

## Olhares transversais da escrita literária sobre a cultura identitária do arquipélago: do dilema do “primeiro” romance cabo-verdiano à produção contemporânea

Profa. Pós-doutora Simone Caputo Gomes<sup>1</sup> (USP)

### Resumo:

*A marca da cultura tradicional de Cabo Verde na apreensão literária exótica de José Evaristo D'Almeida. O batuku no romance O escravo e na literatura pós-independência: o patrimônio imaterial crioulo, da visão da barbárie à afirmação da identidade nacional. A mais antiga manifestação cultural de cabo verde registrada pela paleta literária de Corsino Fortes, Onésimo Silveira, Vera Duarte, entre outros.*

**Palavras-chave:** Cabo Verde; batuque; primeiro romance cabo-verdiano; *O escravo*; patrimônio imaterial crioulo.

*Arrasta-se o vão lamento  
Da África dos meus Avós,  
Do coração desta noite,  
Ferido, sangrando ainda  
Entre suores e chicotes.*

*E a lua cheia que veio  
A voz quente do batuque  
Faz feitiço...  
E o negro dorme  
sonhando ser Santo um dia.*

(Magia negra, Aguinaldo Fonseca)

Em 1856 publica-se em Portugal a primeira edição do romance *O Escravo*, do português radicado e cabo-verdiano adotivo José Evaristo d'Almeida, considerado por Manuel Ferreira “um dos fundadores da ficção cabo-verdiana” (em fala no Simpósio comemorativo dos 50 anos da revista *Claridade*, 1986) e sobre o qual pouquíssimas referências existem. Presumidamente exerceu função pública em Cabo Verde (as informações são desencontradas, escrivão ou escriturário da Contadoria da Fazenda, por vezes dado como residente na ilha da Boavista, ou na do Sal, na Brava ou Santiago) e nos deixou o primeiro romance de temática cabo-verdiana, *O Escravo*, que testemunha, em estilo romântico-realista, as atribulações de um amor camiliano (a escravatura do amor) condenado pelas barreiras de raça e classe e, ao mesmo tempo, a formação de uma sociedade com identidade crioula, prestes a se desembaraçar do sistema escravocrata (a escravatura de condição) e dos seus ranços racialistas.

Atesta Ilídio Rocha que *O Escravo* é “um retrato da vida social [cabo-verdiana] dos meados do século XIX (ROCHA apud VEIGA, 1994, 106), o que acrescenta ao texto para além do valor literário, uma importante relevância histórica para os estudos sobre Cabo Verde.

O essencial do enredo do romance decorre no ano de 1835, num cenário próximo de Monteagrarro, onde se preparou a malograda insurreição anti-escravocrata protagonizada por um grupo de escravos. Pretendiam os mentores da insurreição extinguir definitivamente a sociedade escravocrata, matando os senhores brancos e tomando conta da ilha de Santiago. Denunciados, os cabeça do movimento foram condenados e, depois, mortos com arcabuzes, como comprova António Carreira em Cabo Verde - Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata. As ocorrências de Monteagrarro são precedidas, em 1822, pela revolta dos Engenhos, que inaugura, na senda da revolução liberal portuguesa e da independência do Brasil, um ciclo de revoltas. Estas e outras dissensões sociais, como as ocorrências de Santo Antão de 1886, expõem as fissuras do período de desagregação da sociedade escravocrata e os tempos de emergência do liberalismo monárquico e, depois, do republicanismo, de clara marca nativista em terras de Cabo Verde.

A ilha de Santiago, nesses anos de oitocentos, é apresentada por José Evaristo como foco de insegurança política para as elites, pretexto que motivará os esforços da Coroa portuguesa no sentido de encontrar uma nova capital para o arquipélago, na ilha de S. Vicente. O interesse por essa ilha é suscitado, sobretudo, por nela se situar o mais importante porto natural de águas profundas de todo o Médio Atlântico, o Porto Grande. A conjuntura internacional marcada pela potenciação de novas fontes de energia, designadamente o carvão, e pelo aparecimento de novas tecnologias para a navegação de longo curso, bem como pela independência das nações sul-americanas na sequência da quebra da posse colonial ibérica nesse subcontinente, com a ascensão do Império Britânico, à cata de matérias primas e de mercado para a sua pujante indústria, como potência econômica dominante; a insalubridade do clima da Vila da Praia nos tempos pantanosos das as-águas serão argumentos decisivos para justificar o deslocamento da capital.

Além disso e depois da perda do Brasil, a ilha de S. Vicente afigura-se às mentes da Rainha Dona Maria II, do Ministro Visconde de Sá da Bandeira e de Joaquim Pereira Marinho, o Governador de Cabo Verde à época, como lugar de superação de uma escravocracia em ruínas, cuja morte definitiva dá-se em 1878.

Goradas tanto as tentativas de povoamento branco da ilha quanto a decretada ascensão da futura cidade do Mindelo à capitalidade político-administrativa, conforme previa o Decreto de Sá da Bandeira de 1838 (curiosamente o ano em que a Praia ascende à categoria de Vila), a ilha de S. Vicente povoar-se-á definitivamente de cabo-verdianos de origens sociais diversas e de todas as ilhas, com destaque para as de Barlavento, reforçados por portugueses, judeus e súditos britânicos, reunidos à boca do Porto Grande e dos depósitos carvoeiros introduzidos pelo inglês John Rendall a partir de 1850.

A intriga urdida por Almeida tece-se de fios da cabo-verdianidade nascente, não somente pelo cenário político, cultural, geográfico e racial em que se insere (a colonização, a língua crioula, os costumes, a flora, a toponímia, o confronto de raças e a mestiçagem), mas também pelos costumes tradicionais afro-negros a que dá visibilidade, sobretudo o BATUQUE, manifestação de resistência na ilha berço da cabo-verdianidade, Santiago, sufocada e silenciada pelo colonizador, mas revitalizada no pós-independência como ritual identitário. Como ressalta Baltasar Lopes em Chiquinho, pela boca do narrador:

Todo mundo gosta da dança do badio, que se entusiasma e mete na festa um batuque (...) ata um pano na cintura e põe torno (...) A sala está em África pura, sol na achada e paisagem de savana, com macacos cabriolando. O badio leva todo mundo consigo na viagem de regresso de séculos (LOPES, 1986, 106).

Além de retratar os costumes dos negros “fugidos” (*vadius*, fugidos para o interior de Santiago, localizando seus funcos nos longínquos cumes) e de seus descendentes, as paisagens (a seca das Achadas, a aridez da Vila da Praia, as férteis ribeiras da ilha de Santiago o pico da Antónia, Santa Catarina), a produção agrícola (as laranjeiras, bananeiras, tamarindos, palmeiras, a purgueira -

e o azeite dela extraído-, a cana e a aguardente de cana, o grogue), os cinquenta pilões cutchindo milho para a festa, as velhas que contam histórias são referências que não deixam dúvidas quanto ao enquadramento geográfico, além de histórico, da ação na Ilha de Santiago. A relação senhor/escravo, o relacionamento negro-branco-mestiço, as manifestações tradicionais ligadas ao batuque, os instrumentos musicais típicos, a culinária (cachupa, cuscus) funcionam ainda como amostra significativa do ambiente da ilha-berço e do futuro “triunfo do mestiço”, tese de Gabriel Mariano (1998), em terras crioulas.

Como ressalta Manuel Veiga,

A grande mensagem da obra de José Evaristo d'Almeida reside (...) na história que identifica, que vê, prevê e anuncia a emergência de uma cultura e de um povo que fizeram do confronto um reencontro e por isso são mestiços, de uma mestiçagem cujo nome de baptismo é inconfundível: a Caboverdianidade (VEIGA, 1994, 108).

*O escravo*, pois, faz parte de uma importante produção literária de “húmus caboverdiano” cujos autores são naturais de outro país (Ibidem). Assim, embora português, por critérios ambientais e histórico-culturais, José Evaristo d'Almeida escreveu uma obra que se enquadra no âmbito da literatura cabo-verdiana, embora não seja escritor cabo-verdiano. Seu romance é considerado o primeiro do percurso literário crioulo, mas não sem alguns dilemas de perspectiva, a começar pelo veículo utilizado, a língua portuguesa, recheada no entanto de criouldade.

O narrador, no capítulo IV, em diálogo das personagens Luiza e João (escravos), explicita:

Tudo isto foi dito em creoulo: nós porém não estamos senhores d'essa linguagem a ponto de poder referir, no dialecto empregado pelos dois interlocutores, a conversação que vai ter lugar (D'ALMEIDA, 1989, 50).

Assim, arrisca algumas palavras, como *bô*, *nhanhinha* etc.

Ao chamar, no entanto, o crioulo de *dialecto*, e não língua, deixa entrever a posição colonialista quanto ao idioma cabo-verdiano. Os escravos, por exemplo, falam o crioulo fundo, que José Evaristo demonstra conhecer (Ibidem, 62).

É, no entanto, a abordagem do batuque que nos chamará mais a atenção, especialmente em capítulos que lhe são especialmente dedicados, como “Reunião de escravos – uma história” e “O torno” (caps. VI e VIII).

Luiza, a escrava, não esconde o “prazer do batuque” (“uma das poucas distrações concedidas aos escravos”): entrega-se aos “requebros do torno (...) com um frenesi vertiginoso, com toda a ânsia de um delírio febril” (Ibidem, 52).

No capítulo “O torno”, ela é a protagonista, escrava alçada a rainha em arte “voluptuosa e poética” (80). Observemos como o narrador descreve a cena ritual do batuque:

os sons **pouco harmoniosos** de três guitarras \_ que estavam **em completo desacordo entre si** \_ foram serenar aquelas almas, cujas molas \_ gastas e enfraquecidas pelo hábito de sofrer - não podiam dar impulso a pensamentos de força (...). **Forma-se a roda: trinta ou mais bocas femininas se abrem e dão liberdade às vozes**, que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono; \_ mas a música! **A música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto** (...). os sons das guitarras não podiam ouvir-se; mas à falta desse, um outro **acompanhamento** mais positivo, mais igual **e mais conforme ao canto**, vinha casar-se a este, de maneira a torná-lo mais alegre \_ mais **estrepitoso** \_ (...) Este acompanhamento compunha-se **do bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticara qual pele em afinado tambor**. E esse bater tinha uma cadência toda sua, **uma toada para a qual não achamos comparação que a explique**: em quanto que uma das mãos caía com regularidade \_ **extraíndo do pano sons compassa-**

**dos e secos**, a outra fazia ouvir um tremido, uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza **do xabeta**.

Este alarido convida **uma delas a saltar para o centro do círculo**, o qual se vai estreitando a ponto, que mal deixa espaço preciso **para as evoluções da rainha do momento**. Vê-la-eis então medir o compasso com o corpo, **cingir o pano à cintura, juntar-lhe aí as pontas em nó, que desata logo**, com uma indolência perfeitamente representada. Vê-la-eis \_ dizemos \_ **torcer-se, requebrar-se, impor aos quadris movimentos \_ demorados no princípio \_ mas que vão progredindo, exaltando-se à proporção que \_ de mais em mais \_ se acelera o compasso do xabeta**. E quando o ente preferido \_ aquele sobre quem ela emprega os seus olhares \_ grita com um entusiasmo **de possesso ripundá xabeta (...)** o xabeta assume um **crescendo furioso**; e ela \_ amarrando o pano de maneira a deixar esculpidas as formas do corpo \_ levando as mãos umas vezes à cintura, outras ao ar, onde faz ouvir os trincos dos seus dedos \_ olhando alternadamente o céu e a terra – ela se inclina, se dobra, se eleva, se torce, se volta, se arqueia, tudo com agitação febril – com transportes frenéticos – com furor vertiginoso \_ com movimentos tantos, tão rápidos e lúbricos; que julgareis nela **a lascívia** personificada! (78)

Luiza entra na arena do baile ou *terêro*, praça quase sagrada onde se desenrola a sessão.

Na fala do narrador, a estranheza face à cultura do outro ressoa na percepção dos sons “pouco harmoniosos”, “em completo desacordo”, da impossibilidade de comparação entre o que houve o e já conhecido. O espectador privilegiado, escolhido pela dançarina do torno, é percebido como “possesso” e ela, como “a lascívia personificada”.

Malgrado essas arestas de sintonia entre a visão do elemento português e a realização do elemento afro-negro, a descrição é uma das mais próximas à realidade da experiência do batuque.

Pedro Cardoso, um dos primeiros e maiores estudiosos do folclore cabo-verdiano, explica o ritual:

O costume de cantar, acompanhando a cantiga de viola ou de cimbó, compassando-a com a tchabeta, é o batuque.

Se as cantigas variam, se os compassos variam e a própria dança, nem porisso se deixa de chamar batuque a dança do torno no *terêro*.(...)

Aliando à sua rudimentar construção a propriedade de emitir todas as notas da escala musical, o cimbó é o acessório complementar do batuque.

Um bojo de cabaça forrado de pele como tambor (o reflector dos sons), um braço de madeira terminado por uma caravelha, um cavalete e um arco em tudo semelhante ao da flecha, tendido por crinas untadas por breu, como de crinas também é a sua única corda vibrátil – eis o estranho instrumento que nas mãos dum hábil tocador traduz em toda a gama cromática a cadência da rapsódia crioula. Parece que modela as langorosas notas na sentimentalidade da alma vadia (CARDOSO, s.d., 87-89).

A *tchabeta*, como podemos concluir, é uma simulação dos tambores, já que possivelmente, no ambiente inóspito das ilhas, os escravos não terão encontrado material para fabricar seus instrumentos tradicionais (pele de animais, troncos de árvores) ou não lhes foi dada tal possibilidade pelos senhores

Acrescenta João Lopes Filho (2003, 261) que o cimbó (termo mandinga) ou cimboa (adaptação do termo mandinga ao crioulo), trazido do Oriente provavelmente junto com o tráfico de escravos sudaneses (lá chama-se *violon unicorde*) e adotado pelas etnias mandinga e jalofe, é um instrumento com tendência a desaparecer no arquipélago. Hoje, apenas um músico executa e produz

o cimbó, Manu Mendi, que hoje ensina, em micro-oficinas promovidas pelo Instituto do Patrimônio do Ministério da Cultura cabo-verdiano, como construir e manusear o instrumento.

Dominado pelas mulheres, o batuque mantém a tradição afro-negra.

Luiza, a escrava, vai executar o torno (em crioulo, saracoteio ou rebolar das nádegas), que oferece a João (o escravo).

O xabeta já começara a fazer-se ouvir, e Luiza conservava-se imóvel com os olhos \_ que ela possuía rasgados, e de uma expressão magnífica \_ fitos em João. (...) Luiza começara o torno com a languidez e indiferentismo próprio de quem não cura do que está fazendo.(...) Delirando ao excesso da ventura – deslumbrada pelas chamadas de amor, que acreditou ver relampejar nos olhos do escravo \_ fechou as pálpebras, e dançou com arrebatamento, delírio e paixão. Oh! mas o que nas outras era lascivo e prosaico, nela tornava-se voluptuoso e poético! (79-80).

O canto da solista (ou profeta) respondido no início do batuque pelo coro feminino é a *finação*, que compõe com a *tchabeta* (do *pã-pã* ou *galeom* ao seu auge, o *rapicado*) e o torno, os elementos do ritual. A *finação* é geralmente entoada por uma mais velha, que transmitirá, com sua voz áspera e sua arte de improvisação, a sua crônica da existência, sua pedagogia social, os conselhos morais, por meio da filosofia dos provérbios, críticas ou recomendações. As cantadeiras de *finação* são remanescentes dos *griots* africanos, guardas da memória coletiva e Nha Nacia Gomi (Inácia Gomes) é a representante máxima da *finação*, tradicionalmente acompanhada apenas pela cimboa (ou por palmas) e praticada por um grupo estrito de iniciados.

O batuque acompanha tradicionalmente, em Cabo Verde, os ritos de passagem: as cerimônias do casamento, da *tabanka*, os ritos oficiais da vida como o nascimento, as festas dos Santos. Mas, como ressalva Jean-Yves Loude,

até a independência, as autoridades [coloniais] sempre ignoraram essa manifestação de mulheres desavergonhadas, que aquecem até à ebulição os ritmos do Diabo na véspera de um sermão perante Deus. O terreiro faz concorrência à igreja (...). Mas o mais insuportável para a autoridade européia é sentir que a planta africana triunfa através do batuque como uma silva indestrutível (1999, 65).

As metáforas maliciosas e a sensualidade do batuque que, da cadência lenta ao êxtase do torno e ao ensinamento/experiência da *finação*, mimetiza a curva do ato sexual, langor-êxtase-prazer trazido pela experiência. Percorre-se um ciclo: solo (*finação*)-*tchabeta*-torno-*finação*, semelhante aos da vida e da fecundidade.

Resistência e liberação depois de um dia de exploração, violência e trabalho duro, impulso pagão sobrevivente às restrições da igreja católica (não batizava ou casava praticantes do batuque), tradição negra proscria em língua proibida (o crioulo). Eis a síntese do batuque, provavelmente a forma musical que mais define as raízes cabo-verdianas (GONÇALVES, Carlos Filipe, 2006, 16), que provavelmente se estendia a várias ilhas no século XIX, e que resiste, do tempo dos escravos, até nossos dias. De música/manifestação “de preto”, “não-civilizada” a manifestação identitária, revigorada no pós-independência, eis o ciclo histórico do batuque.

Hoje, manifestação mais de palco do que de terreiro, acompanhada de instrumentos eletrônicos por vezes (batuque em orquestra) e com batucadeiras utilizando garrafas de plástico para percussão, o batuque assume variações.

Na literatura, como indagava Jorge Barbosa: “Onde os batuques (...)/ Vozes remotas de África, rumores seculares/da África-Mãe/ ressoando nas almas, ecoando ao longe /na noite quente/ da ilha esquecida” (2002, 368)?

Na atualidade, é a poesia, principalmente, o reduto de preservação do batuque. Como repete, em refrão, Corsino Fortes:

E o batuque não pára

nas nossas ancas de donzela (2001, 75-79).

Utilizando a palavra como pedra, em poemas experimentais de estilo arquitetônico (à João Cabral de Melo Neto, um de seus poetas preferidos), Corsino reiteradamente transporta o batuque para cena dos poemas:

o finaçom nos conduz  
ao frigorífico da cultura  
das terras do fim do mundo  
À guerra da pobreza  
No metrônomo do batuque  
E ao dente de ouro da tabanka  
No mênstruo das salinas (...)  
E ao kolá kolá  
da morança e da melancolia  
que salte & bate  
bate & une  
As coxas d`África às ancas da Macaronésia

E dão  
o grão a hóstia o jazz  
Da(s) nossa(s) genealogia(s) (Ibidem, 239).

Onésimo Silveira, para construir “Um poema diferente” para o povo das ilhas, abandona os “gemidos de homens desterrados”, “o quadro dos filhos sem mãe”, “as palavras estranguladas nas grades do silêncio” e busca a “seiva nascendo no coração da ORIGEM” – “Um poema com batuque e tchabéta e badias de Santa Catarina/Um poema com saracoteio d` ancas e gargalhadas de marfim” (2008, 128).

Dialogando com Onésimo e com Jorge Barbosa, que, conforme a proposta da geração da *Claridade*, mergulha as mãos que escrevem na árida terra crioula, tal qual

O delírio do batuque no terreiro!  
Vadias de Santiago  
contorcionando,  
espasmando  
os ventres  
no ritmo quente  
do batuque  
\_ essa dança ancestral!... (2002, 39).

Vera Duarte, assumindo o princípio feminino do ritual, diz ao homem amado o que Luiza, em outra linguagem, mais primal, tentou revelar ao escravo João, no início do ciclo (círculo de batuque textual) que ora retomamos:

Quando  
em êxtase  
cavalgo pelas estepes agrestes  
do teu corpo perfeito  
bô ê nha ôme (...)  
  
E quando meu corpo renascido  
suadamente repousar sobre o teu  
ouvirei o som distante  
de um batuque original  
nas batidas do teu coração  
e em teu ventre liso e marinho

abrirei uma clareira luminosa  
onde dançarei  
nua e voluptuosa  
essa dança tão africana  
de alegria  
de amor  
e de júbilo

Bô ê nha ômi  
Bô ê nha ômi (A canção do corpoamor, 2001, 69-73).

### **Referências Bibliográficas:**

- [1] BARBOSA, Jorge. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.
- [2] CARDOSO, Pedro. *Folclore caboverdiano*. Paris: Solidariedade caboverdiana, s.d.
- [3] D'ALMEIDA, José Evaristo.: *O escravo*. Lisboa: ALAC, 1989. Prefácio de Manuel Veiga.
- [4] DUARTE, Vera. *O arquipélago da paixão*. Mindelo: Artiletra, 2001.
- [5] FORTES, Corsino. *A cabeça calva de Deus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- [6] GONÇALVES, Carlos Filipe. *Kab Verd Band*. Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional, 2006.
- [7] LOPES, Baltasar. *Chiquinho*. S. Paulo: Ática, 1986.
- [8] LOPES Filho, João. *Introdução à cultura cabo-verdiana*. Praia: Instituto Superior de Educação, 2003.
- [9] LOUDE, Jean-Yves. *Cabo Verde: notas atlânticas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
- [10] MARIANO, Gabriel. *Cultura caboverdeana: ensaios*. Lisboa: Vega, 1998.
- [11] PEIXEIRA, Luís Manuel de Sousa. *Da mestiçagem à caboverdianidade: registros de uma sociocultura*. Lisboa: Colibri, 2003.
- [12] SILVEIRA, Onésimo. *Poemas do tempo de trevas: Saga, Hora Grande*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008.
- [13] VEIGA, Manuel. A propósito de “O primeiro romance cabo-verdiano”. In: *A sementeira*. Lisboa: ALAC, 1994, p. 101-109.

---

### **Autora**

<sup>1</sup> **Simone CAPUTO GOMES, Profa. Pós-Doutora.**  
Universidade de São Paulo (USP)  
Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – DLCV-FFLCH.  
E-mail: [simonecaputog@usp.br](mailto:simonecaputog@usp.br); [simonecaputog@gmail.com](mailto:simonecaputog@gmail.com)