeiro*, o qual sem o objeto, não se tornaria num corpo *kutornadeiro*. E, retomo aqui, a forma da vestimenta da D. Dulce, o pano di terra, sob a saia, amarrada na cintura realça o baixo corporal e, atualiza, igualmente, os ideários das formosuras dos corpos femininos cabo-verdianos.

Pano di terra na nhá tempu tudu rapariga ta usaba marrado na coxa. Na nhá tempu és ta flaba “mudjer ki ka ta usaba pano di terra ka era mudjer”. Nu ta marraba pano na coxa, tudu alguém tinha di sél, oras ké ta baba visitaba alguém, ou ta baba festa é ta lebaba di sél marrado na coxa<sup>12</sup>. (Mana, 63 anos. Grifos meus).

O *pano di terra*<sup>13</sup> é um ornamento usado, normalmente, pelas mulheres consideradas idosas, amarrado às coxas, particularmente as do espaço rural. Por isso, Mana, Fátima, Mara e Luca usavam cotidianamente *pano di terra* ou por vezes uma *sulada*, faixa de pano de menor custo econômico, à cintura por cima duma saia longa a fim de compor a corporeidade feminina pela ênfase dada ao baixo corporal. E, por ser uma prática que remete à fabricação dos corpos femininos nas suas práticas cotidianas,

12 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “No meu tempo todas as moças usavam pano di terra. No meu tempo se dizia: ‘mulher que não usava pano de terra não era mulher’. Pano era amarrado na cintura, toda gente tinha o seu, quando ia a visitas, festas, trazia o pano amarrado na cintura”.

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

o uso da *sulada e/ou do pano di terra* ao ser reapropriado para a feitura do corpo *kutornadeiro* atualiza múltiplos modos de criação dos corpos.

Untoni Denti D'óru, na época em que estava fazendo a pesquisa, tinha 82 anos e, seu olhar sobre o *Batuko* remete para as artes de fazer vivenciadas e experienciadas na sua temporalidade e historicidade<sup>14</sup>. Ele foi um dos pouquíssimos homens cabo-verdianos, das zonas rurais da Ilha de Santiago que faziam *Batuko* e, por conta disso, na altura quis recuperar as narrativas das experiências vividas e rememoradas. Com o corpo já desgastado pela idade, com o boné preto na cabeça, mas sempre com um sorriso na cara em que exhibe seu dente de ouro e, jocosidades nas narrativas, ele foi me narrando as experiências, as viagens no exterior para participar em shows de *Batuko*, os shows em Cabo Verde: *Djan sta bedjo, un ka bali mais! Ami batuko era um bés*<sup>15</sup>... repetia ele! Ele demarca-se do fazer *Batuko* na temporalidade onde as minhas interlocutoras vinculam-se, pois segundo ele, *o Batuko, o Ku Torno, goci é ka mais sima na nhá tempu! Goci propri ka ta dá pam sta juntu cu jovens ki ta fazi batuko. És tem otu spritu... Djan sta bedjo, un ka bali mais! Ami batuko era um bés*<sup>16</sup>....

Por conseguinte, ainda que as experiências do músico Untoni Denti D'óru e das minhas interlocutoras relativas aos modos de viver o *Batuko*, os sentidos existenciais atribuídos estejam marcadas e ancoradas em temporalidades e historicidades diferenciadas, perpassa-lhes a noção de que, a *sulada* central na fabricação do corpo *kutornadeiro*, elemento coadjuvante no

14 - Ele me contou rindo que antes de partir pela primeira vez para Portugal [anos 80], participar num show de *Batuko*, ele era chamado de António [Untoni em crioulo]. Porém, após ter regressado para Cabo Verde, por ter colocado um dente de ouro em Portugal, ganhou o apelido: Untoni Denti D'óru [António Dente de Ouro]. E desde daquela época até os tempos atuais, passou a ser conhecido por Untoni Denti D'óru. Ele termina dizendo que se soubesse que iria ficar tão famoso por conta do dente de ouro, teria colocado mais dentes. No meio das jocosidades e das brincadeiras nas histórias que ele me narrava, por vezes, a voz se emocionava ao denunciar a pouca atenção que lhe tem sido reservado. As pessoas sempre passam na casa dele para visitá-lo, escutar, gravar suas histórias de *Batuko* e filmá-lo, mas sem um retorno a posteriori, para além de nenhuma instituição governamental tê-lo, até então, ajudado financeiramente para melhorar sua condição de vida e, sair da pobreza.

15 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: "Já estou velho, não sirvo mais! *Batuko* era uma vez, no tempo passado..."

16 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: "Agora não é mais como no meu tempo! Agora não dá para ficar junto com estes jovens que fazem *Batuko*. Eles têm outro espírito... Já estou velho, não sirvo mais! *Batuko* era uma vez, no tempo passado..."

balanço da *cadera*, das ancas, dos quadris, sendo a beleza do requebrado, do balanço da *cadera* costurado ao seu uso. Untoni Denti D'óru nos esclarece: "Batuko é mara pano baxo cadera. Oras ki bu mara pano na cadera, ka mesti sabi kanta, nem sabi fazi tchabeta, pamodi kantiga é compasu cadera, tchabeta é compasu cadera.<sup>17</sup>"

Em algum momento, a Mana, a anciã do coletivo, sinalizou a possibilidade de se demarcar modalidades e qualidades do *Ku Torno*, as quais conforme a Mana, além de demarcar o baixo corporal: "*ku torno* só se mexe a parte de baixo do corpo, as coxas, as ancas, a cintura, a parte de cima não acompanha o ritmo", ela me apresentou, o que ela chamou de três tipos de *ku torno*: tem um "*ku torno dodu*" que é aquele que mexe todo o corpo e descompassado, *doidamente sem ritmo*, tem o "*ku torno normal*" que é aquele que mexe só as ancas, as coxas, o rebolar da bunda, tem "*ku torno sem brio*" que é aquele sem vida, sem ritmo, que não acompanha o ritmo. Ainda que não tenha sido retomado pelas outras *batukadeiras*, entendo que o lugar de enunciação da Mana, por ser anciã do coletivo e a fundadora do primeiro coletivo de *Batuko* nos anos 80, é central pra se pensar quer as artes do fazer *Batuko* e *Ku Torno*, quer os enunciados alusivos a quem dança e qual corpo pode fazer *ku torno* bonito.

É perceptível a presença dum rol de representações e artes de fazer, de se dar o *Ku Torno*, interiorizados e compartilhados de forma homogênea no coletivo das *batukadeiras* e na comunidade em geral, que frisam ser a saia e a sulada partes constituintes do *Ku Torno*. Também, tal é costurada com as multiplicidades e singularidades das *kutornadeiras*. A coreografia de cada *kutornadeira* vai se singularizando no modo como ela remexe o baixo corporal, como movimenta as mãos, se usa saia curta ou longa, os objetos

17 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: "Batuko é amarrar pano debaixo cadera. Tendo amarrado pano por baixo da cadera, não precisa cantar nem fazer tchabeta, porque cantiga é compasso cadera, tchabeta é compasso cadera"

usados ou não para compor e produzir as habilidades, sinalizando os mecanismos e momentos do seu “processo de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 1999) e, de se singularizar enquanto mulher cabo-verdiana, *kutornadeira* e, *batukadeira*.

Ku calça nu podi dá Ku Torno, má ku saia é mais apresentado e batuko propri é fetu pa dá ku saia. Ami un podi dá Ku Torno ku calça, má si un sta na coletivo un ka podi dá ku calça, pamodi na ora de fazi batuko na coletivo, é só ku saia<sup>18</sup>. (Lara, 44 anos).

Pa dá ku tornu bu tem ki meche tudu korpu. É ka só bacho ké pa meche., é tudu korpu, pamodi, é sakedu ki ta dandu ku tornu, bu tem ki meche bus mó, fazi de bu jetu. Tem guentis ki ta poe mó riba de kabesa, tem kés ki ta poe pa bacho, é jetu di kada alguém de fazi ku tornu. E pa dá ku tornu finkadu, tem ki mechedu cintura, cadera e ancas<sup>19</sup>. (Mara, 65 anos).

Tem muti batukadeiras ki ta axa ma pa dá Ku Torno é só chiga e dá, mas é ka si nau, pamodi, bu tem ki treina. Tem otus ki ta mexi tudu corpo. É ka si nau, pa dá Ku Torno bu tem ki mexi só parte bacho de corpo, cadera, parte de riba ka ta entra na Ku Torno<sup>20</sup>. (Nany, 40 anos).

As narrativas da Lara, Mara e, da Nany dão-nos conta das multiplicidades no interior do coletivo e, os movimentos que vão ganhando nas práticas coreográficas. De igual modo, os jogos de agenciamentos e singularizações produzem o *Ku Torno* como um

18 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Com a calça pode dar ku torno, mas com a saia é mais apresentável e mesmo Batuko foi feito para dar com saia. Eu dou ku torno com calça, mas se estou no grupo não posso dar com calça tenho que saber que estando em grupo, ku torno é com saia e não com calça”.

19 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Ku torno tu tens que mexer todo o corpo. Não é só a parte baixa, é todo corpo, pois tu vais estar de pé dando ku torno e tens que mexer todo o corpo, tens que mexer os braços, fazer do teu jeito. Tem pessoas que colocam as mãos pra cima, outras para baixo, é conforme o jeito de fazer ku torno de cada um. E para dar ku torno firme tem que se remexer a cintura, a bunda e as ancas”.

20 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Tem muitas batukadeiras que pensam que dar ku torno é só chegar e dar, não é assim, tem que se preparar. Tem outras que mexem o corpo todo. Está errado, para dar o ku torno só se mexe a parte inferior do corpo, a bunda, a parte de cima não acompanha o ritmo”

espaço de demonstrações e de construções, como se numa “arena de disputa das habilidades de remexer, requebrar, rebolar o baixo corporal” se tratasse. Por várias vezes, percebi quer nos ensaios, quer nos shows, aquilo que elas chamam de “brinca *Batuko*”, ou seja, criação dum espaço onde as *kutornadeiras* provocam-se entre si, provocando o público e, criando requebrados mais bonitos, mais frenéticos.

A beleza é, também, múltipla e singular, consoante a audiência, a posição social e, a faixa etária das *kutornadeiras*: quando são jovens, adolescentes se permitem intensificar o *Ku Torno*, usar saias curtas, ao limite de aparecer calcinha, requebrar até o chão; quando são mulheres maduras, elas cuidam em não explicitar o corpo ao limite e, nem fazer determinadas performances que poderiam quiçá macular sua condição de mulher madura, por vezes casada ou mãe de filho. No espaço onde mulheres maduras e adolescentes se encontram a dar *Ku Torno* em simultâneo, poderia quiçá intensificar a disputa e fragmentar a articulação do coletivo e, talvez por isso, na maioria das vezes, ou só as mais jovens, as adolescentes, ou só as mulheres maduras dão *Ku Torno*, só quando necessário aparecem juntas.

Pois, ainda que nos momentos de show e ensaios, as adolescentes e as crianças davam *Ku Torno*, tal não impedia às mais maduras também de dar quando a situação exigia, seja na animação do ensaio pela ausência das adolescentes, seja nos shows quando tinham falta de *kutornadeiras*, uma vez que, todas sabiam e poderiam fazê-lo a qualquer instante que fosse necessário: “Nós tudu nu sabi da *Ku Torno*, má kenha ki ta da propri é minis mais pikinoti, kés ki tem 13, 14 ou 19 anu, pamodi sima nu tem mais força ki és nu ta fica na dá *Tchabeta*<sup>21</sup>”. É de notar, por conseguinte, como o *Batuko* e o *Ku Torno* operam no coletivo, seja como práticas

21 - Tradução do crioulo cabo-verdiano “Todas nós sabem dar *Ku Torno*, mas quem mesmo que dá são as mais novas, aquelas de 13, 14 ou 19 anos, porque como nós temos mais força do que elas, ficamos a fazer *Tchabeta*”.

músico-coreográficas coletivas produzidas e experienciadas no contexto sociocultural cabo-verdiano e santiaguense, seja enquanto um solo virtuosístico no qual as mulheres de forma individual e singular dançam para produzir habilidades *kutornadeiras*.

## As noções de desejos e erotismos no Ku Torno

Kada mudjer ta mexi sé corpo modi ké sabi, é preñdi, má só cintura ké pa mexi pamodi Ku Torno bunitu é kel ki ta mexedu pamodi Ku Torno bunitu é kel kl cintura, cadera ta mexedu mais bunitu. Kenha ki ta dansa cu parte riba de corpo, ka sabi dá Ku Torno. Ku calça ka ta dá pa da Ku Torno, é só ku saia pamodi ta fica mais bunita e mas formosa<sup>22</sup>. (Mana, 63 anos).

De novo, a noção de corpos traduzindo uma sensualidade cuja performance corporal se centraliza na parte inferior da mulher formada pelo conjunto: a cintura, a cadera, os quadris. E, mais que estar unicamente a enfatizar as formas femininas, reificando noções e categorias culturalmente elaboradas de feminilidade, há todo um discurso/práxis que provém dum erotismo, do saber-fazer erótico, em que os desejos se corporificam, pois, fica discernido na fala da Mana que, o que importa no fazer *Batuko* é o requebrar da cadera, da cintura, não de qualquer modo, pois um “*Ku Torno* bonito é aquele que se mexe a cintura mais bonita”.

Antes de avançar, é necessário frisar as duas noções de corporeidades com as quais dialogo para perceber as nunces que permeiam a feitura do corpo *kutornadeiro*. Numa chave, o corpo se constitui nas narrativas como social e culturalmente construído dentro do contexto cabo-verdiano e santiaguense e, nas performances do *Ku Torno* constroem e reconstroem as

22 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Cada mulher mexe o corpo conforme ela sabe, aprendeu, mas é só a cintura que se mexe porque ku torno bonito é aquele que se mexe a cintura mais bonita. Quem dança com a parte de cima já não sabe dar ku torno. Calça não dá para dar ku torno, tem que ser com saia, fica mais bonita, mas graciosa”.

noções estéticas das corporeidades femininas, de serem mulheres cabo-verdianas, santiaguenses e, os elementos diacríticos das corporeidades e feminilidades. Também, é ressemantizado e reatualizado pelas batukadeiras nos vários momentos existenciais, enquanto mulher, mãe – chefe de família, *batukadeira*, *tchabeteira* e, *kutornadeira*, retratando a condição das relações de gênero em Cabo Verde. Também, o corpo aparece agenciando, construindo e, reconstruindo relações sociais, pois, permite às batukadeiras se construírem enquanto mulheres, possibilitando assim que, o espaço social local e cabo-verdiano seja produzido corporalmente.

Os olhares sobre o fazer *Ku Torno* são diferenciados e, entre vários possíveis recortes que se poderia fazer, as relações de gênero são construídas como fundantes. Se para os homens-masculinos, a dança do *Ku Torno* desencadeia olhares e posicionamentos que deslocam o olhar da estética da dança, a apreciação da dança pelas suas formas, ao erotismo, à sensualidade e, aos desejos no corpo das *batukadeiras*; para as mulheres, a dança é agenciada nas suas narrativas, nas suas experiências cotidianas como um espaço de demonstração e criação de habilidades de dança, do rebolar, do requebrar e, de sedução. Contudo, se as multiplicidades abrem espaço, reiterando para pensar a produção dos corpos femininos e masculinos, permitem-nos questionar, igualmente, as várias noções de desejos, de sensualidade e erotismo acionadas pelos sujeitos sociais (mulheres e homens) nas suas experiências cotidianas do fazer *Batuko* e *Ku Torno*.

Oras ki un ta odja mudjer ta fazi batuko, ta dá ku tornu, oras ki un ta odja modi sé korpu ta mexi, un ta pensa na sexo, na kel mudjer lá, na sé korpu e nau na dansa e na música<sup>23</sup>. (Tony, 26 anos).

Raramente, os homens se encontram a dar *Ku Torno* e quando tal acontece, reações de várias índoles desembocam,

23 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Quando vejo uma mulher a fazer batuko, a dar ku tornu’, quando vejo a forma como seu corpo mexe, penso no sexo, naquela mulher, no seu corpo e não na dança e na música”.

pois, se para alguns (tanto homens, quanto mulheres) há uma demarcação dos limites de territorialidade da atuação masculina no fazer *Batuko* – eles podem participar tocando alguns instrumentos musicais (cimboa, violão) ou cantando, mas *Ku Torno* não; para outros (homens e mulheres), é aceite trânsito dos homens no *Batuko*, ao ponto de, para algumas das *batukadeiras*, o *Ku Torno* dado pelos homens é mais bonito e melhor do que o das mulheres.

Num momento em campo, houve uma tarde de atividades que decorreram num palco, entre as quais, animação com um coletivo de *batuko* do bairro vizinho. O coletivo (escutei o público dizendo que tinha mais elementos, mas por motivos de luto, as outras não tinham podido comparecer) era constituído por seis elementos, faziam Tchabeta, uma era cantadeira e *kutornadeira*, a faixa etária rondava 30, 35 até 60 anos ou mais. Elas tinham roupas com o mesmo corte, cor, parecia a farda de identificação do coletivo<sup>24</sup>: era saia branca, blusa também branca mas com faixas de *pano di terra* (branco cruzado com preto) no pescoço e nos extremos. Algumas tinham lenço branco na cabeça, outras, lenço cujo tecido se assemelhava às faixas da blusa. Estavam sentadas em forma de arco, todas tinham o *tchabeta* entre as coxas, as pernas esticadas e cruzadas. No meio das batidas de *tchabeta*, um homem subiu para o palco, trazia sulada na cintura e, acompanhava a cantadeira no *Ku Torno*. A forma dele dançar traduzia um domínio do fazer, um jeito e, desenvolturas de requebrar compassados, comentavam ao meu lado. Iam dizendo que mexia a parte inferior do corpo mais bonito, acompanhava o compasso e dançava bonito; e, que a cantadeira, por sua vez, não dava *Ku Torno* assim tão bem como ele, não mexia o corpo com tanta leveza e, não realçava muito as ancas, o rebolar da cadera como ele. Percebi que as habilidades da cantadeira pareciam ser

<sup>24</sup> - Sobre isso, cf. Semedo (2009, 2013).

mais para a melodia e, menos para a dança. O corpo do *kutornadeiro* era mais delgado, a cantaderia era mais corpulenta e, com menos desenvoltura. Enquanto as *batukadeiras*, energeticamente batiam no tchabeta, o homem com as mãos erguidas, requebrava o baixo corporal em simultâneo com movimentos deslizantes dos pés que iam no compasso do corpo. Teve um instante, pegou dum cesto que estava por detrás duma *batukadeira* e, seguiu requebrando de cara virada pro público, com o cesto sob a cabeça. O público gritava de êxtase e as *batukadeiras* intensificavam energeticamente a *Tchabeta*, batendo ensurdecidamente o instrumento. Depois, vim a saber que o homem que as acompanhou, não era do coletivo, estava só animando e “brincando Batuko” – me disseram.

Dias depois, cruzei com a Mana, o Tony e outros homens na praça, aproveitei para comentar aquele evento.

## 23

Na nhá tempu tinha alguns homis ki ta daba ku tornu, kês ki sabeba, ta daba ku tornu. És ta daba dretu, sima mudjer ta dá. És ta poba panu na cintura e és ta daba ku tornu<sup>25</sup>. (Mana, 63 anos).

[...] oras ki um ta odja homi ta dá ku tornu, é ta fica gozante, ka pamodi é ka podi fazi nau, pamodi é cusa ki nu ka ta odja tudu ora!<sup>26</sup>. (Tony, 26 anos).

*Batuko* sempre foi uma atuação de mulheres. Mesmo quando o batuko era acompanhado de violão, cimboa, quem cantava e quem dançava eram sempre as mulheres. Me lembro ainda miúdo, ‘Não um homem nunca pode dar ku torno’. Ku torno é dança típicas das mulheres, uma espécie de propriedades das mulheres e nunca do homem. Até porque acho de muito mau

25 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “No meu tempo, tinha alguns homens que davam ku torno, quem sabia dava. Eles davam bem, como as mulheres dão. Colocavam o pano na cintura e davam ku torno”.

26 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “[...] quando vejo homem a dar ku torno, acho engraçado, não porque ele não pode dar, mas porque é uma coisa rara”.

gosto um homem a dar o torno porque não tem estrutura, não tem nada: é uma coisa mesmo própria das mulheres<sup>27</sup>. (Tomé Varela, 58 anos).

A percepção do Tony parecia reverberar as narrativas do Tomé Varela, traduzindo os interditos de classe e de posição social em relação à atuação do homem no *Batuko*, os limites da performance, ainda que provenientes de gerações e trajetórias diferentes. Tony era emigrante em Portugal desde 2003, tendo frequentado o liceu até 7ª classe. Tomé Varela [comumente chamado assim] vivia em Cabo Verde, frequentou a faculdade, fazia parte do coletivo dos intelectuais e escritores em função dos livros publicados sobre as culturas expressivas cabo-verdianas. Fica subentendido nas entrelinhas das narrativas que em face de situações dum homem dar *Ku Torno*, cai numa situação “engraçada” ou de “mau gosto”, decorrente da possibilidade de “estar sendo efeminado”, pondo em causa tanto a sua masculinidade, a sua condição de “macho” ao requebrar, rebolar a cadera, os quadris e, principalmente, a masculinidade doutros homens ao feminizar a masculinidade, pois “kenha ki ta rabola é mudjer<sup>28</sup>”.

Os olhares masculinos relativos ao corpo masculino kutornadeiro, nos mostram como há todo um discurso sociocultural cabo-verdiano que traduz traços diacríticos de “construção social de diferença” (AM NCIO, 1998), as atribuições socioculturais masculinas e femininas no contexto de Cabo Verde construídas e, produzidas conforme o gênero: homem e mulher. Contudo, essa narrativa é um só olhar sobre o corpo kutornadeiro. Noutra chave, Mana nos retrata a construção povoada por outras vivências e outras trajetórias do fazer Batuko e Ku Torno, em que a coreografia inicialmente se inclui nas atribuições sociais de ser

27 - A entrevista com o escritor Tomé Varela foi feita em português.

28 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Quem rebola é mulher”.

homem na sociedade cabo-verdiana, ainda que as performances possam estar espelhadas nas femininas. Destarte, as formas de pensar e produzir as corporeidades femininas e masculinas nas performances do Ku Torno e do Batuko, criam também sujeitos femininos ou masculinos que demarcam as fronteiras do fazer Ku Torno segundo o gênero, as técnicas corporais coadjuvantes na produção dos corpos kutornadeiros, o rebolar e, o requebrar ou não do baixo corporal.

## Vergonha? O explícito/implícito no Ku Torno

Como tenho mostrado, o argumento que amarra o artigo concebe a possibilidade de pensar o *Batuko*, como uma espécie de “máquina desejante” que tenderia a produzir ou não, sujeitos desejantes, os quais desencadeariam reações outras nos homens, deslocando-os do lugar de sujeitos para sujeitos-objetos desejantes. Assim, como as *batukadeiras* jogam com as noções de explícito e implícito na/da dança *kutornadeira*, quais noções de vergonha são criadas e concebidas nos espaços *kutornadeiros* e, como uma possível vergonha que atravessa as narrativas e as práticas, é superada?

Eu creio que, batuque é dança, é cântico, é atuação das mulheres para os homens. As mulheres ao fazerem atuação estão fazendo para os homens, aliás, é só ver a dança, o *Ku Torno*. Normalmente, quando as mulheres estão dando *Ku Torno*, eu acredito que não dão para outras mulheres: dão para os homens e não é por acaso que quando dão, quase sempre e põem de costas para a plateia, para a assistência. Não é por acaso, porque a beleza do torno é por trás, não por frente. (Tomé Varela, 58 anos).

Tomé Varela entende que a beleza do *Ku Torno* se encontra relacionada à *cadera*, a produção do corpo *kutornadeiro* acoplado às ancas, à cintura como realça: “Não é por acaso, porque a beleza do torno é por trás, não por frente”. Também, o corpo nos informa as referências do coletivo, os valores estéticos e morais produtores das formas diferenciadas de serem mulheres no coletivo de referência das *batukadeiras*, no espaço social cabo-verdiano. É de notar, que percebo a noção de gênero no sentido de performatividade, em que os sujeitos femininos vão se apropriando das formas de serem mulheres, resultantes e resultadas das suas trajetórias e, a todo instante, reatualizando-as nas práticas cotidianas (BUTLER, 2000; BUTLER, 2004; MORRIS, 1995). Pois, ainda que, as *batukadeiras*, sejam produtos dum contexto sociocultural, as suas performatividades de gênero<sup>29</sup>, nas quais as noções de corporeidades femininas e masculinas vão sendo reatualizadas e, ressemantizadas, traduzem questionamentos sobre tais *regras*, sobre o que constrói, define, prescreve os modos de existir, no espaço social cabo-verdiano.

Nany nos traz outras noções de valorações estéticas do *Ku Torno*, quando argumenta: “*Tem guentis ki ta acha ma pa fazi Batuko, pa da Ku Torno debi bistidu saia kurtu, pa oras ki raboladu, ta mostra calcinha*”<sup>30</sup>. A fala dela sinaliza outras formas de produzir e, de conceber o corpo *kutornadeiro*, nas quais estarão acomodadas noções de como tal opera sem cair numa “explicitação do corpo”, que “estragaria o *Batuko*”. Mas qual parte do corpo provocaria tal situação? Nany faz questão de enfatizar: a calcinha, que remeteria à intimidade da mulher, sua feminilidade que é exposta para alguns e, unicamente em determinados contextos.

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

30 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Tem pessoas que acham que para fazer Batuko, para dar *Ku Torno* deve-se vestir saia curta, para quando se rebolar, se mostrar calcinha”.

Tem munti guentis ki ta acha ma pa fazi batuko, pa da Ku Torno tem ki bisti saia curto, ki oras ki bu rabola cadera clacinha ta parci. Un ta acha ma assi ta fica feio! Ta straga batuko. Pa dá Ku Torno, saia debi fica riba juelho, curto dimas ta fica feio. Pamodi ka mesti da ku tornu pa parci calcinha, mas pa rabola cadera e cintura bunitu!<sup>31</sup> . (Nany, 40 anos).

A saia curta exibindo a calcinha exporia o corpo *kutornadeiro* e, deslocaria a atenção da eficácia performática para essas partes, retirando todo o agenciamento das mulheres, levando que elas caiam no que estão a todo instante evitando: ser produzidas enquanto objetos pelos sujeitos-objetos homens. Pois, uma noção central nas narrativas das *batukadeiras*, é o facto de, o que prestigia as *performances*, tornando-as mais aplaudidas, mais elogiadas, levando o público assistente ao rubro, ser o “requebrar a *cadera*, os quadris, as ancas de forma bonita” e, não a exibição das partes emicamente pensadas como íntimas. Grosso modo, se desenham jogos entre o explícito e o implícito, o insinuado e, como são reificadas. A adolescente Isabel entende que bonito mesmo é dar com saia curta, ainda que ela use uma *leg* por baixo, o comprimento da saia dela tem centímetros baixo da *cadera*, quase desnudando-a. Outras *batukadeiras* ao usar uma saia curta cujo movimento frenético revelaria algo, usam por baixo uma *leg* ou um *mini-short*.

O ato de usar uma *leg* ou um *mini-short*, joga com as noções de insinuado, pois ainda que a *leg* não as revele, por ela ser justa ao corpo, enforma-o. Igualmente, fica escondido, é (des) revelado pela *leg*, ainda que não a demonstre explicitamente, demonstra por outras formas e, sob particularidades mais subtis. A beleza ou fealdade aparece vinculada à demonstração ou não do

31 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: “Tem muitas pessoas que acham que fazer Batuko, dar Ku Torno tem que vestir saia curta, que ao rebolar *cadera* a calcinha aparece. Eu não concordo, acho feio. Estraga o Batuko. Pra dar Ku Torno, a saia deve estar em cima dos joelhos, curta demais fica feio. Porque não precisa dar Ku Torno para aparecer a calcinha, mas para fazer, pra balançar as ancas de forma bonita”. (Nany)

corpo, das partes íntimas, ao mesmo que traduz conjunto de artes de fazer *Ku Torno*, de requebrar a *cadera*. Também, perpassa uma certa noção de moralidade, de que a feitura do corpo *kutornadeiro* constitui um movimento, em que o cerne é menos somente a apresentação de artes de fazer e, mais a criação do corpo enquanto uma linguagem social, em resultado de agenciamento de múltiplas máquinas. Permite falar sobre as mulheres *kutornadeiras* e *batukadeiras*, o lugar delas no espaço social local e, os modos como os corpos *kutornadeiros* e os corpos femininos se imbricam, criam continuidades e singularidades existências.

As narrativas das minhas interlocutoras sinalizam como jogam com as noções num espaço público, na presença de outrem com grau de interconhecimento variado, tendo em conta que o espaço de sexo, de prazer corporal-sexual é definido, sócio e culturalmente, como um espaço privado e, de intimidade. E, foram me mostrando, igualmente, as formas de agenciamento e negociação de uso de formas privadas de desejos, num espaço público e, como a vergonha ou a não vergonha<sup>32</sup> aparece construída nos espaços.

De frisar que, ainda que as minhas interlocutoras não remetam explicitamente dar *Ku Torno* ao sexo, a questão de vergonha associa-se senão ao sexo, aos comportamentos socioculturais produtores dos corpos femininos e masculinos. E, ainda que a discussão de Duarte (1987) sobre a vergonha nas relações amorosas entre homens e mulheres nas classes populares brasileiras, entenda que o homem apareça como aquele que atrai, que busca e, as mulheres como reagindo positiva ou negativamente, as minhas interlocutoras estão pontuando outras nuances. Apesar de, nalguns momentos performáticos ter presenciado outras

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

lógicas de fabricação de corpos femininos e masculinos, defendendo que apreender os sentidos sociais do fazer *Batuko*, necessariamente exige todo um trabalho de desmistificação dos *a priori* ocidentais de corporeidade e de relações de gênero, de como as mulheres cabo-verdianas e africanas, rurais e de classes populares, não podem continuar sendo vistas como vítimas, despossuídas de poder, capturadas num discurso de empoderamento. Mas, a necessidade de se perceber as bases dum fortalecimento dos lugares sociais das mulheres e, lembrando Strathern (2006): perceber o que ‘mulheres’ e ‘homens’ fazem, ou seja, o “sentir-se como uma mulher”, o “sentir-se como um homem”, os processos pelos quais se tornaram mulheres e homens.

E, uma associação entre a gramática erótica do *Batuko* e o conceito deleuze-guatarriano de “máquinas desejantes” permite recuperar a discussão dos desejos, constituindo-se num ato produtivo e criativo, que produzem outras relações e outros espaços existenciais. Pois, os modos de dar *Ku Torno*, as noções de desejos acionados pelas *kutornadeiras*, poderão estar, em algum momento, a subverter e destabilizar os espaços micropolíticos cabo-verdianos dos sujeitos, criando assim, outros modos de conceber e, pensar as noções de mulheres, de homens e, da pessoa cabo-verdiana.

A vergonha resultante da performance corporal do *Ku Torno* aparece tanto nas narrativas, como corporificada nas práticas sociais e, como forma de superá-la, as *kutornadeiras* criam formas de lidar e desmistificar possível intimidade, por meio de técnicas corporais que só fazem sentido no contexto do *Batuko*: fechar os olhos, tapá-los com as mãos, ficar de costas virada para o público, cara erguida para cima e de olhos fechados como a Vany, ou manter a cara fechada, inexpressiva.

Ami um ka sabi fazi Ku Torno, un ka gosta també pamodi é mi só e un ta fica ku vurgonha, porpri un gosta mais de fazi tchabeta, undi nos é tcheu<sup>33</sup>. (Ana, 35 anos).

Homis é mais vurgonhoso. Tem munti homis ki tem vurgonha, ma tem otus ka tem nau. Tm munti homs ki ta brinka batuko, és ta poe garafa riba cabeça e és ta rabola cadera<sup>34</sup>. (Untoni Denti D'óru, 82 anos).

A vergonha, da qual nos narra a Ana, emerge em decorrência da possibilidade de dar *Ku Torno*: o estar sozinha e/ou estar acompanhada, por ser simultaneamente, um gênero músico-coreográfico coletivo e individual. E, por *Ku Torno* remeter às noções de sensualidade, de erotismo, sinaliza formas outras criadas pelos sujeitos na tentativa de superar a eminência de realizar uma prática erótica, sensual num espaço público e, as noções de intimidade, de público e privado agenciadas pelas *batukadeiras*. A questão da vergonha aparece também na atuação dos homens, enfatizando como, por ser uma prática tida socioculturalmente de mulheres, os homens são vistos como mais vergonhosos, ainda que apareçam alguns que buscam dissolver as fronteiras, os limites de atuação masculina e, de dar o *Ku Torno*<sup>35</sup>. Outrossim, tanto nas narrativas das minhas interlocutoras, quanto nos eventos, pude observar os sentidos que os sujeitos atribuem à vergonha consoante o gênero do/a *kutornadeiro/a*. Se os homens, normalmente evitam estar somente de costas para o público, já as mulheres estão quase o tempo todo; se os homens mantém o corpo menos endurecido e o

33 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: "Eu, por exemplo, não sei fazer ku torno, não gosto muito de fazer também, porque fico sozinha e como fico envergonhada, prefiro fazer tchabeta, pois somos muitas".

34 - Tradução do crioulo cabo-verdiano: "Homens são mais vergonhosos. Tem muitos homens que têm vergonha, mas têm outros que não. Tem muitos homens que brincam batuko, colocam uma garrafa em cima da cabeça, e dão ku torno". (Untoni Denti D'óru).

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

baixo corporal é ativado junto com o movimento zigue-zague dos pés, as mulheres marcam um endurecimento da parte superior e, um requebrar frenético do baixo corporal.

Destarte, o *Batuko* aparece construído ou percebido pelas *batukadeiras* e *kutornadeiras*, movido por uma vontade de instaurar novos dispositivos de estar no mundo, produzindo processos outros de singularização, com níveis e intenções diferenciadas. Ao mesmo tempo em que, produz subjetivações, há uma dimensão dos desejos desencadeados nos homens causadas pelas desenvolturas e jogos corporais das *kutornadeiras*. Os quais jogam com noções de explícito e implícito, ou seja, o que deve ser mostrado ou insinuado de forma a produzir o sujeito-objeto que deseja: o homem-masculino. Por conseguinte, tende a ganhar contornos de ação política das *batukadeiras*, ao produzir corpos e sujeitos desejantes, na qual, os homens são deslocados da condição de sujeitos dos desejos a sujeitos-objetos de desejos. E a ação, a “micropolítica do desejo” (GUATTARI; ROLNIK, 1999) é construída acoplada à forma como cada *kutornadeira* cria as singularidades, as formas de materializar a produção de corpos e sujeitos homens-masculinos, nos modos como rebola *cadere*, requebra a cintura, amarra a *sulada*, como leva o público ao êxtase e, atualiza-as.

As narrativas e práticas das minhas interlocutoras ao criar, em certa medida, o *Batuko* num espaço de produção e fabricação de corpos femininos e masculinos, noções de serem mulheres e homens cabo-verdianos criados nas narrativas musicais do *Batuko*, das artes do fazer/dar *Ku Torno*, nos sinalizam noções outras de corporeidade, sendo o corpo simultaneamente: uma máquina que produz desejos e modos existências. Um corpo forte, robusto, marcado por formas, coxas arredondadas que, acionadas nas danças do *Ku Torno* desencadeiam nas mulheres,

situações de disputa, de quem dá *Ku Torno* melhor e requebra mais. E, o requebrar aparece, quiçá enquanto um agenciamento das mulheres de (des)construírem as configurações cabo-verdianas de ser e viver as condições de mulheres e homens.

## Referências

AM NCIO, L. **Masculino e feminino**: a construção social da diferença. 2. ed. Lisboa: Editora Afrontamento, 1998.

ANDRADE, E. **As Ilhas de Cabo Verde da “Descoberta” à Independência Nacional** (1460-1975). Paris: L’Harmattan, 1995.

BRAZ, J. **Mornas e Coladeiras de Cabo Verde**: versões musicais duma nação. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento da Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

BUTLER, J. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, H. **The Performance Studies Reader**. London: Routledge, 2004. p. 57-70.

BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (Org). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 151-172.

CABO VERDE. **Boletim Oficial**, Praia, n. 13, p. 2, 31 mar. 1866.

CSORDAS, T. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2003. Tomo I.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DUARTE, L. F. D. Pouca vergonha, muita vergonha: sexo e moralidade entre as classes trabalhadoras urbanas. In: LEITE LOPES, J.

S. (Org.). **Cultura & Identidade Operária**: aspectos da cultura da classe trabalhadora. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987. p. 45-60.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 5. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 4 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

INE (Instituto Nacional de Estatística). **Censo demográfico**. Praia-Cabo Verde, 2010.

LOPES, J. A palavra morna. **Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação**, Praia-Cabo Verde, ano V, nº 53, p. 27-28, 1 fev. 1974.

MARIANO, G. A morna expressão da alma de um povo. **Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação**, Praia-Cabo Verde, ano III, n. 30, p. 18-20, 1 mar. 1952.

MARTINS, V. **A música tradicional cabo-verdiana I**: a morna. Praia: ICLD, 1989.

MARTINS, V. **Ensaio musicológico sobre a morna**: forma musical cabo-verdiana. Praia: ICLD, 1990.

MAUSS, M. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU (Editora Pedagógica e Universitária) e EDUSP (Editora da Universidade de São Paulo), 1974. p. 211-230, v. II.

MORRIS, R. All Made up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender. **Annual Review Anthropology**, 24, p. 567-592, 1995.

PEIXEIRA, L. M. de S. **Da mestiçagem à Caboverdianidade**: registros de uma sociocultura. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

RODRIGUES, M.; LOBO, I. **A Morna na literatura tradicional**: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade. Praia: ICLD, 1996.

SEMEDO, C. I. **“Mara sulada e dã ku torno”**: performance, gênero e corporeidades no grupo de Batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SEMEDO, C. I. Noções estéticas na performance do Batuko: experiência etnográfica entre as batukadeiras de São Martinho Grande (Ilha de Santiago - Cabo Verde). In: LUCAS, M. E. (Org.). **Mixagens em campo**: etnomusicologia, performance e diversidade musical. 1. ed. Porto Alegre: Edições Marca Visual, 2013. p. 109-142.

STRATHERN, M. **O gênero da dádiva**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

TAVARES, E. **Mornas cantigas crioulas**. Luanda, 1930.

TAVARES, M. de J. **Aspectos evolutivos da música Cabo-Verdiana**. Praia: Centro Cultural Português /Instituto Camões, 2006.