

**As novas práticas de narração oral e os usos da tradição:
narrativas tradicionais cabo-verdianas e o património cultural
imaterial**

Maria Isabel Machado Lemos

**Tese de Doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens
da Cultura e Museologia**

Maria Isabel Machado Lemos, As novas práticas de narração oral e os usos da tradição: narrativas tradicionais cabo-verdianas e o património cultural imaterial, 2025 (Versão atualizada)

Janeiro, 2025



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**As novas práticas de narração oral e os usos da tradição:
narrativas tradicionais cabo-verdianas e o património cultural
imaterial**

Maria Isabel Machado Lemos

**Tese de Doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens
da Cultura e Museologia**

Janeiro, 2025

DECLARAÇÕES

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

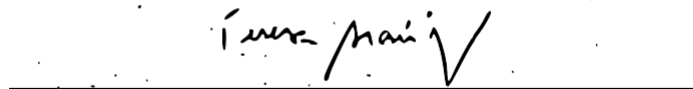
A candidata,

A handwritten signature in blue ink, reading "Mariana Isabel Machado Soares", is written over a horizontal line.

Lisboa, 24 de janeiro de 2025

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

A handwritten signature in black ink, reading "Irene Maria", is written over a horizontal line.

Lisboa, 23 de janeiro de 2025

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Teresa Araújo.

Apoio financeiro da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito da Bolsa de Doutoramento de referência PD/BD/151350/2021.

IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

DOI 10.54499/PD/BD/151350/2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, pelo inesgotável apoio e por ter, desde cedo, me ensinado que as histórias são, acima de tudo, sobre pessoas. À minha família, pelo suporte e pela compreensão. À minha orientadora, Dra. Teresa Araújo, pela minúcia e pelo entusiasmo com que acolheu este projeto, a mim e às minhas dúvidas — científicas e existenciais. Agradeço a ela, ainda, por me lembrar que pesquisa é sobre aprendizado e pelo desafio teórico e metodológico de experimentar as veredas da recolha literária. Agradeço aos meus professores, particularmente ao João Leal, que, talvez inconscientemente, plantou a semente deste projeto. Aos meus colegas, sem os quais este percurso teria sido ainda mais difícil. À Cristina de Branco, pela troca, sempre sensível, de ideias e de angústias. Ao André Soares, pelo encorajamento na reta final da escrita. À Fátima Machado, pela incansável revisão do texto, e ao João Ayton, pela leitura atenta e amiga. À Raja Litwinoff, sempre pronta a apoiar, a filosofar e a dividir aquilo que sabe.

Uma vez que as histórias tratam de pessoas, agradeço ao Adriano Reis, ao Américo Fortes, à Belmira Silva, ao Corsa Fortes, à Deka Saimor, à Dulce Sequeira, à Elisabete Gonçalves, à Gabriela Graça, ao Gil Moreira, à Helena Centeio, à Irina Fonseca e à Zenaida Medina pela partilha de suas experiências, de seus repertórios e de suas ideias comigo.

Ao Instituto do Património Cultural de Cabo Verde, pelo acolhimento ao meu projeto e pelo acesso ao espólio do Arquivo de Tradições Orais. À Sandra Mascarenhas, ao Humberto Lima e à Zelinda Cohen, que tanto me ajudaram na reflexão sobre práticas políticas e cultura. Agradeço, particularmente, ao Tomé Varela da Silva pela disponibilidade em dividir um pouco do seu incalculável conhecimento acerca das narrativas tradicionais cabo-verdianas e à Adelaide Monteiro, pela transcrição, pela tradução e pela reflexão constante sobre a língua cabo-verdiana.

Agradeço ao Abel Mendes e à sua família pelas muitas histórias partilhadas e pelos momentos passados na Ribeira Seca. Ao Aristides Gomes da Pina, ao Ascensão Vaz dos Santos, ao Camilo Vaz Martins, ao Henrique Lopes da Pina, ao Ricardo Vaz Tavares e ao João de Deus, pela abertura de suas portas, pelas histórias contadas e pelo esforço na recuperação do fio memorial.

Percurso, por vezes solitário, o doutorado teria sido, para mim, ainda mais desafiante não fossem os meus amigos, que foram casa durante todo esse processo e a quem agradeço pela companhia, pela escuta e pela partilha de vida. Obrigada, ainda, à Juliana Menezes e à Carolina

Tavares, por nunca terem deixado de perguntar e nem de ouvir. Agradeço, por fim, ao Martino Gallo, por ter me acompanhado desde o início desta jornada.

AS NOVAS PRÁTICAS DE NARRAÇÃO ORAL E OS USOS DA TRADIÇÃO: NARRATIVAS TRADICIONAIS CABO-VERDIANAS E O PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

MARIA ISABEL MACHADO LEMOS

RESUMO

A presente investigação constitui um mapeamento contemporâneo do repertório das narrativas tradicionais cabo-verdianas com suporte na memória coletiva, desenvolvido entre 2019 e 2021 nas ilhas de Santiago e São Vicente, em Portugal e, dada a pandemia, *online*. Em se tratando de uma tipologia de *corpus* vivamente conexa às estruturas socioculturais que a circundam, as suas objetificações científicas e políticas são matéria cara a múltiplas disciplinas. Por isso, nesse exercício de observação dos usos semânticos e práticos do repertório mapeado, três principais lentes analíticas foram basilares: a etnográfica, a da recolha literária e a dos Estudos Críticos do Patrimônio. A partir das demandas “quem conta histórias?”, “quais são elas?”, “como as conta?” e “para quê?”, três contextos de análise primordiais emergiram, sendo eles o da narração oral profissionalizada, o da interpretação institucional e o da narração oral tradicional, o último aqui definido com base na centralidade da memória enquanto arquivo.

Atento aos usos da tradição, este projeto teve início com o acompanhamento das recriações artísticas de contadores de histórias profissionais cabo-verdianos residentes nas ilhas e em Portugal. Em adição à performance, o exame da reiteração profissionalizada do *corpus* ocasionou preocupações acerca da sua instrumentalização política e, mais especificamente, da sua identificação contemporânea com a semântica patrimonial. O Arquivo de Tradições Orais, constituído no período pós-independência, foi ferramenta fundamental de pesquisa e de interpretação das práticas políticas que circundam tal repertório. Observaram-se, assim, problemáticas relativas ao enquadramento em âmbito institucional das narrativas tradicionais cabo-verdianas, bem como a interpretação e a instrumentalização do conceito de patrimônio cultural imaterial (UNESCO, 2003) por parte do Estado de Cabo Verde.

Já o contexto tradicional de circulação foi abordado por meio das recolhas etnográfica e literária em um esforço reflexivo de contraposição entre o cânone veiculado nos demais âmbitos de análise e a realidade contemporânea dos contadores em tal universo. Uma vez que se trata de uma investigação em que se debatem os usos da tradição, a análise comparativa entre versões serviu à compreensão dos mecanismos por trás da adaptação e da reiteração do *corpus* mapeado. Foi a partir do exame da viva interação entre os três universos que emergiram respostas às demandas inicialmente apresentadas e que melhor se interpretou o valor atribuído, no contexto cabo-verdiano, à narração oral e ao repertório analisado.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas tradicionais, patrimônio cultural imaterial, narração oral, tradição, performance

NEW STORYTELLING PRACTICES AND THE USES OF TRADITION: TRADITIONAL CAPE VERDEAN NARRATIVES AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

MARIA ISABEL MACHADO LEMOS

ABSTRACT

Carried out between 2019 and 2021 in Cape Verde, Portugal, and, due to the pandemic, online, this research constitutes a contemporary mapping of traditional Cape Verdean narratives, here defined based on the centrality of collective memory as an archive. As this type of *corpus* is closely linked to surrounding socio-cultural structures, its scientific and political objectifications are relevant to multiple disciplines. Therefore, to observe the semantic and practical uses of the mapped repertoire, three main analytical lenses were essential: the ethnographic, the literary, and the Critical Heritage Studies' perspectives. Based on the questions 'who tells stories?', 'which stories?', 'how are they told?', and 'what for?', three primary contexts of analysis were identified: the repertoire's professionalised oral storytelling, its traditional realm, and the *corpus*' institutional interpretation.

Concerned with the uses of tradition, this project began with the observation of artistic recreations by professional Cape Verdean storytellers living both on the islands and in Portugal. Besides the performative aspect, such professionalised uses of the *corpus* led to concerns regarding its political instrumentalisation and, more specifically, its contemporary identification with heritage semantics. The "Arquivo de Tradições Oraís", created during the post-independence period, was a fundamental research and interpretative tool regarding the political agendas aimed at such repertoire. Issues relating to the institutional framing of traditional Cape Verdean narratives were observed, as well as matters concerning Cape Verde's interpretation of the "intangible cultural heritage" concept (UNESCO, 2003).

The traditional context was addressed through ethnographic and literary methodologies. The contemporary reality of storytellers in this realm was then compared to the canon conveyed in the two other analysed fields. Comparative analysis between narratives fostered the examination of mechanisms central to the repertoire's textual adaptations. By mapping the interactions between the three scenarios, answers to the questions initially presented emerged, and the value attributed to oral storytelling and the repertoire in the Cape Verdean context was more clearly interpreted.

KEYWORDS: traditional narratives, intangible cultural heritage, oral storytelling, tradition, performance

ÍNDICE

Prefácio	1
Introdução	4
1. Acerca de histórias e trajetos: objeto e terreno	7
2. Patrimônio Cultural Imaterial: a evolução de um discurso?	15
3. Vertentes e problemáticas	21
Capítulo I. Alicerces, Enquadramentos e Posicionamento	24
I. 1. Alicerces (ou da teoria à prática)	24
I. 1. 1. A perspectiva literária das narrativas tradicionais	28
I. 1. 2. Sobre contar profissionalmente	32
I. 1. 2. 1. Performance e narração oral: da conceituação do espetáculo à tradição	35
I. 1. 2. 2. Performance e etnografia em contexto digital	38
I. 1. 3. Os <i>Heritage Studies</i> e sua relação com o repertório	41
I. 2. Enquadramento metodológico	45
I. 2. 1. Ferramentas e práticas fundamentais: suportes e registros	46
I. 2. 2. As particularidades metodológicas da abordagem literária às narrativas tradicionais	48
I. 2. 1. 1. Primeiro ato: a recolha	49
I. 2. 1. 2. Segundo ato: a fixação, a edição e a problemática da tradução dos textos	50
I. 2. 3. Marcos e práticas em ambiente digital	52
I. 3. Posicionamentos éticos	54
Capítulo II. A profissionalização da narração oral: a atividade presencial e virtual de contadores no arquipélago e na diáspora em Portugal	57
Eixo I: O arquipélago e suas particularidades	61
II. 1. Percurso histórico das atividades de narração oral, os meandros da profissionalização e os seus obstáculos	61
II. 1. 1. Meandros da profissionalização e seus obstáculos	67
II. 1. 2. Os contadores de Cabo Verde: apontamentos biográficos	71
II. 1. 3. Contextos e retóricas: pedagogia, revivalismo, performance ou ciberespaço	76

Eixo II: A narração oral cabo-verdiana e a diáspora. O caso português	80
II. 1. Contadores, contextos e profissionalização	80
II. 2. Cooperação e influências transoceânicas	88
Eixo III: Perspectivas etnográficas acerca da narração oral profissionalizada nos âmbitos digital e presencial	92
II. 1. Arquivo e palco: o digital enquanto suporte da narração oral	92
II. 2. Perspectivas etnográficas. A performance entre o digital e o presencial	95
II. 3. Identidade cultural, performance e as mídias: a circulação da cultura cabo-verdiana na diáspora	109

Capítulo III. Os *corpora* heterogêneos dos narradores em contexto

profissionalizado	112
III. 1. Os idiomas da narração oral profissional cabo-verdiana	113
III. 2. Os <i>corpora</i> e sua heterogeneidade	120
III. 2. A. A literatura de autoria individual	121
III. 2. B. Literaturas tradicionais não cabo-verdianas	123
III. 2. C. Literatura tradicional cabo-verdiana	123
III. 3. Adaptações e alterações textuais	124

Capítulo IV. As narrativas tradicionais cabo-verdianas e

o patrimônio cultural: uma perspectiva institucional	128
Eixo I: Política e cultura em Cabo Verde	128
IV. 1. A institucionalização	128
IV. 1. 1. O domínio colonial, a luta pela libertação e a identidade cultural da nação	129
IV. 1. 2. Crioulização e criouliidade: breves apontamentos	133
IV. 1. 3. Consolidações: Governo de Transição, I República e pluripartidarismo	134
IV. 2. IPC-CV: um panorama histórico	136
IV. 2. 1. A Direcção-Geral da Cultura e seus desdobramentos	136
IV. 2. 2. O cenário recente: estatutos e departamentos	141
IV. 3. Cabo Verde e a categoria de PCI: da tradição oral a <i>tradison di tera</i>	143
Eixo II: “Tradições Orais”, a história de um arquivo	153
IV. 1. Recolhas e publicações prévias	153
IV. 2. O Departamento de Tradições Orais, suas metodologias e classificações	156

IV. 3. Projetos recentes: festivais, publicações e atividades	159
IV. 4. O ATO: as muitas vidas de um espólio	163
IV. 5. Etnografia e arquivo: algumas considerações	171
Capítulo V. Fragmentos: a narração e o universo tradicionais	174
V. 1. Elementos paranarrativos do universo tradicional cabo-verdiano	175
V. 1. 1. A figura do contador de histórias tradicional e a sua representação no imaginário local	181
V. 1. 2. Cenários e componentes da narração oral tradicional	186
V. 2. O horizonte etnográfico da recolha das narrativas tradicionais	198
V. 2. 1. A Ilha de Santiago e suas histórias	198
Capítulo VI. Adaptações de base tradicional e narrativas tradicionais: confluências e dissonâncias	204
VI. 1. Análise textual do <i>corpus</i> selecionado	206
VI. 1. 1. Relatos protagonizados por Blimundo	206
VI. 1. 2. “O-Mama-na-Burra”	212
VI. 1. 3. Relatos protagonizados por Lobo, Chibinho e Tia Ganga	215
VI. 2. Quem conta um conto...	221
Considerações Finais	227
Referências Bibliográficas	234
Páginas Web Consultadas	255
Referências Discográficas	256
Referências Audiovisuais	256
Legislação Internacional	257
Legislação Cabo-Verdiana	258
Glossário	260
Lista de Figuras	261
Anexo I	
Anexo II	
Anexo III	

LISTA DE ABREVIATURAS

Abreviatura	Descrição
Art.	Artigo
n.º	Número

LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS

Sigla/Acrônimo	Descrição
AHN	Arquivo Histórico Nacional
ALUPEC	Alfabeto Unificado Para Escrita do Cabo-Verdiano
ATO	Arquivo de Tradições Orais
CCCV	Centro Cultural de Cabo Verde – Lisboa
CCP-Mindelo	Centro Cultural Português do Mindelo
CICE	Ciclo Internacional de Contadores de Estórias
CPLP	Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
DGAC	Direcção-Geral da Animação Cultural
DGC	Direcção-Geral da Cultura
DGPC	Direcção-Geral do Património Cultural
DPI	Direcção do Património Imaterial
DTO	Departamento de Tradições Orais
ICOMOS	Conselho Internacional de Monumentos e Sítios
IIPC	Instituto de Investigação do Património Cultural
INAC	Instituto Nacional da Cultura
INIC	Instituto Nacional de Investigação Cultural
INIPC	Instituto Nacional de Investigação do Património Cultural
IPC	Instituto de Promoção Cultural
IPC-CV	Instituto do Património Cultural de Cabo Verde
LCV	Língua Cabo-Verdiana
LOPE	Lei Sobre a Organização Política do Estado
LP	Língua Portuguesa
MOTIM	Mostra de Teatro Infantil do Mindelo
MpD	Movimento para a Democracia
PAICV	Partido Africano da Independência de Cabo Verde
PAIGC	Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde
PALOP	Países de Língua Oficial Portuguesa
PCI	Património Cultural Imaterial
SHTOP	Serviço de História, Tradição Oral e Popular
SLA	Serviço de Linguística Aplicada

UNESCO

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNI-CV

Universidade de Cabo Verde

Prefácio

(Auto)Prefaciador um projeto científico será sempre uma dupla tarefa: para além da contextualização, esse é um exercício de resgate, por parte do investigador, dos detalhes e dos percursos que, por vezes, escapam ao rigor da argumentação científica, mas sem os quais as investigações não se sustentam. No caso da Etnografia, essas obliteradas minúcias da construção de um projeto científico misturam-se às rotas e às experiências individuais de quem pesquisa e dos muitos que contribuem para as reflexões apresentadas. Não serão, então, à sua maneira, essenciais as temáticas que orbitam o objeto de investigação e o processo investigativo? Dito de outra forma, este percurso principia, obviamente, muito antes da minha chegada a Cabo Verde. Sempre gostei de histórias, independente da grafia e da semântica. Fugindo ao excesso de romantização, posso afirmar que, para mim, as histórias são um excelente prisma de observação dos fragmentos que compõem as experiências humanas, um inerente resultado da capacidade e do ímpeto narrativos que nos caracterizam enquanto espécie e com base nos quais construímos nossas arraigadas e excêntricas lógicas de pertença e de interação com o mundo.

De forma a não esgotar a paciência ao leitor, começo este resgate já nas apresentações de contadores de histórias profissionais, em meados de 2017, em um contexto de concomitante investigação etnográfica acerca da profissionalização da narração oral em Portugal e de questionamento pessoal sobre o destino e o lugar das histórias nas cidades. Nesse primeiro exercício analítico, observei os múltiplos e furtivos usos de repertórios familiares na construção política e identitária de vários grupos. As histórias habitam esse lugar excepcional entre o movimento e a essência, sendo capazes de transitar por universos simbólicos ao passo que os alicerçam e os constituem. Foi em 2017, ao assistir à performance de um repertório cabo-verdiano em língua portuguesa num auditório em Beja, que me convenci do complexo caráter funcional das histórias — principalmente daquelas, antes caracterizadas como “populares”, hoje como “patrimônio” — tanto para comunidades e grupos quanto para políticas culturais.

Este é um projeto de mapeamento: refletirei, aqui, sobre os usos contemporâneos do repertório tradicional cabo-verdiano, as suas muitas adaptações e variadas rotas. Os fluxos dos *corpora* e as práticas aqui analisados misturam-se aos itinerários da vasta diáspora que compõe a sociedade cabo-verdiana, assim como à minha experiência enquanto investigadora, fortemente

marcada pelo interesse em narrativas das mais diversas tipologias, interesse que me acompanha desde meu lugar de origem, o Brasil, e que me trouxe ao arquipélago em questão. Pontuo a origem, pois ela foi ferramenta imprescindível para a aceitação desta mulher, branca, no universo social cabo-verdiano. Não insinuo, com isso, que quaisquer facetas controversas da minha presença em campo (dado elas existirem, sempre, no exercício etnográfico) se diluam em argumentos nacionalistas ou identitários. Não obstante, lógicas de pertencimento somadas ao intangível porém concreto passado histórico têm sempre o seu impacto e, em Cabo Verde, ser brasileira diminuiu algumas distâncias, abrindo determinadas portas e janelas. Foi também uma questão de origem, e costume, que orientou a escolha da redação deste documento em concordância com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor e as alterações adotadas no Brasil.

Enquanto minha origem facilitou muitas trocas, ser mulher foi, por vezes, um previsível “calcanhar de Aquiles”, seja em termos profissionais, seja no âmbito pessoal. Sensibilidades e vulnerabilidades não se experienciaram apenas no plano científico. Para as muitas versões de mim que habitam este corpo, o trabalho desenvolvido e a vivência em Cabo Verde constituíram mais um capítulo em meu percurso de migrações pelo Atlântico, mas também um passo fundamental no rompimento com determinados lugares-comuns. Nesta análise, que não se limita à perspectiva puramente literária e à natureza do objeto, a desconstrução de barreiras e de estereótipos foi passo constante e imprescindível para a aproximação do terreno e dos interlocutores, tarefa complicada para quem *ka ta papiaba na kriolu*¹. Aprendizados linguísticos à parte, este esforço de aproximação à realidade local esteve sempre acompanhado da convicção de que ela nunca será apreendida em sua totalidade: se não pela complexidade, pela mutabilidade do cotidiano.

A pergunta “mas por que Cabo Verde?” acompanhou-me da elaboração do projeto aos muitos desembarques em São Vicente e Santiago. O escopo deste trabalho não é fruto do acaso, como tampouco o foi a escolha do terreno, e, para além dos conhecimentos travados ao longo do percurso prévio à investigação, o acesso ao objeto foi alicerce primordial da minha decisão em trabalhar no arquipélago. Conforme esperado, muitas das expectativas resumiram-se a idealizações e problemáticas inusitadas emergiram, transformando, como se verá no capítulo introdutório, os rumos desta investigação. Este longo percurso não se limita, portanto, a estas páginas, ainda que o quadro assim se afigure. Este documento é o primeiro dos resultados de uma profunda e constante

¹ Quem não fala crioulo cabo-verdiano (tradução da autora).

reflexão sobre a centralidade das histórias para as experiências humanas contemporâneas, com especial atenção para as dinâmicas interativas entre repertórios tradicionais e seus usos políticos e sociais.

Introdução

Éra kuza ma kuza,
un kuza ki parse ku untrun,
éra onti, ontonti,
éra na tenpu di negu Djalofa,
fonfonéta di arbaronka di mundu grandi,
tanbe éra na tenpu di gentis di franji na kú
ki galinha ta poba óbu d'oru... (Lima, H., 2005, p. 23)².

Dispersas temporal e geograficamente, as histórias residem no “onti, ontonti”, mas também no hoje, resumindo-se a “un kuza ki parse ku untrun”, um repertório sintetizado pela conjugação do corrente e do inédito, do desconhecido e do familiar. Esta contradição inerente à essência das histórias aqui abordadas é algo que as distingue das demais e traduz-se nas múltiplas denominações científicas que tais repertórios assumiram ao longo do tempo. Categorias como “literatura oral”, “literatura tradicional”, “literatura popular”, “folclore” e “tradições e expressões orais” são exemplificativas da pluralidade de perspectivas a partir das quais essas narrativas foram abordadas. Indicam, ainda, a versatilidade dos *corpora* tradicionais enquanto objetos analíticos e espelham a sua complexidade enquanto fato social.

“Éra kuza ma kuza”, literalmente: as narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva pertencem ao domínio do cotidiano e do comunitário, mas também relacionam-se a retóricas políticas e a contendas teóricas. Tendo residido no terreno da oralidade e da memória e, posteriormente, no da escrita e da tradução, muitos foram os usos conferidos a essas narrativas. Tais *corpora* alicerçaram retóricas nacionalistas em diferentes latitudes — da Europa oitocentista aos processos de consolidação das independências africanas no século XX — assim como serviram de fundamento à criação de disciplinas como os *Folklore Studies* e, na contemporaneidade, os *Fairy-tale Studies*. Contudo, não foi somente à objetificação científica e à instrumentalização política que as narrativas em questão se adequaram: enquanto repertório, serviram de modelo e de

² Era coisa e coisa, uma coisa que parece com outra. Era ontem, anteontem. Era no tempo dos negros jalofas. Abelhas que voam alto nas árvores do mundo grande. Também era o tempo de gente de fraldas, em que as galinhas punham ovos de ouro (tradução da autora).

inspiração às criações literária, cinematográfica e performática, sendo a última uma dimensão fundamental para os contadores de histórias profissionais que circulam pelas cidades desde meados do século XX.

Ainda que os avanços tecnológicos, a expansão da literacia e a quebra de cadeias de transmissão não lhes sejam favoráveis, esses repertórios persistem, embora sob formas atualizadas. Tal persistência fomenta, contudo, questionamentos acerca dos usos dos repertórios de base tradicional e de sua proeminência nos âmbitos pedagógico, da literacia e da salvaguarda patrimonial. Adaptadas a partir de publicações disponíveis e veiculadas em projetos pedagógicos e artísticos, essas narrativas são constitutivas de retóricas e de agendas identitárias, hoje muito pautadas pela reivindicação da tradição e do patrimônio. E é precisamente desta miríade de resgates que emergem os quatro pertinentes questionamentos que originaram esta investigação: “quem conta histórias?”, “quais são elas?”, “como as conta?” e “para quê?”.

Como sugestiona o Prefácio, as rotas e os percursos percorridos com o objetivo de responder a tais demandas sobrepõem-se. Em Beja, observei as recriações do repertório de base tradicional cabo-verdiano em contexto diaspórico; nas ilhas, a sua instrumentalização política e a sua centralidade simbólica para determinados grupos. Três foram, nesse labirinto de sobreposições, os universos de análise por mim aprofundados: o da narração oral profissionalizada; o político-institucional, isto é, aquele em que o repertório dialoga com políticas e agendas culturais; e o da circulação tradicional. Não havendo, contudo, primazia de nenhum dos três sobre os demais, foi em função das interações com interlocutores e do trabalho de campo que o esqueleto argumentativo foi delineado e que as novas práticas de narração oral e a semântica patrimonial despontaram como pontos estratégicos para o mapeamento contemporâneo do objeto.

A estruturação deste documento segue tal itinerário etnográfico, tratando esta Introdução dos contornos investigativos e o primeiro capítulo da pormenorização de alicerces teórico-metodológicos. Já os quatro capítulos subsequentes dedicam-se à análise etnográfica dos três universos abordados: primeiro, analisam-se o contexto das novas práticas de narração oral e os seus repertórios. Em seguida, o universo institucional, para o qual a lógica da salvaguarda e as dinâmicas patrimoniais são essenciais. Por fim, é desenvolvido um exame do universo próprio de circulação do objeto, o tradicional. O último capítulo, por sua vez, é composto pela análise textual das narrativas recolhidas nos três diferentes universos e precede as Considerações Finais desta

investigação. O estudo desenvolvido, contudo, não deve ser compreendido enquanto exercício fragmentado, uma vez que os três contextos abordados relacionam-se entre si. Interessam a esta pesquisa os elos e os hiatos observados entre os âmbitos de adaptação e de circulação do repertório e os fluxos do mesmo no âmbito das novas práticas de narração oral e dos usos da tradição.

Cada contexto de circulação impacta, à sua maneira, a recriação e a categorização das narrativas em análise, bem como sua carga valorativa enquanto “tradição” que, por seu turno, é conceito transversal aos três âmbitos examinados e, ainda, à reflexão interdisciplinar aqui desenvolvida. Os pressupostos antropológicos e etnográficos desta pesquisa embasam um registro e um recorte contemporâneos das práticas de narração oral e do repertório tradicional, indo de encontro a uma leitura da tradição enquanto objeto mutável e epistemologia política que resulta da modernidade colonial, como relembra o autor ugandês Mahmood Mamdani (1996). As conceituações da tradição são matéria cara, ainda, aos Estudos do Patrimônio, lente cardeal tanto para a observação do contexto institucional quanto para as novas práticas de narração oral. Já a classificação de um texto como tradicional é problemática central nos Estudos Literários, disciplina fundamental à definição do objeto e à recolha narrativa realizada.

Esclarecidas algumas das nuances deste projeto científico, oportunas e introdutórias são as pormenorizações referentes ao objeto, ao terreno e às vertentes e problemáticas abordadas. As narrativas em análise são constitutivas do imaginário cultural e das estruturas sociais, sendo por eles mutuamente impactadas, fator que permitirá, sempre que houver interesse, abordagens atualizadas acerca do “contar e ouvir histórias”. Essa inseparabilidade das narrativas tradicionais do tecido social que as circunscreve — tecido que suplanta fronteiras territoriais — faz delas uma excelente ferramenta de análise sociocultural, um dispositivo a partir do qual se recuperam traços do passado, observam-se os contornos do presente e articulam-se agendas futuras. Entre o “ontí” e o “ontontí”, solidificaram-se cânones do repertório tradicional e de seus narradores, fator que torna urgente a multiplicação geográfica de estudos relacionadas ao tema (Bacchilega, 2013) e aconselhável a sua análise contemporânea, orientada para o confronto entre arquétipos, estereótipos, práticas, discursos, arquivos e memórias.

1. Acerca de histórias e trajetos: objeto e terreno

Destrinchar o objeto desta investigação impele a recapitulação das várias etapas de sua conceitualização. Definido como “narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva”, os contornos do repertório analisado foram estabelecidos, primeiramente, de acordo com os estímulos oriundos do terreno, isto é, a partir da observação dos conteúdos recriados por contadores de histórias profissionais, da maior incidência desse mesmo *corpus* narrativo nos espólios documentais e bibliográficos de âmbito institucional e, por fim, de sua proeminência no universo tradicional. Desta análise, emergiram problemáticas de ordem mais específica como, por exemplo, a necessidade de distinção entre os contextos de narração oral abordados e sua relação com o objeto, bem como de diferenciação das narrativas ficcionais e não ficcionais. Abordam-se, aqui, as de caráter ficcional, tanto pela sua recorrência ao longo do trabalho de campo quanto pela necessidade de facilitação do estudo comparativo dos textos recolhidos. Levando-se em consideração a orientação interdisciplinar da investigação, do ponto de vista genológico, a designação “narrativas ficcionais” despontou como melhor operacionalização teórica, uma vez que abrange relatos de diferentes categorias literárias, tanto em prosa como em verso.

No tocante ao enfoque do suporte na memória coletiva, pretendeu-se o destaque do dispositivo memorial, considerado imprescindível para a classificação do texto tradicional, que é aqui identificado com base no dinâmico e contínuo processo de variação textual decorrente da memória enquanto operativo funcional e materializado na recriação coautoral não simultânea (Burgos, 2003). O que esta interpretação do tradicional sintetiza? Parte-se do princípio de que a constante transformação não é mera possibilidade, mas sim uma prerrogativa: o texto tradicional o é justamente pela sua constante variação e atualização. Nesse sentido, a perspetivação da tradição é orientada por uma lógica em que a variação não induz à falta de autenticidade. Pelo contrário, a tradição é constantemente atualizada e atualizável. Tal prerrogativa, porém, não indica aleatoriedade na atualização dos textos. Em primeira instância, os repertórios devem necessariamente passar pelo crivo comunitário, isto é, sua permanência no imaginário simbólico é diametralmente oposta àquela da novidade. Como refere Menéndez-Pidal (1968, pp. 44-45), a diferenciação do grau de aceitação comunitária representa justamente a distância entre a novidade, rapidamente esquecida, e o que se designa como tradição.

Assim, não é errônea a aceção de que existe uma espécie de compromisso dos narradores

em contexto tradicional com a versão textual que lhes foi transmitida (Valenciano, 1987). Por isso, a adaptação das narrativas não incorre em alterações estruturais do texto cuja circulação, transmissão, comunicação e variação são de ordem comunitária. Ora, havendo respeito pela herança cultural, de que forma se produzem as variantes textuais? Esse processo é consequência da prerrogativa aqui enfatizada e que atribui características específicas ao texto tradicional: a fixação memorial do repertório. Tal suporte não deixa de ser constituído a partir da dialética entre as dimensões individual e coletiva da memória em que, diferentemente do arquivo físico ou digital, os contornos do objeto são dotados de maior plasticidade e adaptados em função das circunstâncias de exteriorização³.

A caracterização do tradicional é, por isso, sustentada pela vivacidade da memória. O tipo de arquivo das narrativas em questão é também o seu operativo funcional, uma vez que o processo de variação tem início na fixação memorial. A reprodução, ou exteriorização, geralmente oral, é, portanto, o único aspecto tangível do processo de tradicionalização e ocasiona uma dentre as múltiplas variantes do repertório. Zumthor e McGarry (1984, p. 26) sugerem, acerca da oralização de textos, que a própria exteriorização por meio da voz produz uma reverberação que se distingue a cada novo ato performático e que, inevitavelmente, altera-se a cada oralização. A recitação de uma narrativa memorizada, portanto, corresponde a uma ação de “conservação-criação” que pode adquirir engenhosas dimensões performáticas (Scholes et al., 2006, p. 21). O narrador tradicional, nesse caso, não é um sujeito passivo: é responsável por atualizar, constantemente, a tradição (Simonsen, 1987, p. 211). Sobre o assunto, Bráulio do Nascimento (2009, p. 195) assume a existência de “processos criativos do narrador/cantor de posse do texto tradicional, enriquecendo-o com as contribuições culturais manifestadas nas diversas performances, preservando a invariância de suas dimensões”. Conclui-se, assim, que o sujeito tradicional é transmissor e autor do texto.

A dimensão criativa explorada por Nascimento não deve, contudo, ser confundida com adaptações e recriações artísticas realizadas por narradores orais fora do contexto tradicional. Distinguem-se, por isso, a variação textual, referente ao universo tradicional, e a adaptação ou recriação textual, relativa à narração oral profissionalizada. Ressalta-se que recolhas, transcrições e fixações de textos tradicionais em outros suportes arquivísticos são documentos representativos

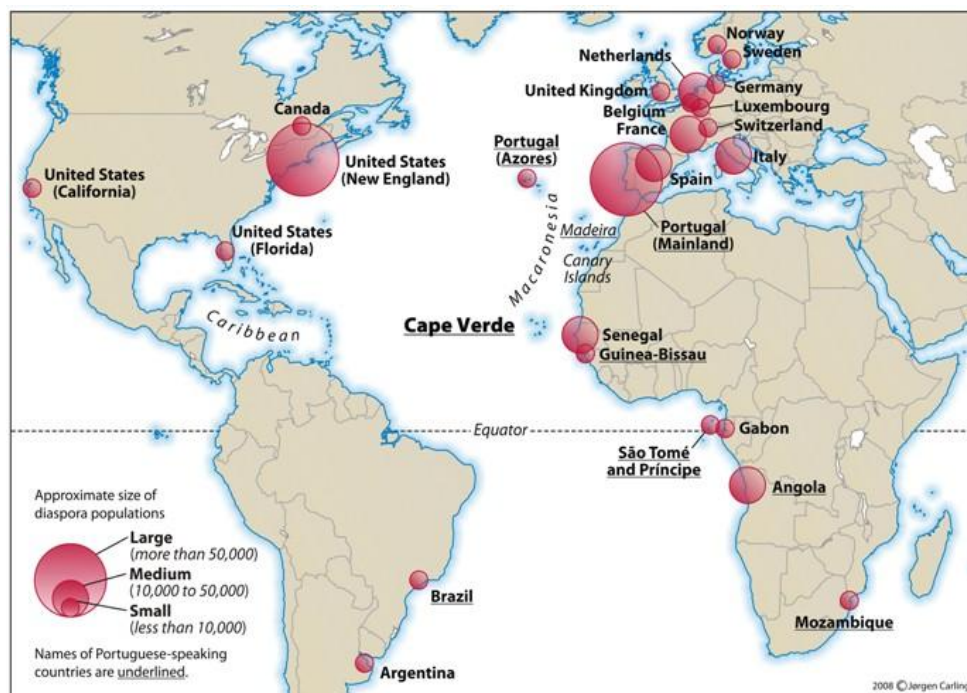
³ Salienta-se que o objeto é aqui observado enquanto fenômeno complexo, constituído pelo texto e o contexto, isto é, engloba o narrador, a assistência, a indumentária e outras dimensões passíveis de observação no ato de exteriorização.

de uma única performance. Não obstante, a documentação de variantes representa uma forma de aproximação à memória (Catalán, 1997, p. 36). No caso dos contadores de histórias em contexto profissionalizado, o que geralmente decorre é a recriação artística baseada em versões compiladas em contexto tradicional. Porém, o acesso às narrativas a partir do arquivo físico representa uma lacuna na cadeia de transmissão em que o âmago tradicional do objeto perde-se juntamente com as dimensões cotidiana, comunitária e memorial de sua existência. A designação “narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva” espelha, portanto, a centralidade do mecanismo memorial e os quesitos de conceitualização do texto tradicional expostos.

Nesta análise interdisciplinar, atentou-se tanto para o texto quanto para o contexto, sendo, por isso, imprescindível uma melhor especificação do terreno. Considerados os diferentes grupos de interlocutores e universos observados, o repertório foi designado, em sua globalidade, enquanto cabo-verdiano, ainda que os *loci* de exteriorização textual excedam as fronteiras do arquipélago. Esse posicionamento não se limita a uma associação restritiva entre território e *corpora*: essa caracterização é pautada pelas dimensões geográfica, simbólica, discursiva e identitária de circulação do repertório. As rotas e os percursos mapeados foram balizas centrais que contribuíram para a concepção de um terreno de análise cujas fronteiras não obedecem apenas aos contornos fronteiriços ou territoriais. Assim, explorou-se aqui o método etnográfico multissituado, proposto por George Marcus (1995; 1998) em resposta a problemáticas da disciplina antropológica como o fluxo de práticas culturais, objetos e indivíduos (Appadurai, 1986), a construção identitária híbrida e multilocalizada e a necessidade de observação de fenômenos espacial e temporalmente dispersos (Marcus, 1998, pp. 62-80). Basilar para tal conceitualização é, ainda, a definição de espaço em um mundo globalizado, constituído por relações transnacionais e esferas locais, essas últimas partes constitutivas de um todo alargado que, por sua vez, edifica-se a partir do fluxo de objetos, indivíduos e símbolos (Falzon, 2009, pp. 4-5). Tal ótica dialoga com a já referida natureza variável do objeto em análise e com a estruturação sociocultural cabo-verdiana, extremamente pautada pelas migrações.

Figura 1

Mapa da Diáspora Cabo-Verdiana



Nota. Autoria de Jørgen Carling, 2008.

A investigação etnográfica foi desenvolvida em Cabo Verde, nas ilhas de Santiago e São Vicente, em Portugal e *online*⁴. A justaposição crítica das atividades nesses contextos foi orientada por uma compreensão do campo enquanto experiência simbólica e relacional: as narrativas designadas como cabo-verdianas o são de acordo com os próprios interlocutores, por sua vez produtores e reprodutores do imaginário simbólico vinculado ao arquipélago e aos seus elos transnacionais (Batalha & Carling, 2008). Acerca das particularidades desse repertório e de sua relação com o que denomina “cabo-verdianidade”, João Lopes Filho (2002) afirma que “os contos introduzidos foram recriados de acordo com o contexto sociocultural de cada ilha e, também, de cada contador (oscilando entre a fidelidade e a liberdade criativa)” (p. 50). Mais que designação de origem, as narrativas ditas cabo-verdianas o são por integrarem a idiossincrasia: “o cabo-verdiano não se teria limitado a adaptar, mas antes a reconstruir, dando a necessária corporização,

⁴ Este último âmbito de análise é consequência do confinamento decorrente da pandemia de SARS-CoV-2 (Covid-19), que impulsionou contadores de histórias e instituições a realizarem sessões de narração oral *online*.

especificidade e originalidade à narrativa oral que, através de um sistema simbólico, adequou à realidade” (Lopes Filho, 2002, p. 50), caracterizada por complexidades de ordem histórica, política e identitária que edificam o significado de “ser cabo-verdiano”.

Situado no Atlântico Central, muitos são os recursos metonímicos alusivos ao país. Composto por dez ilhas vulcânicas de clima árido ou semiárido, a geografia e as intempéries climáticas são referências comuns no imaginário relativo ao arquipélago. As cíclicas secas e as afamadas escarpas montanhosas, conjugadas às extensas praias, à divulgação da *morabeza*⁵ e à diáspora, são exemplos redutores de abstrações habituais quando o assunto é Cabo Verde. O empreendimento de resumir a cosmovisão cabo-verdiana a singulares fragmentos não será aqui reiterado: neste primeiro esforço de contextualização, serão abordadas algumas componentes históricas imprescindíveis para o desenvolvimento dos capítulos subsequentes, sendo o Capítulo IV aquele em que intrincadas questões históricas e identitárias serão aprofundadas. Tal estruturação não é acidental. A revisão histórica da institucionalização da cultura é indissociável de uma reflexão acerca das retóricas peculiares sobre as quais ela se alicerça. Do regionalismo lusitano à criouliização, as várias etapas de afirmação da identidade cabo-verdiana e crioula, como relembra Daun e Lorena (2015), são debates “atuais, socialmente transversais” (p. 786).

Apesar de não dedicada a imbróglis identitários, esta Introdução não ignora alguns esclarecimentos essenciais. Desabitado à altura do desembarque português, o arquipélago teve um papel singular no quadro da exploração colonial (Lopes, J. V., 2001, p. 10) e, principalmente, no comércio de escravizados oriundos de diferentes localidades do continente africano. O território foi paulatinamente ocupado, datando o povoamento de Santiago, mais especificamente da Ribeira Grande, de 1462 (Baleno, 2001). Diferentes navegadores reclamaram o descobrimento das ilhas que, atualmente, é atribuído a Diogo Gomes e Antonio da Noli, ambos a serviço da coroa portuguesa, em 1460. As singularidades observáveis em cada ilha não resultam, portanto, apenas de elementos ambientais, sendo a progressiva e diversificada ocupação do território um importante fator nesse quadro.

Os quase cinco séculos de ocupação e de exploração colonial delinearam mais que a sociogênese das ilhas: “processo histórico totalizante” (Trajano Filho, 2004, p. 23), o colonialismo

⁵Amabilidade, afabilidade. Termo comumente associado à receptividade e gentileza do cabo-verdiano (tradução da autora).

engendrou hierarquizações sociais, culturais e econômicas, para além de ter respaldo contemporâneo em discursos identitários e no *status quo* internacional. Os desdobramentos da exploração colonial não se limitam ao século XX e a luta de libertação cabo-verdiana, em um primeiro momento empreitada binacional traçada pelo Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde (doravante PAIGC), também impactou e moldou importantes referenciais simbólicos e políticos do país. Fundado em 1956, o PAIGC não foi o único movimento a pleitear a independência. Outros despontaram na mesma época, tendo perdido, com o tempo, sua expressão, fator que fez com que o PAIGC assumisse um papel hegemônico (Lopes, J. V., 2013). Amílcar Cabral, guineense descendente de cabo-verdianos, foi figura central do partido desde a sua fundação e um dos maiores apoiadores do projeto binacional e do fomento à estruturação estatal (J. S. Sousa, 2008a). A retórica africanista foi basilar nessa empreitada que, por dissonâncias internas do partido, acabou por não se consolidar (Évora, R., 2004, p. 56).

O conflito armado, oficialmente datado de 1963 a 1974, decorreu em território guineense enquanto o arquipélago figurou como *locus* de agitação política e de ofensiva diplomática. O papel desempenhado pelo PAIGC, materializado na figura de Amílcar Cabral, repercutiu na forma como o país, posteriormente, inseriu-se no cenário internacional. O fato de não ter sido assolado pela luta armada também teve reconhecido impacto na construção do Estado e na transmissão de uma imagem de estabilidade dentro do contexto africano (Évora, R., 2004). Acordada a independência da Guiné-Bissau em 1973, as ilhas permanecem na condição de colônia até 1974⁶. Já o projeto binacional foi abandonado em 1980, em consequência do golpe de Estado que depôs o então presidente da Guiné-Bissau, Luís Cabral. As dissidências no seio do partido não eram apenas de cunho ideológico e a coerência de um projeto binacional foi uma das temáticas de maior imbróglio entre as alas cabo-verdiana e guineense. Em 1981, surge o Partido Africano da Independência de Cabo Verde (doravante PAICV), que ficará no poder por toda a I República, finda em 1990.

O regime monopartidário alicerçou a construção de um Estado que acabou por fundir-se à sigla (Évora, R., 2004), cujas figuras proeminentes estavam profundamente ligadas ao processo revolucionário. Em termos políticos e econômicos, o Estado assumiu, desde o início, funções “maximalistas” e “assistenciais” (Correia e Silva, 2001, p. 33) como forma de suprir a carência de

⁶ Frisa-se que o então governo português utilizou-se do imaginário pendular de pertencimento identitário (África x Europa) para argumentar uma maior proximidade do arquipélago com Portugal até a consolidação da independência (Évora, R., 2004, p. 63).

recursos e o fim das remessas portuguesas, além de ter estabelecido, com a primeira Constituição (1980), o monopartidarismo.⁷ No âmbito da política externa, entretanto, a orientação marxista não impediu uma política de não alinhamento cujos objetivos se resumiam à captação de recursos e à inserção internacional, por sua vez fundamentadas pela retórica da vulnerabilidade e pela promoção da singularidade cultural cabo-verdiana.

De acordo com a antropóloga Andréa Lobo (2015), “Cabo Verde passou a responder às expectativas de parceiros internacionais, adotando a linguagem do planejamento como via adequada para o combate à pobreza, um de seus maiores desafios” (p. 138). Tal postura reflete, atualmente, na recorrente associação do arquipélago à boa governança e em sua obstinada e dinâmica inserção internacional, posicionamento que

apregoa, como recurso estratégico-emancipatório, a boa governação, as suas múltiplas ancoragens identitárias, uma geografia política de geometria variável, a insularidade, a retórica da vulnerabilidade e da especificidade, a sua vocação atlântica, a sua abertura ao mundo e sua ‘utilidade política internacional’ no combate às ameaças transnacionais. (Costa & Pinto, 2014, p. 168)

Ao longo do Governo de Transição (1974–1975) e da I República, portanto, apesar da ideologia marxista e do fomento à narrativa africanista, o arquipélago orientou seu posicionamento para a diversificação de parcerias, ainda que em termos de integração estivesse mais próximo ao continente africano. O regime monopartidário, estabelecido com a LOPE⁸ e reiterado pela revisão constitucional de 1981, será substituído legalmente apenas em 1991⁹, com a implementação do sistema político multipartidário e a subsequente eleição do Movimento para a Democracia (doravante MpD), responsável pela reorientação da retórica política e identitária cabo-verdiana, que se aproxima, uma vez mais, do referente europeu (Sheringham & Cohen, 2013, p. 7), movimento contrário à lógica estabelecida desde o início da luta anticolonial.

Enquanto campo, Cabo Verde nunca estará, como comprova essa breve revisão histórica,

⁷ Segundo o texto constitucional, “Na República de Cabo Verde, o Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV) é a força política dirigente da sociedade cabo-verdiana e do Estado” (Constituição da República de Cabo Verde, Assembleia Nacional Popular, 1980, 11, Art. 4º).

⁸ Instrumento provisório, a Lei Sobre a Organização Política do Estado.

⁹ Cabe resumir que a abertura política espelhou complexidades internas e externas: o quadro econômico e social em Cabo Verde não era promissor, assim como o apoio de parceiros internacionais, cada vez mais escasso. Já a deslegitimação internacional de regimes autoritários ajudou, também, a consolidar o quadro desfavorável ao monopartidarismo. Somam-se, ainda, fatores como a oposição exercida pela Igreja Católica (Koudawo, 2001, p. 122), as manifestações da população, as divergências partidárias e a consolidação da oposição.

limitado à geografia: o país é composto pela pendularidade retórica, pelas muitas rotas, idas e vindas que marcaram sua história e que moldam os contornos do presente. A vasta diáspora impacta prismas práticos e políticos da vivência cabo-verdiana, mas também simbólicos. Como descrito, este é um projeto que tem seu embrião em uma sala de espetáculos em Beja e que passa por bibliotecas em Pombal, diferentes ribeiras na Ilha de Santiago e salas de espetáculo no Mindelo. Parte do trabalho de campo decorreu fora do arquipélago, mas é dele indissociável: atividades com interlocutores cabo-verdianos residentes em Portugal e sessões de narração oral em *lives* no YouTube e no Facebook foram compreendidas enquanto partes integrantes desse campo multissituado (Kissau & Hunger, 2010), redes relacionais constitutivas da experiência sociocultural cabo-verdiana.

As complexas redes e escalas contidas nesse “transnational archipelago” (Batalha & Carling, 2008) contribuem para a promoção da cultura de Cabo Verde, compreendida como pilar do desenvolvimento nacional. Tal promoção não se restringe, contudo, à atualidade. A singularidade da cultura foi pauta fundamental para a retórica política local pré e pós-independência, fator que explica, paralelamente à escassez de recursos econômicos, a associação do elemento cultural à agencialidade e à subsistência. Nesse âmbito, o patrimônio desponta, para parafrasear Carmo Daun e Lorena (2008), como “estandarte da linguagem turística” (p. 13), desempenhando importante papel na divulgação e na consolidação de um imaginário acerca das ilhas e de suas manifestações culturais. A difusão da semântica patrimonial em Cabo Verde e na diáspora é exemplificativa de práticas institucionais que, por sua vez, foram moldadas no seio das intrincadas dinâmicas históricas acima resumidas. Tais considerações são centrais para a percepção política dos posicionamentos adotados pelo país em âmbitos como o da patrimonialização cultural. No tocante ao objeto desta investigação, sua documentação no pós-independência foi, inicialmente, orientada pelo mapeamento de práticas locais e pela substanciação de uma cultura nacional. Atualmente, como se verá, o repertório em questão é vinculado às agendas pedagógica e de salvaguarda de bens imateriais.

Finalizo, por isso, a pormenorização do objeto e do terreno a partir da relação estabelecida entre ambos e a retórica da salvaguarda patrimonial, nomeadamente a do patrimônio cultural imaterial (doravante PCI), a qual dialoga com o objeto por meios diversos: seja pela sua atual categorização enquanto bem intangível, pela retórica de afirmação dos narradores profissionalizados e de suas performances, profundamente alicerçada na valorização do

patrimônio, ou ainda pela compreensão formulada por alguns sujeitos tradicionais no tangente às suas práticas narrativas e aos seus repertórios. A semântica patrimonial é, portanto, um recurso retórico nos três universos analisados. Relaciona-se, ainda, ao terreno, uma vez que, no caso de Cabo Verde, vincula-se ao papel fundamental da cultura na lógica de desenvolvimento do país. O regime da salvaguarda patrimonial — nomeadamente do imaterial — desponta, assim, como uma prolífica ferramenta na análise de conexões centrais ao campo como, por exemplo, as pontes entre cultura e migração e entre forças globais e realidades locais (Amescua, 2013, pp. 115-116).

2. Patrimônio Cultural Imaterial: a evolução de um discurso?

A revisão do conceito de PCI e do conjunto de políticas e processos que envolvem o regime patrimonial foi, neste documento, dividida em duas abordagens: a primeira dedica-se à emergência institucional do conceito de PCI nos planos jurídico, organizacional e legislativo internacional, principalmente a partir do estabelecimento de convenções e recomendações por parte de organismos como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (doravante UNESCO) e o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (doravante ICOMOS). Já a segunda, desenvolvida no próximo capítulo, refere-se às reflexões críticas que edificaram a corrente multidisciplinar dos Estudos do Patrimônio, um dos enquadramentos teóricos fundamentais desta investigação.

Problematizar a categoria patrimonial em questão, veiculada pela *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* (UNESCO, 2003), implica reconhecer o lugar sociopolítico de criação da mesma e atentar para as décadas de consolidação de políticas direcionadas à salvaguarda patrimonial que precederam o foco global contemporâneo na patrimonialização da cultura. A conceitualização de patrimônio, seja ele imaterial, natural, material ou subaquático, é representativa de uma série de posicionamentos políticos, legislativos, analíticos e sociais que veiculam representações do passado. Como expresso por David Harvey (2001, p. 335), o patrimônio é um processo, está em constante ressignificação e, enquanto conceito, é passível de variadas instrumentalizações. Assim, uma breve contextualização da evolução da semântica patrimonial e do conceito de PCI será apresentada, com foco no âmbito institucionalizado, para que, posteriormente, melhor se discorra acerca das problemáticas e das vertentes desta investigação.

O conceito de patrimônio, embora tenha gerado um vasto conjunto de produções teóricas e metodológicas, é relativamente recente do ponto de vista cronológico (Lowenthal, 2006a, p. 1). Esse conceito reflete a relação do ser humano com as diversas temporalidades que o circundam e por meio das quais se posiciona enquanto indivíduo e parte do todo social (Ashworth et al., 2007, p. 26). No contexto atual, marcado pela multiplicidade de identidades, como discutido por Hall (2006), emerge a busca por autenticidade, impulsionada por retóricas coletivas de pertencimento e por uma visão nostálgica do passado com potencial prospectivo (Boym, 2017, p. 154). Essa demanda pelo “genuíno” e “autêntico” não é exclusiva da Era Digital (Castells, 2009) ou consequência apenas da globalização e da mercantilização da cultura, reflete uma complexa interação de fatores que influenciam as percepções e os valores socioculturais, a ligação dos indivíduos e dos grupos com o passado e a multiplicidade de identidades assumidas no presente. Em *Memorylands*, Sharon Macdonald (2013) aborda o conceito de “memory phenomenon” (p. 45) e relaciona os esforços de preservação do patrimônio à natureza mutável das identidades modernas. Ela destaca como as representações nostálgicas do passado desempenham um papel crucial na construção do sentido de pertencimento dos indivíduos. Embora a autora se concentre no contexto europeu, as tendências discutidas em sua obra são observáveis globalmente, refletindo um fenômeno mais amplo relacionado à forma como as sociedades lidam com o patrimônio e com o passado.

A agenda política internacional da salvaguarda patrimonial desenvolve-se, de forma mais contundente, após a Segunda Guerra Mundial e ao longo da segunda metade do século XX. Depois do conflito, emerge, no âmbito social, uma espécie de nostalgia pelo passado, especialmente pelos vínculos comunitários e pelas tradições. No campo político, torna-se imperativo assegurar o armistício e a cooperação entre países. Essa necessidade ocasionou a criação de organismos internacionais voltados para a promoção de tais objetivos, caso da UNESCO. Nesse panorama, as políticas de salvaguarda de práticas, de expressões e de saberes culturais tradicionais implementadas no Japão e na Coreia em decorrência da veloz ocidentalização foram também fundamentais (Alivizatou, 2008, pp. 45-46). A salvaguarda do patrimônio cultural, tanto no discurso quanto na prática política, emerge, assim, da confluência entre diversas agendas voltadas para a cultura enquanto pilar essencial do desenvolvimento social, sustentável e em consonância com os direitos humanos (Blake, 2017).

O conceito é primeiramente veiculado pela *Convenção para a Proteção da Propriedade*

Cultural em Situação de Conflito Armado (1954) e, até a década de setenta, a UNESCO e o regime patrimonial concentram-se, principalmente, na proteção da propriedade cultural (Hafstein, 2018, pp. 11-12). A partir dessa década, o regime desenvolve-se, conferindo ênfase à cooperação e à responsabilidade compartilhada entre países. Em 1972, a *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural* é publicada, ampliando a temática e atribuindo ao conceito de patrimônio um valor universal e à salvaguarda, centralidade política. Isso porque o documento introduz lógicas como o “valor excepcional” e posiciona o patrimônio como um bem “da humanidade” (Akagawa & Smith, 2009, p. 1), ou seja, hipoteticamente dissociado de nacionalismos. O texto inaugura, ainda, a “Lista do Patrimônio Mundial”, primeira grande sistematização da seleção e da universalização de bens e de práticas culturais. Embora verse também sobre o patrimônio natural, elemento que reflete a crescente importância do movimento ambientalista, o documento privilegia o aspecto material da cultura, focando na preservação monumental e de bens edificados, efeito da perspectiva eurocêntrica (Akagawa & Smith, 2009, p. 2).

As limitações do conceito, especialmente em relação às expressões culturais imateriais, foram amplamente criticadas por países cujas tradições e cujas práticas não condiziam com a ênfase conferida ao elemento material e cuja integração na “Lista do Patrimônio Mundial” e no regime político de salvaguarda era diminuta (Hafstein, 2018; Blake, 2017). A crítica à perspectiva eurocêntrica e o *lobby* de certos países levaram, portanto, ao alargamento do conceito de patrimônio. Porém, apesar das mudanças institucionais impulsionadas por tais países e grupos, o regime de salvaguarda continua alinhado com as práticas políticas ocidentais (Isar, 2011, p. 39). Em 1989, a UNESCO publicou a *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore*, que foi considerada insuficiente em termos de sensibilização e de terminologia. Em 1999, tendo em vista a proteção de bens intangíveis, a “Conferência para Salvaguarda de Culturas Tradicionais” pauta o caminho para uma melhor definição do conceito de PCI, que emergiu na década de 1990, substituindo o termo “folclore” (Kuutma, 2016, p. 42; Ben-Amos, 2019) e aproximando-se da “living culture” (Kurin, 2004, p. 68).

Prévios à Convenção de 2003, são ainda a *Lista de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade* (2001) e o programa “Tesouros Humanos Vivos” (2003)¹⁰. Os efeitos da

¹⁰ As expressões listadas foram automaticamente incorporadas na “Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade” com o estabelecimento da Convenção de 2003.

aculturação e da globalização no desaparecimento de práticas e de expressões classificadas como tradicionais foi fator importante na delineação do documento de 2003 e a lógica da excepcionalidade pode ser facilmente detectada nos diplomas supracitados. A elaboração de listas e a entrega anual de dossiês de candidatura provaram-se pontos nevrálgicos neste sistema burocrático e internacional. A concomitante standardização de práticas culturais altamente díspares em uma lista única (Harrison, 2013) e a divulgação dos itens listados, geralmente associada a investimentos financeiros, são resultados paradoxais de tais mecanismos de classificação. Formalmente, o PCI resume-se a

práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável. (UNESCO, 2003, p. 4)¹¹

A definição de PCI veiculada pela Convenção de 2003 é extremamente abrangente e apresenta inovações em relação a documentos anteriores, destacando a centralidade de comunidades e grupos no processo de identificação e salvaguarda, a transmissão intergeracional e a pertença identitária. No entanto, a centralidade das comunidades é uma questão complexa, uma vez que os processos de patrimonialização e a produção dos dossiês para as listas internacionais envolvem uma burocracia intrincada e a centralização dos Estados como representantes finais desses grupos perante a UNESCO. A definição de “comunidade”, por sua vez, é epistemologicamente problemática: apesar da enorme carga simbólica, o conceito é dotado de pouca flexibilidade empírica (Noyes, 2006, p. 28). Embora a comunidade seja vista como um sujeito detentor da cultura e dotado de agencialidade no âmbito dos processos de identificação e salvaguarda do PCI, ela é elemento de contorno abstrato e mutável.

¹¹ Tradução do Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Último acesso: 28 de novembro de 2024.

A metodologia participativa e comunitária na documentação e, em última instância, na salvaguarda do PCI, ocasiona desafios práticos e de representatividade como, por exemplo, a definição do grupo e a gestão do bem intangível, incluindo os investimentos a ele direcionados (Blake, 2009). A descontextualização, resultante da categorização do patrimônio como cultural “nacional” ou “da humanidade”, também é paradoxal no tocante à centralidade das comunidades e dos sujeitos. A universalização da cultura, abordada por Smith (2006), é um aspecto questionável da Convenção de 2003, bem como a objetificação e a coletivização de indivíduos e grupos. O distanciamento entre as escalas sociais envolvidas na salvaguarda, do nível local ao internacional, é temática preocupante dada a descontinuidade e a assimetria na implementação dos projetos (Kirshenblatt-Gimblett, 1995) e o contorno à lógica *bottom up* das iniciativas (Leal, 2015, p. 145).

Dada a vinculação de bens imateriais ao passado (Harrison & Rose, 2010, p. 240), a ligação entre os conceitos de comunidade, tradição e memória é incontornável na discussão acerca do PCI. A hereditariedade e a conservação das cadeias de transmissão no seio dos grupos são exemplificativas da relação direta com o passado e do papel central que a memória coletiva tem para a classificação de bens intangíveis. Já a tradição, hoje, mistura-se ao rótulo do PCI. Isso porque está diretamente relacionada à retórica afirmativa das identidades e das comunidades enquanto os planos de salvaguarda despontam como importantes ferramentas de agencialidade para diferentes grupos.

Dentre os domínios de expressão do PCI, a UNESCO (2003) reconhece os seguintes:

- (a) tradições e expressões orais, incluindo a língua como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- (b) artes do espetáculo;
- (c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- (d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- (e) técnicas artesanais tradicionais. (p.5)

As narrativas ficcionais cabo-verdianas com suporte na memória coletiva inscrevem-se, formalmente, no primeiro, dada a exteriorização oral e os contornos do repertório. Porém, relacionam-se, potencialmente, a outros domínios, dependendo de sua função social ou de seu conteúdo. Diferentes planos de salvaguarda têm sido implementados, em variadas localidades, com o objetivo de proteger e de revitalizar as “tradições e expressões orais, incluindo a língua como

veículo do patrimônio cultural imaterial” (UNESCO, p. 5). Muitas dessas empreitadas resumem-se à compilação da literatura tradicional ou à criação de museus (digitais ou *in loco*) voltados para a conservação e a documentação do que se considera como “tradição oral”.¹²

Além da salvaguarda do PCI, duas das principais finalidades da Convenção de 2003 são a cooperação internacional e a “conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco” (UNESCO 2003, p. 4). Ambas fundamentam os inúmeros projetos de capacitação promovidos pela UNESCO e a criação, inclusive, de um fundo internacional destinado ao investimento na salvaguarda do PCI. Foi no âmbito de um desses projetos, o “Strengthening national capacities for effective intangible cultural heritage safeguarding in selected PALOP countries”, que Cabo Verde desenvolveu os primeiros inventários oficiais, procedendo, em 2016, à ratificação do documento vinculativo. A participação do arquipélago no sistema internacional do PCI será detalhadamente abordada no Capítulo IV, bem como os impactos que as diretrizes internacionais tiveram na política cultural nacional.

Importa ainda referir que, dentre os domínios compreendidos pela UNESCO, os que mais facilmente se reconfiguram como artes do espetáculo costumam ser alvo de planos de salvaguarda, uma vez que sua promoção, enquanto produto cultural, turístico e artístico — a sua mercantilização — atrai financiamento para as comunidades e para o país. Como indica o autor Zubairu Wai (2025) acerca da manipulação epistemológica dos saberes e da tradição: “knowledge systems can become the object of political and intellectual fantasies that through ornamental and symbolic appropriation and co-options theatricalise localised experiences or existences and entrap them in conquering systems” (p. 2). Tais reconfigurações explicam o lugar privilegiado da retórica patrimonial no seio da narração oral profissionalizada e fundamentam a pormenorizada distinção aqui desenvolvida entre as variações textuais no universo tradicional e a recriação artística de âmbito profissional. Apesar do diminuto contexto tradicional de circulação do objeto em Cabo Verde e da cada vez mais escassa existência de contadores tradicionais, são crescentes os casos de grupos que enquadram o *corpus* tradicional na semântica do patrimônio e que, apesar da quebra das cadeias de transmissão, observam, na salvaguarda e na prática da narração oral profissionalizada, formas de resgate da tradição. Por isso, e inevitavelmente, este mapeamento

¹² Um excelente exemplo é a iniciativa portuguesa Museu Memóriamedia. Disponível em: <https://www.memoriamedia.net/>. Último acesso: 12 de dezembro de 2024.

ocupa-se das diferentes formas a partir das quais os interlocutores dos três contextos analisados classificam e compreendem o repertório em questão.

3. Vertentes e problemáticas

Dentre os principais questionamentos circunscritos nesta investigação, as atualizações e as interpretações contemporâneas das narrativas ficcionais cabo-verdianas com suporte na memória coletiva figuram como pontos fulcrais a partir dos quais diferentes problemáticas emergiram. No decurso de observação do objeto, questões relacionadas às reivindicações de práticas culturais por parte de grupos e a partir de interesses diversos, bem como o efeito delas nas práticas em questão, foram temáticas recorrentes. Por isso, a conceitualização do tradicional constitui aqui esforço reflexivo e interdisciplinar, que busca ultrapassar os limites do binômio autêntico-antigo, comumente associado à tradição, para que se observem os campos principais de circulação, manutenção e adaptação do objeto. Mais que questionar os hiatos entre contextos, a investigação objetiva uma problematização das práticas discursivas que alicerçam o relacionamento de determinados grupos e sujeitos com o repertório em foco.

A partir desses questionamentos, emergiram, primeiramente, problemáticas relativas à narração oral profissionalizada: da ordem performática ao processo de profissionalização dos contadores cabo-verdianos, pontuaram-se indagações tangentes à exteriorização do objeto, à retórica dos interlocutores acerca da própria prática de narração oral e à recriação de cânones tradicionais. Relativamente à dimensão performativa do contar, foi no contexto profissionalizado que se examinaram os limites da performance e as dimensões paratextuais da relação estabelecida entre performer e assistência, uma vez que a recolha textual com sujeitos tradicionais raramente caracterizou-se pela exteriorização perante um público que não se resumisse à investigadora.

Ainda sobre os limites da performance e considerando-se o confinamento como uma realidade que impactou a prática, também a relação entre o objeto, sua circulação virtual e a narração oral profissionalizada foi pautada: o que representa, para o *corpus*, sua circulação nas redes sociais e na Internet, cuja dualidade “palco-arquivo” não pode ser desconsiderada? Por fim, observou-se também a forma como os repertórios foram instrumentalizados no que se refere à afirmação identitária por parte de contadores profissionais e ouvintes. Atentou-se, ainda, para a constituição de laços comunitários por parte da assistência nas experiências virtuais. A

problemática da criação de um sentido partilhado, e, em alguns casos, de uma comunidade à volta desse repertório, resultou em questionamentos relacionados à construção de sociabilidade, à identidade e aos usos contemporâneos dos *corpora* tradicionais.

Da retórica apreendida em contexto de narração oral profissionalizada, emergiu a preocupação com a vinculação do repertório à categoria de PCI. A identificação do objeto no seio do regime da salvaguarda patrimonial, bem como do domínio das “tradições e expressões orais”, resultou, primeiramente, em um interesse analítico pelas instrumentalizações desse repertório em diferentes épocas históricas. Que papel desempenharam as narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva na constituição da retórica de uma “cabo-verdianidade” e como esse papel de, por vezes, protagonismo, deixou de ser central? Para além de elementos óbvios como a democratização e a standardização do ensino, a tecnologização dos meios de comunicação, a adaptação do lazer e a urbanização, que outros fatores ajudam a fomentar ou subjugar a importância de uma prática cultural na concepção identitária de grupos e países?

Em seguida, atentou-se para a relação do objeto com a semântica patrimonial contemporânea. Que políticas são aplicadas ao repertório em questão? E que papel têm os atores dos diferentes contextos examinados na salvaguarda do objeto? Existirá participação comunitária? O estudo das tendências de patrimonialização cabo-verdianas se enquadrou na pesquisa, uma vez que, além de basilar para a análise, é altamente relevante para o mapeamento da aplicação da Convenção de 2003. Nesse sentido, a lacuna de um historial institucional que facilitasse a análise de tendências e políticas de salvaguarda foi uma problemática central que, quando endereçada, permitiu novas leituras do complexo mosaico histórico e cultural em que o regime patrimonial se insere, além de uma frutífera abordagem da documentação institucional referente às narrativas tradicionais. A introdução e a interpretação de dispositivos e diretrizes internacionais em localidades específicas engendram práticas discursivas que permeiam diversas realidades e que têm efeito na vida cotidiana dos indivíduos. Portanto, que lógicas sustentam a salvaguarda das “tradison di tera”¹³ no arquipélago de Cabo Verde? E de que forma elas se relacionam à afirmação da identidade cabo-verdiana? Ferramenta fundamental ao raciocínio desenvolvido, realizou-se uma revisão da constituição do Arquivo de Tradições Orais de Cabo Verde (doravante ATO) e a análise de sua preservação contemporânea. O espólio e seu historial transformaram-se em importante eixo

¹³ Tradições da terra (tradução da autora).

de observação das práticas políticas cabo-verdianas.

Já o cenário aqui compreendido como tradicional e a recolha de relatos com os respectivos contadores suscitaram problemáticas acerca de sua viabilidade contemporânea, da recriação de cânones e da sua relação com os resquícios de circulação tradicional do objeto. De que forma os sujeitos tradicionais se referem à sua prática e ao repertório? Como os designam e caracterizam? Será que suas referências corroboram os cânones recriados nos âmbitos profissional e institucional? E os repertórios, de que forma correspondem aos explorados nos demais contextos? Qual a participação de sujeitos tradicionais na salvaguarda contemporânea do repertório? Existem vínculos entre o universo tradicional e as políticas institucionais? Relativamente à caracterização do imaginário cabo-verdiano, que posição ocupam as narrativas tradicionais atualmente? E a figura do narrador tradicional?

Friso que, por meio da recolha textual neste universo analítico, realizou-se, inevitavelmente, um exercício de atualização dos *corpora* documentados com o objetivo de contribuir para o espólio disponível. As versões recolhidas e analisadas no Capítulo VI foram transcritas e encontram-se no Anexo II.

Capítulo I. Alicerces, Enquadramentos e Posicionamento

I. 1. Alicerces (ou da teoria à prática)

Três são as principais lentes de análise que estruturam esta pesquisa etnográfica que, no seu desenvolvimento, expandiu-se para os domínios dos estudos relacionados ao folclore, ao patrimônio e à literatura tradicional, vertentes analíticas cujos objetos, por vezes, coincidem. Levando-se em consideração as primeiras recolhas dos *corpora* tradicionais cientificamente orientadas e sistematizadas, não é errôneo admitir que as perspectivas literária, antropológica e do folclore acerca das narrativas em questão, por exemplo, desenvolveram-se de forma complexa e paralela, adquirindo seus coletores designações várias, segundo Zipes (2013), como “antiquarians, philologists, traditionalists, and later folklorists” (p. xvii).

No âmbito da Antropologia, o objeto esteve, por muito tempo, sob a alçada dos termos “tradições orais” e “folclore” e submetido às correntes teóricas em voga. Os *corpora* tradicionais foram alvo tanto da retórica evolucionista, preocupada com a documentação de práticas e elementos do passado, quanto das correntes teóricas do difusionismo e do estrutural-funcionalismo, imersos, respectivamente, na concepção diacrônica da origem e da difusão dos repertórios¹⁴ e nas correspondências entre estrutura e relação social, para além do estudo aprofundado dos mitos e das funcionalidades narrativas. Mais tardias são as propostas que reconhecem, na tradição oral, um instrumento científico de análise histórica e não apenas antropológica, chave para a compreensão e a observação das dinâmicas entre a tradição e a memória (Vansina, 1961; Finnegan, 1970). Paradigmas africanistas do século XX, paralelamente à introdução de novas temáticas nas Ciências Sociais, não suprimiram o interesse antropológico pelas narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva. Elas foram englobadas em estudos relativos ao impacto da escrita e da literacia nas práticas oralmente transmitidas (Goody, 1987), em análises voltadas para o contexto de exteriorização textual, a performance e a arte (Bauman, 1975; 1986) e em análises referentes a seu dinâmico papel político contemporâneo (Cruikshank, 1998).

Além do horizonte antropológico, o objeto seguiu percurso disciplinar semelhante em

¹⁴ O difusionismo vai, inclusive, influenciar de forma acentuada o estudo da “Volkskunde” e as primeiras recolhas sistemáticas de narrativas tradicionais em contexto europeu.

outras áreas de conhecimento, como no caso dos Estudos Literários e dos polissêmicos estudos acerca do folclore. Mais que uma revisão objetiva das contendas teóricas em questão, interessa a compreensão de sua centralidade na conceituação do tradicional, na concepção dos elementos considerados como tradição e de seus processos. A caracterização do tradicional apresentada na Introdução, por exemplo, traduz estímulos da análise textual e literária que, combinados à investigação etnográfica, anunciam a complexidade do paralelismo disciplinar que fundamenta a observação científica do objeto, por sua vez indissociável de outros dúbios conceitos, como o de folclore. Esse último termo está igualmente vinculado ao desenvolvimento de diferentes campos de estudo e às respectivas correntes teóricas: das concepções evolucionistas da cultura que marcaram o nascimento da Antropologia às propostas estruturalistas ou às análises pós-coloniais e feministas, muitas contendas teórico-metodológicas poderiam ser aqui apuradas. Mais exequível, contudo, é a reflexão conceitual, que permite o exame de diferentes abordagens ao objeto desta investigação, por muito tempo abarcado sob a égide do folclore, terminologia que se provou sensível a contextos sociais e históricos (Bendix & Hasan-Rokem, 2014, p. 3) e se desenvolveu com base nas relações entre grupos e suas respectivas práticas sociais.

Designação de evolução e de interpretação controversas, a primeira definição do termo folclore data de 1846 e é atribuída a William Thoms, que, segundo Noyes (2014), o sintetizou enquanto “popular antiquities, or popular literature” (p. 13). A referência de Thoms à literatura popular exemplifica não só a proeminência das narrativas dentre os elementos compreendidos enquanto folclore, como também sua associação inicial a camadas específicas da sociedade. Já a caracterização “antiguidades populares” denuncia uma tensão latente que acompanhará muitas das reinterpretações do termo: a necessidade de demarcação das práticas do povo enquanto antiquadas é traço fundamental da oposição entre o moderno e o antigo, oposição que fundamentará muitas outras como oral vs. literário, letrado vs. iletrado, rural vs. urbano e saber vs. conhecimento.

Marcada, em um primeiro momento, pela retórica evolucionista, essa tensão desembocará em reflexões relativas à tradição e à caracterização do tradicional enquanto elementos opostos à modernidade e pertencentes ao passado. Tais interpretações refletem o contexto geográfico, além do científico e do cultural, da Europa romântica e nacionalista do século XIX, ao mesmo tempo que espelham contributos e conjunturas anteriores, como as recolhas e os escritos do filósofo Johann Gottfried von Herder, inicialmente não centralizadas em projetos nacionalistas (Noyes, 2014, p. 20). Determinadas caracterizações, por sua vez, acompanharão o termo “folclore” por toda

sua evolução e em diferentes contextos disciplinares, como revela Regina Bendix no volume *In Search of Authenticity* (1997), centralizado na questão da autenticidade como elemento de afirmação tanto das práticas ditas tradicionais e pertencentes ao universo folclórico quanto da própria disciplina que as circunscreve.

Acerca das primeiras acepções conferidas ao termo, que, ao longo do tempo, mesclam-se a abstrações como “popular” e “vernacular”, por exemplo, Dan Ben-Amos (1983) sugeriu:

Originally it connoted tradition, ancient customs and surviving festivals, old ditties and dateless ballads, archaic myths, legends and fables, and timeless tales, and proverbs. As these narratives rarely stood the tests of common sense and experience, folklore also implied irrationality: beliefs in ghosts and demons, fairies and goblins, sprites and spirits; it referred to credence in omens, amulets, and talismans. From the perspective of the *urbane literati*, who conceived the idea of folklore, these two attributes of traditionality and irrationality could pertain only to peasant or primitive societies. Hence they attributed to folklore a third quality: rurality. (p. 11)

A tríade “tradicional, irracional e rural” impacta a evolução do folclore enquanto disciplina e objeto científico, assim como a seleção e a catalogação das práticas incluídas sob tal alçada conceitual. Ainda que a falta de cientificidade e a ruralidade tenham, consoante as alterações teóricas, sido questionadas, a tradição perpetuou-se como problemática central na reflexão acerca do folclore e para disciplinas mais recentes, como os Estudos do Patrimônio. A compreensão do tradicional subordinada à conceitualização científica do folclore originou importantes perspectivas, algumas em vigor nos dias correntes e utilizadas nesta investigação. O caráter tradicional do repertório, aqui primordialmente definido pelo suporte memorial, está intimamente ligado a atributos como a autoria coletiva, embora não simultânea, a chancela comunitária e a transmissão oral, todos eles elementos frisados ao longo da consolidação científica e conceitual do folclore (Ben-Amos, 1983) e, mais tardiamente, da semântica patrimonial (Hafstein, 2014a). Em sua sumarização do folclore, Kristin Kuutma (2016) refere: “stands for many things - it often marks poetry, sayings, myths, songs, but also dances, music, customs, and festivals. Yet representation implies interests, which in turn relate to particular epistemologies” (p. 43).

Esse excerto suscita não só a questão da subordinação do conceito a interesses que ultrapassam a esfera acadêmica, como também a das epistemologias que o objetificaram. Múltiplas foram as interpretações e definições do folclore (Bendix & Hasan-Korem, 2014; Leal, 2016), sendo aqui fundamentais prismas desenvolvidos a partir da década de sessenta e da virada narrativa,

conjunturas em que a análise discursiva (Silverstein, 1976; Van Dijk, 1977) e os aspectos fundamentais da performance emergem como dispositivos e ferramentas científicas. Profundamente marcados pelo contexto estadunidense de investigação, esses prismas centralizam-se na dimensão metadiscursiva de observação do folclore, em geral, e das narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva, compreendidas como processo comunicativo.

A tais dispositivos, somam-se, também, lentes referentes à transmissão, à exteriorização e à circulação do objeto que, por sua vez, originam as supramencionadas análises da performance. Nesse âmbito, Richard Bauman e Charles Briggs, juntamente com Ruth Finnegan, Richard Schechner e Victor Turner, são nomes incontornáveis de produção teórico-metodológica. Seus contributos, vinculados a análises precedentes referentes à concepção da linguagem enquanto forma de ação (Austin, 1962; Goffman, 1981), serão aprofundados nas alíneas subsequentes, visto estarem intimamente ligados à observação de fenômenos como a profissionalização da narração oral. Interessa frisar, ainda, que a reorientação epistemológica da virada narrativa impacta as conceitualizações de folclore e de tradição ao atentar para a documentação de manifestações presentes: abandonam-se a produção de documentos e os estudos voltados apenas para o passado e passam a ser encorajadas análises atentas ao presente (Kuutma, 2016, p. 49).

As várias definições do objeto de investigação reproduzidas no trecho introdutório facilitam o esforço de síntese e de costura desse processo conceitual longo e interdisciplinar: da compreensão dos diferentes atributos do folclore como oral, popular ou tradicional à sua compreensão enquanto “arte verbal” (Bauman, 1975), performance ou, ainda, “oratura” (Thiong’o, 2007), alguns pressupostos teóricos assentaram como constantes, assim como determinadas inovações semânticas emergiram em decorrência de variadas epistemologias. A gênese do conceito de folclore pode estar associada ao Romantismo europeu, mas seu desenvolvimento disciplinar tomou formas particulares em diferentes latitudes e arenas, da vida comunitária à esfera política, sendo, como relembra Regina Bendix (1998, p. 239) no artigo “Of Names, Professional Identities and Disciplinary Futures”, a própria nomenclatura uma problemática urgente, marcada pelos usos do termo em disputas sociais.

Além da edificação disciplinar, da qual o exemplo paradigmático são as distinções entre o contexto dos Estados Unidos da América, a partir do século XX, e da Europa, a partir do *Volkskunde* alemão, minúcias metodológicas como a precedência textual ou contextual, a

circulação digital (Vajda, 2015) e as problemáticas da transcrição e da tradução de repertórios e de sua sistematização arquivística marcam a análise contemporânea do que uma vez se designou como folclore. Outras definições e a emergência de campos de estudo correlatos complexificam o quadro atual, sendo a semântica patrimonial e a categoria político-institucional de PCI excelentes exemplos desse processo (Kirshenblatt-Gimblett, 1995; Aikawa, 2004). A emergência de campos como os *Fairy-tale Studies*, marcados por retóricas pós-coloniais, feministas e *queer*, e de exames voltados para as novas mídias e a circulação de arquétipos da literatura tradicional (Greenhill et al., 2018) constituem, ainda, amostras da conotação processual e dinâmica do termo e de suas limitações enquanto conceito e “não disciplina”. Dessas intrincadas contendidas, emergem muitas das perspectivas aqui utilizadas para uma análise contemporânea das narrativas ficcionais caboverdianas com suporte na memória coletiva. Seja em sua dimensão performática, patrimonial ou literária, o mapeamento do repertório alicerça-se nos contributos interdisciplinares mencionados.

Frisa-se, ainda, a maleabilidade do objeto no tocante à sua instrumentalização em retóricas de afirmação política e identitária e à sua axiomática conexão com a construção de relações de poder. Levadas em consideração essas duas características, a problematização teórica do *corpus* foi aqui orientada com base na complexidade conceitual que o circunda, bem como em seus usos contemporâneos. Assim, a delineação das principais perspectivas teóricas que fundamentaram a investigação principia pelos Estudos Literários e sua relação com o objeto, basilar para a conceitualização posteriormente desenvolvida e para a análise do universo tradicional. Subsequentes são as perspectivas teóricas acerca da profissionalização da narração oral e da performance. Por fim, aborda-se a perspectiva crítica da salvaguarda patrimonial, panorama derradeiro da evolução política de instrumentalização do objeto. Em seguida, são apresentados contributos teóricos referentes à investigação etnográfica em contexto digital, enquanto pormenores metodológicos figuram na designada seção.

I. 1. 1. A perspectiva literária das narrativas tradicionais

A literatura tradicional se solidifica enquanto matéria científica a partir do século XIX, com a multiplicação de recolhas literárias no continente europeu e sua posterior sistematização e catalogação. Ainda que a compilação de determinados gêneros narrativos pertencentes a esses alargados *corpora* e sua análise possam ser cronológica e geograficamente identificadas em

localidades e épocas diversas da história (Pollock et al., 2015), segundo a especificidade do objeto e dos contextos em observação, a referida solidificação de interesse científico constitui recorte temporal aqui tido como inaugural.

Aurora das catalogações, o Romantismo rompe com o modelo racionalista do Neoclassicismo, conferindo ênfase à lógica subjetivista e à idealização do passado, características que aguçam a curiosidade pela literatura tradicional. Relevante para a epistemologia do Romantismo foi, como mencionado, o seu cruzamento com a retórica nacionalista: fugindo à concepção dinástica e absolutista de governo, o nacionalismo fundamenta as bases do poder político na coesão sociocultural e na unidade dos indivíduos. Dessa maneira, o repertório tradicional transformou-se em material representativo da unidade nacional e as práticas dos grupos pertencentes ao designado “povo”, em âmbito da cultura da nação. Desse interesse pelos repositórios da memória coletiva enquanto nacionais e pela sua fixação textual e introdução no paradigma literário, emergem esforços de documentação, sistematização e catalogação que deram corpo às nações e ilustraram a força do indivíduo. Os recém-criados Estados-nação passam, por isso, a apoiar os projetos de recolha e sistematização fazendo com que a compilação da literatura tradicional passe por uma primeira fase de acumulação dos registros desses *corpora*, seguida de um processo de seleção e adaptação das narrativas ao ambiente literário da época e aos diferentes públicos (Noyes, 2014, p. 20). Nesse âmbito, a publicação inaugural de *Kinder- und Hausmärchen* (1812), de Jacob e Wilhelm Grimm, é comumente identificada como um dos marcos do início das recolhas e dos estudos acerca das manifestações culturais que, posteriormente, foram abarcadas pelo termo “folclore”.

Não surpreende que as temáticas abordadas na alínea anterior pareçam aqui reincidentes: a perspectiva literária, no tocante às narrativas tradicionais, desenvolveu-se em concomitância com a consolidação disciplinar do conceito de folclore, tendo, desde então, dialogado e contrastado com outras perspectivas como a linguística, a antropológica e a performática (Toelken, 1996). A consolidação da perspectiva aqui aplicada, portanto, não se resume aos esforços de compilação do século XIX, havendo outros marcos teóricos e disciplinares de importância no que se refere à compreensão do repertório analisado enquanto literatura e texto. Por mais que não se dê aqui procedência à classificação das narrativas recolhidas, o volume *The Folktale* (1946), de Stith

Thompson¹⁵, merece menção não apenas pela reinterpretação do índice de classificação de narrativas previamente proposto por Antti Aarne (1910), mas também pelo aprofundamento da análise de tipos e enredos narrativos, cujo desdobramento é a compreensão dos repertórios tradicionais enquanto gênero literário. Essa concepção não objetifica as narrativas tradicionais enquanto literatura apenas com base em seus registros textuais, isto é, as recolhas publicadas, mas antes por sua estrutura narrativa, cujas formas de transmissão (oral) e de fixação (memorial), apesar de suas especificidades, são constitutivas de um tipo literário. Essa perspectiva pontua, portanto, o repertório tradicional como matéria passível de interpretação e análise com base em suas múltiplas componentes textuais.

A concepção de texto veio a alargar-se a ponto de poder ser compreendida, de acordo com Barre Toelken (1996), a partir do âmbito etimológico da palavra, ou seja, enquanto algo que é “cosido”, que expressa determinados significados e que não necessariamente se apresenta em uma versão escrita. Tal compreensão é concordante com a supramencionada virada narrativa nas Ciências Sociais e a reorientação em direção às componentes paratextuais do repertório. Os diferentes entendimentos do texto e de sua relação simbiótica com seu contexto interessam a esta investigação por serem extremamente representativos da intrínseca confluência entre os repertórios e os aparatos histórico e sociocultural em que circulam. Como resume o antropólogo John Niles (1999) no volume *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*:

The more I learn about oral cultures, the more clearly I perceive that questions of a formalist nature – ones that pertain to theme and variation, fixed formulas and formulaic phrasing, for example – follow from issues relating to context, performance, and worldview rather than existing in an independent and abstract realm. (p. 31)

São, portanto, aqui essenciais perspectivas literárias que se relacionam à variabilidade dos textos tradicionais, ao seu suporte na memória coletiva e à sua aceitação comunitária e transmissão oral. Assim, mais que a busca por “um trabalho de restauro que trate de alcançar o *original*, a sua *forma genuína*” (Ferré, 2011, p. 286), o esforço realizado é o de atualização documental, quando, e se possível, em contexto tradicional, e análise dos usos do repertório a partir de uma investigação rigorosa das narrativas recolhidas nos demais universos mapeados. Esse exercício analítico e

¹⁵ Frisa-se que o volume é revisto e atualizado por Hans-Jörg Uther em *The Types of International Folktales: Classification and Bibliography* (2004).

literário frisa o caráter aberto dos textos e sua indissociabilidade do contexto. Fundamentais nesse processo foram as fontes que permitiram o exercício comparativo: catálogos e índices previamente desenvolvidos facilitaram o estudo de narrativas e de seus usos contemporâneos. A observação dos dados precedentes foi essencial nesta investigação dada a necessidade de confirmação do teor dos repertórios recolhidos e de comparação aos anteriormente coletados.

Sendo o pós-independência o marco a partir do qual a política pública passa a estar orientada para a recolha do repertório tradicional cabo-verdiano, algumas pontuais referências prévias a esse período devem ser mencionadas. Entre elas, algumas são resultado de pesquisas realizadas com grupos de imigrantes cabo-verdianos, outras, de estudos realizados por pesquisadores e escritores no arquipélago, orientados pelas perspectivas literária e etnográfica. Desse segundo grupo, são exemplos publicações como *Folclore Cabo-verdiano* (1933), de Pedro Cardoso, e *Cabo Verde: renascença de uma civilização no Atlântico Médio* (1970), de Luís Romano, além de artigos publicados na *Revista Claridade* por autores como Félix Monteiro, Baltasar Lopes da Silva e Oswaldo Osório. Já do primeiro grupo, são excelentes exemplos os diferentes artigos da antropóloga Elsie Clews Parsons. Interessa referir que, em ambos os casos, os marcos teóricos aqui apresentados são as balizas a partir das quais os pesquisadores analisaram, em primeira instância, o caso do repertório cabo-verdiano. Para além da exploração colonial e da direta influência portuguesa, o desenvolvimento institucional e científico nas ilhas seguiu a epistemologia europeia e ocidental, sendo, portanto, as referências apresentadas importantes também para a compreensão do caso arquipelágico. Contudo, não se desconsideraram perspectivas como as apresentadas pela investigadora nigeriana Edidiong Ibanga (2021) acerca do conceito de “tradição oral” no continente africano e posicionamentos epistemológicos acerca da tradição como os de V. Y. Mudimbe (1988) e P. Hountondji (2002).

Os campos e subcampos da tradição oral em Cabo Verde começam a ser inventariados, de forma mais sistemática, em meados da década de setenta por Luís Romano e, posteriormente, tal trabalho é aprofundado por Tomé Varela da Silva e Oswaldo Osório por meio do Departamento de Tradições Orais (doravante DTO), criado em 1980 no âmbito da Direcção-Geral de Cultura (doravante DGC). As recolhas realizadas por parte dos integrantes do DTO permanecem em acervo e figuram, também, em publicações como *Cantigas de trabalho: tradições orais de Cabo Verde: recolha, transcrição, tradução, introdução, comentários, notas* (1980), de Oswaldo Osório, primeiro volume da “Coleção Tradições Orais de Cabo Verde”. Já em 1987, Tomé Varela da Silva

redigia o documento não publicado “Tradições Orais de Cabo Verde: campos e subcampos (levantamento para recolha)”¹⁶, que reconhece 23 campos e 272 subcampos catalogados. A coleção literária supramencionada contou, até o presente momento, com a publicação de diversos volumes, muitos centralizados nas narrativas tradicionais, como a série “Na Bóka Noti”¹⁷, de Tomé Varela da Silva.

As décadas de oitenta e noventa foram frutíferas para a sistematização do repertório graças às iniciativas institucionais e políticas, mas também aos estudos e às publicações de pesquisadores, com especial atenção para múltiplas reflexões de autores como João Lopes Filho, Caroline Shaw, Humberto Lima, Gabriel Mariano e Mesquitela Lima. É de salientar que a recolha sistemática é acompanhada por um enfoque no papel social da oralidade em Cabo Verde e nas práticas e expressões culturais do arquipélago enquanto patrimônio das ilhas. Tal orientação pode ser observada especialmente nos casos de Inácio Carvalho, Humberto Lima e João Lopes Filho¹⁸. Reflexo dos imbróglios disciplinares descritos, multiplicaram-se também pesquisas acerca da relação entre a língua cabo-verdiana e a literatura tradicional. Depreende-se, portanto, que não só a perspectiva literária foi imprescindível para a análise do repertório enquanto fenômeno social complexo, como impactou e orientou o desenvolvimento de seu estudo comparativo, dialogando com inúmeras disciplinas nesse percurso. Na qualidade de texto, as narrativas ficcionais cabo-verdianas com suporte na memória coletiva servem a múltiplas agendas e constituem ferramenta preciosa em retóricas artísticas e políticas.

I. 1. 2. Sobre contar profissionalmente

A dispersão geográfica e temporal das contribuições acerca da narração oral profissionalizada é sinalizadora da expansão da prática e de seus variados contextos e técnicas. Dentre os primeiros manuais dedicados à temática, figuram *How to tell stories to children*, de Sara Bryant (1905), e *The Art of The Storyteller*, de Marie Shedlock (1915). Na viragem do século XX,

¹⁶ A listagem encontra-se no Anexo III.

¹⁷ O título da série faz alusão ao termo *bóka noti*, definido por Manuel Veiga (2011) como “à noitinha; ao anoitecer; ao cair da noite” (p. 68). A *bóka noti* é comumente associada ao momento em que se contavam e ouviam histórias, consubstanciando, hoje, o imaginário da narração oral tradicional.

¹⁸ Frisa-se que as produções de diversos autores estão listadas no Capítulo IV, alínea “IV. 1. Recolhas e publicações prévias”, p. 152.

emerge um renovado interesse científico pela prática da narração oral. Conjuntura marcada pela democratização do ensino na Europa e nos Estados Unidos da América, além da multiplicação de escolas, bibliotecas e horas do conto, nessa época, desponta a objetificação científica da oralidade e, nesse contexto, tem início a profissionalização do contador de histórias.

Desde os primeiros manuais, diferentes volumes foram publicados por investigadores, sendo aqui basilares títulos como *Le Renouveau du Conte / The Revival of Storytelling*, de Geneviève Calame-Griaule (1991), *The Storyteller Journey: an American Revival* e *Liars, Damn Liars, and Storytellers: Essays on Traditional and Contemporary Storytelling*, ambos de Joseph Sobol (1999 e 2020, respectivamente), “El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)”, de Marina Sanfilippo (2005), “The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society”, de Patrick Ryan (2003), *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*, de Cléo Busatto (2018), e “Narração Oral: uma arte performativa”, de Luís Carmelo (2016).

A profissionalização é temática cara a universos além da alçada europeia e estadunidense (Rananga, 2008) e as reflexões de narradores acerca de suas práticas e técnicas espelham a diversidade de material disponível sobre o tema e a centralidade da perspectiva performática para a análise, como revelam Pepito Mateo (2010) em *El Narrador Oral y el Imaginario*, Nicolás Vidal (2010) em *Palabra de Cuentero*, Bruno de La Salle (2016) em *Cartas a Un Joven Narrador*, e diferentes contadores nas compilações *Contadores de Histórias: um exercício para muitas vozes* (2011), *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas* (2014) e *Entre Contadores: A Voz Feminina* (2014).

A variedade dos títulos supracitados é indicativa da interdisciplinaridade a que está sujeita a narração oral profissionalizada enquanto objeto. Observa-se que determinados títulos remetem a uma espécie de revivalismo por detrás dos movimentos de profissionalização artística da narração oral (Carmelo, 2016; Lemos, 2017), nos quais o resgate da figura do narrador e do repertório é visto como esforço de memória e de salvaguarda da tradição. Inusitado ponto, com base nessa retórica do resgate, é que tais contadores, por norma, relacionam-se com as narrativas a partir de registros publicados, posteriormente adaptados e ensaiados para performance. Essa relação, portanto, além de não ser pautada pelo arquivo memorial, difere da narração oral em contexto tradicional pelas circunstâncias de exteriorização: o tipo de suporte, a preparação prévia, os

contextos institucionalizados de performance e as modificações no repertório distinguem a narração oral profissionalizada enquanto prática artístico-pedagógica e produto (La Salle, 2016).

Diversificadas formas de adjetivação foram exploradas: de narração oral urbana (Palleiro & Fischman, 2009) à moderna (Ryan, 2003) e revivalista (Heywood, 2001; Sobol, 1999). Esse processo de caracterização deriva não só dos esforços analíticos dedicados ao fenômeno, assim como da imperativa urgência de fundamentação de uma retórica autorreferencial dos narradores acerca de sua profissão, uma vez que se multiplicaram contadores e seus contextos de atuação, dos quais são exemplos festivais, tertúlias e sessões para diferentes faixas etárias. O forte sentido de pertença, no âmbito internacional, ao movimento de profissionalização da narração oral ou ao “global storytelling” (MacDonald & Read, 2012) verifica-se na retórica dos contadores e na transferência de técnicas e práticas entre diferentes localidades. Exemplo de tais tendências, como se verá nos capítulos subsequentes, é o impacto das atividades de contadores brasileiros e portugueses na dinamização e na tentativa de profissionalização cabo-verdiana.

Três principais eixos (não excludentes) podem ser apresentados como sustentáculos da prática de narração oral contemporânea: o revivalismo, a estética e a pedagogia (Carmelo, 2016; Lemos, 2017). Enquanto a corrente pedagógica preocupa-se com os potenciais benefícios da narração oral para a aprendizagem de processos comunicativos, linguísticos e, principalmente, para a mediação da leitura e a inclusão social, a dimensão estética está voltada para atributos artísticos e performáticos. Já o viés revivalista, por norma, caracteriza-se pela reinterpretação de cânones e pela busca de recontextualização do repertório e da prática da narração oral no seio da vida moderna. Dentre as dimensões mais problematizadas da narração oral profissionalizada, duas perspectivas constituem, no caso em análise, importantes pontos: a performance, marco fundamental e conveniente lente analítica (Schechner, 2013), e as potencialidades do narrar enquanto instrumento pedagógico (Mitchell, 2019). A primeira é aquela que mais interessa a esta investigação, na qual são observadas tanto as narrativas quanto os detalhes situacionais de sua exteriorização. Assente na oralidade, a narração profissionalizada não poderia fugir aos elementos paratextuais que a constituem, fator que torna os contributos analíticos da performance excelentes prismas para uma observação dos eventos em sua totalidade (Mabaso, 2017). Por isso, tal lente teórica foi aqui aplicada no âmbito profissionalizado, aquele em que melhor se reuniram as condições de observação performática.

I. 1. 2. 1. Performance e narração oral: da conceituação do espetáculo à tradição

No tocante à perspectiva antropológica, diferentes são os tipos de performance: do ritual à linguagem, da prática artística à performance da cultura e de gênero. Distinção preambular, é de se frisar que é aqui explorada a perspectiva metodológica de eventos enquanto performance (Schechner, 2013), isto é, aquela que “indica que a performance também age como uma epistemologia. (...) A relação *is/as* (é/como) ressalta o entendimento da performance como algo simultaneamente ‘real’ e ‘construído’” (Taylor, 2013, p. 10). No caso da narração oral profissionalizada, por mais que ela possa ser observada como arte performática, sua conceitualização enquanto performance obedece aos contornos do objeto, amalgamando texto e contexto. Dawsey et al. (2013) apontam para a existência, no seio do que conhecemos como Antropologia da Performance, de duas abordagens que “se destacam, uma mais próxima à linguística (John Austin, Dell Hymes, Richard Bauman), e outra ao teatro (Victor Turner, Richard Schechner)” (p. 19). Já Frank J. Korom (2013, p. 2), acerca da interdisciplinaridade que caracteriza o conceito, identifica três principais abordagens: a de práxis cotidiana, marcada pela ideologia marxista, a de “cultural display”, demonstrações públicas de afirmação cultural e identitária e a terceira, aqui primordial, de “verbal art or oral poetics”.

Maria Laura Cavalcanti, em *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos* (2014), sumariza e assinala os primeiros esforços antropológicos em direção à análise performática, vinculados aos estudos do ritual e mais atentos a características processuais em detrimento das estruturais. São aqui exploradas, contudo, vertentes mais próximas às “performances culturais” de Milton Singer (1972), definidas pelo seu potencial metacomunicativo no tocante à cultura e às práticas tradicionais. Ao alargar o espectro conceitual, Singer aproxima-se da conceitualização multissensorial, dinâmica e temporalmente circunscrita da performance que, posteriormente, fundamentará a abordagem aos textos e a seus contextos de exteriorização no que se denomina Etnografia da Comunicação (Korom, 2013, p. 3).

Centralizadas no caráter metadiscursivo, situacional, simbólico e comunicativo da performance, reflexões de autores como Dell Hymes e John Gumperz, encadeadas pelas de Richard Bauman, Charles Briggs, Paul Zumthor, Joel Scherzer, Jack Goody, Walter Ong, Jan Vansina e Ruth Finnegan, por exemplo, alicerçam-se não apenas na centralidade da linguagem e da comunicação enquanto processos sistemáticos, mas também contextuais e altamente refletores da estrutura social e comportamental em que estão assentes. Não surpreende, portanto, que o

desenvolvimento dessas vertentes analíticas se fundamente na aproximação entre as lentes linguística e antropológica, conjectura para a qual estudos relacionados ao folclore, principalmente no contexto estadunidense, foram ponte imprescindível.

Bauman (1975, p. 290), sobre a reorientação analítica, frisa a compreensão do folclore como comunicação em detrimento do foco em sua dimensão material. Aplicada à narração oral, essa abordagem evidencia, portanto, as várias camadas do evento narrativo e do texto narrado como, por exemplo, as expectativas e as dimensões simbólicas vinculadas aos mesmos. No tocante ao objeto desta investigação, Ben-Amos (1992) bem o classifica enquanto “communicative mode of artistic responsibility that the storyteller assumes publicly as a teller of tales” (p. 112). O autor frisa, no mesmo texto, a transição entre o discurso cotidiano e a performance: a última emerge, portanto, como recurso teórico assente na qualidade limítrofe da própria tradição, entre o criativo e o familiar, o presente e o passado, a essência momentânea e a memória coletiva. Para a narração oral, interessam os atributos metadiscursivos das exteriorizações, uma vez que propiciam a leitura integral do texto veiculado. A absorção e a singularidade do momento performático traduzem as suas funções socioculturais, seja como prática artística, seja na qualidade de fenômeno social.

A narração oral profissionalizada, enquanto performance, não se relaciona apenas à pedagogia ou à arte: sua realidade contemporânea é reduto de adaptação dos *corpora* tradicionais. Assim, a preocupação com o “keying”, isto é, o enquadramento da performance, é imprescindível. As circunstâncias (Finnegan, 1977, p. 28) são constituintes do texto, impactando seu valor simbólico e comunicativo. Dentre a miríade de designações antes apresentadas, do folclore à arte verbal, discussões relativas à narração oral e ao repertório exteriorizado devem considerar a natureza efêmera da materialização do texto e as suas particularidades. Esse esforço, associado à perspectiva literária, permite a decodificação das regras de adaptação e, ainda, de uso e de ressignificação do repertório (Dundes, [1966] 2007, p. 81). Nessa busca por padrões e significados (Bauman, 1992a, p. xv), a variabilidade do conteúdo e de sua performance, bem como as hierarquias valorativas e a sua construção social, são fundamentais.

Relativamente à dimensão estética, Schieffelin (2018, p. 210) argumenta que a performance é um “tipo particular de evento tratado como um todo estético dentro de um contexto social mais amplo”. Diante das complexas dinâmicas estéticas e culturais comunicadas por meio da performance, o seu caráter reflexivo desponta como essencial: além de cingir os participantes à

construção da experiência efêmera partilhada, vincula-os à sua dimensão criativa (Hobart & Kapferer, 2005, p. 1), aos seus resultados, transformando-se em ferramenta crucial no mapeamento de processos sociais e simbólicos. A seguinte definição de Korom (2013) também reforça a dualidade que caracteriza o ato performático, assim como sua dimensão estética e situacional:

aesthetic practices - patterns of behavior, ways of speaking, manners of bodily comportment - whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities” (Kapchan, 1995: 479). Yet while performance is based on repetition, mimicry, and reproduction to form ethnic, linguistic, and national traditions, it also varies to a great extent, even from performance to performance of the same play, song, or epic, which is often referred to as the emergent quality of performance. (p. 2)

Na sumarização apresentada, interessam cinco quesitos: a dimensão estética da performance (a sua materialização); a demarcação das dimensões de tempo e de espaço extraordinárias; o destaque conferido à variação, que condiciona a performance enquanto evento único ou reflexivo; a relação estabelecida entre identidade e performance, que implica a problematização da relação dialética entre práticas tradicionais e performáticas; e a objetificação da dimensão emergente da performance, que aponta para as potencialidades da mesma enquanto processo relacionado às estruturas social, cultural e política.

Por se tratar, assim, de evento situado, as balizas performáticas assumem função relevante. Cenário, indumentária, objetivos e propostas do evento, assistência, técnicas artísticas e repertório são todos elementos essenciais à consideração holística do *storytelling* a partir do prisma etnográfico, tal como o define Ben-Amos (1992, pp. 111-112), e que serão explorados com base nas reflexões até aqui expostas e, ainda, nas balizas performáticas do “keying”, do “display”, da experiência partilhada, do posicionamento dos narradores frente à prática e ao repertório e, quando necessário, da resposta da assistência (Bauman, 1984). A lente analítica da performance é aqui aplicada na decodificação do repertório, do contexto e da própria prática narrativa. Não se desconsideram, por isso, os contributos dos narradores acerca da narração oral — tanto em contexto profissional, quanto tradicional. Uma vez que as narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva se perpetuam através da memória, da verbalização e da fixação de suas múltiplas versões, narradores, autores, investigadores e contextos de circulação, bem como tecnologias e arquivos, são centrais para o mapeamento do objeto e para uma conceitualização contemporânea do *storytelling*.

Além de contributos teóricos relacionados à performance e à profissionalização da narração oral, as considerações referentes à dimensão pedagógica da última e à sua simbiose com projetos educativos orientados para a difusão da literacia também devem ser frisadas. O tipo de suporte que alicerça essa vertente do *storytelling* diversificou-se desde os primeiros manuais técnicos supracitados, principalmente após a tecnologização do ensino. É, também, no seio do ambiente pedagógico, que os narradores profissionalizados encontram, atualmente, o seu mais dinâmico mercado de atuação. O exercício reflexivo acerca da narração oral profissionalizada não poderia, portanto, contornar a relação dialética entre a solidificação do mercado pedagógico e a validação da narração oral enquanto prática artística e performática.

Além do âmbito da pedagogia, a diversificação dos suportes de documentação e arquivo dos *corpora* (e das performances) também impulsiona a adaptação textual e a atualização de funções, padrões e objetivos da narração oral. Assim como as rotas disciplinares de estudos literários e do folclore misturaram-se à recolha e concomitante publicação de literatura tradicional, atualmente, suportes digitais impactam a circulação, a exteriorização e o valor simbólico dos repertórios em análise. Novas práticas de narração oral, novos contextos de circulação, atualização de cânones: o ato de contar histórias só se observa, na totalidade, a partir da contemplação dos elos entre quem conta, o que conta, onde e para quem. Conclui-se, por isso, que, indissociáveis, texto, contexto e performance permanecem como artérias fundamentais da análise da narração oral na contemporaneidade, desde as ribeiras de Santiago ao YouTube.

I. 1. 2. 2. Performance e etnografia em contexto digital

O elemento situacional das performances de contadores de histórias reside na relação dialógica entre experiência e contexto, bem como entre performer e assistência. Assim, a análise do ato artístico (que engloba ensaios, seleção de textos, oralização do texto escrito e estilística) envolve a participação expectante da assistência, que contribui para a construção simbólica do evento. Segundo Guy McAuley (1999), a forma como é proposto e recebido o ato performático é primordial para a caracterização, uma vez que o autor reconhece na intencionalidade o motor para a criação de condições espaço-temporais específicas. Tal compreensão da performance, além de adequar-se à análise da narração oral e de seus repertórios no tocante à exteriorização presencial, revela traços particulares quando aplicada a atividades de narração oral digitalmente mediadas. Por

isso, as perspectivas etnográficas referentes ao enquadramento dos eventos, virtuais e presenciais, serão desenvolvidas de forma dialética no Capítulo II.

Uma vez que com a mediação digital das sessões o enquadramento conceitual habitualmente associado à performance ganha novos contornos e as categorias analíticas, novo primado, seu exame concomitante potencializa a observação das cinco dimensões anteriormente expostas e o questionamento à situacionalidade das performances. É esse o caso da categoria de *liveness*: relembro que, durante o confinamento decorrente da pandemia da Covid-19, atividades de caráter pedagógico e cultural foram desenvolvidas no âmbito digital como esforço para criação de redes de solidariedade e comunicação. Essa foi, também, a deriva do campo desta investigação, na qual, inesperadamente, questionamentos relativos às atividades dos interlocutores na modalidade *live streaming* e aos efeitos da mediação digital nas práticas performáticas transformaram-se em temáticas relevantes. Com isso, não só o caráter multissituado do campo expandiu-se, como as balizas teórico-metodológicas foram transpostas.

O conceito de performance digital desenvolve-se de forma dialética com a concepção artística da performance ao longo do século XX, período marcado pelo interesse de movimentos *avant-garde* nas dimensões sociais da vida moderna, dentre as quais a tecnológica. Segundo Bulut (2018), a performance digital pode ser definida como “live performing arts that are created with the help of new media technologies as the key role of the artwork” (p. 9). O mesmo autor pontua que, para a caracterização de uma performance enquanto digital, são primordiais as categorias de *live* e a inserção de mídias digitais. Compreende-se, portanto, a partir da simultaneidade intrínseca ao próprio conceito de *live*, que categorias como espaço, tempo e corpo mantêm-se decisivas na análise de eventos performáticos, mesmo no âmbito digital. Assim, a essência do *liveness* proporciona determinada continuidade entre as características previamente identificadas, principalmente no caso da interação entre performer e assistência e da consequente condicionalidade temporal.

Conceito diretamente associado aos avanços tecnológicos e ao aumento da capacidade de reprodução, de documentação e de arquivística (Auslander, 2008), o *liveness* deve ser compreendido enquanto fator historicamente situado e em constante adaptação. Assim, a categoria *live* imbuí-se de novo sentido em situações performáticas digitalmente mediadas, nas quais a dispersão física não anula a sincronicidade temporal, a intencionalidade do ato performático e a

relação dialética entre performer e assistência. A qualificação de determinados eventos digitalmente mediados enquanto performance espelha o contexto sociocultural contemporâneo, em que as interações em plataformas e redes sociais figuram como importantes atos de socialização e de afirmação identitária. Nesta investigação, as atividades realizadas *online* e *live* serão analisadas enquanto performances (ainda que digitais e que a problematização da remediação seja imprescindível), ao passo que a reprodução de vídeos pré-gravados foi compreendida como documento a partir do qual o repertório em análise é socializado no ambiente digital.

Decorrentes da remediação foram, ainda, questionamentos acerca da realização de etnografias *online*. O volume de material publicado e a variedade de terminologias¹⁹ voltadas para a sintetização teórico-metodológica do tema são representativos do papel central que a relação entre indivíduos e tecnologia ocupa no exame das sociedades contemporâneas. A pluralidade disciplinar sinaliza, ainda, para a ubiquidade dos métodos etnográficos enquanto ferramenta de análise no domínio virtual. Optou-se, aqui, pela adoção do conceito de “etnografia digital” que, em vez de solidificar as fronteiras entre os universos de interação social *on-* e *offline*, considera que “digital media and technologies are part of the everyday and more spectacular worlds that people inhabit” (Pink et al., 2015, p. 7). Assim, a observação das atividades virtuais não se resume à investigação etnográfica *online*, nem é caracterizada pela mera transposição de metodologias para tal contexto (Underberg & Zorn, 2013). A remediação tecnológica emerge, no seio da prática etnográfica, como potencial terreno de extensão e de implementação das habituais metodologias, assim como as tecnologias digitais figuram como possíveis ferramentas para a criação de novas práticas etnográficas.

A fronteira entre os universos *on-* e *offline* é extremamente plástica: o posicionamento epistemológico adotado não se centraliza na dimensão digital (Pink et al., 2015, p. 7), refletindo a inseparabilidade contemporânea entre relações sociais digitalmente mediadas e presenciais. Tal posicionamento foi basilar, visto que a mediação digital da narração oral foi precedida por diferentes formas de negociação relacional, muitas delas já dependentes da mediação digital e, principalmente, das redes sociais. A interação com contadores de histórias de âmbito profissionalizado em Cabo Verde esteve bastante condicionada pelo uso da plataforma Facebook,

¹⁹ São exemplificativos os termos “etnografia virtual” (Hine, 2004), “etnografia da Internet” (Boyd, 2008; Miller & Slater, 2000), “cyberethnography” (Ward, 1999; Robinson & Schulz, 2009), “netnography” (Kozinets, 2019) e “etnografia digital” (Murthy, 2008; Pink et al., 2015).

que permitiu o contato e o acompanhamento de diversos interlocutores desta pesquisa. Ainda que a interação tenha sido, até março de 2020, predominantemente presencial, a extensão da sociabilidade ao universo digital já figurava como um fator de importância na negociação do papel da investigadora em campo. Por isso, e em concordância com Pink et al. (2015) e Murthy (2008), uma separação entre os universos digital e presencial, além de não refletir a realidade das relações sociais contemporâneas, ignoraria a combinação de metodologias imprescindíveis à atualização da própria prática etnográfica.

Considerou-se, ainda, a forma como as interações digitais, sobretudo nas redes sociais, são experienciadas em diferentes partes do globo, bem como suas variadas funções. No caso cabo-verdiano, principalmente por conta da extensão da diáspora, as relações socioculturais digitalmente mediadas são fundamentais para a construção simbólica e identitária. Esse impacto das novas mídias na elaboração e disseminação narrativas, bem como na forma como o passado é reinterpretado, é bem sintetizado por Isar, Viejo-Rose e Anheier (2011):

In global mediascapes, processes of transmission of such cultural memory generate flows of, and productions of, memories in which particular narratives and images are reproduced and reframed, yet also questioned and contested through new images. Mediated memories are central in the creation of both individual and collective identities. [...] and construct multiple identities out of a great variety of materials, times and places. (p. 9)

I. 1. 3. Os Heritage Studies e sua relação com o repertório

A onipresença contemporânea do conceito de patrimônio e seu gradual alargamento semântico relacionam-se a outros eventos: o primeiro e já referido fenômeno em questão é de ordem prática e está diretamente ligado ao *policy-making*, tratando-se da edificação do complexo aparato institucional de governança da salvaguarda patrimonial. O segundo, diretamente ligado a tal aparato, resume-se à emergência, principalmente a partir da segunda metade do século XX, do campo de estudos interdisciplinar comumente referido como *Heritage Studies* ou Estudos do Patrimônio. A chancela crítica de grupos detentores de capital — econômico, político ou cultural — na produção e na disseminação de conceitos não é mecanismo recente, como anteriormente argumentado no caso do polissêmico termo “folclore”.

No caso do PCI, a produção acadêmica desempenha papel fundamental na constituição crítica dos engendros político-burocráticos de categorização e de salvaguarda das práticas

patrimonializadas, mas também contribui para o alargamento da retórica patrimonial. Segundo Harrison (2013, p. 98), os exames iniciais da salvaguarda eram constituídos, em grande parte, por manuais técnicos centralizados nas práticas de preservação e em diretrizes institucionais. O autor contextualiza a década de oitenta, principalmente no continente europeu, como momento inaugural em que produções reflexivas e de posicionamento crítico começam a emergir, em diferentes disciplinas, com relação ao conceito de patrimônio, às práticas políticas e históricas que o sustentam e à diversidade de significados que o termo sintetiza. Segundo Kolesnik e Rusanov (2020, p. 2), as epistemologias e as temáticas desenvolvidas nas Ciências Sociais a partir da década de sessenta e a emergência dos estudos de gênero, pós-coloniais e da memória também influenciaram o questionamento acerca do conceito e dos processos que o circundam.

Dada a diversidade de conteúdos analisados no contexto dos *Heritage Studies*, uma revisão detalhada é tarefa incalculável, principalmente se considerados contributos relacionados à Museologia (Alivizatou, 2008; Kurin, 2004), à Arqueologia (Harrison & Schofield, 2010) e ao Patrimônio Natural (Heyd, 2005). Nesse sentido, foram aqui considerados os esforços reflexivos acerca do PCI característicos ao campo disciplinar comumente designado de *Critical Heritage Studies*, que ganha expressão a partir dos anos 2000 (Kolesnik & Rusanov, 2020, p. 9). Essa vertente disciplinar problematiza as abordagens tradicionais da patrimonialização e dialoga com conceitos como intangibilidade, tradição, autenticidade, representatividade e poder político, questionando as dinâmicas de poder envolvidas na definição, na preservação e no reconhecimento do patrimônio. Os *Critical Heritage Studies* atentam para as práticas de salvaguarda do PCI à luz de suas implicações sociais, culturais e políticas. Friso, contudo, que o esforço aqui realizado se direcionou à observação das complexidades sociais e culturais relacionadas à classificação e à salvaguarda patrimonial, bem como às suas potenciais resoluções (Winter, 2013, p. 533) e aos possíveis benefícios da patrimonialização.

A multiplicação de volumes e cursos dedicados aos Estudos do Patrimônio revela a necessidade de dedicação a processos históricos vinculados às tipologias de patrimônio e aos seus respectivos sistemas de valoração social e cultural, que espelham as realidades locais. O estudo de casos e a observação da circulação do conceito em múltiplas escalas comprovam como a afirmação disciplinar e a terminológica refletem-se em transformações locais e na disseminação de práticas discursivas, fazendo com que a produção acadêmica e os investigadores sejam considerados como influentes agentes nos processos de patrimonialização e no culto do patrimônio (Isar, 2011, p. 39).

Considerado esse quadro, a conjugação entre a perspectiva crítica e os esforços de análise etnográficos é útil na observação da dimensão retórica e expressiva do PCI com base em casos específicos (Amescua, 2013, p. 116).

A pluralização do enquadramento teórico-metodológico a partir do qual tais processos são observados traz interessantes potencialidades de *policy-making*, mas também de problematização das práticas socioculturais na atualidade e de complexos conceitos como memória, identidade e conservação. Volumes como *Le Lieux de Mémoire* (Nora, 1984), *The Past Is a Foreign Country* (Lowenthal, 1985) e *The Invention of Tradition* (Hobsbawm & Terrance, 1989) inauguram o manancial de material publicado a partir de 1980 e seus questionamentos precedem a germinação do atual campo de Estudos do Patrimônio. Volumes mais recentes como *The Heritage Reader* (Fairclough et al., 2007), *Heritage Studies: Methods and Approaches* (Sørensen & Carman, 2009), *Heritage: Critical Approaches* (Harrison, 2013) e *A Companion to Heritage Studies* (Logan et al., 2016) são exemplos das profundas sistematização e extensão pelas quais o campo passou. A institucionalização exemplifica-se, também, na constituição de periódicos dedicados ao tema, como o *International Journal of Heritage Studies*, criado em 1994, cujas temáticas e cujos posicionamentos publicados tiveram, segundo Kolesnik e Rusanov (2020, pp. 8-9), grande impacto no estabelecimento do conceito de PCI.

Relativamente à categoria de patrimônio em questão, a multiplicação de volumes é igualmente evidente, bem como o crescimento de um posicionamento crítico voltado para suas dimensões práticas e políticas. Diferentes contributos oriundos da Antropologia focalizam-se na influência de atores diversificados nos processos de patrimonialização e no próprio regime do patrimônio. Além do nível comunitário e local, é reconhecido o papel central do Estado-nação em tais processos que, ao conferirem uma espécie de segunda vida a determinadas práticas culturais, como sugerido por Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1995), transformam-nas em objetos comercializáveis. A relação intrínseca entre os discursos institucionais ligados ao PCI e a multiplicação de reflexões teórico-conceituais figura como uma das principais vertentes de análise que fundamentam a problematização desta investigação, principalmente tendo-se em consideração o marco incontornável da Convenção de 2003.

A perspectivização institucional foi, dentre outros, exaustivamente trabalhada por autores como Valdimar Hafstein (2007; 2009; 2018), Noriko Aikawa (2004), Janet Blake (2001; 2006;

2009), Chiara Bortolotto (2008) e Clara Cabral (2011). Contribuições relacionadas à legitimação de uma prática narrativa uníssona e institucionalizada do passado e da história, a que Smith (2006) vai designar *authorized heritage discourse*, e à descontinuidade entre os objetivos dos diferentes atores envolvidos nos processos de patrimonialização (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) foram aqui centrais, bem como análises cujo foco transpõe as dimensões local/nacional dos processos de patrimonialização, como é o caso dos volumes *Global Heritage: a reader* (Meskell, 2015), *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity* (Isar & Anheier, 2011) e *Heritage and Globalisation* (Labadi & Long, 2010).

A dilatação semântica do termo patrimônio no seio do debate acadêmico conta ainda com um viés analítico estabelecido a partir dos anos 2000, que problematiza o conceito enquanto prática discursiva. Essa lente privilegia uma visão do discurso enquanto prática, isto é, enquanto dispositivo operacional na construção de símbolos e realidades. A análise do conceito de PCI enquanto prática discursiva remete à sua construção simbólica, transformando-o em “ação social” (Byrne, 2008, pp. 149-150). Autores como Smith (2006), Hall (1999) e Waterton (2010), além de explorarem metodologias características à análise discursiva, propõem um posicionamento basilar para a observação do objeto desta investigação e para uma avaliação do processo de estabelecimento disciplinar dos Estudos do Patrimônio, resumida nas seguintes palavras de Wu e Hou (2015): “Heritage is not an objective entity out there waiting to be discovered or identified; rather, it is more usefully seen as constituted and constructed (and at the same time, constitutive and constructing)” (p. 39).

Tal posicionamento evoca e reitera, ainda que indiretamente, propostas que objetificam o patrimônio enquanto processo. Essa visão dinâmica, associada à dimensão discursiva, permite a contestação dos processos políticos e econômicos (Bendix, 2009) que o envolvem, além do estabelecimento de uma disciplina crítica, que reconhece os impactos da patrimonialização no tempo presente, bem como sua relação intrínseca com a construção do passado e suas implicações para panoramas futuros. O “regime do patrimônio” ou, no caso mais específico do PCI, o “ICH System” (Skounti, 2017) é, nessa visão processual, integrado por diversas escalas de agencialidade, dentre elas, a da produção disciplinar e acadêmica acerca das práticas de preservação e dos posicionamentos ontológicos que orientam os processos de salvaguarda. A observação da carga simbólica atribuída ao PCI implica o reconhecimento de que o seu significado se altera com o tempo e de acordo com os grupos que o adotam em seus discursos. Segundo David Uzzell (2009,

p. 326), a partir do valor simbólico atribuído ao patrimônio, constroem-se identidades e narrativas que, por sua vez, sustentam a agencialidade de diferentes grupos e indivíduos.

Em suas dimensões semântica e simbólica, as conceitualizações oriundas dos *Heritage Studies* aplicam-se aos processos de patrimonialização das “tradições e expressões orais”, mas também à instrumentalização do conceito de PCI por diversos grupos — desde os contadores de histórias em ambiente profissionalizado aos sujeitos tradicionais nas zonas rurais de Santiago. Associada à metodologia etnográfica, a análise da produção discursiva e simbólica permite a particularização dos vários significados de patrimônio para os múltiplos grupos que o instrumentalizam: as narrativas tradicionais cabo-verdianas e sua circulação, quando objetificadas enquanto PCI, revelam conotações e fluxos contemporâneos. Segundo a antropóloga Filomena Sousa (2015), “os valores atribuídos ao património cultural são diversos e dependem do tipo de abordagem que incide sobre os processos de patrimonialização” (p. 27).

Assim, a lógica patrimonial dialoga com o universo tradicional da narração oral e de circulação do repertório, como também com o profissional: a categorização contemporânea do repertório enquanto PCI está intimamente ligada à afirmação do último grupo de narradores e *performers*, cujo posicionamento acerca dos usos e das aplicações do *corpus* tradicional fundamenta-se, em parte, na semântica patrimonial institucionalizada. Os elos entre os âmbitos institucional e profissional de análise não são apenas semânticos. No âmbito prático, como se verá, as retóricas pedagógica, revivalista e artística da narração oral profissionalizada nutrem-se da lógica patrimonial e da preservação tanto da memória quanto da herança em termos culturais.

I. 2. Enquadramento metodológico

O arcabouço teórico apresentado anuncia a multiplicidade metodológica do projeto. Considera-se que o fazer etnográfico é passível de inúmeras definições (O'Reilly, 2005; Hammersley & Atkinson, 1995) e, nesta investigação, foi compreendido enquanto posicionamento epistemológico cuja orientação para a produção de conhecimento baseia-se na seleção de metodologias diversificadas em que as lógicas e os processos de formação de sentido em análise e o contexto são fatores relevantes (Agar, 2006). Por se tratar de uma investigação multissituada, o fazer etnográfico, nesse caso, não poderia escapar a importantes parâmetros do conhecimento antropológico como o encontro que se dá em campo, a observação participante de determinados

contextos de sociabilidade e a posterior descrição densa dos fenômenos e dos dados coletados (Cunliffe, 2010, pp. 227-231).

A escolha dos métodos implementados reflete a dialética de construção de sentido decorrente do trabalho etnográfico, que implica entendimento histórico e estrutural do campo e do objeto (Gupta & Ferguson, 1987). Reconhece-se, portanto, o papel do antropólogo enquanto produtor de sentido na relação dialógica com interlocutores e objetos. Atentando à complexa rede de indivíduos, às práticas discursivas e aos contextos pautados, os principais métodos utilizados (a observação participante, as entrevistas estruturadas e semiestruturadas, a recolha literária do repertório e o registro de dados em variados suportes) foram implementados de acordo com as imposições contextuais de realização da pesquisa. As metodologias foram selecionadas também com base nas dimensões políticas do fazer e do produto etnográficos (Hammersley & Atkinson, 1995, pp. 16-17).

Dentre as delimitações deste trabalho, a conceituação do campo figurou como decisiva para a compreensão da investigação enquanto multissituada, em que o objeto analisado é observado a partir de suas redes e dos contextos de circulação. Considerou-se impossível uma análise localizada do fenômeno, visto que o próprio objeto circula e se adapta, trajetória que implica um trabalho de campo igualmente multissituado (Falzon, 2009, p. 9). O objeto suscita, portanto, a flexibilização dos conceitos de fronteira e limite, fazendo com que a observação do repertório seja necessariamente tão abrangente quanto sua circulação. Essa compreensão mais alargada do campo e da etnografia não deriva apenas do objeto, mas, como bem explicitado por Gupta e Ferguson (1992, pp. 7-8), da necessidade de separação entre os conceitos de território, cultura e campo no mundo contemporâneo. Para além do método etnográfico e da recolha literária, a análise bibliográfica e a consulta arquivística foram de suma importância para a coleta de dados e para sua análise comparativa e histórica.

I. 2. 1. Ferramentas e práticas fundamentais: suportes e registro

Dentre as ferramentas metodológicas utilizadas, a observação participante (e a consequente descrição densa) foi uma das principais fontes de produção de dados, seguida das entrevistas estruturadas e semiestruturadas. No referente à observação participante, a transformação do

pesquisador em ferramenta foi uma importante prerrogativa para a observação de um objeto que deriva da experiência partilhada. Ressalta-se, no entanto, a prioridade analítica conferida ao movimento do objeto e não apenas à localidade que o circunda, tendo sido, por isso, implementada a observação participante em Cabo Verde, Portugal e *online*.

Importa explicitar que as atividades e interações observadas estiveram profundamente ligadas à exteriorização de narradores orais em contexto tradicional e profissionalizado, além da observação de práticas institucionais relacionadas à compilação de narrativas tradicionais. Tanto a descrição densa quanto a observação participante foram facilitadas pelo conhecimento prévio de indivíduos pertencentes ao contexto português de narração oral e que se utilizam do repertório analisado, assim como pela ênfase conferida ao fluxo e à movimentação do objeto em detrimento do foco unilateral em determinado contexto. Como bem sintetizado por Falzon (2009, pp. 8-11), a dimensão espacial é tão central ao trabalho etnográfico quanto a dimensão temporal, podendo, inclusive, a esfera espacial figurar como força propulsora da profundidade analítica na coleta dos dados. A observação participante foi estruturada de acordo com a variedade de contextos e, principalmente, com a necessidade de aprofundamento da observação em cada um deles. Tendo em vista a facilitação da organização do trabalho, foram estipulados dois principais grupos de interlocutores constituídos por:

Grupo 1 (G1): narradores orais em contexto profissionalizado que utilizam os *corpora* tradicionais cabo-verdianos; instituições responsáveis pela salvaguarda, pela compilação e pela divulgação do objeto analisado e do PCI em Cabo Verde;

Grupo 2 (G2): narradores orais em contexto tradicional.

Tal definição teve por base um trabalho de investigação prévio em que foram confirmadas as atividades de narração oral profissionalizada no arquipélago, assim como a existência de instituições que trabalhavam com o repertório. Dadas as especificidades linguísticas do país e do próprio repertório, a investigação etnográfica e a observação participante tiveram início com o G1, mais especificamente com o acompanhamento de atividades de narradores orais em contexto profissional em São Vicente e, depois, em Santiago.

O estabelecimento inicial na ilha de São Vicente foi frutífero por ter permitido a coleta de dados acerca de festivais de narração oral e da transformação da narração em prática artístico-pedagógica. A realização de entrevistas com diferentes contadores profissionais foi também

facilitada, uma vez que muitos passaram por São Vicente por conta de iniciativas culturais. A maior parcela da observação participante decorreu em Santiago. Não se desconsideram, contudo, as práticas e as especificidades culturais de todas as ilhas e o rico universo simbólico de localidades como Santo Antão e Fogo no tangente às narrativas tradicionais. Todavia, visto que a investigação foi desenvolvida, a partir de certa fase, com ambos os grupos de interlocutores, a Ilha de Santiago figurou como *locus* de maior exequibilidade. A observação participante em contexto digital, por sua vez, foi desenvolvida entre março de 2020 e março de 2021 e constituída pela análise de performances digitais no Facebook e das interações sociais nas sessões *live* em que figurou o repertório mapeado.

Já a entrevista teve, por norma, caráter semiestruturado e *open-ended*, tendo sido realizadas entrevistas estruturadas apenas nos casos de impossibilidade de interação concomitante. Relativamente à implementação da metodologia, reconheceu-se o caráter interpretativo da investigação. A escolha do tipo de entrevista justifica-se pela diversidade de tópicos envoltos nas problemáticas abordadas, assim como pela centralidade do ponto de vista dos entrevistados. Essa conjugação de perspectivas foi orientada pelas propostas de autores como Fontana e Frey (2005) e Holstein e Gubrium (2012), que admitem a metodologia como objeto situacional.

Os dados recolhidos foram registrados em três principais suportes: diários de campo, fotografias e arquivos audiovisuais, dependendo das condições de gravação e, também, da autorização dos interlocutores. Tratando-se de eventos performativos, tal documentação foi indispensável para a análise posterior do objeto e para a problematização dos variados contextos abordados. Relativamente às performances em contexto digital, elas foram salvas apenas como garantia documental, visto que a vasta maioria dos *lives* se encontra disponível nas páginas virtuais dos usuários e dos narradores orais.

1. 2. 2. As particularidades metodológicas da abordagem literária às narrativas tradicionais

A gradual consolidação científica da recolha de narrativas foi, até este ponto, argumentada com maior ênfase nas diferentes propostas teóricas que a fundamentaram. Contudo, esse processo de solidificação esteve fortemente ancorado em inovações metodológicas de recolha textual e posterior fixação editorial. A descoberta e a sucessiva coleção de textos de literatura tradicional foram acompanhadas, ao longo do tempo, de sistematizações que permitiram a identificação de

semelhanças e particularidades entre os *corpora* recolhidos em localidades distintas, fator que estimulou o desenvolvimento de estudos de base comparativa. Como previamente argumentado, as primeiras grandes recolhas se concentraram sobre os continentes europeu e americano, porém, a gradual expansão de conteúdos, idiomas, grupos e áreas observados — sobre os quais incidiram os estudos — impulsionou a solidificação teórico-metodológica na direção da categorização de componentes como gêneros, tipos e motivos, processo que acompanha a perspectivação desses repertórios enquanto texto.

Para além do alargamento geográfico, da sistematização de conteúdos e de sua comparação, desenvolvimentos tecnológicos também impactaram o arcabouço metodológico deste campo científico. Infinitas possibilidades de trabalho de campo acompanham a disponibilização de novas tecnologias como, para retornar ao caso do registro audiovisual, a análise posterior de elementos cinésicos, paralinguísticos e proxêmicos a partir das gravações. Outras importantes componentes do processo de solidificação metodológica se relacionam à tradução e à elaboração de coletâneas literárias, que acabam por aglutinar os *corpora* de diferentes contextos sob uma só alçada (Zipes, 2007, p. 231; Haase, 2010), como no caso do volume *Contos Tradicionais da CPLP* (2014). À medida que os repertórios tradicionais são recriados artisticamente, instrumentalizados em projetos pedagógicos ou ganham nova classificação política, como é o caso do PCI, problemáticas dessa ordem tendem a ganhar proeminência, principalmente se considerada a dinâmica entre oralidade e literacia na contemporaneidade (Vaz da Silva, 2014, p. 40) e os seus desdobramentos. Em relação à metodologia, tais questões se traduzem na minúcia necessária à tradução, à compilação e à publicação das narrativas.

I. 2. 2. 1. Primeiro ato: a recolha

A recolha literária implica, segundo Valenciano (1987), uma série de prerrogativas que, por vezes, aplicam-se também à investigação etnográfica. A própria noção de campo, por exemplo, e sua constante reconstrução, podem ser consideradas como um ponto de aproximação entre os métodos, apesar de a recolha literária centralizar-se mais comumente no texto. Em concordância com o pressuposto do trabalho de campo, figura também o conhecimento das narrativas previamente coletadas, impreterível para a investigação conjuntamente com bons suportes de arquivo para os dados e o conhecimento da língua dos interlocutores (Lacoste, 1976). A escolha

do campo costuma estar vinculada à informação previamente publicada e ao encadeamento, caso desta investigação. Também comum às metodologias etnográfica e literária é o imperativo da obtenção de dados acerca do narrador, visto os percursos e as experiências do indivíduo serem indissociáveis da construção de seu repertório.

No caso de Cabo Verde, cujo processo de ocupação decorreu de forma assimétrica e cuja urbanização e consequente concentração populacional resumem-se à aglomeração nas cidades da Praia e do Mindelo, a atenção às origens e aos deslocamentos dos interlocutores foi central para a compreensão de seu repertório e, não obstante, da simbologia das narrativas que oralizam. Tais prerrogativas se aplicam tanto ao exercício com sujeitos tradicionais quanto à recolha de repertórios em outros ambientes. A recolha foi, por norma, acompanhada de entrevista com o narrador oral com o objetivo de se preencherem determinadas lacunas do ato de exteriorização como, por exemplo, a falta de informação acerca da transmissão do repertório, dos antigos e dos atuais contextos de oralização e do processo de memorização ou de seleção dos *corpora*. Relativamente à recolha literária fora do contexto tradicional, o detalhamento de dados acerca do interlocutor interessou para uma compreensão aprofundada dos usos de cada narrativa e das motivações para a estruturação artístico-pedagógica dos repertórios. Para além das especificidades de aproximação aos interlocutores e das condições de registro das narrativas recolhidas, a transcrição, a tradução e a catalogação das mesmas também configuram etapas metodológicas específicas.

1. 2. 2. 2. Segundo ato: a fixação, a edição e a problemática da tradução dos textos

A questão linguística é incontornável em análises relacionadas ao contexto cabo-verdiano dada a coexistência de línguas e as problemáticas socioculturais dela emergentes. Coexistem a língua portuguesa (doravante LP), com estatuto oficial, e a língua cabo-verdiana (doravante LCV), comumente denominada de crioulo cabo-verdiano, e que segue com o estatuto de língua materna e, desde 2019, de “PCI Nacional”. A dualidade linguística tem, claramente, um forte impacto sociocultural, educacional, econômico e político dentro do país e em sua integração internacional. Retornando ao objeto e ao terreno, essa mesma dualidade é importante para a observação do *corpus* tradicional, sempre associado à LCV, e para a problematização de sua tradução para a LP em determinados contextos institucionalizados e de acordo com certos objetivos.

No seio de tal dualidade, o cotidiano em Cabo Verde é vivido em LCV. Utilizo o termo

“vivido” em respeito à importância que a LCV tem para a cultura local. Apesar do marco do Alfabeto Unificado Para Escrita do Cabo-Verdiano (doravante ALUPEC), padronizado e aprovado desde 2009, ainda não foi estabelecida uma variedade padrão para a LCV (Lopes, A. M., 2011). Importa referir, no entanto, que diferentes linguistas apresentaram contributos e, inclusive, subsídios para a padronização da língua, sendo comum a escolha de um sistema específico para o aprendizado e, também, para uma escrita uniforme. Essa escolha, porém, não se reflete no uso feito pela maioria da população que, por vezes, encontra dificuldade na utilização uniforme da língua. Além do ALUPEC, outro marco comumente aceito é o da distinção entre as variantes de Barlavento (Boa Vista, Sal, São Nicolau, São Vicente e Santo Antão) e Sotavento (Brava, Fogo, Santiago e Maio).

Dentre os vários subsídios apresentados para a estruturação da LCV (Lopes da Silva, 1957; Duarte, 1961; Veiga, 1995; Quint, 1998, Lang, 2018), alguns contributos foram considerados quando da resolução da problemática de transcrição das narrativas. Decisivo passo foi a aceitação de que os documentos transcritos têm origens contextuais diversas e que determinadas narrativas, como no caso das recolhidas em contexto profissionalizado, apresentam uma mescla entre idiomas e variantes, enquanto as narrativas de contexto tradicional representam o *kriolu fundu* ou “kriolu txambu” (Pratas, 2007, p. 20). *Kriolu fundu* é a designação para a linguagem das zonas rurais, principalmente na Ilha de Santiago. Mais distante do léxico e da influência da LP, o *kriolu fundu* é assim designado em oposição ao *kriolu lebi*, mais semelhante à LP.

Recorreu-se, nos casos de necessidade, às propostas linguísticas de Manuel Veiga (1982; 1995; 2002; 2004; 2011; 2019), cuja escrita fonético-fonológica concorda com o ALUPEC. Parte das propostas assentam na variante de Santiago tendo se tornado, por isso, uma excelente opção, uma vez que a maioria dos testemunhos recolhidos em LCV provêm dessa ilha. A sistematização apresenta, ainda, um consistente arcabouço relativo às propostas de fonética aplicada, fonologia e aos vastos estudos comparativos entre as variantes das ilhas, permitindo, portanto, uma escrita padronizada que considera as especificidades linguísticas do país. Dada a complexidade linguística em questão, o material foi transcrito e revisto pela linguista cabo-verdiana Adelaide Monteiro, que esteve à frente de diferentes projetos relacionados à LCV.

Relativamente à fixação textual, para além do modelo linguístico, optou-se pela transcrição em concordância com o ALUPEC. Salienta-se que pausas e momentos de reflexão foram

sinalizados²⁰ com o intuito de documentar o mecanismo de rememoração dos interlocutores. Já termos e enunciados ininteligíveis, em concordância com o modelo adotado por Marques e Sirgado (2019, p. 39), correspondem à sinalefa [...?...]. Dimensões paralinguísticas e cinésicas, entretanto, não foram consideradas na fixação textual das narrativas recolhidas. As transcrições disponibilizadas no Anexo II resumem-se apenas às narrativas analisadas no Capítulo VI, em detrimento da totalidade do repertório, que aguarda estudo posterior à presente investigação. Este posicionamento pragmático espelha a necessidade de equilíbrio entre relevância/volume dos dados apresentados e a interdisciplinaridade da investigação, cujos objetivos não se reduzem à análise literária.

Dadas as técnicas específicas vitais ao exercício de tradução, que ultrapassam o escopo desta investigação, optou-se pela apresentação de resumos parafrásticos, em LP, das narrativas analisadas e recolhidas em LCV. Os resumos, apresentados no Anexo I, ocupam-se da estrutura narrativa, da sequência de eventos, das personagens e dos desfechos, tornando a história inteligível ao leitor que não domina a LCV e permitindo a comparação entre versões.

I. 2. 3. Marcos e práticas em ambiente digital

A investigação etnográfica em contexto digital foi marcada pelo uso das metodologias previamente apresentadas, incluindo a recolha literária. Ainda que determinadas problemáticas desse contexto mereçam maior minúcia, bem como os respectivos procedimentos metodológicos, a perspectiva não centralizada apenas na dimensão digital acarretou uma mescla de metodologias qualitativas aplicadas nas esferas *on-* e *offline*. O trabalho etnográfico desenvolvido em contexto digital resumiu-se à coleta de dados por meio de observação participante e entrevistas semiestruturadas e estruturadas. Algumas dessas entrevistas foram realizadas por *e-mail* e as demais, como inúmeras outras atividades cotidianas, realizadas e gravadas por Zoom, no decorrer de 2020 e 2021.

Relativamente às entrevistas virtuais, as sincrônicas e visualmente mediadas permitiram maior aproximação a elementos paralinguísticos e cinésicos característicos à comunicação humana e ausentes no caso dos *e-mails*. Contudo, apesar da sincronicidade, o distanciamento físico

²⁰ Sinalefa “(.....)”.

impactou a comunicação entre partes. Em alguns casos, porém, produziu uma liberdade de discurso por parte dos interlocutores, que se mostraram mais disponíveis para responder a questões de cariz pessoal ou político. Na realidade, essa alteração comportamental é reflexo da própria desterritorialização da Internet e do turvo limite entre o espaço público e o privado (Clarke, 2000, s. p.).

Assim como a reconceitualização do campo, a etnografia digital impacta a observação participante e a coleta de dados: no esforço de colmatação da amplitude do campo enquanto categoria de análise *online* e da incomensurável quantidade de dados disponíveis e em constante atualização, a especificidade do objeto e a relação pré-estabelecida com os interlocutores foram imprescindíveis. A observação participante limitou-se, portanto, ao acompanhamento das sessões de narração oral no Facebook e no YouTube em versões *live* e em arquivo digital, sendo as primeiras referentes a atividades sincrônicas em que a observação foi simultânea às performances digitalmente mediadas, tendo-se apenas atentado para o repertório aqui mapeado. Para além das narrativas em formato de vídeo, dados acerca do comportamento da assistência (número de participantes, localização dos mesmos e comentários) foram considerados. As narrações gravadas, que não se caracterizam como *lives*, resumem-se a material publicado na página oficial do Centro Cultural de Cabo Verde – Lisboa (doravante CCCV)²¹. Não se procedeu ao detalhamento de dados pessoais da assistência visto eles não serem centrais à análise do objeto em questão.

Uma vez que os indivíduos responsáveis pelas atividades virtuais eram os mesmos com os quais a interação já estava decorrendo em outras etapas da investigação, a inserção no campo virtual foi simples. Tanto a observação quanto a coleta de dados limitaram-se, em grande parte, à continuação da análise dos repertórios e de sua circulação no contexto da Internet, sem que os demais usuários (assistência) fossem transformados em objeto de investigação. No tangente às recolhas de narrativas no contexto digital, elas foram consideradas como material vinculado ao G1, visto que os narradores já haviam sido identificados enquanto integrantes de tal grupo. As especificidades metodológicas supramencionadas foram respeitadas na fixação e na análise textual e as observações de ordem contextual e performática seguiram linhas reflexivas atentas aos limites da performance digital, à circulação do repertório e à apropriação do mesmo por diferentes grupos.

²¹ Disponíveis em: https://www.facebook.com/CCCV.PT/?locale=pt_BR. Último acesso 03 de dezembro de 2024.

I. 3. Posicionamentos éticos

Uma série de questionamentos relativos à ética profissional e à científica e ao posicionamento da investigadora em campo emergiu ao longo desta pesquisa. Três principais inquietações serão aqui abordadas: posicionamentos relativos à pesquisa etnográfica, ao contexto digitalmente mediado e, por fim, aos dilemas éticos circunscritos à investigação acerca de processos de patrimonialização cultural. Vinculada ao último ponto foi, também, a questão da ética na condução e na sistematização da recolha literária. Começo pelo posicionamento do antropólogo em campo, não por impulso cronológico, mas pelo condicionamento que tal lugar suscita e pelas responsabilidades dele advindas. A discussão da ética na Antropologia evolui e adapta-se à medida que a própria disciplina se depara com novas problemáticas e perspectivas, estando o papel de agente político do investigador (Ervin, 2000; Willigen, 1986) relacionado ao seu impacto enquanto produtor de conhecimento. Dentre as diferentes metodologias utilizadas ao longo trabalho etnográfico, a construção processual de sentido foi sempre tida em consideração, bem como as prerrogativas do consentimento informado, da confidencialidade, do direito à privacidade e da utilidade relativa à produção de conhecimento.

No âmbito digital, algumas especificidades devem ser ressaltadas: como bem desenvolvido por Góralaska (2020, p. 47) e Hine (2009, p. 18), tratando-se a Internet de campo não circunscrito e sem limites claros, o universo digital é um terreno em que problemáticas como a transparência comunicacional, a mediação da privacidade e a construção identitária são fundamentais (Abidin & DeSeta, 2020, p. 10). Nesse caso, a principal plataforma a partir da qual foram observadas as atividades digitais de narração oral foi o Facebook, e os limites estabelecidos pelos usuários na delimitação do privado/público foram levados em consideração. A observação de *posts* e comentários em grupos virtuais foi levada a cabo apenas nos domínios de postagem aberta. Uma segunda preocupação ética, também observada por Góralaska (2020), foi a de evitar a prática do “lurking” (p. 49), isto é, a de participar apenas enquanto observador silencioso e anônimo cujas intenções de pesquisa não estejam clarificadas.

Acerca dos comentários postados, eles foram analisados com intuítos muito específicos: dar conta da abrangência geográfica das sessões virtuais, do tipo de assistência que essas atividades reuniram, da forma como a interação performer-assistência se altera com a mediação digital e da possível reivindicação do repertório como símbolo da cultura cabo-verdiana. Por fim, algumas das

já mencionadas lacunas, como, por exemplo, a falta de limites claros ao terreno de análise, não constituíram uma complexidade fundamental nesta pesquisa dado o desenvolvimento prévio de trabalho etnográfico com os grupos em Cabo Verde e Portugal e a natureza específica do objeto. A grande quantidade de dados geralmente associada à etnografia digital foi também evitada visto que apenas as narrativas pertencentes ao repertório observado foram consideradas como matéria.

No que se refere à investigação científica acerca dos discursos e práticas que circundam a categoria de patrimônio cultural, neste caso, imaterial, outras problemáticas emergiram. Ainda que parte dos dilemas éticos aqui apresentados sejam intrínsecos ao corpo teórico apresentado, algumas reflexões ultrapassam questionamentos acerca dos limites indefinidos entre política, economia e cultura nos processos de salvaguarda (Klein, 2006, p. 74). A complexidade do fazer político orientado por designações sinuosas como “comunidade”, “autenticidade”, “identidade” e “agencialidade” inflama dilemas relacionados à hereditariedade, à propriedade cultural e à continuidade de grupos e da cultura no tempo.

Parte-se, portanto, da prerrogativa de que a patrimonialização é um processo transformativo, que provoca mudanças políticas e culturais. A semântica do patrimônio abriga negociações de poder e de agencialidade, constituindo um espaço paradoxal em que as escalas comunitária, nacional, legislativa e supranacional sobrepõem-se. Logo, o primeiro posicionamento ético relevante é a clarificação das dinâmicas de reivindicação do objeto em análise por diferentes grupos e da mescla entre tais reivindicações e o conceito de PCI. A dimensão histórica abordada, principalmente do ponto de vista institucional e das políticas direcionadas à salvaguarda patrimonial, revela um esforço de colmatação das lacunas documentais, contextuais e sociais circunscritas aos processos de patrimonialização imaterial. Tal perspectiva, mais que salientar a relação do conceito de PCI com o passado, atenta para suas várias dimensões e manifestações presentes, além de preocupar-se com engendramentos futuros.

Uma segunda inquietação ética corresponde à transparência de tais processos e ao pressuposto papel central das comunidades. Nesse âmbito, para além da objetividade do relato observacional, a recuperação de fragmentos do ATO, desenvolvida no Instituto do Patrimônio Cultural (doravante IPC-CV), foi analisada e é aqui apresentada a partir de duas óticas: aquela do acesso à rica documentação científica existente e a da observação participante na própria instituição. Importa referir que a observação participante permitiu o desenvolvimento de uma

perspectivaêmica dos processos institucionais de patrimonialização imaterial em Cabo Verde. Por fim, relembro que o *corpus* em análise foi e é recorrentemente apropriado por instituições e grupos em contextos não-tradicionais na qualidade de material constitutivo e representativo da cultura cabo-verdiana. Assim, questões relativas à autenticidade do repertório foram solucionadas pela conceituação do objeto e pela opção metodológica interdisciplinar, que transita entre as recolhas etnográfica e literária.

Capítulo II. A profissionalização da narração oral: a atividade presencial e virtual de contadores no arquipélago e na diáspora em Portugal

A profissionalização da narração oral não é fenómeno súbito, vem se expandindo e conquistando novos âmbitos (Wilson, 2006, p. 143). Cristina Taquelim (2014) resume de forma interessante a complexidade a que está vinculada a profissão:

Os novos narradores exercem seu ofício em variadíssimos contextos, espaços, condições, públicos. Têm de dar respostas diferenciadas e eficazes a estas demandas. E ainda assim, manter-se fiéis àquilo que é a essência do contar: uma relação de proximidade, uma relação cúmplice com o outro. (pp. 36-37)

Taquelim anuncia um dos pontos centrais desta investigação, o uso da tradição. Ao referir-se à “essência do contar” enquanto uma “relação de proximidade, uma relação cúmplice com o outro”, Cristina nos remete ao cânone do contador de histórias. A diferenciação entre as práticas tradicional e profissional foi extensamente debatida no seio de investigações orientadas para o registro da profissionalização. Contudo, a importância de tal distinção não figura apenas nas reflexões científicas, fator comprovado pela reação de muitos narradores quando questionados acerca das correspondências entre o âmbito tradicional e a prática profissionalizada. O respeito ao cânone é consequência de fatores como o desaparecimento dos contextos tradicionais, o alto grau de domínio dos sujeitos tradicionais sobre a arte em questão (geralmente classificado como um dom) e o enaltecimento do arquivo memorial nos processos de transmissão e de exteriorização não profissionais.

Acerca da complexa relação entre os dois universos, o narrador Nicolas Vidal (2010) considera:

[...] somos asesinos. Estamos matando algo. Cuando nos subimos a un escenario estamos matando tradiciones. No pensemos que estamos solamente creando. Si detrás de nosotros se presenta un cuentero tradicional, la va a pasar mal. Le va a ser difícil contar. Hemos ido acostumbrando al público a otra manera de escuchar, tenemos un especial manejo de lo espectacular, que impone un tiempo, un ritmo y un humor tiránicos, en los que muchos cuentos no caben. Justamente por eso insisto tanto en que a los festivales se invite a los cuenteros tradicionales. (p. 186)

Ao problematizar a profissionalização e a espetacularização, Vidal fortuitamente questiona a relação entre nostalgia, tradição e a narração oral contemporânea, uma vez que contar histórias é prática ainda hoje associada ao sentido de pertença comunitária e à memória. Assim, a narração profissionalizada é, por vezes, confundida como contexto e vetor de transmissão do repertório tradicional e, portanto, veículo da tradição. Em uma busca nostálgica, a audiência se acostuma ao espetáculo profissional e acaba por cancelar esse universo como um autêntico reduto da tradição. Brown (1997) resume: “Differing degrees of authenticity are tolerated. However, although cultural authority rests in part on the perception of authenticity, these storytellers play with the question of authenticity quite explicitly and deliberately” (p. 141).

A profissionalização suscita controvérsias de ordem técnica e política. As fronteiras entre as práticas podem ser endereçadas por meio do estudo cauteloso de suas formas de arquivo e transmissão, porém, problemáticas como a adaptação de repertórios tradicionais em novos contextos, a digitalização das performances e a emergência de estilos híbridos com base em *corpora* diversificados são exemplos de fenômenos de difícil observação. A proliferação contextual das performances é uma questão que remete, ainda, para a conservação do repertório tradicional, para as disputas políticas associadas à memória coletiva e para a sua salvaguarda. No caso cabo-verdiano, um interessante exemplo dessa proliferação contextual é a instrumentalização da prática em projetos de promoção do turismo cultural, além de iniciativas pedagógicas e de salvaguarda patrimonial como, por exemplo, o projeto “Bebi na Fonti”.

Gradualmente, dada a carga simbólica da narração oral, a integração de sujeitos tradicionais no universo profissionalizado tornou-se uma problemática, como sugerido por Vidal. Exemplos como a participação de *griots*²² em festivais de narração oral, a transformação dos repertórios tradicionais e a hibridização de gêneros são alguns dos indícios de que a delimitação da relação entre os contextos é, atualmente, mais complexa. A narração oral não é, afinal, um fenômeno estático. Os profissionais se vinculam ao repertório aqui mapeado por meios diversos, dentre os quais a consulta literária e a memória (Sanfilippo, 2005). Em Cabo Verde, como se verá, alguns

²² Salienta-se que o conceito de *griot* passou por um processo de ampliação dada a centralidade de tal figura no imaginário simbólico e na vida prática de diferentes culturas na África Ocidental. A própria ambivalência de origem do termo e as problemáticas associadas à circulação de *griots* ou, para alguns, supostos *griots*, fora de seu contexto tradicional, são exemplificativas dessa ampliação e da concomitante descontextualização (Hale, 1997, p. 249). Apesar de a figura do *griot* não se encontrar diretamente relacionada ao contexto cabo-verdiano de narração oral, considerou-se importante a menção à multiplicação de usos do termo na contemporaneidade.

indivíduos alegam conhecimento das narrativas por transmissão oral e recuperação das mesmas por via memorial. Determinados universos sociais apresentam, portanto, um vínculo entre contextos. Por isso, a complexidade da relação entre o tradicional e o profissional não se resume a aspectos performáticos ou culturais, mas, como explorado por Jan Vansina (1961), a elementos sociais e a fatores históricos que, por sua vez, engendram a transmissão dos *corpora* na contemporaneidade.

Significativo para esta reflexão é o papel das diásporas que, no passado, colaboraram com a recolha sistemática de narrativas, caso das realizadas pela antropóloga Elsie Clews Parsons. Atualmente, as comunidades diaspóricas consomem as performances de narradores profissionais, cujo repertório se alicerça em uma retórica identitária. Para grupos deslocados, a aproximação da cultura e do patrimônio cultural são importantes para a constituição de vínculos comunitários, assim como para a agencialidade política. Ainda que o contexto tradicional de transmissão oral esteja em contração, é central a reflexão sobre o seu legado na construção de sentido e na simbologia para determinados grupos cuja cultura hoje se dissemina por outros meios, como os digitais. A centralidade das ditas “tradições orais” é conservada em certos contextos diaspóricos por mais que a circulação das mesmas não se caracterize como tradicional.

A proliferação da profissionalização ocasionou, para além da alteração de repertórios e da institucionalização de técnicas, a replicação de modelos de animação e produção cultural, principalmente no tocante à organização de festivais e de serões de contos. A influência técnica e a formação de narradores implicam a aproximação entre profissionais oriundos de diversas partes e que se baseiam em diferentes cânones para a elaboração de suas performances. A narração oral em contexto profissionalizado em Cabo Verde teve, por exemplo, ligação com a prática em países como Brasil, Portugal e Costa do Marfim, dados que serão posteriormente abordados. Tais colaborações e influências, apesar dos riscos de homogeneização da narração oral profissionalizada, têm produzido interessantes transformações, nomeadamente após a sua disseminação em contextos africanos e latino-americanos. Se a profissionalização tem seu início delimitado pelos universos pedagógico e performático dos Estados Unidos da América e da Europa do século XX, ela ganha novas roupagens à medida que se mistura a certos sistemas culturais. A pluralidade desse encontro reflete-se na força da narração oral profissionalizada em países como Nigéria, Burkina Faso, Marrocos, Costa do Marfim, Mali e Equador.

Além da observação de assimetrias entre contextos, a bibliografia referente aos movimentos profissionalizados enfatiza as fronteiras entre a técnica da narração oral e outras artes cênicas, como o teatro. Ainda que o desenvolvimento de métodos específicos de narração e o intenso grau de interação com a assistência representem sólidos traços dessa prática, suas correspondências com outras artes não foram, *a priori*, descartadas. O próprio percurso profissional de alguns narradores que colaboraram com esta investigação esteve marcado por experiências artísticas e pedagógicas que antecederam e fomentaram sua aproximação à narração oral. No caso cabo-verdiano, a proximidade entre o teatro e a narração oral é incontornável tanto para a compreensão do percurso histórico da profissionalização da contação de histórias quanto para a análise da circulação do repertório mapeado.

Em adição às objetificações científica e artística, outros indícios da institucionalização da narração oral são a publicação de manuais técnicos, a criação de cursos ou formações, a multiplicação de festivais e a diversificação de públicos. A reflexão metodológica também se manifesta na publicação, por parte de narradores, de volumes voltados para os diferentes tipos de narração oral. Segundo Anne Pellowski (1990), tipos variados podem ser identificados, como, por exemplo, “theatrical storytelling, library and institutional storytelling, camp, park, and playground storytelling, hygienic and therapeutic storytelling” e, ainda, “folk storytelling” (s. p.). A delimitação de tipos, orientada pelos contextos e pelos objetivos da narração, ajuda na compreensão da especificidade técnica que a narração oral atingiu. Enquanto prática performática, centraliza-se na voz, no corpo, na gestualidade, na expressividade e na capacidade de identificação da assistência com o repertório apresentado.

Rodolfo Castro (2012) enfatiza que contar histórias envolve “o manejo da voz, a expressividade gestual e corporal, a compreensão leitora, a escrita, a respiração, a dinâmica de grupo, a improvisação, o jogo dramático criativo, a imaginação e a resolução de conflitos” (p. 93). Já o narrador Bruno de La Salle (2016) pontua, além da dimensão performática, particularidades do conteúdo narrado e de sua adaptação: “unidad de acción, coherencia de los personajes, en la medida de lo posible unidad de lugar y de tiempo, de tono, de cadencia, de timbre, de métrica, de voz, de motivos recurrentes, [...]” (p. 118). A primazia do conteúdo e a característica oral das performances acabam por fazer da narração profissional contemporânea uma arte pautada por múltiplos graus de espetacularização.

As fronteiras práticas, apesar de bem delimitadas, transparecem graus singulares de sobreposição entre universos. Assim, mais que me ocupar da identificação e da enumeração de características dos contextos de narração analisados, busco problematizar os vínculos remissivos entre as várias representações da narração oral e do repertório tradicional a partir de um olhar entrecruzado sobre ambos. Trata-se, portanto, de um exercício reflexivo acerca dos usos da tradição e da atualização de cânones no contexto contemporâneo. A “renovação do conto” (Calame-Griaule, 1991), que não se assume enquanto tradicional, mas na tradição se fundamenta, representa, assim, polos contíguos da comunicação humana. Não objetivo, por isso, desconstruir os limites lógicos entre os contextos profissional e tradicional, mas antes observar a circulação e a objetificação das narrativas tradicionais levando em consideração as especificidades de cada contexto.

Eixo I: O arquipélago e suas particularidades

II. 1. Percurso histórico das atividades de narração oral, os meandros da profissionalização e os seus obstáculos

A revisão histórica das atividades aqui abordadas passa pela compreensão das facetas distintas do fenômeno observado. Orientadas para fins diversificados como, em alguns casos, o espetáculo e, em outros, a formação de narradores, buscou-se a observação das performances com base em uma cronologia que acompanha a prática de contar histórias e os contadores na ressignificação do contar. A reconstrução linear desse percurso foi desenvolvida, por isso, com base em entrevistas, na análise de dados em arquivos institucionais e na observação participante restrita ao período compreendido entre 2019 e 2021. Tal posicionamento metodológico foi orientado pela relevância das iniciativas, nomeadamente as de caráter lúdico e pedagógico, para a profissionalização.

Esse fator não surpreende: é notória a centralidade da programação educativa, principalmente de escolas e bibliotecas, para as atividades de contadores profissionais. No caso cabo-verdiano, apesar de essas instituições representarem um importante refúgio para os narradores, a demanda é pouco sistemática e assimétrica. O número de iniciativas varia de acordo com os graus de concentração populacional em diferentes zonas e, dada a elevada migração para

os dois principais centros urbanos, tanto a remuneração quanto o reconhecimento da prática profissional acabam por encontrar entraves em certas áreas. Importa frisar que as iniciativas, em escolas e jardins de infância privados, têm, por vezes, maior recorrência, visto os narradores receberem contributos diretos das famílias ou das instituições. As atividades desenvolvidas em centros culturais também possuem maior incidência, como será demonstrado. Ainda assim, no âmbito dos festivais acompanhados e a partir das entrevistas realizadas, foi possível observar que as escolas constituem importantes dinamizadoras das sessões.

Apesar dessa centralidade pedagógica, a baliza referencial do percurso de profissionalização — ou seja, a constituição técnica da atividade, o vislumbre da remuneração e sua aceitação enquanto performance (Harvey & Sobol, 2008, p. 61) — deriva, no caso em análise, da sua dimensão artística. A narradora Dulce Sequeira, ao retratar o seu percurso de mudança para a Cidade da Praia nos anos noventa, lembrou em entrevista²³:

Eu comecei a trabalhar como educadora de infância em 1987 e aí já houve liberdade de contar histórias com as crianças. Então, vim para a Praia e aqui não havia. Não havia nada com crianças. Começou a ter mais hora do conto depois que nós, de São Vicente, chegamos com formação do teatro e tal. Isso na minha área, em que eu estou. Mas não posso falar, por exemplo, do interior.

Esse excerto sintetiza a dificuldade de desenvolvimento desse enquadramento histórico a partir de uma perspectiva pedagógica, devido à movimentação de indivíduos entre ilhas, à centralidade do eixo São Vicente–Santiago e à impossibilidade de homogeneização quando consideradas as zonas rurais e urbanas e suas assimetrias. Como refere Dulce Sequeira, além da pedagogia, a formação artística dos indivíduos foi central para a dinamização das atividades. Por isso, e dada a importância de um marco para a estruturação narrativa e documental da profissionalização, essa revisão histórica principia no ano de 2008, no Mindelo, com a organização da programação “Solêra De Porta” no âmbito do Festival MindelACT²⁴.

“No resgatar de uma longa tradição, vai-se ouvir o que [sic] tem os contadores de estóreas para nos dizer. Sempre na solêra de porta, como nos tempos d’outrora”: essa é a descrição impressa

²³ Entrevista realizada na Praia, em dezembro de 2020.

²⁴ A associação artística e cultural MindelACT organiza, desde 1996, um festival de teatro homônimo que transformou-se, com o tempo, em um dos maiores da África Ocidental. Mais informação sobre ambos em: <https://www.mindelact.org/>. Último acesso: 12 de novembro de 2024.

no folheto da programação do Festival MindelACT de 2008, em que diferentes narradores orais apresentaram, no pátio do Centro Cultural do Mindelo e em horário tradicionalmente aceito, ou seja, na *bóka noti*, diferentes histórias, dando início à programação que, com o tempo, seria transformada no “Ciclo Internacional de Contadores de Estórias” (doravante CICE). A programação emerge do encontro entre as narradoras Elisabete Gonçalves e Zenaida Medina que, desde 2002, desenvolviam projeto de teatro infantil com marionetes no Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo. No âmbito desse projeto, foram adaptados diferentes contos tradicionais anteriormente recolhidos como “Quêl Menina Vaidosa” (Figueira, 1963) e *A história de Blimundo* (Lopes, L., 1982). Sobre o assunto, Elisabete resumiu em entrevista²⁵:

O nome da atividade que nós criamos foi “Solêra De Porta” exatamente porque ouvíamos histórias na soleira da porta e trazíamos uma pessoa mais velha para contar histórias e depois nós contávamos artisticamente. Elas tinham aquela essência. E nós também aprendíamos e recolhíamos as histórias.

A organização convidava, portanto, indivíduos conhecidos por narrar, geralmente indicados por familiares ou vizinhos, para se apresentarem ao longo das sessões e dividir o espaço com contadores que já realizavam um trabalho de teor mais técnico. Em se tratando de um primeiro passo na organização de eventos dedicados à narração oral, o traço mais peculiar do “Solêra De Porta” foi a aproximação entre os universos tradicional e profissional, bem como a abertura de uma janela em que se conjugaram três dimensões distintas: a recolha de narrativas tradicionais, o amadurecimento da técnica artística e a transmissão do repertório para a assistência. Sobre o caminho trilhado até a atividade, Zenaida Medina confirmou, em entrevista²⁶, as lembranças de Elisabete:

Comecei com um curso de iniciação teatral aqui no Centro Cultural Português e eu e uma colega minha, Elisabete, que também conta histórias, iniciamos com fantoche através de uma formação que houve aqui. Construção de fantoche. E recolhíamos histórias tradicionais. Primeiro apresentamos o Blimundo, depois Menina Vaidosa. Começamos a contar histórias com o fantoche. E depois no Solêra.

²⁵ Entrevista realizada no Mindelo, em junho de 2019. Doravante, no caso de Elisabete Gonçalves, os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

²⁶ Entrevista realizada no Mindelo, em abril de 2019.

“Solêra De Porta” permaneceu como atividade constante do festival anual até transformar-se, em 2011, no CICE. O folheto de 2013 já anuncia uma “antiga tradição sendo resgatada de uma forma artística e divertida” e a programação apresenta, além de Corsa Fortes, cabo-verdiano residente em Portugal, narradores do Brasil, Mali e Colômbia. Ao longo dos anos, o Festival MindelACT trouxe a São Vicente não apenas narradores, mas também formadores cujas oficinas impactaram, de forma positiva, o desenvolvimento técnico dos contadores locais, como nos casos da narradora brasileira Priscila Camargo, que orientou o ateliê de narração oral em 2004, e do Projeto Iwá²⁷, também do Brasil, responsável pela Oficina de Contadores de Histórias em 2011. Até 2016, o CICE foi desenvolvido no âmbito da programação “Teatrolândia”, dedicada a crianças, mas não a elas restrita. A partir de 2017, entretanto, a atividade ganha proeminência e desenvolve-se de forma quase independente da “Teatrolândia” que, por sua vez, passa a estar centralizada em peças de teatro infantis. Um importante detalhe nessa organização paralela das atividades reside na já mencionada diferenciação entre a narração oral e o teatro.

O CICE foi organizado, em alguns anos, com curadoria externa e a partir da parceria com associações portuguesas como a RJ-ANIMA e a Cooperativa Memória Imaterial²⁸. Em 2019, por questões administrativas, contou com a participação de narradores que faziam parte das companhias de teatro que já integravam a programação. Em 2020 e 2021, embora o festival tenha sido realizado em formato híbrido (digital e presencial), o CICE não ocorreu por conta das restrições pandêmicas, tendo sido realizadas, contudo, formações com contadores de histórias. A partir de 2022, o CICE ocorreu anualmente e contou, até a entrega deste documento, com a participação de interlocutores desta investigação, além de outras contadoras cabo-verdianas como Paula Chantre e Nurian Cardoso.

Semelhante percurso pode ser observado no caso do ciclo “D’Já D’Sal Stória”, organizado no âmbito do Festival Nacional de Teatro SalEncena, realizado desde 2012 e centralizado na produção artística nacional. Em sua edição de 2019, o festival contou com a organização do contador Adriano Reis e a participação da atriz e contadora Deka Saimor, ambos cabo-verdianos. Apesar da suspensão por conta da pandemia, desde que foi retomado, permanece como importante reduto da narração oral profissionalizada. O evento seguiu, inicialmente, um modelo semelhante

²⁷ <https://www.facebook.com/ribeiradasjardas/>. Último acesso: 13 de novembro de 2024.

²⁸ <https://www.memoriamedia.net/index.php/equipas-2/1814-memoria-imaterial-crl/>. Último acesso: 16 de novembro de 2024.

ao “Solêra De Porta” no tocante à participação da população local, inclusive de crianças. Sobre o modelo, Deka lembrou, em entrevista²⁹:

Tem o festival que é teatro à noite e de manhã é para as crianças. E a gente também vai nos jardins e nas escolas contar histórias. Eu cheguei e já tinha contação de história, também à noite, e uma senhora contou e uma menina também contou. Quando a gente estava na Ilha do Sal, eu pude ver a diferença de uma menina de doze anos contando histórias. Era a mais nova contadora de histórias dali e ela captava a tua atenção na hora porque contava de uma maneira muito na hora, genuína, e quando tem contadores de histórias profissionais, a coisa fica muito mais, não sei, teatral.

Em 2019, realizaram-se, no âmbito da Mostra de Teatro Infantil do Mindelo (doravante MOTIM), diferentes atividades de narração oral. Em São Vicente e em Santiago, a programação apresentou a contadora Clara Haddad, brasileira reincidente em edições posteriores, e, nas ilhas a que a programação foi estendida, Santo Antão e Sal, ocorreu a apresentação dos Tapetes Voadores, projeto cabo-verdiano de contação de histórias. Até a última edição, em 2022, a narração foi importante componente da Mostra.

Figura 2

Zenaida narra no Mindelo, 2019



Nota: Fotografia da autora.

²⁹ Realizada no Mindelo em maio de 2019. Doravante, no caso de Deka Saimor, os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

Outro interessante festival dedicado exclusivamente à narração oral aconteceu na Biblioteca Nacional, na Cidade da Praia, em 2018, no âmbito das comemorações do Dia da Cultura e das Comunidades. Nesse caso, a programação desenvolvida contou com a formação de jovens em técnicas de narração oral, teatralização e musicalização do conto e de recolha de narrativas em contexto tradicional. Particularidades dessa modalidade de evento são a demarcação específica do objetivo de formar jovens contadores de histórias e do incentivo à recolha de narrativas por parte dos mesmos. Além disso, foram realizadas sessões de narração em cortejo em diferentes pontos da cidade.

A estética escolhida para a comunicação do evento bem como a participação dos jovens com traje tradicional, ambas ilustradas a seguir, clarificam algumas especificidades da programação e denotam uma linha de atuação diversificada dos demais festivais. Um curioso resgate das práticas tradicionais foi proposto através da caracterização dos participantes de acordo com referenciais simbólicos, como os trajes, e da recolha literária realizada com sujeitos tradicionais. Do “Solêra De Porta” ao Festival de Contos & Narração Oral, decorreram dez anos, durante os quais teve lugar a aproximação entre os narradores profissionais e as estruturas políticas responsáveis pela programação cultural do país. Ainda que, como será posteriormente abordado, tal relação encontre suas obstruções, interessa refletir sobre as retóricas que sustentam determinadas abordagens da narração oral profissionalizada e como tais discursos são alimentados por estruturas políticas e de gestão cultural.

Figura 3

Folheto-convite para o Festival de Contos & Narração Oral, 2018



Nota. Material disponibilizado pela organização do evento.

Figura 4

Festival de Contos & Narração Oral, 2018



Nota. Material disponibilizado pela organização do evento.

Esse resgate de práticas tradicionais pode ser explicado pelo contexto da atividade, Dia da Cultura e das Comunidades, mas também pela solidificação de uma linguagem atenta à valorização da tradição, à conceitualização do repertório tradicional e à salvaguarda, além da fundamentação mais técnica e sistemática da narração oral e de suas funções. A partir da baliza temporal estabelecida, o ano de 2008 e a programação do MindelACT, observou-se a prática com base em uma perspectiva linear que indica tanto as relações entre tal mercado em vias de profissionalização e agendas políticas quanto os obstáculos ao desenvolvimento da prática e as tendências que a influenciam.

II. 1. 1. Meandros da profissionalização e seus obstáculos

O caráter corrente da profissionalização nas ilhas é aqui frisado pois os narradores residentes em Cabo Verde não subsistem apenas da atividade e não poderiam fazê-lo se assim o

desejassem, tanto por conta do número de iniciativas quanto pela assimetria entre ilhas. Contudo, o envolvimento desses profissionais em múltiplas frentes é aspecto comum e confirma-se em outras localidades cujas possibilidades de financiamento são maiores. Traço complementar e decorrente do entrave à profissionalização — imbróglío de caráter financeiro e político — é a não organização dos narradores sob a alçada de uma associação ou rede, como no caso da International Storytelling Network³⁰. Em âmbito nacional, apesar de os contadores se reconhecerem enquanto atuantes na mesma área, uma associação de narradores era, à altura desta investigação, inexistente. Entretanto, o gradual desenvolvimento das atividades permitiu a elaboração de um retrato processual da profissionalização, que obedece às especificidades de seu contexto. Nesse sentido, interessa frisar que o teor profissional da prática — bem como seus meandros e obstáculos — é aqui definido com base nos prismas técnico e contextual, que diferenciam a atuação desse grupo *in loco*.

Relativamente aos meandros e aos obstáculos, alguns aspectos são fundamentais: o primeiro é consequência da constituição geográfica do arquipélago, que torna a movimentação de profissionais dispendiosa e dificulta a implementação de projetos itinerantes, dependentes da articulação entre as administrações local e nacional. Para além da condição arquipelágica, relembro a economia pouco diversificada e extremamente dependente de parcerias governamentais e internacionais. Nesse contexto, muitas das atividades organizadas acabam por depender de instituições e organizações privadas ou sem fins lucrativos que não estão diretamente ligadas ao país, fator que impacta negativamente a continuidade dos projetos. Já no caso do financiamento governamental, ele está comumente pautado pela pontualidade de datas específicas, como no caso do supracitado Dia da Cultura e das Comunidades, além de ser impactado pelas agendas políticas em voga e por interesses partidários.

Primordiais são, também, as dinâmicas históricas de ocupação territorial e desenvolvimento local que, segundo Batalha & Carling (2008, p. 16), impulsionaram diferentes movimentos de migração nacional e internacional. A crescente densidade populacional nas zonas urbanas acaba por impactar o direcionamento de financiamentos, principalmente os de cariz cultural e educacional. A oferta de atividades, principalmente as de maior escala, concentra-se nos pólos urbanos do país. A título de exemplo, quando questionada acerca de eventos em escolas nas ilhas de Santo Antão e São Vicente (respectivamente), Deka Saimor explicou:

³⁰ Disponível em: <http://www.cuentacuentos.eu/index.htm>. Último acesso: 07 de dezembro de 2024.

Tem pouca escola. Não dá pra ir para uma escola. Por exemplo, se há uma escola infantil, todas as crianças do Concelho se reúnem e a gente vai para lá e conta lá.³¹ Aqui³² já é diferente: a gente vai para cada escola, cada sala.

Figura 5

Deka Saimor e os tapetes utilizados na contação de histórias, 2019



Nota. Fotografia da autora.

Problemáticas de ordem estrutural são também observáveis no tocante à construção de um mercado profissional: estruturas institucionais estáveis e políticas culturais de longo prazo são condição *sine qua non* para o êxito do processo. O breve período histórico decorrido desde a independência e os efeitos políticos, econômicos e sociais da colonização acabam por obstruir atividades que dependem, além do financiamento, de um complexo emaranhado de fatores como

³¹ Refere-se ao contexto santantonense.

³² Refere-se ao Mindelo e, de forma mais abrangente, a São Vicente.

os níveis de literacia e a implementação de políticas de longo prazo, todos esses elementos de demorada consolidação. Os fatores elencados impactam inúmeros aspectos e ramificações da vida em Cabo Verde, contudo, foram aqui frisados com base nos testemunhos dos interlocutores e da observação participante.

De acordo com os dados obtidos, a questão econômica é um dos maiores impasses à profissionalização. Deka afirmou que:

[...] é muito difícil levar para escolas também porque a gente pede algo, uma quantia, mas a escola não ajuda. Só que esquecem que a gente tem ensaio, tem coisa para comprar para o tapete³³, para fazer os bonecos. Mesmo a economia do país não ajuda.

Dulce, sobre apoios e financiamentos estatais, sugeriu³⁴:

Olha, eu acho que está fraco, fraquíssimo, porque nós precisamos, por exemplo, do Instituto do Património Cultural de Cabo Verde para fazer o encontro com os possíveis contadores de histórias, dar mais atenção aos contadores nacionais, propor atividades para poder consolidar a prática porque, às vezes, nós sozinhos não podemos.

Questionada sobre a profissionalização, Zenaida respondeu³⁵:

Estou a tentar fazer isso como profissão. Que seja pago. As pessoas pagarem o que conseguirem. Por exemplo, nas escolas, quando vamos, dizemos sempre: os miúdos pagam o que puderem. Uma forma dos miúdos terem na mente a valorização da cultura também.

Situação igualmente complicada foi relatada por Américo Fortes quando questionado sobre a gratuidade de sua sessão de contação aos sábados no Palácio da Cultura Ildo Lobo, na Praia, que pontuou, ainda, a dificuldade de fazer com que os pais aderissem ao hábito de levar os filhos semanalmente e de frequentar as sessões de narração oral³⁶. Esse é um ponto importante e que se relaciona com o incentivo à leitura e com os níveis de literacia do país. Ainda que o papel da escola seja central na formação de leitores — e, em Cabo Verde, muitos dos projetos de narração oral estão orientados para esse objetivo — o incentivo familiar é relevante. O resultado previsível do fator econômico é a discrepância entre o preço dos livros e a remuneração das famílias. Depreende-

³³ Refere-se à narração oral com tapetes e fantoches.

³⁴ Entrevista realizada na Praia em janeiro de 2020.

³⁵ Entrevista realizada no Mindelo em julho de 2019.

³⁶ Entrevista realizada na Praia em dezembro de 2019.

se que, dada a falta de acesso, muitos leitores em formação dependem das atividades de narração oral em escolas e bibliotecas para se aproximarem da literatura ao passo que, por conta de sua condição socioeconômica, não possuem acesso a tais instituições.

A valorização da prática nacional também foi tema recorrente em entrevistas. Enquanto a prática artística e profissionalizada é fortalecida pela vinda de narradores oriundos de outros países, a atividade nacional continua a ser compreendida, por muitos, como um subproduto do teatro ou da pedagogia. Por um lado, essa interpretação decorre de sua vinculação à literacia; por outro, reflete o abandono, por parte da sociedade, do hábito de contar histórias. Em inúmeras situações ao longo do trabalho de campo, ao interagir com indivíduos e relembrar as personagens do repertório tradicional, obtive respostas que oscilavam entre a surpresa e o riso. Isso porque, em certas localidades, o ato de contar histórias e o seu valor sociocultural são considerados como antiquados. Esse quadro, apesar de contemporâneo, dialoga com a tríade “tradicional, irracional e rural”, mencionada no Capítulo I. No enquadramento cabo-verdiano, interessa relembrar que, na época da independência nacional (1975), grande parte da população era iletrada e importantes aspectos da cultura e do saber eram transmitidos oralmente. Por isso, dadas as adaptações comunicacionais e tecnológicas que marcaram as últimas décadas, a análise da narração oral profissionalizada no arquipélago ganha contornos únicos e revela os paradoxos sociais e culturais que dialogam com a valorização da tradição e com a construção de mercados profissionais à volta da mesma.

II. 1. 2. Os contadores de Cabo Verde: apontamentos biográficos

Nesse esforço de reconstrução do processo de profissionalização os interlocutores foram peças-chave. Contribuíram sistematicamente para esta investigação nove interlocutores residentes em Cabo Verde em diferentes estágios de sua formação. Os dados que constam na listagem subsequente situam-se no enquadramento temporal da pesquisa de campo, ou seja, entre os anos de 2019 e 2021, e espelham as informações concedidas pelos próprios.

1. Américo Fortes. Animador cultural, ator e narrador;
2. Belmira Silva. Professora;
3. Deka Saimor. Atriz e narradora;

4. Dulce Sequeira. Música, pedagoga, atriz e narradora;
5. Elisabete Gonçalves. Professora, atriz e narradora;
6. Gabriela Graça. Professora e narradora;
7. Gil Cabral Moreira. Professor, animador cultural, investigador e narrador;
8. Irina Fonseca. Professora, atriz e narradora;
9. Zenaida Medina. Atriz, narradora e bibliotecária.

A listagem indica alguns pormenores dos percursos profissionais analisados, facilitando a reflexão acerca da aproximação dos contadores à narração oral e da estruturação do mercado de trabalho. O foco nesses percursos, contudo, será aqui observado em concomitância com outras facetas de suas experiências, nomeadamente suas reflexões e memórias acerca do hábito de contar e ouvir histórias. Ressalta-se que, de forma unânime, os entrevistados mencionaram uma relação com a narração oral anterior à experiência profissional e, em quase todos os casos, a transição entre contextos esteve motivada por um interesse prévio na contação de histórias. Dada tal relação, esse exercício biográfico principia pelos caminhos individuais e pela clarificação do lugar do cânone do contador de histórias e dos contextos de narração tradicional na constituição dos percursos profissionais observados.

Começo pelo relato de Elisabete Gonçalves, cuja trajetória se mescla com o início das atividades artísticas nas ilhas e com o Festival MindelACT:

Eu comecei quando entrei no teatro, em noventa e três. Eu comecei a fazer teatro e sempre gostei dessa parte do contador de histórias porque eu de pequeninha (.....) sempre com o meu pai contávamos histórias então sempre gostei de ouvir histórias e depois quando fundamos o MindelACT, começamos a fazer uma parte (.....) assim à tarde. E eu disse: vamos introduzir a parte do contador de histórias e até comecei a trazer pessoas para contar. A Zenaida também começou a contar histórias. E foi aí, através dessa dinâmica do MindelACT [que começou a narrar].

Já Zenaida³⁷ narrou suas lembranças da seguinte maneira:

Eu vim de uma família tradicional, meu pai era de Santo Antão (.....) o passatempo, à noite principalmente, era contar histórias. Histórias de bruxas, feitiçeras, meninas encantadas, enfim, todas as histórias que eu vim guardando na memória, digamos assim.

³⁷ Entrevista realizada no Mindelo em abril de 2019.

De forma semelhante, Dulce relembrou³⁸:

Quando estavam meus avós, minha mãe, meus tios (.....) juntava e contava história. E depois eu passei a fazer aquilo mas, inocente, só porque eu gostava. Todos os meninos vinham lá no meu quintal todos os dias, ou no meu quintal, que era grande, ou na porta, ouvir histórias.

Gabriela, sobre o contato com as narrativas e sobre quem as contava, explicou³⁹:

Da parte do meu pai e da minha mãe e até dos meus tios. Sabe, antigamente não havia essas tecnologias que há agora e então o que fazíamos depois do jantar? Comíamos aquela cachupinha, íamos sentar-nos todos na pracinha de casa, nós e outros vizinhos, e íamos ouvir histórias das pessoas mais velhas. Aí que eu aprendi todas as histórias e em Cabo Verde era assim. A narração oral que os nossos antepassados foram nos transmitindo e depois (.....) eu não sei se é em 1980 (.....) por aí, depois da independência é que começam a aparecer escritores para escrever as histórias, como o Leão Lopes.

Belmira, acerca da infância no arquipélago, descreveu o seguinte quadro⁴⁰:

Eu não sei muita coisa de Santiago, mas, no Fogo, eu me lembro que contar histórias era uma coisa que eu aprendi em casa com a minha mãe. Ela contava-nos histórias, sempre à noite, porque no tempo de criança não havia televisão, nós não tínhamos desenhos animados, e à noite a diversão era história. E, principalmente no tempo da colheita, nós apanhávamos o milho e depois à noite nos sentávamos em casa com nossos tios, avós, primos. À noite ficávamos lá em casa, nós tínhamos um espaço no quintal que era todo cimentado. Nós nos sentávamos para tirar a capa do milho e enquanto fazíamos isso, ficávamos a ouvir histórias. Principalmente no tempo da lua, aquela lua cheia. Lua que brilhava à noite (.....) então nos sentávamos a ouvir histórias enquanto estávamos a trabalhar. E eu me lembro até hoje das histórias que eu ouvi da minha mãe. Ficaram gravadas e eu fui crescendo com aquela vontade de ouvir histórias, de ler histórias.

Gil Moreira, que cresceu no interior de Santiago, afirmou⁴¹:

³⁸ Entrevista realizada na Praia em janeiro de 2020.

³⁹ Entrevista realizada virtualmente em março de 2020. Doravante, no caso de Gabriela Graça, excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

⁴⁰ Entrevista realizada na Praia em outubro de 2021. Doravante, no caso de Belmira Silva, excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

⁴¹ Entrevista realizada na Praia em fevereiro de 2020.

Eu vim de ribeiras de tradição de conto muito forte (.....) recebi como herança e realmente, quando é assim, menino também começa a contar para os mais graúdos. Realmente vim com essa tradição de contar, cresci com esse contexto.

As memórias partilhadas pelos narradores, oriundos de diferentes partes do arquipélago, além de próximas aos documentos e aos relatos disponíveis no tocante ao cânone da narração oral tradicional em Cabo Verde, apontam para uma interessante particularidade: apesar do aprimoramento técnico e da adequação dos repertórios ao contexto institucional, muitos ainda narram repertórios que ouviram na infância e alegam tê-los resgatado a partir do dispositivo memorial. Verifica-se, assim, que o hábito de contar histórias foi um dos motores para a aproximação dos entrevistados à prática profissionalizada. Ao repensar a transição entre contextos, Busatto (2005) define o contador como “aquele que soube ouvir e, portanto, soube contar, situando, desse modo, a narração como uma troca de experiências” (p. 87). A memória afetiva individual mistura-se à memória coletiva na sustentação de um cânone a ser respeitado e de um posicionamento que enquadra a narração oral como traço marcante da idiossincrasia cabo-verdiana, ainda que a prática tradicional esteja em contração.

Ruth Sawyer (1976), de maneira um tanto romântica, argumenta que, para ser um bom contador, “one must be gloriously alive” (p. 28). No caso analisado, o que vive e sobressai é a memória individual, em constante diálogo com a coletiva, conjunção que articula uma determinada adequação do universo profissional aos cânones tradicionais, tornando a prática do contador contemporâneo idônea, ainda que, entre os dois universos, existam inúmeras diferenças. O “estar gloriosamente vivo” aplica-se à dimensão simbólica que, apesar de não tornar tradicional a narração oral profissionalizada, acaba por pontuá-la como uma etapa verossímil no contínuo fluxo do *homo narrans*, para o qual a narração é constitutiva da própria condição humana. Celso Sisto (2001) reconhece que “contar histórias nunca é uma opção ingênua. É uma maneira de olhar o mundo” (p. 40). Ora, o olhar desse narrador contemporâneo é sustentado por seu percurso individual, suas referências socioculturais e suas memórias partilhadas, que contribuem para a produção de sentido acerca da prática. A experiência individual relaciona-se, portanto, diretamente com os cânones e com as referências da memória coletiva que, por sua vez, influem na composição de espetáculos e projetos.

Relativamente aos percursos dos contadores, a conexão entre a narração oral e os ramos da pedagogia e do teatro é incontornável. Tal vínculo pode ser observado a partir de dois prismas: de um lado, a narração oral enquanto ferramenta pedagógica, um dos âmbitos mais explorados da prática e para o qual os estabelecimentos educacionais representam importante mercado. De outro, a experimentação técnica e artística, a sistematização retórica da prática e sua aproximação ao resgate de tradições. Nesse último prisma, o teatro e outras artes cênicas figuram como contexto primário de experimentação do narrar. É nele que o ato de contar histórias deixa de ser associado à oralidade primária (Zumthor, 1993, p. 18), ao passado rural e ao público infantil. No caso analisado, a relação intrínseca entre o teatro e a narração oral foi questão recorrente enquanto a formação cênica despontou como ferramenta essencial para os interlocutores. Caso emblemático é o de Gil Moreira que, apesar de ter crescido em um contexto de forte vínculo com a narração oral tradicional, aprofundou o interesse técnico pela prática após experiência teatral, como comprova este excerto de entrevista⁴²:

Vim para a Praia e fiz um curso, na altura curso de teatro. A primeira encenação foi de *Kontador de Stórias*. (.....) depois daquela encenação, daquela vivência do cotidiano social e cultural, de cada uma das personagens (.....) a construção das personagens era tão hereditária que havia um rigor próprio de trazer a imagem, mesmo com rigor técnico, para fazer reproduzir o cotidiano. Depois daquilo vi a necessidade de começar a trabalhar a contação de histórias que, para cada encenação, exige um conto, uma exposição com certa fidelidade, com rigor. Houve na Costa do Marfim, em Abidjan, um projeto que era de contação de histórias na língua materna, o que na altura achei estranho. Vieram para Cabo Verde, ouviram umas histórias minhas. Eu contei as histórias que eu tinha, de herança dos meus avós, e depois fui para a Costa do Marfim. Aquele projeto envolvia Burkina Faso, Libéria, Níger, Senegal, Benin, Guiné Conacri e todos nós contamos histórias. E foi lá que eu aprendi. Passamos por uma sessão de formação grande, com encenadores de diferentes países, com cruzamento técnico. Pegar técnica de um e de outro, e eu vi uma necessidade de chegar a uma outra realidade do conto, que é a performance. A parte mais dramatúrgica e, repara, era contado em língua materna e tínhamos o conto e o público que se sentava e ouvia histórias, na língua que fosse. Era uma encenação, trabalho do corpo, aquela parte cênica, mímica e tudo mais.

Os trajetos de Zenaida Medina e Elisabete Gonçalves, como explicitado no enquadramento histórico, estiveram fortemente ligados à criação do Grupo de Teatro de Marionetas do CCP-Mindelo e às formações realizadas nos festivais dos quais participaram. Deka Saimor, Irina Fonseca e Américo Fortes também começaram a narrar após a formação em teatro e, no caso de

⁴² Entrevista realizada na Praia em outubro de 2021.

Irina, a atividade se intensificou a partir da contratação como educadora. Já Belmira Silva e Gabriela Graça sempre utilizaram a narração oral como ferramenta pedagógica com seus alunos até que, a partir de algumas formações, desenvolveram maior técnica. No caso da professora Gabriela, a formação no curso de teatro do CCP-Mindelo e a participação em *workshops* no âmbito do MindelACT também foram fundamentais. Belmira afirmou ter feito apenas formações diretamente ligadas à literacia e à promoção da leitura, tendo contado, pela primeira vez, fora do contexto pedagógico, no Festival de Contos & Narração Oral, em 2018. Dulce Sequeira, em um percurso que inclui a mudança para a Cidade da Praia nos anos noventa, o trabalho com jardins de infância e a música, também relacionou o desenvolvimento técnico da narração oral com sua formação, tanto como educadora quanto como artista.

De grande relevância na observação desses percursos é o dimensionamento de seu impacto na sistematização da narração oral enquanto técnica diretamente relacionada com as artes do espetáculo ou, como propõe Zumthor (1993), com o universo caracterizado pela oralidade secundária, no qual a narração oral se estrutura de acordo com o objetivo, o público e a instituição que a financia, espectro que engloba também a contação de cariz pedagógico. Nesse esforço de reconstrução de percursos e de observação de um “marco-zero” das atividades, clarificam-se, portanto, os contornos da profissionalização, bem como seus contextos e as dinâmicas que envolvem o repertório aqui mapeado.

II. 1. 3. Contextos e retóricas: pedagogia, revivalismo, performance ou ciberespaço?

Apesar de os repertórios e a estruturação das sessões estarem comumente subordinados ao contexto em que decorrem, as retóricas de sustentação da prática variam. As várias alíneas deste capítulo representam um esforço contínuo de observação dessa dimensão discursiva. Para além dos já fundamentados contextos institucionais, como escolas, bibliotecas, datas comemorativas e projetos de salvaguarda patrimonial, diretamente vinculados à dimensão pedagógica, e dos contextos artísticos, como festivais e serões, o contar é praticado em outros âmbitos, uma vez que é impactado pelos meios de comunicação do seu tempo (Busatto, 2005). Precisamente por conta das influências do tempo, dos meios, das demais práticas artísticas e das experiências individuais é que a análise das retóricas da profissionalização foi aqui desenvolvida.

No Capítulo I, foram expostas três das principais orientações discursivas que regem a narração oral profissionalizada e que serviram como balizas nesta e em outras análises: o revivalismo, a pedagogia e a prática artística. O investigador Luís Carmelo (2017) reconhece um “conjunto de tendências que fundam práticas e discursos análogos numa grande variedade de contextos geográficos, o que configura um movimento artístico, ou distintos movimentos artísticos paralelos” (s. p.). As duas últimas retóricas coexistem no arquipélago: a narração oral enquanto ferramenta pedagógica é pilar fundamental e relaciona-se a fatores como a quantidade de oportunidades nesse setor, a centralidade da literacia nas sociedades contemporâneas e o ensino infantil. Como demonstrado, o viés artístico também encontra eco nas ilhas, apesar das dificuldades logísticas elencadas. Dentre essas duas vertentes, que dialogam entre si, a pedagógica sobressai como nicho mais frutífero. Não obstante, a narração oral, enquanto prática artística, foi catalisadora da formação de narradores e da estruturação de seu mercado em Cabo Verde, bem como de sua inserção nas rotas do *global storytelling*.

Já o revivalismo, ainda segundo Carmelo (2016), refere-se à crença no renascimento de manifestações culturais. Em Cabo Verde, apesar do vínculo afetivo dos narradores com a dimensão tradicional do conto, esse discurso não é predominante, ainda que a reflexão sobre a necessidade de preservação do repertório tradicional tenha sido pontuada em entrevistas e a importância da salvaguarda e da transmissão do *corpus* tenham sido mencionadas. Essa reflexão, entretanto, não expressa um discurso propriamente revivalista, visto que os narradores diferenciam claramente entre a sua prática e o contexto tradicional. Essa conjuntura indica a complexidade da atividade contemporânea e a variedade de problemáticas e potencialidades que dela emergem, principalmente quando considerados o repertório tradicional e a apropriação do mesmo para múltiplos fins. Comum a tais fins é, por exemplo, a categorização do *corpus* enquanto patrimônio, uma herança coletiva a ser salvaguardada e em cuja preservação os profissionais possuem papel alavancador. Ao narrador contemporâneo, são atribuídas funções específicas da agenda patrimonial: da educação ou transmissão de conhecimento à recolha de narrativas, o ato de contar histórias, por meio da performance artística e pedagogicamente orientada, dialoga com repertórios institucionalmente aceitos e, ainda, com visões específicas do passado histórico e da memória social. Os contadores de histórias contemporâneos transformam-se, assim, em coletores, trabalhando, muitas vezes, em parceria com instituições com o intuito de salvaguardar os *corpora* à medida que diversificam seu repertório artístico.

Exemplificativo desse quadro é o projeto “Bebi na Fonti”, iniciado em 2018 e coordenado por Gil Moreira e Adriano Reis, este último residente em Portugal. Intitulado *ipsis litteris*, o projeto envolve a busca por indivíduos em contexto tradicional e está centralizado na recolha de diversos campos da oralidade cabo-verdiana. Implementado em diferentes ilhas, o “Bebi na Fonti” conta com a participação de contadores de histórias e animadores culturais e está intimamente articulado com bibliotecas, escolas e Câmaras Municipais. Para além da documentação, o projeto vincula-se às frentes pedagógica e artística, ocupando-se da investigação em contexto tradicional e da posterior divulgação da informação por meio da produção artística e da dinamização pedagógica. Os materiais de divulgação anunciam a mescla de retóricas por trás das atividades: do destaque às figuras femininas ao enquadramento doméstico, rural e nostálgico das imagens apresentadas, o projeto fundamenta-se na documentação e no resgate de práticas culturais e, também, de cânones e de abstrações comumente associados ao universo tradicional.

Figura 6

Material de divulgação “Bebi na Fonti”, 2021



Nota. Disponibilizado por Adriano Reis, 2021

Figura 7

Material de divulgação sessão de narração oral, 2021



Nota. Disponibilizado por Adriano Reis, 2021

Projetos como o “Bebi na Fonti” articulam-se com rotas e eixos mais alargados, ultrapassando experiências arquipelágicas. Além de agendas e políticas culturais de âmbito internacional, as redes que compõem a diáspora cabo-verdiana possuem grande impacto na criação do projeto e nas suas dimensões. As colaborações não se limitam às edições anuais e às incursões ao arquipélago: articulados com a rede do *global storytelling*, os contadores não apenas dinamizam o seu mercado, mas transformam-se em educadores e em investigadores, desempenhando, ainda, função primordial na divulgação do repertório e da cultura de Cabo Verde. Tais atividades alimentam os fluxos e as redes da diáspora, nicho essencial à profissionalização de contadores cabo-verdianos residentes fora de seu país e, como mencionado, à profissionalização da atividade no arquipélago.

Adriano Reis, sobre o exercício de recolha, relembrou, em entrevista, as experiências vividas⁴³:

A recolha em Cabo Verde não está fácil. Talvez a mesma dificuldade que eu senti, tu sentiste. Todas as pessoas lembram uma história, mas ninguém sabe contar uma história. É mais fácil recolher fatos do que histórias, contos propriamente ditos. Então foquei muito neste aspecto. Consegui recolher mais contos em Santo Antão, com uma família com quem ainda mantenho contato. Mas é muito complicado recolher conto. Não sei como foi a tua experiência. Ah! Também no Sal consegui recolher uns contos (.....) E recolhi umas lendas nas Salinas. E no interior de Santiago. Mas é complicado.

Reitero, em resposta a Adriano, que a recolha literária em contexto tradicional não foi tarefa simples, contudo, mais importante nesta etapa da explanação é o destaque às múltiplas atividades que derivam do “Bebi na Fonti”, cujo cerne não se limita ao objeto desta análise. Informação referente à música, à culinária, à medicina tradicional e a outras práticas culturais foram documentadas e trabalhadas por meio de atividades pedagógicas e artísticas, tendo o projeto cruzado o Atlântico e integrado a programação do “Encontro Internacional de Narração Oral da Lusofonia”, no Cacém, e do Centro Cultural de Cabo Verde, em Lisboa. A amplitude e a abrangência do projeto, no entanto, não são frutos apenas dos esforços dos dinamizadores: peça-chave para a compreensão da profissionalização em Cabo Verde, a atividade de narradores na diáspora em Portugal é indispensável para a consolidação de empreitadas do gênero que, por um lado, dedicam-se ao imaginário simbólico e às práticas tradicionais e, por outro, articulam-nos a agendas políticas e culturais de grande escala.

Eixo II: A narração oral cabo-verdiana e a diáspora. O caso português

II. 1. Contadores, contextos e profissionalização

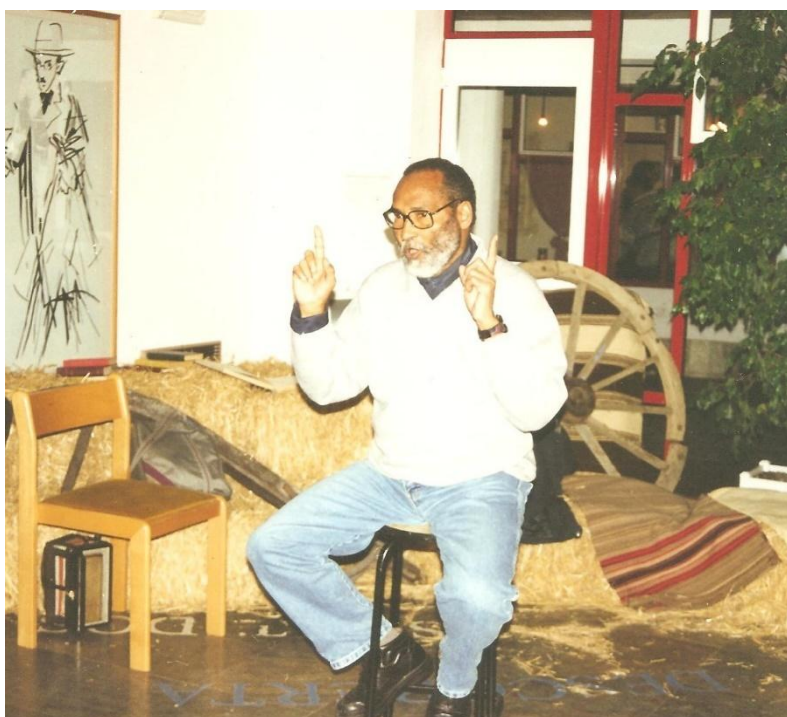
Minha relação com contadores cabo-verdianos residentes em Portugal teve início muito antes da chegada às ilhas, como frisado no Prefácio. Por isso, a sistematização de contextos, atores

⁴³ Entrevista realizada em Lisboa em agosto de 2021.

e trajetórias aqui apresentados principia pela estruturação do universo artístico da narração oral cabo-verdiana fora do arquipélago e, conseqüentemente, pela menção a duas importantes figuras. A primeira, Horácio Santos, conhecido como Lalaxu, viveu em Cabo Verde, Moçambique e Portugal, tendo atuado em múltiplas frentes profissionais. A narração oral era mais uma dentre as inúmeras atividades de Horácio, que faleceu em 2019. Levando-se em consideração sua condição de saúde, o contato direto com o contador não foi possível na altura da investigação. Ainda assim, suas iniciativas foram lembradas por colegas e familiares, que frisaram a sua importância para a narração oral profissionalizada em Portugal, com a qual colaborou desde a fase embrionária, e em Cabo Verde, a partir da publicação de *Kontador di Stória* (1982), peça escrita e protagonizada por Horácio.

Figura 8

Horácio Santos narra, 2013



Nota. Autoria desconhecida. Imagem divulgada pelo próprio em: Autoria desconhecida, disponível em: <http://pimpimidoli.blogspot.com/>.

O narrador participou de inúmeros projetos ligados à literacia e ao ensino da LP, além de ter também transitado no universo dos festivais e serões de contos. No âmbito profissionalizado, tanto em Portugal quanto em Cabo Verde, Horácio é reconhecido como um exímio contador de histórias e uma figura próxima ao cânone do narrador, aquele que reunia todas as características necessárias para contar sem grande indumentária, capaz de captar a atenção da assistência com as ferramentas primordiais da narração oral: a voz e o corpo. A menção ao percurso de Horácio Santos na alínea referente ao contexto da diáspora em Portugal e não no Eixo I deste capítulo foi fundamentada pelos dados etnográficos recolhidos e pelas contextualizações feitas por diferentes interlocutores. Friso, entretanto, que, apesar de ter começado a contar de forma profissionalizada e sistemática em Portugal, além de ter ali desenvolvido sua carreira, a importância de Horácio em Cabo Verde não é aqui ignorada: seu percurso na narração oral é uma espécie de baliza e de referência para os contadores cabo-verdianos residentes em múltiplas localidades.

O mesmo fundamento explica a menção à segunda figura essencial para a história da narração oral cabo-verdiana: a cantora, escritora, educadora e contadora de histórias Celina Pereira, que faleceu em 2020. Caso semelhante ao de Horácio, não foi possível o contato com a narradora. Contudo, suas apresentações são mais facilmente encontradas em plataformas virtuais⁴⁴, bem como o seu audiolivro *Estória, estória... Do Tambor A Blimundo* (2004), baseado em contos tradicionais de Cabo Verde. Apesar do enfoque em sua atuação como narradora oral, esta reflexão não ignora o amplo reconhecimento de Celina por seu trabalho enquanto cantora e o seu papel na documentação de práticas culturais cabo-verdianas, posteriormente retratadas em canções. É esse o caso de álbuns como *Força de cretcheu* (1986), *Estória, Estória... No Arquipélago das Maravilhas* (1990) e *Nos tradição* (1994).

Assim como Horácio, Celina é lembrada pela sua excelência e como pertencente à primeira geração de narradores em Portugal, além de expoente da narração oral no arquipélago. Entrevistada em 2011 por Marta Lança⁴⁵, resumiu a multiplicidade de rotas e trajetos que o contar assume no contexto diaspórico:

⁴⁴ A narração do conto “Blimundo” pode ser acedida em: <https://www.youtube.com/watch?v=jNUjZAC4aQI>. Último acesso: 04 de junho de 2024. Já o trabalho desenvolvido pela narradora e educadora na Escola Básica Elias García está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BE8DIdPtC_4. Último acesso: 04 de dezembro de 2024.

⁴⁵ Entrevista publicada na plataforma digital BUALA e disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/musica-um-veiculo-de-aproximacao-entrevista-a-celina-pereira>. Último acesso: 18 de novembro de 2024.

Este tipo de trabalho tem sido bem acolhido em Cabo Verde, há interesse político na preservação do património de histórias e cantigas?

Houve mais atenção nos EUA, fui logo convidada por professores em Boston para jardins de infância, escolas e liceus. A necessidade de levar às escolas prende-se também com o programa bilíngue que eles têm. Depois Itália, Holanda, Portugal e, por fim, Cabo Verde.

As comunidades diaspóricas talvez se interessem mais pelo universo cultural por estarem mais sedentas de ligações e de conhecimento sobre Cabo Verde.

O meu primeiro prémio foi em Itália. E recebi a medalha de mérito do Jorge Sampaio. É normal ser de fora para dentro, pois moro em Portugal. Como a escritora portuguesa Agustina, digo ‘não me dêem prémios de mérito mas cheques para pagar as dívidas’.

Figura 9

Celina Pereira, 2013



*Nota. Autoria desconhecida. Fotografia disponibilizada em:
<https://www.facebook.com/CelinaPereiraCV>*

Mencionadas essas duas figuras essenciais, passo à apresentação dos três narradores residentes em Portugal que colaboraram diretamente com a investigação. Reflete-se, aqui, apenas

acerca da atividade de contadores que se identificam como cabo-verdianos, apesar de não serem ignoradas apropriações do repertório tradicional por narradores como, por exemplo, Miguel Horta, português responsável pela dinamização de projetos com comunidades diaspóricas e em Cabo Verde. Fundamental nesta investigação foi Adriano Reis, dinamizador cultural atuante em Cabo Verde, Portugal e em outras localidades. A inclusão de Adriano nesse conjunto de interlocutores extrapola a problemática geográfica ou de residência. Segundo o contador de histórias, em entrevista⁴⁶:

Cada vez mais eu trabalho a tradição oral cabo-verdiana, mas reparo que meu público é de portugueses. Tenho consciência de que o público português é a minha base, em termos financeiros e de valorização. Em Cabo Verde, eu sinto que a minha admiração passa pelo *feedback* do meu público daqui.

Para além de dialogar com a controvérsia sintetizada por Dulce Sequeira como falta de “atenção aos contadores nacionais”, o posicionamento de Adriano revela o enraizamento de sua prática no contexto português, ainda que a sua *persona* artística se fundamente na identidade cabo-verdiana. Nascido em Angola e criado na ilha de Santo Antão, Adriano aproxima-se da narração oral depois da formação em teatro e de trabalhos de dinamização sociocultural. Sua trajetória, enquanto contador de histórias, alterou-se desde minha primeira colaboração com Adriano, em 2017: o narrador, cujo percurso no contar esteve, inicialmente, subjugado à formação cênica, hoje combina as balizas estética e pedagógica com a semântica patrimonial e a retórica da salvaguarda dos repertórios em contextos tradicionais. Essa reorientação — cujos traços se observam na técnica, na indumentária e no repertório — não foi fruto do acaso, como confirma o próprio Adriano ao relembrar a mudança de perspectiva após a primeira incursão para realização de recolhas junto da narradora portuguesa Ana Sofia Paiva. Essa primeira experiência deu-se em 2017, paralelamente à participação de ambos no CICE.

Desde então, além da reorientação artística, o narrador aprofundou suas atividades de dinamização cultural, expandindo as sessões para outros pontos da diáspora, como Luxemburgo e Holanda. Adriano também trabalhou para a dinamização da narração oral e a fundamentação de uma identidade arquipelágica no contexto da Macaronésia, grupo de ilhas do Atlântico Norte. Esse é um projeto centrado na resignificação simbólica do ilhéu, compreendido como elemento

⁴⁶ Entrevista realizada em Lisboa em 13 de agosto de 2021.

identitário partilhado entre territórios e culturas. Além de atuações nos Açores e na Madeira, os volumes *Macaronésia: 1º Sacro Drago* (2022) e *Macaronésia: Imigrante da Palavra* (2023) são resultados literários das experiências realizadas com base nessa ressignificação. O contador é também coprodutor e participante do projeto “Bebi na Fonti” desde sua primeira edição e vem construindo elos entre os mercados profissionais português e cabo-verdiano, vínculos voltados para as agendas da diversidade cultural, da salvaguarda patrimonial e da mediação da leitura.

Animador cultural, a trajetória de Corsa Fortes, que nasceu em São Vicente e chegou a Portugal com onze anos, espelha a combinação de diferentes práticas artísticas com a narração oral. Corsa, que apresenta o projeto “Contos do Mundo” e outros dedicados ao ilusionismo, frisou a forte relação que teve com o hábito de ouvir e contar histórias em sua infância e que, abandonado o arquipélago, esteve em suspenso até que o narrador tivesse contato com coletâneas publicadas. Nesse sentido, por mais que as memórias da contação de histórias estivessem muito presentes, o conteúdo dos repertórios foi apagado e recuperado no contexto profissional. Segundo o narrador, em entrevista⁴⁷:

Eu, desde muito pequeno, vou ter o hábito de ouvir histórias porque quase todas as ruas tinham um contador ou contadora oficial, que era a pessoa que a gente sabia que quando era ela, era espetáculo. Outros contavam, mas contavam por contar. Na minha rua era a Natália, nós a chamávamos Tataia, mas a avó também contava, um tio também contava. Mas ela tinha esse estatuto, ganhava esse estatuto e eu, por incrível que pareça, eu não me lembrava muito dessas histórias. Só vim me lembrar das histórias quando eu fui agarrar em algum trabalho já feito, ao ler. Só tomei consciência que eu tinha uma reminiscência dessas histórias quando eu fui ler as coletâneas.

Sobre seu processo de profissionalização e os contextos em que narra, Corsa explicitou que a prática emergiu da experiência como animador cultural em bairros como o Monte e a Costa da Caparica, o Laranjeiro e outros nas regiões de Almada e Seixal. Corsa apresentava atividades de narração oral e ilusionismo apesar de, por anos, o segundo ter tido maior procura. A preocupação com os aspectos técnicos da narração, entretanto, emerge depois da formação em Estudos Artísticos, em que se deparou com o estudo das narrativas tradicionais a partir de uma perspectiva científica. Em Portugal, a maior parte de seu trabalho é desenvolvido em parceria com estabelecimentos de ensino e com associações culturais cabo-verdianas como, por exemplo, o

⁴⁷ Entrevista realizada em Setúbal em setembro de 2020. Doravante, no caso de Corsa Fortes, excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

CCCV, para o qual gravou quatro narrativas de seu repertório ao longo do confinamento em 2020. Já em Cabo Verde, Corsa narrou em diferentes edições do MindelACT. Seu projeto “Contos do Mundo” foi por ele caracterizado, em entrevista, da seguinte maneira:

As histórias que eu conto são histórias do mundo. São histórias tradicionais. São histórias que já percorrem anos e mais anos e têm os ingredientes que fazem delas boas histórias porque senão já teriam desaparecido. Então só a história em si já tem todo o ADN para ser boa. Porque trazem uma continuidade histórica, porque trazem frases que lá no fundo programam a nossa mente para ouvir histórias.

Enquanto o percurso e a prática de Corsa dialogam com as trajetórias previamente apresentadas, a experiência da contadora Helena Centeio difere das demais, uma vez que a sua relação com a narração oral foi ininterrupta desde a infância. Helena passa a apresentar-se em contextos públicos e de forma profissionalizada após a publicação, em 2015, de seu livro *Stória, Stória. Contos Tradicionais de Cabo Verde – Ilha do Fogo*, em que a autora reúne narrativas que costumava ouvir de familiares e vizinhos. Sobre narrar profissionalmente, Helena pontuou em entrevista⁴⁸:

Foi aos poucos e foi mais depois do livro. Foi quando saiu o livro porque antes era mais família, amigos e depois havia pessoas nas associações também, que já me conheciam, mas quando saiu o livro é que foi mais profissional.

Helena apresentou as histórias de seu livro em escolas, bibliotecas, associações culturais e festivais de narração oral em Portugal e contou, em Cabo Verde, nas ilhas de Santiago, Sal e Fogo. À semelhança da professora e contadora Gabriela Graça, por exemplo, a maioria das histórias de Helena se baseiam nas versões que a narradora guardou na memória, mas que, posteriormente, foram adaptadas como material literário. Dentre as dificuldades de adaptação das narrativas para o suporte escrito, a autora mencionou a tradução e a padronização gramatical, visto que sempre ouviu e contou em LCV. Sobre sua relação com o repertório tradicional, esclareceu um pouco do contexto da Ilha do Fogo:

Em Cabo Verde, na altura em que eu nasci, nós não tínhamos eletricidade, não havia televisão nem nada disso, então o que fazíamos à noite era sentar na porta de casa com os nossos avós, bisavós, nossas mães e eles contavam-nos histórias. E eu nunca me esqueci.

⁴⁸ Entrevista realizada em Lisboa em 18 de setembro de 2020. Doravante, no caso de Helena Centeio, excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

Portanto, quando cheguei a Portugal, eu começava a contar histórias em todo lado: contava na escola, contava à família e por isso é que eu não me esqueci. E a minha mãe, desde que eu era pequena, dizia: “por que que não escreves as histórias? Por que que não escreves as histórias?”. E eu dizia: “Mãe, mas escrever? Não tenho curso literário, não sou escritora”. Mas lá ela chateou tanto que eu, um dia, disse: “Olha, vou escrever, mesmo que seja de uma forma simples”. E o meu livro é todo simples, lá está: não tenho curso literário, mas consegui escrever o livro.

Ainda que a maioria dos interlocutores não se dedique exclusivamente à narração oral também no universo português, como visto, a base da profissionalização no país pode ser considerada mais sólida, dadas as disponibilidades institucionais e financeiras. Para além da questão logística, em Portugal, existem públicos mais variados e interessados em tais performances. Não obstante, o viés pedagógico é o principal nicho de atividade dos interlocutores e, no caso desses três contadores, que se assumem como cabo-verdianos na construção de sua *persona* artística, a mediação cultural desponta como aliada na dinamização de oportunidades de trabalho. As trajetórias individuais retratadas mesclam-se na medida em que as atividades, dentro e fora do arquipélago, ocupam-se da tradução da experiência cultural cabo-verdiana.

Além das colaborações profissionais, os percursos desses indivíduos impactam-se mutuamente por estarem fundamentados pela retórica identitária. Esses narradores foram e são responsáveis pela circulação de repertórios na contemporaneidade, mas também pela produção de imaginários que dialogam com as várias agendas e pautas aqui descritas e que, até certo ponto, consubstanciam-se no performar de retalhos da experiência cabo-verdiana. Espera-se, por isso, que este retrato contribua para reflexões comparativas acerca da atuação profissional no universo português e no cabo-verdiano e para a observação dos processos de afirmação identitária como suporte último da prática artística. Claro está que nem todos se encontram no mesmo estágio de desenvolvimento técnico ou almejam construir percursos artísticos similares. Contudo, partilhavam, à altura da investigação etnográfica, o estatuto de contadores cabo-verdianos, indivíduos assim designados pelo uso feito dos repertórios tradicionais.

A centralidade da memória coletiva e da identidade cultural para o desenvolvimento da atividade profissional suscita um derradeiro comentário acerca da reelaboração de referenciais simbólicos. Dinâmica e em constante negociação, a lógica identitária é central nas atividades desses interlocutores que, a partir da reelaboração simbólica que desenvolvem, ajudam na integração e

mediação cultural de outros indivíduos e na perpetuação de determinados referenciais culturais partilhados. Nesse sentido, os narradores profissionalizados, em Cabo Verde e Portugal, são agentes nos processos de valoração, manutenção e atualização de práticas e símbolos, como é o caso do repertório mapeado. Ao falarmos em memória, identidade e agencialidade, falamos, também, em patrimônio. Por isso, a semântica da salvaguarda patrimonial é elemento propulsor na afirmação retórica e artística desse grupo disperso pelo multifacetado universo cabo-verdiano.

II. 2. Cooperação e influências transoceânicas

A dimensão internacional da narração oral vem sendo problematizada desde a proliferação de festivais, formações, serões e manuais dedicados à prática. Da manutenção de relações interculturais ao desenvolvimento de performances com tradução simultânea, os contadores de histórias vêm instituindo um forte viés global no movimento da narração oral que, apesar da promoção de práticas locais, depende de uma rede para a divulgação de atividades, financiamento e criação de novas técnicas (Tossa, 2012). Como se notou, a valorização dos cânones tradicionais da narração oral conferiu, aos contadores em contexto profissionalizado, interessantes funções relacionadas à salvaguarda de práticas tradicionais, à recuperação de repertórios e à promoção cultural. Essa conexão dos narradores contemporâneos com as práticas ditas tradicionais dialoga com aspectos internacionalmente aceitos da prática profissionalizada, sendo, portanto, as cooperações e as influências dessa rede importantes problemáticas.

No artigo “Global Storytelling and Local Cultural Preservation and Revitalization”, Wajuppa Tossa (2012) reflete sobre a importância da colaboração internacional de narradores na implementação de projetos de revitalização de expressões orais e admite, no caso tailandês analisado, que a dimensão global do movimento tem papel significativo na criação do sentido de comunidade entre narradores. Margaret MacDonald e Hannah Read (2012), na introdução do número especial da revista *Storytelling, Self, Society*, dedicado ao *global storytelling*, refletem:

In an age of transmigration and border-crossings, many academics and professional storytellers have looked to storytelling as a way to broaden and deepen our participation in a global community. “Global storytelling” has emerged as a term to identify individuals and projects that engage the act of storytelling to create culturally responsible interaction across borders. [...] Promoting dialogues that provoke, incite, and move us toward a greater understanding of how cultures story themselves and how they narrate their own locales,

folklore, and family histories. [...] In the festival world, tellers and audiences are connecting across the globe in exciting patterns. (p. 135)

Pensar a profissionalização nas ilhas seria impossível sem o reconhecimento, como mencionado, da influência de narradores brasileiros e portugueses, bem como de cabo-verdianos residentes em Portugal. A presença de contadores de diferentes nacionalidades nas várias edições do Festival MindelACT, por exemplo, é representativa de um certo grau de internacionalização e integração comunitária, como a experiência relatada por Gil Moreira em Abidjan. A internacionalização se clarifica ainda mais quando observada a utilização de repertórios tradicionais por contadores de diferentes partes. Exemplificativo é o caso do programa “Quem Conta um Conto?”⁴⁹, da RTP Memória, no qual contadores portugueses e santomenses, dentre outros, narram repertórios heterogêneos.

Inescapável nesta reflexão é a proximidade entre os ditos países lusófonos, que tomam parte em iniciativas e políticas orientadas pela CPLP, vínculo significativo para a fomentação de atividades culturais. Brasil e Portugal, dentre os demais membros da CPLP, são países em que a profissionalização da narração oral atingiu forte consolidação e cujos narradores possuem diferentes níveis de projeção internacional. Ainda no âmbito das cooperações lusófonas, a publicação de volumes didáticos e de literatura infantil baseados em contos tradicionais dos países-membros⁵⁰ também corrobora a atividade de narradores que buscam, nesses volumes, um repertório fundamentado pela lógica da pertença cultural e identitária. Outra instituição que desempenha um importante papel de dinamização cultural, artística e pedagógica nas ilhas é o Instituto Camões, responsável pelas unidades do CCP-Mindelo e da Cidade da Praia, por exemplo. Além do contexto lusófono, os contadores cabo-verdianos têm cooperado, ainda que em menor escala, com narradores de outros países africanos, principalmente após o alastramento da profissionalização pelo continente. As cooperações, tanto no âmbito de uma integração lusófona quanto africana, ajudam na fundamentação retórica da prática profissionalizada, assim como permitem o acesso a

⁴⁹ Programação disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7330/quem-counta-um-conto>. Último acesso: 12 de dezembro de 2024.

⁵⁰ O áudio-livro *Contos Tradicionais da CPLP* (2014) conta com narrativas tradicionais escritas em LP e narração de Celina Pereira. O lançamento do volume deu-se na Festa do Conto, transmitida na página virtual da CPLP. A organização dedica, ainda, uma alínea de sua página aos contos tradicionais: <https://www.cplp.org/Default.aspx?ID=4547>. Último acesso: 08 de novembro de 2024. O Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP), durante algum tempo, também produziu material relativo à literatura ficcional com suporte na memória coletiva, organizado sob a alçada das *Coletâneas da Literatura Oral da CPLP de/em Língua Portuguesa*.

eventos dinamizadores e a maiores financiamentos. A dimensão global é, por isso, um dos principais sustentáculos da profissionalização da narração oral.

A cooperação promove a circulação dos *corpora*, tradicionais e autorais, e dos cânones vinculados ao imaginário tradicional. Isto é, a troca de símbolos e referentes entre narradores propicia a dispersão de práticas e técnicas, principalmente no âmbito da narração oral de vertente puramente performática ou artística, orientada por referenciais que não mais se limitam às recordações individuais ou culturalmente partilhadas, mas também englobam a troca com artistas de outros países. Durante o festival em Abidjan, por exemplo, Gil Moreira relatou, em entrevista, que aprendeu a técnica da musicalização de narrativas que, atualmente, é um importante aspecto de seu trabalho⁵¹:

Há uma parte mais contemporânea que é aquela parte de musicalização da história, de ocupar-se com o incentivo de ouvir a história, criar o ambiente propício a ouvir a história. Demos essa parte na formação. A musicalização da história, o uso dos instrumentos tradicionais. Eu tenho estado a usar, por exemplo, a cimboa⁵². Eu levei pra Costa do Marfim, Senegal, Burkina Faso, Nigéria, Níger. Quase todos esses países já têm o conhecimento da cimboa, esse instrumento que é a parte musical que acompanha a história.

O acompanhamento musical não figura, por exemplo, como elemento substancial da narração oral em contexto tradicional cabo-verdiano em fontes científicas e não foi mencionado por interlocutores do universo tradicional. A cimboa, entretanto, é um instrumento tradicional de Cabo Verde cuja utilização está em declínio há algum tempo, motivo pelo qual foi classificado, em 2022, como “PCI Nacional” cuja salvaguarda é considerada, em nível institucional, urgente. Ainda que o acompanhamento musical da narração oral seja uma característica forte da tradição oral em outros países do continente africano, dentre os quais os listados por Gil, a vinculação do repertório tradicional cabo-verdiano à cimboa traduz um esforço de revitalização do uso do instrumento que, por sua vez, baseia-se em técnicas e práticas oriundas de outros contextos. A hibridização também decorre no caso das apresentações de narradores cabo-verdianos residentes em Portugal ou de

⁵¹ Entrevista realizada na Praia em outubro de 2021.

⁵² Segundo a investigadora Gláucia Nogueira (2011), “instrumento de uma única corda (feita com fios de rabo de cavalo) fabricado com uma cabaça, madeira e pele de cabra” (s. p.). Entrevista de Gil Moreira acerca da cimboa à Radiotelevisão Caboverdiana disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2jRO9WwmEso>. Último acesso: 26 de dezembro de 2024.

portugueses que costumam narrar o repertório tradicional do arquipélago, não só no tangente ao conteúdo narrado, mas também à estruturação técnica.

A rede do *global storytelling* é relevante nos casos de movimentos ainda emergentes e em localidades cujas estruturas institucionais são frágeis. Se, por um lado, os narradores assumem o papel de produtores, dinamizadores e consumidores nesse universo, por outro, a cooperação facilita a promoção da prática e a diversificação de suas áreas de atuação, uma vez que o *ethos* do contador de histórias se altera à medida que novos campos e funções da narração oral são explorados (Ryan, 2003). A profissionalização continuará a se multiplicar e a se reinventar enquanto as cooperações propiciarem hibridizações fundamentais aos aprimoramentos técnico, retórico e prático.

A partir dessa ótica, é possível observar a confluência entre as semânticas da narração oral profissionalizada e da patrimonialização do imaterial, fortemente pautadas pela lógica pedagógica contemporânea. Tal confluência de práticas discursivas e políticas potencializa o habitual lugar de poder ocupado pelo narrador, lugar bem sintetizado por Jessica Senehi (2002): “Those who generate narratives – storytellers broadly conceived – are in a position of relative control in the process of the social construction of meaning (Bauman, 1986); they have narrator potency” (pp. 43-44). Apesar de esse lugar não figurar como uma novidade, ele adquire roupagens diversificadas quando os contadores profissionais despontam como mediadores contemporâneos da tradição e como responsáveis pela transmissão de saberes.

No caso cabo-verdiano, a complexidade da diáspora é elemento favorável à constituição de redes e, ainda, à diversificação de suportes e meios de exteriorização dos repertórios. Além da inegável tecnologização da vida contemporânea, os vínculos diaspóricos preexistentes, hoje muito fundamentados na interação virtual, promovem a cooperação e a circulação dos narradores entre comunidades e localidades. Por isso, neste exercício faseado de contextualização, desenvolvido em direção contrária à mencionada por Celina Pereira, “de fora para dentro”, buscou-se uma construção que, dedicada aos contextos e aos interlocutores residentes no arquipélago, não desvalorizasse os vínculos deles com contadores na diáspora e, ainda, com o movimento artístico internacional.

Respondidas as demandas “quem narra?” e “para quem?”, o “onde narra?” se torna decisivo, uma vez que seus limites se expandem quando considerados os suportes digitais e as cooperações. Além dos âmbitos descritos, dos nichos de mercado especificados e dos fluxos que

caracterizam a profissionalização da narração oral, a atuação de narradores contemporâneos no universo digital é problemática de ordem performática, mas está também vinculada à rápida circulação e reprodução dos repertórios. Não havendo hierarquização entre os universos presencial e virtual, o terceiro eixo deste capítulo volta-se, assim, para a dimensão performática dos eventos de narração oral e para as problemáticas de sua adaptação digital a partir de uma perspectiva “non-digital-centric” (Pink et al., 2015, p. 7).

Eixo III: Perspectivas etnográficas acerca da narração oral profissionalizada nos âmbitos digital e presencial

II. 1. Arquivo e palco: o digital enquanto suporte da narração oral

No princípio deste capítulo, frisou-se que o narrador oral carrega consigo as marcas comunicacionais de sua época, incluindo os suportes tecnológicos e os meios utilizados para socialização. Ainda que a narração oral enquanto arte se tenha desenvolvido e se diversificado de forma notável nas últimas décadas, ela enfrenta o ímpeto de constante inovação e aprimoramento, comum a muitas práticas artísticas (Radner, 2008, p. 36). Cativar diferentes assistências e desenvolver um mercado que não dependa visceralmente do sistema de ensino implica, para o narrador contemporâneo, adequar-se às ferramentas de comunicação e às atuais formas de sociabilização, profundamente alteradas pela tecnologia e pelo uso das redes sociais. Ferramentas tecnológicas servem à busca por repertório, à elaboração das performances e podem também constituir um meio de comunicação através de plataformas de *streaming* e de redes sociais.

Dada a digitalização da prática, duas vertentes emergem como relevantes nesta reflexão: as dimensões arquivística e performática (Dorji, 2010). Enquanto a primeira circunscreve problemáticas relativas à livre circulação do material digitalmente divulgado e à sua consolidação enquanto documento digital, a segunda vincula-se a importantes aspectos relacionados à concepção de performance. Neste eixo, serão aprofundadas questões mais próximas à última, uma vez que as atividades analisadas não foram desenvolvidas, por parte dos narradores ou da investigadora, com o intuito de criação sistemática de documentos digitais. Não obstante, considerações sobre arquivo,

universo digital e circulação do repertório tradicional serão abordadas neste capítulo e no Capítulo IV, em alínea dedicada ao ATO.

A presença de contadores de histórias em veículos como programas de rádio e televisão não é recente, assim como não o é a instrumentalização de ferramentas digitais na divulgação de seu trabalho. Grupos virtuais, blogues e canais de audiovisual destinados à prática são comuns e alimentados, na maioria dos casos, por contadores de diferentes localidades que, apropriando-se do alcance da Internet, divulgam suas performances e aprofundam suas redes. Formações e apresentações virtuais de narração oral certamente não surgiram por conta do contexto pandêmico, apesar de sua intensificação ao longo daquele período. Enquanto a narração por via da rádio e dos canais televisivos implica uma menor desconstrução dos limites da performance, visto que a maioria dos programas não decorre de forma simultânea (Bronner, 2009, p. 25), a comunicação através das redes sociais em formato *live* suscita reflexões sobre a indispensável relação estabelecida entre performer e assistência. Os casos aqui analisados envolvem apresentações de narradores em Cabo Verde e em Portugal, bem como a resposta da assistência durante as *lives*. As condições em que tais performances se desenrolaram — da qualidade do provedor de dados à forma de transmissão do conteúdo — foram observadas, uma vez que o acesso generalizado a tais suportes não é homogêneo.

O digital foi aqui considerado enquanto suporte comunicacional e não apenas universo performático. Apesar de computadores se terem tornado fundamentais para a pesquisa disciplinar e acadêmica (Dixon, 2007), a análise da relação entre tecnologia e práticas culturais tradicionais, apesar de atualmente explorada por diferentes autores⁵³, demorou para ser objetificada (Blank, 2009, pp. 4-5). Os impactos da tecnologia na perpetuação, adaptação e circulação dessas práticas são, contudo, significativos. Sobre eles, e particularmente centrada no que denomina como tradições orais, Kirshenblatt-Gimblett (1995) argumenta: “the very technologies that threaten to displace oral traditions are also the instruments for preserving them” (p. 70). Alan Dundes (1980), acerca da tecnologia, também se posicionou: “technology isn’t stamping out folklore; rather it is becoming a vital factor in the transmission of folklore and it is providing an exciting source of inspiration for the generation of new folklore” (p. 17). A propagação do termo científico “digital folklore” (Lialina & Espenschied, 2009), por sua vez, confirma o papel vital da tecnologia nas

⁵³ Sugerem-se Simon Bronner (2009) e Anthony Buccitelli (2012).

cadeias de transmissão contemporâneas e apresenta, ainda, as dimensões social, cultural e criativa do universo digital que, atualmente, é constituído por suas próprias expressões e práticas.

A mesma relação paradoxal e promissora emerge quando nos concentramos na semântica do PCI e em seu diálogo com a tecnologia. O leitor encontra, sobre tal vínculo, a seguinte sumarização de Alivizatou-Barakou et al. (2019): “Interestingly, although modern technologies are often identified as a threat to traditional expressions, it is these very technological innovations that frequently play a key part in the preservation and dissemination of ICH” (p. 2). Além do processo de documentação das práticas culturais nos dossiês de salvaguarda em que, certamente, a criação de arquivos digitais tem grande centralidade, diferentes plataformas têm servido como espaço de circulação e meio de comunicação de tais práticas, principalmente quando considerado o uso alargado da tecnologia pelas camadas mais jovens das populações. A metodologia orientada para a participação e a centralidade das comunidades nos processos de salvaguarda imaterial também potencializa esse papel basilar da tecnologia. Segundo Kate Hennessy (2012),

community-based productions of multimedia aimed at documenting, transmitting, and revitalizing intangible heritage are significant sites in which local cultural property discourses are articulated and put into practice. This is particularly important in the age of the ‘born digital’ ethnographic object, where heritage documentation can become subjected to unlimited circulation in the form of digital copies and remixes. National and local governments, heritage workers, anthropologists, curators – and increasingly local stakeholders who represent their own cultures, languages, and histories – are some of the agents of transformation of intangible cultural expressions into digital heritage. (p. 354)

Nesta reflexão, mais central que a transformação do PCI em patrimônio digital é a observação dos espaços virtuais e das produções multimídia enquanto *locus* de reivindicação identitária e patrimonial e de circulação de repertórios. Tanto por parte dos narradores orais quanto da assistência, as performances digitais serviram como entretenimento e, também, como meio de comunicação e afirmação da identidade cabo-verdiana. Assim, a análise da mediação digital da narração oral, ainda que de ordem profissional, é indissociável de problemáticas relativas à adaptação da tradição e à circulação da mesma. Essa remediação contempla novas funções do narrador profissional, principalmente na vertente pedagógica de sua prática: ao adotar ferramentas multimídia, o contador contribui para a formação de usuários, elemento importante no ensino contemporâneo.

Já em sua dimensão puramente artística, a remediação indica potencial diversificação do público, disponibilização de uma plataforma para criação e debate e, ainda, maior divulgação da narração oral profissionalizada enquanto arte. Por outro lado, em termos puramente performáticos, a remediação levanta dúvidas relativamente à qualidade das atividades. Por isso, os dados recolhidos por meio da etnografia digital serão analisados de forma concomitante aos recolhidos presencialmente, em exercício comparativo. As análises são feitas à luz de ponderações sobre os limites do conceito de performance, a centralidade da tecnologia na circulação e transmissão de práticas culturais tradicionais e, por fim, acerca da criação de laços de sociabilidade por meio das performances.

II. 2. Perspectivas etnográficas. A performance entre o digital e o presencial

Foi em meados de março de 2020 que retornei a Portugal, deixando em suspenso as últimas etapas de meu trabalho de campo por conta da pandemia. Recordo-me que estava quase de partida com destino à Ilha do Fogo enquanto terminava algumas sistematizações do ATO e fazia recolhas em contexto tradicional nas zonas de Santa Catarina e Ribeira Grande. A pausa forçada, à altura, trouxe algumas inquietações como, por exemplo, temor com relação ao bem-estar dos interlocutores, com a manutenção das relações estabelecidas, com o cancelamento de eventos de narração oral, com o encerramento de instituições de ensino e, por fim, com as consequências que o confinamento e as restrições de circulação poderiam ter para a sociedade cabo-verdiana. Tive, também, muitas dúvidas sobre as possibilidades de retomada do trabalho, uma vez que minha presença e circulação poderiam constituir um risco para os grupos afetados.

No final do mesmo mês de março, entretanto, o campo — que eu ingenuamente imaginava suspenso — modificou-se radicalmente com o início das atividades digitais dos contadores em Cabo Verde, por vezes em parceria com os residentes em Portugal. O mesmo tipo de iniciativa foi desenvolvido pelo CCCV, apesar de, como referido, nesse caso, as gravações não terem sido realizadas em *streaming*. A nova dimensão da narração oral, por um lado ainda mais distante do contexto tradicional e, por outro, instigante em sua dimensão artística e performática, suscitou temáticas ligadas ao consumo desse tipo de entretenimento, à circulação das narrativas e à grande participação da diáspora nas sessões digitais. Essas iniciativas me fizeram repensar o lugar do repertório tradicional e da própria narração oral na socialização contemporânea, além do seu papel

em conjunturas de crise, como no caso da pandemia. Em abril de 2020, escrevi em meu diário de campo:

Como estou observando as histórias contadas *online*, na quarentena? As histórias nos aproximam. Sempre o fizeram. Nos caracterizam, nos localizam no tempo, no espaço. Como ficam as histórias agora que esse espaço é confinado e o tempo parece suspenso? Será que, em contexto tradicional, as histórias vão ressurgir, já que iam em sentido contrário à rapidez da vida moderna, às tecnologias e ao ensino institucional? Como se vão entreter as famílias em casa? E, em contexto profissionalizado, o que a dimensão digital vai trazer para a prática da narração oral?

Para a maioria dessas questões, continuo sem respostas objetivas e até deixei de procurá-las. Não só pela consciência de que o confinamento foi gerido de formas diversas e que, em muitos casos, não foi sequer possível (Carmo et al., 2020), mas também por ter reconhecido que o desenvolvimento desta dimensão do meu campo de investigação era concomitante à minha observação. Portanto, não deveria buscar respostas conclusivas sobre os resultados e os impactos da digitalização da narração oral, mas antes refletir sobre o processo em curso, tendo em consideração o cenário mais amplo da pesquisa. Assim, comecei a observar atividades *online* como o “Desafio da Tia Dulce”, o “Café das Ilhas” e a rubrica “Contos e Estórias”, do CCCV. Atividades esporádicas também foram acompanhadas, como, por exemplo, apresentações de Adriano Reis para a New’z Ent, empresa focada em produção artística e localizada na Ilha Graciosa (Açores).

Importa diferenciar que o programa “Contos e Estórias” não é caracterizado como uma apresentação *live* pela falta de sincronicidade entre a performance e a recepção da mesma. Considero que o conceito de *liveness* está diretamente associado à criação de dispositivos tecnológicos de mediação, sendo sua lógica possível apenas quando contrastada com a reprodução e a gravação mediadas. Ainda assim, a concomitância temporal permanece como característica basilar para a caracterização da performance e do *live*:

Whereas classic liveness involves spatial and temporal co-presence of performers and audience members, subsequent situations that have come to be considered live do not necessarily adhere to those conditions. It seems that spatial co-presence has become less and less important for a performance to be defined as live, while temporal simultaneity has remained an important characteristic, to the point that technologies that enable us to maintain real-time contact with others across distances are thought to provide experiences of liveness. (Auslander, 2008, p. 112)

O “Desafio da Tia Dulce”, uma das atividades mais dinâmicas, contou com a participação de narradores cabo-verdianos residentes em Portugal e em Cabo Verde e resumiu-se ao desafio de narrarem seus contos favoritos. A maioria dos participantes já era interlocutora desta investigação e, em alguns casos, as narrativas escolhidas já tinham sido performadas e analisadas em sessões presenciais de narração oral no Mindelo, na Praia e em Portugal. O repertório digital, como explicitado no Capítulo I, foi considerado como pertencente ao Grupo 1, não sendo necessária uma distinção, do ponto de vista textual, entre as apresentações presenciais ou digitais, dado que a remediação não implicou alteração dos conteúdos textuais. Na maioria das ocasiões, foram escolhidas narrativas oriundas de volumes de recolha científica, como a série “Na Bóka Noti”, e livros infantis, como o *Contos Tradicionais da CPLP* (2014). Em alguns casos, foram também narradas histórias guardadas na memória e comumente performadas pelos narradores em suas apresentações presenciais.

Além da preocupação com o conteúdo narrado e em concordância com o prisma etnográfico da performance, serão aqui analisados elementos centrais na decodificação das cinco dimensões prioritárias de observação: a estética, a espaçotemporal, a emergente, a de evento singular e a da relação entre identidade e performance. Identificada a função artística do contador de histórias, que recursos metacomunicativos as performances apresentam? Que padrões e significados revelam? No caso das *lives* digitalmente mediadas, o que se pode refletir acerca da sincronicidade temporal, da intencionalidade do ato performático e da relação dialética entre performer e assistência?

Princípio pelas formas de sinalização metacomunicativa (*keying*): indumentária, cenário, fórmulas de início e fim das narrativas. Ocupo-me, também, do *display*, ou seja, da apresentação dos narradores perante a assistência. Observo, ainda, a experiência do encontro performático entre “narrador-narrativa-assistência”, a responsabilidade de competência assumida pelos contadores e, por fim, avalio a resposta à performance. Com base nos pontos propostos por Bauman (1984), foram analisadas as sessões presenciais e digitais, uma vez que espaço, tempo e corpo permanecem como categorias elementares. Não se desconsidera, por isso, a remediação: por mais que tais balizas teóricas tenham sido propostas para a análise de atividades presenciais, elas são funcionais para uma observação comparativa e não são adotadas como elementos imutáveis.

Começo esta reflexão a partir do seguinte excerto de meu diário de campo, datado de 01 de abril de 2020:

Ontem a Dulce divulgou, em seu Facebook, mais uma apresentação com base no livro *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009)⁵⁴. Mais uma vez, era uma história do ciclo “Lobo e Chibinho”, em que o Lobo, glutão e mau-caráter, está morrendo de fome, enquanto Chibinho, esperto, está alimentado. Desta vez, Dulce estava sentada em um pequeno banco em sua sala, toda vestida de preto. Para além dos livros que a circundam, aparece também o tambor utilizado nas festividades de São João. Penso que seja uma escolha consciente a de montar um cenário para as histórias no qual aparece o instrumento, também símbolo das festividades de São João Baptista. Nessa história, Lobo e Chibinho vão comer os ovos na casa de Tia Ganga. É uma versão que já ouvi e li em diversas ocasiões, principalmente nas recolhas de Elsie C. Parsons. Um ponto interessante é que essa variante é musicalizada pela canção “Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove!”⁵⁵, entoada da mesma maneira por Zenaida, no Mindelo, na Colônia de Férias da UNI-CV. No caso da Zenaida, entretanto, as crianças cantavam junto pois era uma sessão presencial.

Tal apontamento, além de indicar continuidade nos repertórios selecionados, ajuda a clarificar a forma como foram analisadas as sessões: atenta aos cenários escolhidos, a potenciais indumentárias e orientada para a observação dos vínculos mantidos com os contextos presenciais e com as técnicas artísticas de cada interlocutor. Acredito que o seguinte excerto de meu diário de campo sobre a apresentação de Adriano Reis, também no âmbito do “Desafio da Tia Dulce”, confirme o viés analítico adotado:

Lisboa, 05 de abril de 2020

Havia uma espécie de cenário montado em casa, em que estavam espalhados objetos alusivos ao universo simbólico cabo-verdiano e à cultura do país. Um *pano di téra* com as cores da bandeira de Cabo Verde, almofadas de tecido senegalês, e Adriano fez, ainda, uso da boina – uma referência que já tinha mencionado sobre o uso do acessório pelos mais velhos, que costumam ouvir e contar histórias. Havia uma contextualização musical no início, com músicas cabo-verdianas tocando ao fundo, e ele fez uma breve apresentação do livro⁵⁶, da sua relação com a narração oral, das formas de narração de que se lembra da infância em Santo Antão (contar era só no final do dia, na *bóka noti*) e utilizou a fórmula introdutória “Stória, stória... Furtuna di séu, amém” como uma espécie de ritual de iniciação para contar e, também, para ouvir – um sinal de respeito ao ato de contar histórias. Nessa parte introdutória, toda feita em LP, Adriano falou de contadores de várias ilhas, dando maior ênfase às mulheres. Mencionou ainda a atividade de Celina Pereira e Horácio Santos como basilares na sua formação e na divulgação de Cabo Verde fora do país. Deixou o público escolher se queria que a sessão fosse bilíngue, em LP e LCV, ou apenas em LCV. A escolha foi bilíngue. Contou primeiro em LP, de forma um tanto distraída. Em seguida,

⁵⁴ Volume organizado pela escritora Ivone Aida Ramos e publicado em 2009, centrado em narrativas tradicionais cabo-verdianas pertencentes às memórias de infância da autora, vivida nas ilhas de Santiago e São Nicolau.

⁵⁵ Tia Ganga vai apanhar lenha, Tio Lobo vai comer seus ovos! (tradução da autora).

⁵⁶ Adriano narrou o conto “Kulpad e gatinhu”, pertencente ao volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009), no dia 04 de abril de 2020.

contou a mesma narrativa apenas em LCV e o resultado foi completamente diferente: gesticulação, expressividade, uso da voz, do corpo. A narrativa foi adaptada à realidade de Santo Antônio, realidade de sua infância. Na rítmica da LCV, fez muito mais sentido estar ouvindo aquilo, talvez por se tratar de uma narrativa que apresenta características muito fortes da vivência local: a ribeira que seca, a mulher que tem fome o tempo todo, a cachupa do marido que ela acaba por comer e a aparição da personagem tradicional “Boi Blimundo”.

Além do repertório, retirado do volume de Ramos (2009), nota-se que os narradores se preocuparam com a criação de uma atmosfera propícia à narração oral, em que figuram símbolos diversos da cultura cabo-verdiana. A preocupação com o cenário, que não foi unânime, pode ser interpretada como uma forma de *keying* e, também, uma tentativa de elaboração contextual que, dada a ausência material do palco e da assistência, ajudasse os narradores a adentrar o momento performático, caracterizado por uma suspensão temporal e pela troca entre performer e assistência (Schechner, 2013). O cenário ajuda, também, na aproximação sensorial da assistência com o conto, visto que a transmissão digital, apesar de ainda muito baseada na voz e no gesto, tem uma importante dimensão visual. A ausência de cenário, entretanto, não foi problemática para alguns contadores que, de acordo com as possibilidades de transmissão que possuíam em casa, utilizaram o corpo, a voz, o olhar e alguma indumentária para estabelecer a conexão com a assistência. O caso da narração do conto “Boi Blimunde” por Elisabete Gonçalves é um bom exemplo por mim registrado, em diário de campo:

No início do vídeo, fez uma apresentação interessante, em que explicou que aquela era uma adaptação e que costuma, sempre, adaptar as histórias à sua maneira de contar. Misturou LCV e LP: o Rei foi sempre representado em LP. O narrador, o Boi Blimundo e o Rapazinho foram interpretados em LCV. Elisabete usou fantoches do Blimundo e do Rapazinho como acompanhamento para a narrativa. Tirando isso, foi apenas voz e corpo. Ela é extremamente expressiva, consegue captar, ainda que digitalmente, muito bem a atenção do ouvinte, principalmente pela alteração que faz no tom de voz. Também gesticula bastante para enfatizar os acontecimentos da narrativa e, com os olhos, transmitiu, em algumas partes, o medo, a raiva, a desconfiança. Quando a narrativa chegava a ápices mais tensos, sempre introduzia uma espécie de piada ou comentário mais leve.

A escolha individual de utilização de indumentária e construção de cenário foi concordante com a estruturação das performances presenciais de cada narrador. Na maioria dos casos, aqueles que estavam acostumados a fazer uso de recursos cenográficos optaram por utilizá-los também

virtualmente. Para a transmissão da Rádio New'z Ent, por exemplo, Adriano montou um verdadeiro palco em casa, fator por mim abordado em meu diário de campo:

Esse cenário parecia mais trabalhado pois havia a música, o *pano di téra*, a boina, um pano de fundo que formava uma espécie de palco definido. Esta história, apesar de vir cheia de simbolismo da cultura cabo-verdiana, é parte do repertório da personagem Manel di Piedade. Manel vive na Calheta e adora ir à igreja para olhar a sua amada. A caracterização de Manel di Piedade, desenvolvida por Adriano, é um resgate claro dos trajes masculinos do passado em Cabo Verde – camisa branca, calça preta, boina preta. Já a contextualização do cotidiano da personagem é típica das zonas rurais de Santiago. A personagem foi retirada de um dos livros da série “Na Bóka Noti” e, a partir desse material, Adriano vem desenvolvendo novos traços para ela. A narrativa, portanto, faz parte de seu repertório.

Figura 10

Performance digital de Adriano Reis para New'z Ent., 2020



Nota. Fotografia da autora.

A mesma preocupação com a indumentária, dessa feita em maior escala, pôde ser observada na apresentação presencial do narrador na Biblioteca Municipal de Pombal, em outubro de 2020:

Figura 11

Palavras que Iluminam a Noite - Stórias de Lá. Adriano Reis. Biblioteca Municipal de Pombal



Nota. Fotografia da autora.

Adriano, em entrevista em 2021⁵⁷, acerca do uso de indumentária nas sessões digitais e presenciais, explicou:

Uso por uma razão muito forte (.....) os utensílios representam muito para mim. No próximo livro que vai sair, que vou lançar, *Rutxêla*, que é sobre uma cabra, está tudo muito relacionado com um utensílio, que é uma caneca. Caneca que eu uso muito nas sessões, era uma caneca para toda a família. E está muito relacionado com utensílios primeiro porque sinto necessidade de reviver as memórias através destas peças, que são peças que fazem parte da minha memória. Será que talvez tenha a ver com o fato de que eram tão pouquinhos e tão versáteis? Uma simples bacia servia para tomar banho, para lavar o rosto, para tudo, né (.....) e, em segundo, também, eu sinto (.....) eu sinto o saudosismo dos imigrantes que estão cá há muitos anos. Há pessoas que quando olham uma das peças, choram.

⁵⁷ Entrevista realizada em setembro de 2021.

Esse excerto endossa algumas das problemáticas abordadas relativamente ao *keying* dos eventos e à sua recepção. Apesar da centralidade inegável do conto, a indumentária não se restringe ao âmbito decorativo, transformando-se em suporte estético e narrativo, bem como em elemento de aproximação entre performer e assistência. A simbologia por trás dos objetos é matéria fundamental para a compreensão das atividades realizadas por narradores cujo percurso performático se alicerça na promoção e na afirmação de uma identidade específica, como é o caso da cabo-verdiana. A utilização de indumentária não se restringiu, entretanto, às performances em *live streaming* ou presenciais. Helena Centeio, ao gravar para a série “Contos e Estórias”, do CCCV, também utilizou objetos para caracterização:

Figura 12

Contos e Estórias: “A Tartaruga Tortuosa” e a “Lebre Topetuda”. Helena Centeio, CCCV, 2020



Nota. Fotografia da autora.

Outros narradores, como Corsa Fortes, Zenaida Medina e Gabriela Graça, fizeram menor uso de técnicas cenográficas e de indumentária, traço característico também em suas performances presenciais. Importa referir, entretanto, que as condições de transmissão e de gravação das

narrativas variaram entre contextos e que, por exemplo, os narradores que gravaram com o apoio do CCCV tiveram maior acesso a objetos e à construção cenográfica, visto que as gravações foram realizadas na sede da instituição com material profissional. No caso do Facebook, as narrativas foram transmitidas por meio de telefones, que dependem da qualidade do serviço das operadoras. Depreende-se, portanto, que o *keying* foi facilitado, em alguns casos, pelas condições de acesso à tecnologia e pelo suporte institucional recebido pelos contadores.

Outra forma de *keying*, a utilização de fórmulas introdutórias como “Era uma vez” ou, no caso cabo-verdiano, “Stória, Stória”, manteve-se como sinalização de um deslocamento sensorial dos envolvidos para as dimensões espacial e temporal da narrativa. Tais fórmulas foram utilizadas, recorrentemente, em transmissões *live* e em gravações, traço conservado no caso das performances presenciais. A partir desses exemplos, é possível refletir sobre a manutenção de determinados elementos metacomunicativos (verbais e não verbais) e estéticos que, tanto presencial quanto digitalmente, auxiliam a relação performer-assistência e facilitam o *display*. Já a escolha idiomática também seguiu os padrões adotados pelos narradores em sessões presenciais.

Referentes à estruturação das performances são, ainda, as dimensões retórica e comunicativa: relativamente à primeira, além de frisarem a importância da narração oral nos universos profissional, institucional e artístico, os contadores transpuseram os modelos já explorados em contexto presencial para o *display* digital, agregando às suas pautas comuns as problemáticas do confinamento, da pandemia e de seus desdobramentos. Contudo, apesar da pouca alteração retórica, a dimensão comunicativa sofreu inevitáveis modificações, dada a impossibilidade de transposição dos métodos de negociação de papéis para o âmbito digital.

Determinados dispositivos assumiram novas roupagens, caso dos comentários escritos por parte da assistência em resposta às indagações dos narradores. A intervenção da assistência, que, presencialmente, costuma ter um ritmo orgânico e facilmente moderado pelo performer, ganhou contornos mais complexos com a mediação digital. Os comentários transformaram-se no único *feedback* instantâneo das sensações e dos pensamentos dos envolvidos, fatores geralmente associados ao olhar e às expressões faciais. O distanciamento físico implicou, portanto, uma necessidade de exteriorização textual por parte da assistência com relação às suas reações – positivas e negativas. Sobre tal interação, Dixon (2007) sugere:

[...] even in live performance, audience behavior and attention differs radically according to its form. Watching film, video, and digital media is a more voyeuristic experience than watching live performance, since in the literal sense of the word, the onlooker is looking from a position without fear of being seen by the watched. (p. 130)

O *voyeurismo* sugerido pelo autor fundamenta-se na impossibilidade de comunicação não verbal dos ouvintes, que conseguem acompanhar o narrador, mas não podem ser observados por ele, nem pelos demais. O “esconder-se atrás da tela” é uma possibilidade que permeia inúmeras facetas da comunicação mediada e das redes sociais, sendo, como referido, umas das principais problemáticas do próprio fazer etnográfico digital. Os comentários da assistência, além de instrumento comunicativo, foram explorados de forma funcional, auxiliando na resolução dos muitos problemas técnicos experienciados. Da ausência de som e baixa qualidade da rede móvel à necessidade de abertura das sessões para outros usuários, as falhas técnicas foram constantemente negociadas e reportadas por meio de comentários.

Além de problemas técnicos e da interação, os comentários serviram como veículo para sugestões e, também, como recurso reivindicatório dos ouvintes que, constantemente, se referiam à sua “cabo-verdianidade” e à residência em países como Portugal, Holanda, E.U.A e França. A exaltação do vínculo entre cabo-verdianos residentes nas ilhas e em diferentes localidades da diáspora com a própria cultura foi um traço marcante dessas performances digitais que contaram, ainda, com um público diversificado. Levando-se em consideração a contextualização desenvolvida nas primeiras alíneas deste capítulo sobre o mercado de trabalho dos narradores, é lógica a dedução de que a remediação permitiu o acesso de outros públicos a esse tipo de conteúdo e, inclusive, impulsionou o interesse por essas sessões que, remediadas, passaram a fazer parte da complexa estrutura do *social media*. Ao mesmo tempo, a remediação implica acesso à tecnologia e a determinado nível de literacia digital, fatores que a tornam problemática do ponto de vista da inclusão social.

Busatto (2018), acerca da narração oral suportada por CD-ROM, já havia refletido sobre a produção de sentido e a recepção da performance por parte da assistência:

A recepção da narração é outro ponto a ser analisado, já que a própria produção de sentidos sofre a interferência do meio. [...] Se a narração em tempo presente estabelece significados a partir do corpo do narrador, e do entorno em que ele e o ouvinte estão envolvidos, no meio digital, vamos encontrar uma produção de sentidos sendo construída não apenas por esses

dois elementos, como também pela estrutura e pela organização do sistema, em que novos significantes, como o mouse, barra de ferramentas e barra de rolagem, dividem o espaço com outros signos já familiares, como palavras, imagens e sons. (p. 120)

A estrutura e a organização do sistema, no caso aqui analisado, são ainda mais complexas que as do CD-ROM, dados o volume de interferências e a simultaneidade das transmissões que, ao passo que privilegiam o caráter performático da ação, elevam os ruídos comunicacionais por conta da vasta quantidade de símbolos e de signos em circulação. A troca entre performer e assistência passou, para ambos os lados, por um drástico distanciamento: enquanto a assistência recebe o conto por meio do vídeo, o narrador passa a observar as reações que recebe com base nos textos dos comentários, fator que altera, de forma profunda, a relação estabelecida, ainda que o *keying* e o *display* estejam estruturados de acordo com as práticas da performance presencial.

A maioria dos narradores, após a experiência *online*, salientou dificuldades de ordem técnica e, também, interativa. A ausência física dificulta a criação de um contexto propício para a narração oral e a comunicação textual acabou, por vezes, por confundir os contadores, que interrompiam as narrativas para responder aos comentários. Após as primeiras sessões, entretanto, passaram a estruturar essa interação de forma mais objetiva, aguardando mais tempo para a entrada de participantes nas salas de transmissão virtual e, também, aprimorando o *keying* verbal, a introdução às sessões e contextualizando as narrativas. Em entrevista⁵⁸, Adriano, por exemplo, frisou que o maior incômodo das sessões digitais relacionava-se a:

Falar para o vazio porque estás a fazer um *live*, estão as pessoas lá. OK. Uns tu conheces, outros não. Que que eles acham? Que que pensam? Que sentiram? Parece um vácuo, isto vai embora com eles. No presencial, tu tens esta noção, o que tocou, do que gostaram. Reações faciais, expressões, a troca é maior. Eu acho que isso é (.....) é engraçado. As sessões no *live* são um processo egoísta, como organizas, vais fazer. Nas sessões presenciais nunca o alinhamento é o que eu programei, porque no presencial há uma magia, uma coisa que muitos colegas já me tinham dito, que é: vais chegar a algumas sessões e não vais saber o que queres propriamente contar e os contos é que vão escolher para ser contados. E depende do público, do momento, é uma coisa que não sei explicar. Isso de ir ver os comentários é difícil. Todos se atrapalham com isto. Olha, porque contar histórias é um ato provocador do silêncio, é um exercício do pensamento, e então não funciona.

⁵⁸ Entrevista realizada em Lisboa em setembro de 2021.

Gil Moreira resumiu as mudanças comunicacionais do presencial para o digital da seguinte forma⁵⁹:

Mudou muito por quê? Sabe por quê? O processo de narração oral, o processo de conto de histórias, é intenso a nível de comunicabilidade e (.....) a cara, o rosto, a nossa visão. É (.....) é o principal, a parte mímica que a história necessita. O sorriso, os olhos. Até nas primeiras sessões depois do confinamento, a máscara toma parte da cara. Para além da voz, da projeção da voz que fica sem sonorização.

Já Dulce Sequeira indicou ferramentas que utilizou para a facilitação de sua prática⁶⁰:

Eu faço como quando estou a presencial. Há sempre um que reage, outro que não. Então que eu deixava? Deixava para ver depois, ia ver depois do conto, para fazer o balanço, para ver o que queriam, lia ou até respondia diretamente para a pessoa, em particular, e falávamos diretamente. Dali, da tela maior, passava para a caixinha de conversa. Na hora do conto já me chamaram por vídeo e eu tive de ignorar porque estava a contar. Então ignorava os comentários enquanto estava em *live*. Eu captava a energia, a essência do que era possível, eu via o público, eu conseguia (.....) eles estão lá, estão a enviar mensagens. Só que eu fazia a gerência, tentava não deixar que perturbasse, como faço com o ambiente no presencial também. A única coisa que eu tinha pavor era quando tinha de gravar, porque tirava a essência, porque tinha de buscar a perfeição, é diferente do espontâneo. Gravar para mandar para algum sítio. O perfeitinho tira a essência do contar.

Alguns narradores também problematizaram o fato de as performances ficarem disponíveis em suas páginas virtuais e a possibilidade de a assistência gravar e reproduzir as apresentações de forma irrestrita. Esse questionamento levanta uma das principais problemáticas no tocante à mediação da performance: sua reprodutibilidade no tempo. Essa é uma questão que se vincula ao posicionamento dos contadores frente à responsabilidade de competência, ou seja, a preocupação com a seriedade do conteúdo apresentado e seu valor enquanto prática artística e cultural. À medida que o processo de profissionalização avança, é habitual que emergjam temáticas relacionadas à propriedade intelectual, à reprodutibilidade dos arquivos e à remuneração das apresentações presenciais e digitais.

Enquanto, nos casos analisados, manteve-se a “responsabilidade artística” (Ben-Amos 1992, p. 112), uma vez que os narradores se esforçaram ao máximo para manter a qualidade e

⁵⁹ Entrevista realizada na Praia em outubro de 2020.

⁶⁰ Entrevista realizada na Praia em julho de 2020.

preocuparam-se com a resposta da assistência, a recepção da performance não pôde ser, aqui, profundamente problematizada para além dos dados coletados por meio de observação participante e dos comentários dos usuários. Tratando a investigação de questionamentos outros que não apenas a mediação digital da performance, o aprofundamento na recepção da assistência seria de difícil execução. Por isso, a recepção da performance será analisada com base na experiência etnográfica e de acordo com a bibliografia crítica direcionada às performances digitais e presenciais.

As já mencionadas alterações de público e ampliação do acesso às apresentações foram facilmente detectadas: em muitos casos, as sessões de narração oral atingiram números superiores a 600 visualizações e houve centenas de compartilhamentos que, ao longo do tempo, começaram a decair. Esse declínio se justificou pelo desconfinamento gradual nos meses de verão, tanto em Cabo Verde quanto em países europeus, mas também pela diminuição na quantidade de performances realizadas por semana. Relativamente à composição dos públicos, os narradores residentes em Cabo Verde se comunicaram com assistências diversificadas, integradas por cabo-verdianos residentes no arquipélago e fora dele, mas que se identificavam diretamente com o conteúdo apresentado ou com os próprios contadores.

Já os residentes em Portugal acabaram por dialogar com assistências que, nem sempre, identificavam-se com a cultura cabo-verdiana, tendo construído, por exemplo, performances bilíngues com maior recorrência que os primeiros, assim como contextualizaram mais os referenciais simbólicos apresentados. Uma alteração observada nos casos de residentes em ambos os países foi a participação massiva de adultos que partilharam, em inúmeros comentários, a nostalgia pela infância, a saudade do arquipélago e pequenas anedotas de que as histórias os fizeram recordar. A nostalgia e a sensação de experienciar um “tempo fora do tempo” é comum também às performances presenciais, fator que demonstra que, não obstante a remediação, do ato de “contar e ouvir histórias” resulta, sempre, uma dimensão emergente, caracterizada pela recepção (Busatto, 2018, p. 96). Dito por outras palavras, um processo de internalização da mensagem que, em vez de esgotar-se no momento de exteriorização narrativa, propicia reações específicas nos sujeitos envolvidos que se tornaram partes indissociáveis da prática artística. Essa experiência, sustentada pelas comunicações verbal, não verbal e visual, apesar de mediada digitalmente, continuou tendo por base a inseparabilidade do triângulo “narrador-narrativa-assistência”, máxima válida apenas nos casos de transmissão sincrônica: a recepção das narrativas nos casos de vídeos previamente

gravados, como os divulgados pelo CCCV, ocasionou um menor número de compartilhamentos, comentários e pouca interação entre os usuários das redes.

Apesar de mantida, no caso das *lives*, a experiência em relevo, a remediação impactou dimensões da narração oral que se vinculam a categorias como corpo e espaço. Além de eventuais complicações técnicas que ultrapassam o ato performático, mas que o modificam, o deslocamento espacial foi um impasse para a participação nas sessões. A barreira física e material existente entre o que é digitalmente comunicado e o que ocorre ao redor do ouvinte pode impedir a submersão completa no tempo narrativo, assim como a quantidade de reações textuais dos participantes provoca grande distração visual. Tais impedimentos impactaram uma parte essencial do processo de recepção característico às performances: a participação sensorial de quem assiste. Considerando-se que a irreprodutibilidade da prática performática fundamenta-se na experiência em relevo, apesar da sincronicidade temporal, a ausência da presença física diminui as ferramentas não verbais disponíveis, impactando o nível comunicativo da narração.

A partir dessas reflexões, sugere-se que, dos cinco elementos fulcrais da performance, as dimensões comunicativa, espacial, temporal e emergente foram as mais afetadas pela remediação. Não se desconsidera, porém, que as atividades digitais foram organizadas e promovidas de forma emergencial, não havendo, na altura, grande experiência com o suporte por parte dos narradores e do público. Frisa-se, ainda, a reprodução de estruturas e as desigualdades sociais no âmbito virtual: o acesso de determinados narradores a melhores condições de *streaming*, assim como de certos grupos à performance, está diretamente vinculado à literacia digital e ao acesso à Internet, bem como às suas condições financeira e de habitação.

Acerca da relação entre identidade e performance, as experiências acompanhadas apontam para interessantes mecanismos, principalmente por conta da vastidão da diáspora cabo-verdiana, de forte atuação nos domínios *online*, e da reivindicação identitária por parte de seus membros. No seio da experiência performática, aquilo que se observou como arte verbal a partir da perspectiva dos narradores, transformou-se, em muitos casos, em ferramenta de afirmação identitária por parte da assistência. Contudo, a menção a tais aspectos observados requer melhor contextualização e maior compreensão do lugar ocupado por dispositivos virtuais nas redes de sociabilidade cabo-verdianas, elementos que não puderam ser, nesta investigação, aprofundados.

II. 3. Identidade cultural, performance e as mídias: a circulação da cultura cabo-verdiana na diáspora

Refletir sobre a diáspora cabo-verdiana consiste, primeiramente, em atentar para o vasto número de indivíduos em múltiplas localidades abarcados pelo termo. No primeiro capítulo do volume *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Batalha e Carling (2008, pp. 13-32) detalham os diferentes fluxos e momentos históricos da migração cabo-verdiana e desenvolvem uma importante diferenciação para esta análise: distinguem entre “transnational identification” e “transnational practices” (p. 27) em um esforço de observação da manutenção de vínculos simbólicos entre membros da diáspora e o país de origem. Enquanto o primeiro conceito sintetiza experiências fundamentadas pela retórica identitária e pela memória afetiva, o segundo consubstancia as atividades transnacionais estabelecidas entre residentes no arquipélago e nas demais localidades. No caso cabo-verdiano, a Internet representa um espaço central para o estabelecimento de práticas transnacionais e, também, para a fomentação da identificação transnacional. Segundo a investigadora Sónia Melo (2008),

The ability of Cape Verdean migrants to keep active ties with the place of origin is deeply linked to the construction of a Cape Verdean cyberspace. In fact, much of what one finds online today has been created by or because of migrants living outside the archipelago. (p. 162)

O papel da Internet e das redes sociais no fomento à agencialidade política, aos vínculos identitários e à experiência de pertencimento é uma realidade que não se restringe às diásporas, mas que, nesses casos, torna-se central. Vínculos simbólicos estão em constante recriação por meio de canais digitais, que se revelam interessantes *loci* de reivindicação cultural. Sobre o assunto, Melo assinala (2008):

Links are created by people – but people’s actions require channels, and these channels may be static structures like roads, or dynamic systems like airline flight schedules or the Internet. In the Cape Verdean case, the Internet has definitely served as a channel through which people have managed to keep links and communication working between those who have stayed on the islands and those who have left. (p. 163)

A constituição desses canais é congruente com os avanços tecnológicos que moldaram a comunicação humana nas últimas décadas, inclusive no arquipélago. Considerada a importância que o uso do Facebook teve para o estabelecimento de contato com interlocutores durante o

trabalho de campo em Cabo Verde, a significância das redes sociais e da pertença às comunidades digitais verifica-se como um fator de análise na estruturação social dos cabo-verdianos. Isso porque a identificação, como proposto por Stuart Hall (2011, pp. 1-16), é orientada pelo enaltecimento da origem e de características partilhadas pelo grupo, basilares ao sentido de comunidade, e pela aliança entre membros. Grupos virtuais são importantes canais de circulação da cultura e das notícias sobre Cabo Verde, tanto para quem reside nas ilhas quanto fora delas.

Enquanto a culinária, a música e a língua figuram como símbolos primordiais da cultura do arquipélago (Madeira, 2015), sendo, também, os de comum manutenção em contextos diaspóricos, o repertório de narrativas tradicionais desponta como ferramenta e traço cultural fundamental nos universos da integração cultural e, por vezes, da arte, como é o caso dos contadores de histórias. A utilização das redes sociais como canal e palco para a narração oral apresenta novas possibilidades performáticas e, não obstante, relacionadas à circulação dos mais variados repertórios. Interessa relembrar que as primeiras recolhas sistemáticas de narrativas tradicionais cabo-verdianas foram realizadas com imigrantes: não se desconsideram as distâncias temporal e contextual que separam a narração oral no Facebook das recolhas literárias realizadas no alvorecer do século passado, contudo, é inegável o aumento do interesse por certos repertórios em decorrência da ampliação do acesso às performances. Esse aumento encontra-se, no entanto, condicionado à evolução técnica da prática digital, à manutenção das sessões e à estabilização de uma assistência fixa para além do contexto do confinamento e da pandemia, fatores que não se confirmaram no decorrer desta investigação.

A alteração de categorias como tempo e espaço na comunicação digital é capaz de salientar vínculos afetivos e de memória, assim como estimular a recriação de práticas e símbolos culturais. Harry Hillar e Tara Franz (2004) observam tais alterações da seguinte forma: “there has been an erosion of territory as the pre-eminent marker of community (Jacobsen, 2002). The new markers are more fluid and portable and may have both local and translocal dimensions” (p. 735). A dimensão translocal e fluida, no caso da narração oral profissionalizada, tem papel basilar. Não só a “cultura da migração” que caracteriza o arquipélago (Évora, I., 2011) enquanto terreno faz com que as balizas fronteiriças sejam fluidas, como as interações virtuais no seio da diáspora equivalem à construção de capital social por parte dos cabo-verdianos.

Na condição de grupo formado por indivíduos participantes nas sessões de narração oral e que se identificam como cabo-verdianos, a memória relativa ao repertório tradicional e ao hábito de ouvir histórias desponta como importante marcador de *display* cultural, ou seja, é elemento a partir do qual os membros comunicam pertença e vínculo afetivo. O *display* não se resume, assim, apenas a quando ou onde determinadas expressões têm proeminência, mas à seleção de símbolos culturais a serem promovidos. O vínculo afetivo associado ao repertório em análise emerge, no seio dessas performances, como um ativo primordial de interação social e afirmação cultural.

Apesar desse protagonismo das redes sociais e da comunicação virtual, no caso da narração oral profissionalizada, a prática presencial tem impactos mais profundos, não somente pelas dimensões performáticas abordadas como, também, pela funcionalidade das sessões. Seja no âmbito pedagógico, seja no artístico, contar histórias é uma forma de posicionamento, é ato subordinado a fins específicos, ainda que em contextos institucionalizados. Por isso, apesar das elencadas potencialidades da remediação digital, as atividades diminuíram com o desconfinamento. Esse movimento não é consequência apenas da dimensão estética ou performática, mas espelha também a função da prática na contemporaneidade e os objetivos desses contadores enquanto artistas e dinamizadores culturais. Os resultados desejados pelos profissionais são de difícil rastreamento no universo digital, no qual a plasticidade das fronteiras e do canal representa uma série de riscos, da reprodutibilidade das apresentações à reivindicação dos repertórios. O sentido de comunidade experienciado pelos ouvintes nas sessões digitais, alicerçado pela conjugação das memórias coletiva e individual, é apenas um dos objetivos dos contadores que, profissionalizados, imbuem as sessões de narração oral de funções e expectativas outras além do entretenimento e da criação de laços.

Capítulo III. Os *corpora* heterogêneos dos narradores em contexto profissionalizado

Os repertórios adotados são componentes fundamentais da prática performática. Como referido, a narração oral é fenômeno complexo, para o qual o evento narrativo e o evento narrado possuem importância. Por mais que a análise literária desenvolvida no Capítulo VI atente, de forma mais enfática, para o repertório tradicional e para a sua circulação nos três principais âmbitos examinados, este capítulo se ocupa da heterogeneidade dos repertórios em contexto profissional e da instrumentalização de certos conteúdos em consequência dos *loci* de exteriorização. O desenvolvimento de um capítulo dedicado às histórias contadas tornou-se necessário apenas no caso dos contadores profissionalizados, uma vez que, no contexto tradicional, o conteúdo narrado se mantém e, no institucional, as adaptações derivam de recriações literárias ou performáticas, isto é, são resultado da atividade de autores, coletores ou de narradores profissionais.

No caso cabo-verdiano, atentar para os *corpora* serviu à observação de algumas problemáticas: do ponto de vista artístico, o repertório é elemento basilar da formação de cada contador, mas também é indício das referências e dos cânones por eles adaptados. Nesse sentido, para além da clarificação da função atribuída a diferentes *corpora* em razão do contexto em que circulam, o foco nos repertórios propicia uma maior compreensão das práticas discursivas que sustentam a narração oral profissionalizada. Já do ponto de vista textual, a instrumentalização da língua em função dos objetivos das sessões de contação facilita a observação dos impactos da recriação profissional nos repertórios. Isso porque a tradução de certos *corpora* e sua recriação artística são partes fundamentais da inserção desses profissionais em diferentes frentes.

O exame dos *corpora* selecionados revela, ainda, traços da estruturação do mercado literário, principalmente daquele destinado ao público infantojuvenil. Enquanto muitos autores se dedicam à narração oral quando lançam seus volumes, muitos narradores têm se dedicado à criação literária, como é o caso de Adriano Reis, que publicou diferentes livros baseados em seu repertório de narração oral e, também, de Helena Centeio, que começou a narrar profissionalmente após a publicação de seu volume dedicado às narrativas tradicionais da Ilha do Fogo. Neste capítulo, é explorada, por isso, a relação da literatura destinada aos públicos infantil e juvenil com o repertório das narrativas tradicionais e sua reinterpretação contemporânea.

III. 1. Os idiomas da narração oral profissional cabo-verdiana

Destacados foram o papel das instituições educativas na mobilização do mercado profissional em análise, bem como a profunda relação dos narradores com técnicas cênicas e atividades pedagógicas. Tais fatores são novamente salientados por constituírem balizas que, independentemente da situação sociolinguística do arquipélago, tornam central a questão idiomática. A instrumentalização da LCV e da LP em diferentes contextos, contudo, espelha questões de ordem política, histórica e cultural, uma vez que, como referido no capítulo introdutório, a situação sociolinguística em Cabo Verde é pauta de debate desde a independência. O panorama do arquipélago foi caracterizado por diferentes investigadores⁶¹ como diglótico, ou seja, um contexto que

pressupõe uma distinção das variedades linguísticas segundo as respectivas funções comunicativas e distingue-se, por isso, do de bilinguismo (Veith 2002: 196), embora as primeiras definições encontradas, do ponto de vista cronológico, sejam, por vezes, pouco claras. (Neves, 2007b, p. 42)

Não são aqui ignoradas as contendas teóricas na determinação dos conceitos de diglossia e de bilinguismo e sua aplicação a diferentes casos: a opção de se trabalhar com o termo diglossia fundamenta-se no fato de as línguas desempenharem diferentes funções sociais e seu uso ter demarcado, desde o tempo colonial, o *status* social, político e econômico dos falantes. Isso não significa que não haja contato entre as línguas portuguesa e cabo-verdiana ou que não existam sujeitos bilíngues, mas antes que o quadro coletivo não se caracteriza como bilíngue, visto que a LP figura como língua oficial, estando sua aprendizagem e seu uso circunscritos aos contextos institucionais e educativos, enquanto a LCV figura como língua materna e PCI, apesar de ser utilizada de forma abrangente pelos cabo-verdianos nos contextos marcados pela oralidade.

A não-oficialização da LCV suscita problemáticas como a dificuldade de aprendizagem de ambas as línguas, que acabam por se sobrepor, e a perda de vocábulos e registros importantes na documentação da LCV, um dos motores para a classificação da mesma como “PCI Nacional” em 2019. Apesar dos muitos volumes publicados em LCV e da importância conferida à questão sociolinguística (Baptista et al., 2010, p. 284), para além do ALUPEC e das propostas linguísticas

⁶¹ Dulce Almada Duarte (1961), João Paulo Madeira (2013), Ana Cristina das Neves (2007a), Amália Melo Lopes (2011) e Manuel Veiga (2004).

de sistematização, nenhuma política de oficialização da língua teve, até o momento desta redação, êxito. A classificação da LCV como “PCI Nacional” em 2019 também não apresentou, até o momento de redação, resultados expressivos relativos à sua oficialização, ao dossiê de salvaguarda ou à implementação de novas políticas linguísticas.

Além desse quadro, e se considerando a multissituidade do campo, interessam aspectos simbólicos que orientam as escolhas idiomáticas. Segundo as linguistas Mary Bucholtz e Kira Hall (2004, p. 369), a língua constitui um recurso simbólico flexível por possuir significado semiótico, mas também contextual e social, detendo, portanto, dimensão referencial e semântica. Por isso, a conexão entre linguagem e performance identitária espelha relações sociais e de poder. A construção identitária e sua conexão com o uso de idiomas é central para projetos de integração cultural e iniciativas educativas, especialmente em contextos multiculturais. Tanto em Portugal quanto em Cabo Verde, as atividades de narração oral analisadas foram, por vezes, importantes ferramentas na consolidação de projetos de educação bilíngue. Modelos de ensino bilíngue foram implementados no arquipélago e, em geral, descontinuados após breves períodos apesar de, desde 2015, ter sido estabelecida resolução oficial⁶² que elenca estratégias de inserção da língua materna no sistema de ensino.

Ao longo do trabalho de campo e da visita a escolas e bibliotecas no arquipélago, a LP despontou como a língua de aprendizagem, apesar de a LCV ser a base comunicacional entre alunos e professores fora das salas de aula. Já no contexto português, experiências de ensino bilíngue com a comunidade cabo-verdiana foram desenvolvidas no Vale da Amoreira, por exemplo, como etapa dos projetos “Si ka fila tudu, ta fila un pónta – Uma experiência de Educação Bilíngue”, implementado tanto em Portugal quanto em Cabo Verde e coordenado por Ana Josefa Cardoso, e “The Project Bilingual Class”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e coordenado por Dulce Pereira⁶³. Um aprofundamento em ambas as experiências foge ao escopo desta investigação, porém, esta breve dispersão foi considerada fundamental para o debate iniciado, visto que o repertório dos narradores profissionais se mostra intrinsecamente ligado à aprendizagem da LP, à caracterização da LCV enquanto herança cultural, à formação de leitores e à capacitação da

⁶² Resolução n.º 32/2015.

⁶³ Mais informações sobre os projetos em: <https://ciencia.iscte-iul.pt/publications/educacao-bilingue-portugues--cabo-verdiano-politicas-linguisticas-e-educativas-de-portugal-a-cabo/33114> e <https://ec.europa.eu/migrant-integration/intpract/bilingual-class-subproject-of-a-broader-project-intitiled-bilingualism-portuguese-l2-learning-and-educational-success-in-the-portuguese-school>, respectivamente. Último acesso: 12 de dezembro de 2024.

comunicação oral e escrita dos alunos. Assim, uma contextualização sociolinguística, ainda que breve, facilita a compreensão da escolha dos *corpora* em função dos objetivos da narração oral.

É de referir, ainda, a relação de coexistência entre LP e LCV nas ilhas, que, segundo Madeira (2013): “é pacífica [...] pelo facto de as mesmas serem consideradas como elementos fundamentais da identidade cabo-verdiana” (p. 81). A afirmação do investigador é aqui frisada por realçar a questão da identificação dos cabo-verdianos com as línguas, ainda que o contexto sociolinguístico dos falantes não possa ser tão simplesmente resumido. A coexistência também não deve ser confundida com equivalência, visto que a LCV figura como um dos elementos mais marcantes da vivência cabo-verdiana. No caso em questão, o recurso idiomático, muitas vezes, não se resume apenas à função das narrativas e ao contexto das sessões, mas também à busca por enquadramento histórico e cultural. A construção de sessões bilíngues, por exemplo, obedece à composição da assistência, ao *locus* e à função da narração e à *persona* artística do narrador. Tratando-se a LP de componente fundamental para a profissionalização desses agentes e para a dinamização de seu mercado de trabalho, a tradução de certos repertórios torna-se necessária. Contudo, como manejam o repertório tradicional, profundamente ligado à LCV?

De acordo com a observação participante em São Vicente e Santiago, e com base nas entrevistas realizadas, o uso da LCV provou-se mais conveniente em casos em que o repertório é de base tradicional e em contextos de narração caracterizados pela não centralidade pedagógica da LP. Sobre a escolha idiomática e o repertório tradicional, Gil Moreira pontuou⁶⁴:

Preparo português para comunidade portuguesa, para cada comunidade a língua é específica. Para Abidjan, eu levava francês (.....) o objetivo é comunicar. Pa papia e na kriolu, bobu mai ta kontaba stória na kriolu, bobu prend-l na kriolu. Um stória ki nh’avo konta nha mai y ki nha mai konta-m n ka ta kunsigi konta-l na purtuges⁶⁵.

Acerca da experiência de narrar nas ilhas e fora delas, o narrador foi categórico com relação ao papel da língua:

Faz muita diferença, mesmo em país de língua oficial portuguesa, por causa da naturalidade para cada história. Cada história traz um conjunto de construtos, traz vivência, traz cotidiano, cada história evoca o cotidiano. Quem ouve tem sempre essa tendência de

⁶⁴ Entrevista realizada na Praia em outubro de 2021.

⁶⁵ Para conversar, é em crioulo. Tua mãe contava histórias em crioulo, você aprendeu em crioulo. Uma história que minha avó contou para a minha mãe e que a minha mãe me contou, eu não consigo contar em português (tradução da autora).

arrastar o ouvido para a realidade, confrontar, e isso é um bocadinho [sic] constrangedor: não traz o insucesso, mas claro que é diferente e para mim é mais tranquilo contar em LCV.

Elisabete Gonçalves, quando questionada se costuma narrar em LCV ou LP, também pontuou as diferenças de contexto e a relação entre língua e narrativas tradicionais:

Depende. Hm (.....) quando vou trabalhar algum tema mais educativo ou quando vou com professoras de LP. Mas eu prefiro sempre em crioulo. Fica diferente a essência (.....) Tem coisas que tem que ser em crioulo, não dá pra traduzir. Por exemplo o Gil: ele é de Santiago e eu adoro quando ele conta história e usa linguagem de antigamente, forte (.....) se fosse em português não dava. O ritmo (.....) perde.

Zenaida também demonstrou a mesma preocupação que Gil em relação à recepção das narrativas em LCV⁶⁶:

Quando vou contar histórias tradicionais, raramente conto em português. Tento sempre contar em crioulo porque a história que eu ouvi do meu pai, não sei, se eu for traduzir (.....) para mim, quando eu traduzo a história, tira um bocadinho de vida.

Por fim, a professora Gabriela Graça refletiu:

Eu narro em crioulo e em português. Na escola, trabalhamos LP com textos, né, eu narro mesmo em português. Agora, quando são os contos tradicionais eu narro em crioulo porque me dá mais prazer e tenho mais facilidade de (.....) dramatizar.

A expressa correlação entre a língua materna e o repertório tradicional fundamenta-se no papel relevante que a primeira desempenha na construção identitária e cultural, dado a língua destacar-se como uma das mais intrínsecas formas de expressão das culturas, alicerçando também sentimentos de partilha e comunicação entre seus membros (Bakhtin, 1981). Assim, não surpreende que as narrativas tradicionais estejam diretamente ligadas à LCV, principalmente em um quadro diglótico. Essa correlação também se fundamenta na própria experiência dos indivíduos com a narração oral: o repertório tradicional foi sempre transmitido em LCV e, dado o respeito ao cânone tradicional em contexto profissional, a manutenção da língua materna figura como elemento estruturante da relação entre experiência e memória. A elaboração das performances, apesar de

⁶⁶ Entrevista realizada no Mindelo em julho de 2019.

orientar-se pela proposta do mercado de trabalho e pela funcionalidade das sessões, não desconsidera o cânone.

Além das entrevistas, algumas experiências de observação também ajudaram no reconhecimento dos princípios que orientam a alternância entre idiomas: enquanto, por exemplo, nas colônias de férias, Zenaida Medina narrou e interagiu quase sempre em LCV, ao participar em atividade organizada por discentes do programa de formação em língua portuguesa, narrou em LP. Duas sessões decorreram na programação da Universidade de Cabo Verde (UNI-CV) e, durante a narração para crianças mais novas, Zenaida optou por narrar novamente em LCV, apesar do contexto e do propósito. Sua escolha fundamentou-se na necessidade de acompanhamento da assistência, acostumada ao crioulo. Em sessão de narração oral no Museu Etnográfico da Praia, a narradora Dulce Sequeira optou por uma apresentação em LCV, ainda que o contexto institucional e o intermédio das escolas pudessem implicar uso da LP. Já Américo Fortes, no Palácio de Cultura Ildo Lobo, desenvolveu atividades bilíngues e frisou o respeito pelo repertório tradicional e sua conexão com a LCV, apesar de não trabalhá-lo com frequência.

Figura 13

Dulce Sequeira em apresentação no Museu Etnográfico da Praia, 2020



Nota. Fotografia da autora, 2020

Por fim, nas sessões online, os narradores residentes em Cabo Verde contaram quase sempre em LCV, com exceção das leituras em voz alta de Dulce Sequeira que obedeceram ao idioma das publicações. Elisabete Gonçalves, ao narrar os contos “A lenda do rato e do caçador” (Moçambique) e “Mungomba que punha ovos” (Angola), ambos compilados em LP no volume *Contos Tradicionais da CPLP* (2014), fez tradução para LCV. É perceptível, portanto, uma inclinação para a utilização da LCV por parte dos narradores residentes no arquipélago sempre que o contexto e a assistência assim lhes permitem. As performances digitais ocasionaram, ainda, reflexões no tocante à língua por parte da assistência que, na maioria dos casos, insistia no uso da LCV. Isso se explica, por um lado, pelo próprio vínculo entre língua e cultura e, por outro, pela manutenção da LCV nas comunidades diaspóricas.

Das performances de narradores residentes em Portugal, entretanto, emergiu um quadro diverso: a maioria das sessões foi em LP com intervenções em LCV ou bilíngue. As várias atuações de Helena Centeio, Corsa Fortes e Adriano Reis para o CCCV seguiram, em sua maioria, o primeiro modelo, enquanto Adriano Reis, nas sessões em sua página Facebook, trabalhou de forma bilíngue e, por vezes, em LCV. A indissociabilidade entre a identidade e a língua cabo-verdiana, não obstante, emergiu como um ponto central também na estruturação das performances em Portugal e em eventos digitais. Do ponto de vista artístico, essa conexão é traço essencial para a distinção da prática e para sua valorização. A dependência do mercado português de narração oral e de sua assistência, entretanto, acaba por impactar de forma mais direta o contorno linguístico das performances desse grupo sem que isso represente o abandono da LCV. Adriano lembrou, em entrevista, a complexidade das sessões bilíngues e seus efeitos para os próprios narradores⁶⁷:

Desde que eu comecei a contar histórias de Cabo Verde, meu português deteriorou (.....) eu consigo utilizar isto nas sessões em meu favor porque desafio as crianças a me corrigirem, coisa que adoram, e é um desafio para mim também porque (.....) quando estou embalado acabo por falar crioulo. O feminino e masculino, é um desastre quando me emociono (.....) às vezes as pessoas não entendem mesmo.

Corsa Fortes, por exemplo, considerou sobre a alternância entre línguas:

Depende do estado de imersão, mas é quase sempre em português. Quase sempre. Com muitas expressões em crioulo porque aqui em Portugal, onde faço a atividade

⁶⁷ Entrevista realizada no Cacém em setembro de 2021.

profissionalmente e sou pago para tal, tenho que narrar em português. Em Cabo Verde, quando eu vou, eu procuro narrar em português, mas com muito do crioulo. Por quê? Há muita gente lá a narrar em crioulo. E, como o português também é a língua oficial, eu narro em português, mas indo buscar muitas expressões em crioulo.

Já Helena Centeio, quando questionada sobre a tradução de narrativas, sugeriu:

Eu normalmente conto a história em crioulo, quer dizer, aqui em Portugal, nas escolas, conto em português, mas, quando vou a uma associação cabo-verdiana ou assim, eu conto em crioulo. Porque perde. Perde muito. Porque as histórias eram contadas naquele crioulo muito profundo da Ilha do Fogo. Há (.....) há palavras que já nem se usam. Há palavras que a minha mãe às vezes diz-me e eu digo “Eh, pá, nunca mais ouvi essa palavra”. Portanto crioulo mesmo profundo e eu, quando conto em crioulo, tento usar essas palavras, mas quando conto em português elas perdem-se.

A perda referida por Helena, assim como o fato de a tradução mudar a “essência”, nas palavras de Elisabete, ou “tirar um bocadinho de vida”, segundo Zenaida, relaciona-se a uma tríade de fatores observáveis que permeia a narração oral contemporânea. Tal tríade se resume à conexão entre memória, autenticidade e identidade. Nesse caso específico, como referido, a língua tem uma centralidade simbólica na construção identitária do cabo-verdiano contemporâneo, assim como no resgate da memória coletiva e das práticas tradicionais do país, vivenciadas em LCV. A autenticidade da elaboração de espetáculos artísticos e pedagógicos fundamentados na identificação com o arquipélago, portanto, acaba por apoiar-se, também, no respeito à memória coletiva e individual e na constituição de experiências que expressem um vínculo entre o passado e o presente. Nesse quadro, a língua deve ser interpretada como um sólido sustentáculo para a identificação dos narradores residentes fora do arquipélago com o repertório cabo-verdiano, assim como para os residentes nas ilhas, que atentam para a conservação do cânone tradicional. O uso mais alargado da LCV nas performances em Cabo Verde também se justifica, claramente, pela proeminência da língua no arquipélago.

Além da questão linguística, a própria narração oral também se associa, por vezes indiretamente, à identidade, à memória e à nostalgia. Lindsay Brown (1997) sugere: “Storytelling does not merely promise roots, but holds out the possibility of rebuilding communities and collectives as a community of listeners who share the process of storytelling” (pp. 132-133). A afirmação de Brown é pertinente por enfatizar a partilha e a pertença que emergem das

performances de narração oral e que impactam diretamente a construção identitária dos envolvidos. Nesse quadro, a língua manifesta-se enquanto veículo da cultura e característica fundamental da mesma. Partindo-se do pressuposto da multiplicidade e da mutabilidade identitárias, a análise da prática, em Portugal e em Cabo Verde, objetiva uma etnografia não essencialista, que contemple os processos socioculturais em curso, principalmente porque as narrativas tradicionais circulam em concomitância com outros *corpora*. A questão idiomática e os objetivos das sessões performadas potencializam recriações do repertório tradicional, assim como sua mescla a outros conteúdos. Por fim, a tradução acelera a circulação do repertório, como comprovado desde o tempo dos irmãos Grimm (Hafstein, 2014b). Exemplificativos dessa aceleração, no caso observado, são o interesse de narradores pela recolha de narrativas em contexto tradicional cabo-verdiano, como referido no capítulo anterior, e a narração em LCV de contos tradicionais de Angola e Moçambique.

A questão idiomática é um ponto sensível por conta da situação sociolinguística em Cabo Verde, podendo a narração oral trazer resultados surpreendentes se alinhada à oficialização da LCV e a projetos educacionais bilíngues. A língua é, por isso, mais que uma dimensão performática: relaciona-se diretamente aos *corpora* apresentados e à sua instrumentalização. Figura como um marcador político e identitário central na fundamentação da autenticidade das novas práticas de narração oral cabo-verdianas ao redor do mundo e como um símbolo incontornável das narrativas tradicionais, principalmente se consideradas as diminutas cadeias de transmissão na contemporaneidade.

III. 2. Os *corpora* e sua heterogeneidade

À recolha de textos orais pode, como anunciado no capítulo introdutório, seguir-se a classificação ou a sistematização comparativa do repertório em função de sua tipologia e dos motivos narrativos, exercício aqui não realizado. Outra forma de enquadramento dos *corpora* se dá por meio da observação da relação entre o repertório e o narrador. Assim, particularmente na observação dos contextos tradicionais de narração oral, a partir do século XX, o gênero despontou como um importante marcador para a diversidade dos repertórios abordados em concordância com seus contextos e funcionalidades (Kiliánová, 1999, p. 99). Portanto, além da sistematização e da catalogação dos conteúdos narrados, um primeiro marcador da heterogeneidade dos *corpora*, no contexto tradicional, relaciona-se à identidade de gênero de quem narra e, igualmente, de quem

ouve. No contexto profissionalizado, porém, essa distinção praticamente se anula e as narrativas passam a obedecer aos padrões educativos institucionais e aos princípios da performance artística e identitária, deixando, normalmente, o marcador de gênero de ser fundamental para o ritual da narração oral e, principalmente, para a seleção do repertório.

Outro marcador central do contexto tradicional é constituído pela funcionalidade social das narrativas que, para muitos grupos, tem carga ritualística. Ainda que em contexto profissionalizado decorra uma reconfiguração de certos cânones e repertórios, ela obedece às lógicas institucionalizadas da pedagogia moderna e dos mercados artísticos contemporâneos. Da profissionalização e da institucionalização, emergem novas distinções dos *corpora*, consequência de suas novas funcionalidades, principalmente enquanto instrumento pedagógico e de integração cultural. Multiplicam-se as traduções de narrativas, os festivais e as tertúlias, altera-se a estilística das performances e englobam-se os livros como fontes para a estruturação dos espetáculos: o contexto profissional apresenta seus próprios mecanismos de seleção, adaptação e divulgação dos repertórios, que não necessariamente coincidem com os marcadores fundamentais do âmbito tradicional. Nos eventos analisados, a circulação de repertórios oriundos de contextos diversos anuncia potencialidades e ruídos decorrentes dos mecanismos de seleção contemporâneos, que fazem das histórias contadas em contexto profissional conjuntos extremamente heterogêneos.

Nesta análise, foram identificadas três principais categorias de narrativas, sendo o objeto da investigação, o *corpus* de narrativas tradicionais cabo-verdianas, o aprofundado no exercício comparativo no Capítulo VI. Porém, a literatura de autoria individual e os conteúdos pertencentes ao repertório tradicional de outras localidades foram recorrentemente selecionados por narradores profissionais, tanto em Cabo Verde quanto em Portugal. A mescla entre as três categorias é comum, fator que impacta a circulação e a adaptação dos conteúdos narrados.

III. 2. A. A literatura de autoria individual

A literatura de autoria individual se resume às narrativas criadas pelos próprios contadores e que são comumente apresentadas, ainda que não tenham sido publicadas. Como referido, diversos narradores desempenham duplo papel na fomentação de seu mercado de trabalho: publicam livros e os narram durante o lançamento e a divulgação. O oposto também ocorre, principalmente com escritores cuja obra é voltada para o público infanto-juvenil. Nesse sentido, foram exemplificativas

as contribuições de Adriano Reis assim como as de Helena Centeio. Relativamente ao volume *Tonaya* (2020), de Adriano, e às três narrativas que o compõem, o contador clarificou:

Os dois primeiros são contos que ouvi na minha infância. Respeitam o esqueleto da história tradicional. O que eu fiz? Introduzi um pouco das minhas vivências nas personagens (.....) fazendo homenagem, dando nomes novos, por exemplo, relatei com a minha infância, minhas memórias, a minha individualidade. O terceiro foi recolhido por mim em Santo Antão mas, depois, fui perceber que estava no livro do Tomé Varela da Silva também, e que ele recolheu em Achada São Filipe, na Praia, mas eram pessoas de Santo Antão que viviam na Praia na altura (.....) e desde então já encontrei versões em vários lugares.

A concentração das funções de escritor e de narrador oral é um fator decisivo, tanto para escritores quanto para narradores. A relação dialética entre ambos os mercados de trabalho fomenta a circulação do repertório e a sua constituição, flexibilizando os limites entre os *corpora* tradicionais e a literatura infantojuvenil. Tal relação não é recente: segundo Teresa Colomer (2003), “a maioria dos autores concordam em situar a origem da literatura infantil, no sentido moderno, na evolução do conto de fadas” (p. 55). Ainda que, em sua origem, as narrativas tradicionais não se destinassem ao público em questão, a mesma autora relembra que “desde o início de sua fixação escrita, houve uma vontade explícita de apelar a estes ouvintes” (p. 55). A literatura infantojuvenil ganha proeminência, ainda, à medida que tais grupos etários passam a ser reconhecidos enquanto público.

No sistema literário cabo-verdiano, esses volumes multiplicam-se no pós-independência, sendo a obra *A história de Blimundo* (1982), de Leão Lopes, considerada como o primeiro livro infantojuvenil publicado no arquipélago. Curiosamente, o texto é reflexo de uma recolha literária do autor e investigador e, atualmente, um importante referencial para narradores orais. Hoje esse gênero literário tem um papel central no sistema editorial cabo-verdiano e, ainda que apresente temáticas contemporâneas, continua vinculado ao repertório tradicional com, por exemplo, edições de histórias em quadrinhos dedicadas ao ciclo narrativo do “Lobo e Chibinho”. A reflexão de Adriano também aponta para esse processo de aproximação entre a literatura infantojuvenil, a narração oral e o repertório tradicional: o contador, ao desempenhar a função de autor, baseia-se no conto tradicional para desenvolver a sua versão narrativa, iniciativa que encontra eco nesse novo universo de adaptação dos *corpora* tradicionais, o da narração oral profissionalizada, no qual o arquivo e a transmissão textuais diferem, como anunciado, do universo tradicional.

Frisa-se que foram acompanhadas, no âmbito desta investigação, vinte e duas exteriorizações narrativas baseadas em textos de autoria individual, seja dos próprios contadores, seja com base em volumes de terceiros.

III. 2. B. Literaturas tradicionais não cabo-verdianas

Corpora tradicionais oriundos de localidades externas à matriz cultural dos contadores são também adotados como fonte literária, por vezes por meio da adaptação dos conteúdos narrados no contexto social de apresentação ou de origem do narrador. Elemento curioso na circulação desses repertórios é que, além do acesso ao conteúdo por meio de volumes publicados e traduzidos, os narradores costumam ter contato com tais repertórios em festivais e tertúlias, uma vez que participam como assistência nas performances uns dos outros e que contadores de diferentes origens acabam por performar os repertórios de gênese tradicional, difundindo-os.

Outra expressiva forma de adaptação e de circulação das narrativas tradicionais são as compilações de recolha literária em concordância com agendas sociopolíticas contemporâneas, sendo a CPLP um excelente exemplo. A fundamentação na partilha linguística entre países de expressão oficial portuguesa aproxima, simbolicamente, os repertórios de países diametralmente diversos, tornando aceitável o uso de narrativas por contadores que, não necessariamente, relacionam-se com as mesmas. A consulta de volumes como o mencionado *Contos Tradicionais da CPLP* (2014) exemplifica os mecanismos a partir dos quais narrativas tradicionais enraizadas em diferentes localidades emergem como categoria distintiva dos *corpora* dos narradores profissionais. Sublinho que, com “a origem das narrativas”, refiro-me à sua identificação contemporânea com determinadas localidades, não obliterando a óbvia circulação dos repertórios tradicionais ao longo dos séculos.

Ao longo desta investigação, foram acompanhadas dezesseis exteriorizações de textos de gênese tradicional não cabo-verdiana.

III. 2. C. Literatura tradicional cabo-verdiana

Objeto desta pesquisa, o repertório em questão foi, sem dúvida, o mais utilizado e recriado pelos interlocutores. Enquanto volumes de recolhas publicadas, como, por exemplo, a coleção “Na Bóka Noti”, representam fonte sólida para a consulta a tais narrativas, muitos contadores frisaram

a experiência doméstica e familiar de transmissão oral do repertório e o exercício de resgate memorial como, por exemplo, nos referidos casos de Gabriela Graça, Zenaida Medina, Gil Moreira e Helena Centeio. Assim, a relação dos contadores com essa categoria fundamenta-se na consulta bibliográfica e, em determinados casos, no resgate memorial. A correlação entre as narrativas adaptadas em contexto profissional e as recolhidas em âmbito tradicional são examinadas no Capítulo VI, dedicado à comparação intertextual.

Observaram-se trinta e duas exteriorizações de narrativas de base tradicional cabo-verdiana recriadas a partir de volumes publicados e em recuperação memorialística por parte dos profissionais.

III. 3. Adaptações e alterações textuais

Um importante fator que contribui para a heterogeneidade dos *corpora* deriva da necessidade de adaptação de seus conteúdos em função do contexto e dos objetivos. Adaptações são comuns, portanto, no repertório de gênese tradicional, considerado, em muitos casos, violento, inapropriado ou desatualizado no tocante aos valores morais e sociais contemporâneos, principalmente no âmbito da educação institucionalizada. Tais adaptações se materializam na alteração idiomática, por exemplo, mas também na criação e na omissão de sequências narrativas, na construção das personagens e na condensação de diversificados referentes e símbolos culturais em uma nova narrativa.

Esse último quadro pode ser exemplificado a partir da adaptação do conto “Maria Txusca”, presente no volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009), recriado por Dulce Sequeira, que, em sua versão, inclui referência à tabanca⁶⁸, ao batuque⁶⁹ e às comemorações de São João Baptista, três manifestações culturais cabo-verdianas que não necessariamente se vinculam ao repertório tradicional. Já Elisabete Gonçalves, em sua performance de “Boi Blimunde”, adapta o fim da narrativa. A mesma técnica foi também observada em diferentes recriações das aventuras de “Lobo e Chibinho”, ciclo narrativo proeminente nas ilhas. Gil Moreira, por sua vez, musicaliza os contos com a cimboa, instrumento alheio à narração oral em contexto tradicional.

⁶⁸ O termo “tabanca” possui diferentes significados. É aqui compreendido enquanto “associação laica de socorros mútuos, com actividades culturais e festivas em determinados períodos do ano” (Semedo & Turano 1997, p. 77).

⁶⁹ Batuque é aqui compreendido enquanto o gênero musical cabo-verdiano que envolve, ainda, danças específicas.

O alinhamento com valores sociais e culturais contemporâneos implica a atenção a problemáticas como gênero, inclusão, multiculturalidade e desigualdade social. Assim, determinadas adaptações objetivam a quebra de certos padrões morais e discursivos anteriormente aceitos. No caso cabo-verdiano, por exemplo, em que a desigualdade de gênero constitui uma expressiva problemática social, pode ser apontado um esforço para a desconstrução de narrativas que limitem o universo feminino ao espaço doméstico e que suscitem uma hierarquização de gênero. A “moral da história”, portanto, já não se resume apenas às *sententiae* observadas por estudiosos medievais: é impactada pelos processos sociais contemporâneos nos quais estão enquadradas, alterando-se ou não a semântica nuclear da narrativa.

Sobre o processo criativo, os contadores confirmam técnicas específicas e etapas a serem seguidas que, normalmente, aprendem nas formações. A arte da narração oral é, primeiramente, uma arte de escuta e leitura. É preciso saber ouvir a narrativa. Apropriar-se de uma história implica adaptações que não são meramente estilísticas ou estruturais, mas também simbólicas e indissociáveis das experiências que cada narrador carrega consigo. Tal processo criativo se baseia na constante desconstrução textual, ainda que não ocorra alteração de sentido. A adaptação de um texto engloba conhecimento profundo da narrativa para que a recriação artística seja coerente com a versão ouvida ou lida, mas também conjugue traços estilísticos do contador. Nicolás Vidal (2010) ao refletir sobre a relação entre conto e contador, posto que um não existe sem o outro, afirma:

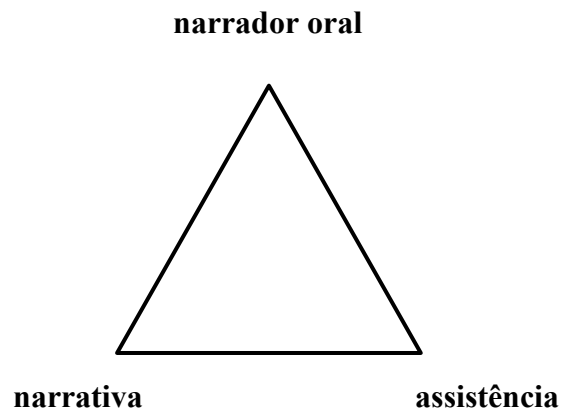
Establezco, no siempre de manera consciente y racional, un principio de selección y un principio de continuidad y sin afán de traición ni de fidelidad, rescribo, me apropio, reinvento el material que he seleccionado. En general trabajo a partir de materiales orales, varios de ellos conocidos a través de recopilaciones de cuentos populares tradicionales, de diferentes culturas. El objetivo fundamental de este trabajo es el de devolverle al texto su primera naturaleza, hacerlo materia sonora, fonética, vocablos. Encontrar la palabra precisa, el tiempo, el ritmo, las cadencias, las musicalidades. (pp. 109-110)

Elisabete Gonçalves, durante a narração digitalmente mediada do conto tradicional “A porquinha encantada”, iniciou a *live* com uma contextualização das técnicas que antecedem a performance e que, segundo a própria, aprendeu de uma narradora portuguesa. Elisabete menciona a necessidade de estruturação da narrativa por tópicos e em concordância com a sequência de acontecimentos para que o narrador possa, em seguida, adaptá-la a partir de seu âmagô, argumento semelhante ao de Vidal. A narradora menciona quatro elementos necessários à recriação: esqueleto

(sequência de acontecimentos); músculo (origem, cultura e contexto da narrativa); respiração (o ritmo, a vida que o narrador concede à narrativa) e alma (lição ou moral comunicada). Por fim, frisa ainda a harmonia entre os elementos básicos da narração oral:

Figura 14

O triângulo da narração oral, 2021



Nota. Desenvolvido pela autora.

Elisabete, cujo repertório está profundamente ligado à literatura tradicional cabo-verdiana, menciona também a especificidade da adaptação relacionada a tais *corpora*:

Nha métodu e asin: N ta por (.....) n ta panha kel stória, purke antes di N konta un stória, moda mi ta gosta di konta stórias tradisionais, moda bezote sabe ki stória tradisional els konta. Mi, pesualmente, N ta atxa els un bukadinhu violentu nton ukê ki N ta faze senpre e adapta-l. Antes di nu konta un stória nu deve estrutura kel kontu. Prinsipalmente si nu sabe ki e un stória ki nu ta konta pa eduka mininu (.....) o kualker pesoa⁷⁰.

Gil Moreira, em entrevista, posicionou-se de forma semelhante⁷¹:

⁷⁰ Meu método é assim: Eu coloco (.....) eu pego a história, porque antes de contar uma história, como eu gosto de contar histórias tradicionais, e vocês sabem que as histórias tradicionais (.....) Eu, pessoalmente, acho que são um bocadinho violentas, então o que eu faço sempre é adaptá-las. Antes de contar uma história, devemos estruturar o conto. Principalmente quando sabemos que estamos a contar uma história para educar uma criança. Ou qualquer pessoa (tradução da autora).

⁷¹ Entrevista realizada na Praia em outubro de 2020.

Eu também tenho estado a mexer com a história. Há um conto, por exemplo, sobretudo um conto muito famoso nas ilhas de Barlavento, que é o conto “Blimundo”: eu nunca gostei do final. Para contar, eu tenho estado a mudar, eu vejo também pessoas que fazem isso.

Compreende-se, portanto, que a adaptação do repertório se relaciona a três principais fatores: o objetivo da sessão, seu contexto e a *persona* artística de cada narrador. Assim, além do clássico “quem conta um conto, acrescenta um ponto”, é possível reconhecer padrões relativos à narração oral profissionalizada dos pontos de vista performático e literário. As narrativas são indissociáveis daqueles que as contam e, nesse processo dialético, repertórios são adaptados, recriados e recontextualizados.

Capítulo IV. As narrativas tradicionais cabo-verdianas e o patrimônio cultural: uma perspectiva institucional

A observação epistemológica e conceitual dos *corpora* tradicionais pertence ao ambíguo terreno do interesse institucional e político. Além das recriações textuais e simbólicas decorrentes da profissionalização da narração oral, exercícios de recolha e de classificação de narrativas tradicionais não são dissociáveis das diretrizes institucionais que os promovem. Emergem, assim, conceitos como “PCI” e “folclore”, fundamentados em concepções valorativas do *corpus* e que o associam a retóricas e agendas mais amplas. Neste capítulo, a semântica e o regime do PCI, até aqui explorados enquanto lente de análise, transformam-se em fenômeno observável dadas a categorização contemporânea do repertório, a importância retórica da salvaguarda patrimonial para diferentes grupos e, principalmente, o papel histórico atribuído ao *corpus* mapeado. Em virtude dessa dimensão histórica, foi aqui desenvolvida uma reflexão acerca do ATO e de suas aplicabilidades empíricas, um exercício de apreensão de “realidades culturais e históricas através do arquivo” (Cardeira da Silva & Saraiva, 2013, p. 17). Este capítulo constitui, ainda, uma atenuante no que toca à carência de documentação relativa à evolução cronológica das políticas de patrimonialização cabo-verdianas, bem como das instituições por elas responsáveis (Queirós, 2018; Martins, 2011).

Eixo I: Política e cultura em Cabo Verde

IV. 1. A institucionalização

Refletir sobre a cultura com base em sua institucionalização ultrapassa a revisão estatutária, é tarefa que abrange fenômenos como a ocupação e a exploração das ilhas, a construção da identidade nacional e a edificação estatal no pós-independência. Começo pela identidade nacional que, como as demais, é condicionada por elementos simbólicos (Anderson, 2008, p. 33) e por categorias como tempo e espaço, sendo, conseqüentemente, mutável e essencialmente vinculada ao presente, ainda que alicerçada em representações do passado. Além do aparato estatal e burocrático, considerou-se o processo de construção de uma consciência nacional em Cabo Verde

como “fenômeno dual” (Hobsbawm, 2008), no qual, apesar de o Estado deter grande parte do poder simbólico, a aceitação coletiva de certos marcos torna-se imprescindível para a afirmação do nacionalismo.

Apesar de delineada por paradigmas cronológicos oficialmente reconhecidos, essa reflexão problematiza a emergência de uma consciência nacional e cultural que não é orientada apenas pela afirmação do aparato estatal independente (Larmer & Lecocq 2018, pp. 893-894; Correia e Silva, 2001, p. 29). Observam-se, portanto, as singularidades políticas e históricas do contexto cabo-verdiano numa tentativa de apreensão do enfoque institucional conferido ao repertório em análise em diferentes alturas. Friso que esta análise não se propõe à resolução do dilema da precedência do Estado ou da nação (Madeira, 2018, p. 163-164). O argumento aqui apresentado considera como dialética a relação entre os esforços de imaginação identitária e a solidificação política do país (Chabal, 2008, p. 45), interessando, por isso, o exame dos elementos discursivos que alicerçam a identidade nacional e que, dada a sua constituição situacional, relacionam-se com a história política do arquipélago.

IV. 1. 1. O domínio colonial, a luta pela libertação e a identidade cultural da nação

Período em que iniciativas centradas na Cultura e na preservação de bens culturais foram quase inexistentes (Freire, 1993; Queirós, 2018), o domínio colonial foi fenômeno social incontornável no processo de elaboração da identidade cabo-verdiana. Germinaram, durante tal regime, diferentes narrativas identitárias veiculadas pelas elites culturais e administrativas (Hopffer Almada, 2020; Anjos, 2003). Princípio, por isso, pela menção à figura do mestiço nesse processo identitário: tese utilizada para a corroboração de uma cultura local *sui generis* (Mariano, 1958; Lobo, 1960; Lopes Filho, 2011), a lógica da mestiçagem serviu à reprodução da retórica colonial. Segundo José Carlos dos Anjos (2004), a narrativa da mestiçagem “tem um grande poder retórico, no sentido de demarcar e manter fronteiras entre a comunidade imaginada – Cabo Verde – e as referências de contraposição: a África e Portugal” (p. 284).

O surgimento dos “filhos da terra”, também designados “brancos da terra”, pode ser observado enquanto fator decisivo para a organização da vida no arquipélago. O papel por eles

desempenhado dentro da estrutura administrativa⁷² — compreendido por Anjos (2006) como o de mediadores entre o poder colonial e os habitantes das ilhas — propiciou o surgimento de uma elite local e de uma classe intelectual orientadas para o enaltecimento da cultura, ainda que, por longo tempo, não interessadas no desmantelamento do aparato colonial. A partir do século XIX, com o declínio dos morgadios, sistema econômico e de propriedade nas ilhas, os “brancos da terra” ascendem enquanto classe administrativa. Contemporâneos foram elementos como a multiplicação de estabelecimentos de ensino, o estabelecimento da imprensa local e a formação da primeira geração de intelectuais “cabo-verdianistas” (Ferreira, 1973, p. 143), aglutinada sob o epíteto Nativista.

Apesar de não se dedicarem à questão colonial, os Nativistas preocuparam-se com a compreensão daquilo que denominaram “cabo-verdianidade”: nas palavras de Miguel Vale de Almeida (2004), a “reivindicação de cidadania portuguesa ia de mãos dadas com o apreço poético pela África, de um lado, e por Cabo Verde como pátria, por outro” (p. 7). Os esforços políticos dessa geração estavam voltados para a reivindicação dos direitos dos cabo-verdianos com base em uma identidade dual e próxima ao colonizador. O quadro é sumarizado por José Vicente Lopes (2013):

Com efeito, por razões que se prendem com o seu processo de formação nacional, muito cedo a máquina administrativa do arquipélago foi sendo assegurada pelos “filhos da terra” [...]. Esta por vezes suposta “auto-suficiência” administrativa dos cabo-verdianos, associada a outros factores endógenos, um dos quais a sua relativa escolarização e a existência de uma imprensa mais ou menos dinâmica introduzida em Cabo Verde em 1842, acabaram por ser algumas das razões para o surgimento de uma elite intelectual e burocrática nestas ilhas. Ademais, desde 1822 que aos cabo-verdianos fora atribuído o “regime de cidadania”, razão pela qual a lei do trabalho indígena (1914 e 1928) e o estatuto do indigenato (1954) não lhes foi aplicado. (p. 10)

Interessa a alusão ao “regime de cidadania” para a compreensão das motivações da elite na manutenção do vínculo com Portugal: por um longo período, a identidade cabo-verdiana foi construída com base no seu distanciamento do continente africano, fortemente pautada, primeiramente, pela figura do mestiço e, posteriormente, pela retórica da colonização multirracial

⁷² Tal elite ocupou-se da administração colonial no arquipélago e, também, na Guiné, fator que contribuiu para a construção de uma imagem particular do cabo-verdiano no contexto da exploração colonial (Vale de Almeida, 2004; 2011a; 2011b).

(Neto, 2008, p. 181). A classe administrativa e intelectual acabou por produzir, ao longo do tempo, um imaginário com base na própria effigie, desvinculando a mestiçagem do panorama desigual das relações de poder fincadas na diferença racial e cultural (Fernandes, 2006).

Posterior ao Nativismo e importante fator no percurso de afirmação literária e, sobretudo, político-cultural do país, é a emergência do movimento Claridade, estabelecido por meio da publicação de revista homônima, em 1936. Apesar da heterogeneidade do posicionamento político de seus integrantes (Resende, 2014), determinados traços característicos à produção claridosa foram, no decurso do tempo, pontuados, nomeadamente o advento da mestiçagem enquanto categoria de pensamento central para a identidade cabo-verdiana e para o regionalismo. Nesse quadro, a lógica da mestiçagem sustentava uma suposta “expressão da portugalidade cultural de Cabo Verde” e a “ideia do arquipélago como exemplo de regionalismo português” (Vale de Almeida, 2004, p. 7). Os claridosos, apesar de se terem preocupado em “fincar os pés na terra”, ou seja, em atentar para as particularidades culturais, sociais e políticas que os circundavam, ao concederem proeminência à retórica da mestiçagem, fortemente influenciada pelo luso-tropicalismo brasileiro, acabam por aquiescer o imaginário da síntese harmoniosa (Madeira, 2018, p. 158).

Concomitante à elaboração da identidade mestiça foi o enaltecimento das especificidades culturais cabo-verdianas e da proeminência do elemento português. Por isso, os esforços claridosos de documentação e de resgate de práticas culturais locais — com especial enfoque para a língua e as tradições orais — não estiveram orientados para a oposição ao regime colonial. Segundo Eurídice Monteiro (2016), a “ambiguidade entre o cânone oficial e a cultura popular incorporava a diferença colonial objetivada e interiorizada pelo grupo colonizado que, ao mesmo tempo, silenciava e/ou resgatava determinados sujeitos históricos e manifestações” (p. 987). Acerca da institucionalização da cultura, pode-se dizer que ela esteve intrinsecamente ligada à afirmação identitária e que tal ligação, até meados da década de cinquenta do século XX, teve como amálgama o discurso da mestiçagem positiva. Friso que, apesar de não serem aqui obliterados os movimentos *bottom up* de afirmação cultural e as múltiplas revoltas populares contra a exploração colonial⁷³,

⁷³ Inúmeras revoltas populares marcaram a exploração colonial em Cabo Verde. Tanto a estrutura agrária quanto as condições de exploração foram alvo de questionamento em episódicas revoltas, principalmente em Santiago e Santo Antão. Exemplificativa é a Revolta de Ribeirão Manuel (1910), considerada um “símbolo do inconformismo, de uma resistência ao sistema de exploração agrícola, ao servilismo, aos desmandos dos administradores, à arrogância dos morgados” (Mascarenhas, 2014, p. 120).

este capítulo incide sobre práticas institucionalizadas, ou seja, aquelas fomentadas pelas elites e pelo Estado (Sheringham & Cohen, 2013, p. 8).

Regressando à trajetória em questão, a década de cinquenta é o pano de fundo do surgimento de geração homônima e marca “indubitavelmente uma nova era na formação da identidade nacional, com o acento tónico no resgate das origens africanas” (Madeira, 2018, p. 159). Influenciada por movimentos precedentes como o Negritude, o Pan-Africanismo e a luta anticolonial (J. S. Sousa, 2008b, p. 162), a Geração de 50 rompe, literária e politicamente, com a dualidade identitária, assumindo um posicionamento nacional e africanista que “radicaliza o discurso acerca do futuro de Cabo Verde e enceta a caminhada para a independência” (Lopes, J. V., 2001, p. 23). O rompimento com padrões literários europeus espelha a busca pela independência política e pelo fim da aculturação. Nesse novo quadro, a figura do mestiço perde não só o protagonismo como valor retórico (Vale de Almeida, 2011a, s. p.)⁷⁴.

Foi o movimento independentista que aproximou a narrativa identitária cabo-verdiana do referencial africano, fazendo com que muitas das práticas culturais documentadas e enaltecidas pelos movimentos intelectuais precedentes fossem reinterpretadas à luz do discurso anticolonial. A reflexão acerca de “ser cabo-verdiano” desvia-se, assim, da dualidade e do referencial português sem que, contudo, se abandone o enfoque na singularidade cultural do arquipélago. O período da guerra colonial foi marcado pelo ideal marxista e foi a altura em que a cultura despontou como elemento-chave para a libertação do imaginário simbólico. O processo de reconstrução da memória e da historicidade cabo-verdianas, à época, tinha por base a visão não essencialista da cultura veiculada por Cabral (1978, p. 247), cujo norte era o estabelecimento consciente de uma identidade nacional alinhada à independência político-econômica e à emancipação cultural.

A identidade nacional transforma-se em um dos fins da luta de libertação, fenómeno até então inédito, e a urgente integração da mundividência da população com o pensamento reflexivo das elites intelectuais e administrativas torna-se problemática central. É esse o panorama que orienta, também, a institucionalização política e cultural do arquipélago no período pós-independência, marcado pelo referencial africano (Sheringham & Cohen, 2013, p. 7) e pelo fortalecimento do imaginário simbólico com base na cultura, em suas manifestações e,

⁷⁴ Retirado de “O Projeto Crioulo – Cabo Verde, colonialismo e criouldade (Parte II e III)”, publicado no portal BUALA. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-projecto-crioulo-cabo-verde-colonialismo-e-criouldade-parte-ii-e-iii>. Último acesso: 11 de dezembro de 2024.

principalmente, na valorização do marco revolucionário (Coutinho, 2008). Desde o Governo de Transição, e ao longo dos subsequentes regimes políticos do arquipélago, tanto a pendularidade como as temáticas identitárias prevaleceram como realidade discursiva. Relativamente à institucionalização da cultura, os fenômenos descritos e a constituição de uma identidade nacional têm importância histórica e prática, uma vez que a política contemporânea em Cabo Verde espelha as dinâmicas previamente abordadas.

IV. 1. 2. Crioulização e criouldade: breves apontamentos

Contíguas à figura do mestiço, foram as proposições teóricas assentes na criouldade e na crioulização, a partir das quais é explicada a gênese da sociedade cabo-verdiana. Diferentes autores apontaram, inclusive, o arquipélago enquanto um dos primeiros *locus* do processo de crioulização no Atlântico, refutando o argumento caribianista e reconhecendo as particularidades sociais cabo-verdianas, dentre as quais a proeminência do mestiço (Sheringham & Cohen, 2013). O termo “crioulo” ultrapassou as fronteiras da Linguística e transformou-se em referencial utilizado pelos próprios cabo-verdianos na definição de sua cultura e sociedade. Tal processo, entretanto, não se dissocia de alguns fenômenos previamente elencados, como a ascensão do mestiço, a economia impulsionada pelo tráfico de escravizados e pelas pequenas propriedades e o não enraizamento de uma sociedade autóctone prévia à ocupação. A crioulização, nesse caso, caracteriza-se pelas suas alargadas dimensões social e simbólica e está enraizada em relações de poder de lógica colonial que diferem das observadas em outros locais (E. Monteiro, 2015; Fernandes, 2006). Importante é a distinção entre crioulização e mestiçagem: a segunda é um dos elementos possíveis em quadros marcados pela primeira, que constitui mudanças sociais e simbólicas mais estruturais que aquelas vivenciadas em supostos processos de mestiçagem (Tolentino, 2013, p. 81).

O ideal da crioulização cabo-verdiana está ainda profundamente ligado à experiência diaspórica, traço constituinte da cabo-verdianidade. Nesse sentido, a existência de um enraizamento identitário que se resume a “ser crioulo” apresenta-se quase como antítese do próprio processo múltiplo e constante da crioulização. Como bem resumido por Vale de Almeida (2004), “Cabo Verde transformou o processo da crioulização num projecto de criouldade” (p. 7). O investigador pauta, assim, a essencialização do processo em questão e a instrumentalização política

da identidade crioula, que culmina na afirmação da cabo-verdianidade (por mais polissêmico que o termo se afigure), do Estado-nação e de um arquipélago transnacional.

A institucionalização da cultura não esteve alheia à retórica da criouliização, muito pelo contrário. Como nota Rodrigues (2005, p. 222), a retórica crioula foi central para a estruturação pós-colonial do arquipélago. Já Sheringham e Cohen (2013, p. 5) frisam a relação dialética entre a incorporação, por parte das elites e das instituições, da narrativa crioula e do seu alargamento. Vale de Almeida (2004), por seu turno, problematiza aquilo que designa como fantasmagoria relativa ao papel do africano nesse processo de criouliização “que aponta não no sentido de alguns discursos emancipatórios sobre o hibridismo, mas no sentido de definição de uma identidade especificamente nacional, para mais construída sobre o privilegiar da vertente europeia face à vertente africana” (p. 10).

Esta reflexão não desconsidera as complexidades teóricas que envolvem a criouliização e sua pluralidade semântica, bem como não objetiva desvendar as minúcias do processo cabo-verdiano: buscou-se, para além da contextualização discursiva, o esclarecimento de um prisma da criouliização que dialogasse com a ótica central do capítulo e que ajudasse a esclarecer o percurso de afirmação da identidade nacional para o qual o termo “crioulo” é elemento substancial. A retórica da criouliização interessa, ainda, pelo seu papel na dissimulação de lacunas de representação da nação cabo-verdiana, observada “como um peculiar arquipélago de crioulide, onde supostamente prevalece um todo homogêneo” (Monteiro, 2015, p. 121), fator que muito impacta as manobras políticas e institucionais do país.

IV. 1. 3. Consolidações: Governo de Transição, I República e pluripartidarismo⁷⁵

No princípio desta reflexão, apontou-se a esterilidade do regime colonial no tocante à consolidação de políticas culturais ou patrimoniais: António Martins (2011), em “Legislação sobre a defesa do património em Cabo Verde”, identifica, nessa altura histórica, apenas um dispositivo legal dedicado ao património natural (p. 33). Freire (1993) relembra que os bens culturais não foram alvo “de grande atenção por parte das autoridades coloniais portuguesas” (p. 65) e, sobre as

⁷⁵ O percurso histórico foi por mim previamente abordado durante a conferência “Local and Urban Governance: Trends, Challenges, and Innovations in a Globalizing World”, na Cidade Praia, em 2019. Alguns dos resultados foram posteriormente divulgados pela Universidade de Sheffield.

heranças de tal período, afirma que o mesmo não “legou nenhuma estrutura de preservação sejam museus, bibliotecas ou arquivos” (p. 65). Já João Lopes Filho (1985, p. 20) refere a parca produção científica portuguesa acerca do panorama sociocultural cabo-verdiano, enquanto Henrique Gouveia (2013) frisa, à época da independência, a ausência de instituições museológicas e de preservação (p. 64).

É a partir do Governo de Transição (1974–1975) que emergem as primeiras políticas de preservação cultural, materializando-se as retóricas previamente apresentadas em legislações, ministérios e cooperações internacionais. Incontornáveis no âmbito da cultura à altura foram a Lei n.º 13/74 de 17 de Dezembro, que estabeleceu o Ministério da Educação e Cultura, e o Decreto-Lei n.º 45/75 de 24 de Maio, que instituiu a Comissão de Investigação e Divulgação Cultural, encarregada da investigação nos âmbitos cultural e artístico. Coetânea, a Portaria n.º 45/75 de 7 de Junho do Ministério da Educação e Cultura sintetizou as diligências da Comissão: “investigação e divulgação nos domínios da Literatura oral e escrita, costumes e tradições, estudo do Crioulo, Música, Arte e Arquitectura regionais, História de Cabo Verde, Cinema e Teatro” (Martins, 2011, pp. 32-33).

Esse período foi marcado pelo já mencionado resgate do paradigma africanista e orientado pela necessidade de conjugação entre Estado e nação, paradigma que tem continuidade ao longo da I República (1975–1991). As práticas institucionais posteriores a 1975 serão mais bem aprofundadas nas próximas alíneas, visto estarem diretamente relacionadas à evolução do IPC-CV e à classificação do repertório tradicional. Importa salientar, entretanto, que o Governo de Transição e a I República foram períodos fundamentais para o desenvolvimento de políticas patrimoniais e para a seleção de determinados símbolos identitários como a língua, as tradições orais e a música. Além de orientados para o estabelecimento de uma identidade contrária à do colonizador, tais esforços estiveram associados à construção de uma simbologia de cariz nacional amplamente partilhada pelos múltiplos estratos sociais.

A II República e seu aparato jurídico⁷⁶, além do pluripartidarismo e da liberalização econômica, terão impacto direto na narrativa identitária, nas políticas de integração do país e em sua agenda cultural. Sobre esse período inaugural, Cardina e Rodrigues (2020, p. 5) sugerem que o governo preocupou-se em estabelecer novos símbolos, heróis nacionais e narrativas,

⁷⁶ Refiro-me à Lei Constitucional n.º 2/III/90, de 28 de Setembro de 1990.

interpretação fundamentada em manobras como a alteração do hino nacional e da bandeira, a construção de estátuas e bustos de figuras associadas ao colonialismo, a integração com o mundo lusófono e o “entrincheiramento” (Vale de Almeida, 2011a, s. p.) da “cabo-verdianidade”, ou seja, a reafirmação do elemento europeu. Essa reorientação simbólica representou, para a institucionalização da cultura, uma busca mais enfática pela inserção no sistema internacional e uma adaptação das agendas implementadas em concordância com os novos referenciais estabelecidos, fator que impactará, por exemplo, a relevância conferida aos *corpora* tradicionais e à sua documentação.

É pertinente, ainda, a menção ao mimetismo institucional na edificação dos Estados em contexto pós-colonial: não obstante a pendularidade referencial da política cabo-verdiana entre o elemento europeu e africano, a inserção internacional e a construção do Estado obedeceram à lógica institucional hegemônica. Nesse sentido, a elaboração discursiva e simbólica do nacionalismo cabo-verdiano, apesar de central para o caso em análise, não deve ser dissociada do sistema político internacional moderno, cujo elo com contextos pós-coloniais passa pela fronteira tênue entre nacionalismos, modernidade e tradição (Chabal, 2008; Young, 1994).

IV. 2. IPC-CV: um panorama histórico

IV. 2. 1. A Direcção-Geral da Cultura e seus desdobramentos

O processo embrionário do IPC-CV está intimamente ligado à criação da DGC, que funcionou de 1978 a 1986, e está vinculada aos percursos de alguns de seus quadros, como Tomé Varela da Silva, Manuel Veiga e Osvaldo Osório. Esse fenômeno não deve causar estranheza: no pós-independência, com o retorno de muitos cabo-verdianos emigrados e a busca por pessoal especializado para ocupar os novos postos do aparato estatal, determinadas figuras transformaram-se em peças fundamentais na estruturação política do país, estando suas experiências pessoais e profissionais ligadas ao processo histórico cabo-verdiano. Considerado esse quadro, a compilação de dados relativos à DGC e a seus desdobramentos não poderia resumir-se à análise bibliográfica e de documentos oficiais. Atentou-se para o valor das experiências relatadas por quadros da instituição e para sua utilidade na construção de um historial institucional.

A DGC é contemporânea, segundo Queirós (2018), da “Comissão Nacional para promover o restauro, a reabilitação, a defesa e a conservação dos monumentos nacionais e de outros valores

do património artístico e cultural nacionais” (p. 279) e dos primeiros esforços do país, posteriormente concretizados em parceria com a UNESCO, na inventariação de bens culturais (Marques & Velosa, 2017, p. 552), com especial foco para os bens edificados. Anteriores à DGC, são a Direção Nacional do Artesanato, que data de 1976, e os Institutos Cabo-verdiano do Livro⁷⁷ e do Cinema, fundados no mesmo ano. Sobre os primórdios da instituição e de seu funcionamento, Manuel Veiga resumiu em entrevista⁷⁸:

A DGC foi criada em agosto de 1978. É que havia o Ministério da Educação, Cultura, Juventude e Desportos e não havia nenhum setor no Ministério para se ocupar da Cultura. Eu comecei a trabalhar na Direcção-Geral da Cultura em outubro de 1978. Havia o Departamento de Linguística, sob a minha responsabilidade, e o das Tradições Orais, sob a responsabilidade de Osvaldo Osório. Tudo o resto estava sob a responsabilidade da Diretora-Geral, Dra. Dulce Duarte.

O período oficial de funcionamento da DGC foi marcado por atividades centralizadas na documentação das tradições orais e na oficialização da LCV. Essas temáticas refletem o interesse pessoal dos que trabalhavam para a instituição e também a necessidade de resgate e de valorização de símbolos culturais. Das entrevistas, é possível depreender que, além do escasso número de técnicos, a concentração de funções constituía um constrangimento ao desenvolvimento do trabalho documental e à elaboração de projetos, principalmente se considerado o contexto social circundante, em que a oralidade figurava como vetor da cultura:

Aquando da independência nacional, estimava-se em mais de 70% da população residente o número de analfabetos. Poder-se-ia falar, com pertinência, de uma sociedade ágrafa, em grande medida. Consequentemente, uma sociedade onde as tradições orais teriam, necessariamente, um papel importante e de primeiro plano a desempenhar, em muitos domínios da aplicação prática, regendo normas de comportamento e atitudes para as mais diversas situações do dia-a-dia da vida [sic] sócioindividual e comunitária (Varela da Silva, 1998, p. 98).

Não admira, portanto, que, dentre os primeiros esforços de institucionalização, as então denominadas “tradições orais” tenham sido basilares para a aproximação entre a máquina estatal e as várias camadas sociais. Herskovits (1959, p. 219) alertou para o quão convidativas são certas

⁷⁷ Fica incumbido, também, da promoção de discos a partir de 1988, transformando-se em Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco. Em 1997 é extinto e passa a integrar o Instituto da Promoção Cultural (Brito-Semedo, 2006, p. 166).

⁷⁸ Entrevista concedida por *e-mail* em janeiro de 2020.

expressões culturais para quem busca a exaltação de nacionalismos. Considerando-se o caso de Cabo Verde, práticas culturais orais e sua sistematização despontaram como espelhos da “individualidade da identidade cultural da nação” (Varela da Silva, 1998, p. 95). Sob designio da DGC e direção de Tomé Varela da Silva, foram organizadas as primeiras Operações de Recolha e a sistematização dos campos e subcampos das tradições orais cabo-verdianas, datando o primeiro esboço de 1983 e a sua última revisão de 2009. Foi também nessa altura que se realizaram o “I Seminário Nacional sobre Metodologia e Técnicas da Recolha de Tradições Oraís” (1983) e as grandes campanhas de documentação sistemática com o contributo e a participação da sociedade civil.

A década de oitenta foi marcada por tentativas de consolidação institucional das recém-criadas estruturas administrativas, assim como pela mencionada derrocada do regime monopartidário. As eleições legislativas de 1980 e 1985, por exemplo, espelharam a necessidade de escape ao colapso político e, principalmente, económico. À altura, com a criação do Ministério da Informação, Cultura e Desportos⁷⁹, a DGC foi dividida em duas outras direções: a do Património Cultural (DGPC) e a da Animação Cultural (DGAC). Destacam-se, nesse primeiro desdobramento institucional, a divisão de funções entre a DGPC e a DGAC e a tentativa de diferenciação entre projetos orientados para o património e aqueles relacionados à produção artística. Ressalta-se essa diferenciação, pois esse período histórico é marcado pela ampliação da semântica patrimonial em nível internacional. Já em Cabo Verde, o termo “património cultural” entra em circulação e ganha proeminência no âmbito da I República (Queirós, 2018, p. 281).

Relativamente ao funcionamento das instituições, o então recém-contratado e historiador Carlos Carvalho⁸⁰ relembrou em entrevista:

A Direcção que tinha mais atividades era precisamente a das Tradições Oraís. E havia também o Departamento dos Monumentos e Sítios, que era mais voltado para um trabalho: era a Cidade Velha e os projetos que estavam em curso com a Cooperação Portuguesa⁸¹. E havia também o Departamento de Museologia, se não me engano. Eram esses os departamentos que existiam na DGPC quando entrei.

⁷⁹ Portaria n.º 45/86 de 29 de Novembro.

⁸⁰ Entrevista realizada em dezembro de 2020, no IPC-CV. Doravante, no caso de Carlos Carvalho, os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

⁸¹ Refere-se ao Decreto nº31/90 de 5 de Maio que “Aprova o Protocolo de Cooperação entre a República Portuguesa e a República de Cabo Verde para a Recuperação de Cidade Velha de Cabo Verde”, in Boletim Oficial nº 18, de 5 de Maio de 1990, I Série.

Humberto Lima, acerca da DGPC e de seu funcionamento, afirmou em entrevista⁸²:

Eu, por exemplo, entrei em 1990. O Tomé Varela da Silva estava lá ainda e eu trabalhei alguns meses na DGPC. E depois houve a fusão dos dois institutos no Instituto Nacional da Cultura, INAC, em 1990.

Sobre o INAC e seus desdobramentos institucionais, Humberto também comentou:

O INAC, quando surge, faz referência (.....) às diligências do INAC, mas não cria divisões estatutárias. Por exemplo, no estatuto dizia que o INAC era responsável por isto e aquilo mas não dizia que havia uma Direção disto ou daquilo. Eu, por exemplo, já entrei como chefe do Departamento de Tradições Orais do INAC porque o Tomé Varela da Silva estava a sair.

Já Carlos Carvalho argumentou que a assimilação da DGPC e da DGAC sob a alçada do INAC trouxe

[...] abrangência maior. O INAC já tinha não só essas Direções, era o Instituto Nacional de Cultura: tinha lá dentro o Patrimônio, a Animação Cultural, a Música, o Teatro, tinha tudo lá dentro, portanto era uma instituição mais sólida para poder ser mais operacional. Quer dizer, uma pessoa pode apoiar aqui, pode apoiar lá. Quer dizer, embora houvesse pessoas de uma Direção, podiam sempre ir ajudar em outra Direção, etc. Acho que a ideia na altura efetivamente era juntar as direções e dar mais consistência à instituição. A DGPC dependia financeiramente do Ministério, o INAC já passava a ter sua autonomia administrativa e financeira e, portanto, a sua independência do Ministério da Cultura. Essa é a filosofia da criação do INAC: dar mais peso, mais congregação, mais autonomia às instituições.

Criado pelo Decreto-Lei n.º 99-A/90 de 27 de Outubro, o INAC, quando comparado a instituições e nomenclaturas anteriores, pode ser apontado como de maior duração, tendo permanecido ativo até sua transformação, em 2001, em Instituto Nacional de Investigação do Património Cultural (INIPC). Sobre a atuação do INAC e suas práticas institucionais, Martins (2011), Queirós (2018) e o museólogo Adilson Ramos (2017) frisam que a instituição, apesar de sua maior autonomia, foi alvo de múltiplas críticas relacionadas à falta de incentivo à investigação

⁸² Entrevista realizada em março de 2021, no IPC-CV. Doravante, no caso de Humberto Lima, os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

em campo, ao excessivo investimento na preservação patrimonial dos bens edificados e às lacunas referentes ao trabalho técnico a ser desenvolvido.

Segundo Adilson Ramos (2017), tais lapsos levaram à criação, por meio do Decreto-Lei n.º 101-C/90 de 23 de Novembro, da Direção Geral dos Assuntos Culturais, responsável por “fornecer ao Ministério elementos necessários à definição das directrizes para a protecção e enriquecimento do património cultural do país” (p. 32). O contexto que circunda a criação do INAC, o de abertura política e económica, impacta os desdobramentos institucionais em questão, visto que o “advento da II República conduz a uma reestruturação profunda do setor da Cultura em Cabo Verde” (Queirós, 2018, p. 281) e à dinamização da inserção do país na agenda internacional. É contemporânea do INAC a publicação da Lei nº102/III/90 de 29 de Dezembro⁸³, elaborada em consonância com a terceira revisão da Constituição de 1980. Tal lei tinha por “objecto a preservação, a defesa e a valorização do património cultural cabo-verdiano”.

Carlos Carvalho, em entrevista, relatou que, após 1998, criaram-se:

Uma direção, que tratava do património⁸⁴ e que dependia diretamente do Ministério, o Instituto Nacional de Investigação Cultural (INIC) e o Instituto da Promoção Cultural (IPC). E havia ainda o Arquivo Histórico Nacional⁸⁵ (AHN). Bom, eu, o presidente da Promoção Cultural e o presidente do AHN tomamos posse no mesmo dia, em 1999. A partir de 1998 eu passei a Presidente do INIC, e fundamentalmente fazíamos investigação cultural. Em 2001, muda-se o governo (.....) muda-se o governo e temos um super-ministro que é Ministro da Educação, Cultura e Desporto. E ele entende que não vai perder tempo em gerir património, museus, etc. Então, resolve juntar tudo outra vez para que o presidente do Instituto seja efetivamente um presidente, para que seja quem propõe e administra a gestão cultural na área da investigação patrimonial. Portanto, património, museus, etc. E aí tivemos o Instituto Nacional de Investigação, Promoção e Património Cultural (INIPC) e tínhamos direções do Património, da Promoção Cultural e das Ciências Humanas, acho eu. Que era, digamos, o Património Imaterial. E aí cada um tinha o seu diretor e a sua direção e executava o seu programa de atividades.

O Boletim Oficial (n.º 50), de 31 de Dezembro de 1997, confirma as adaptações rememoradas por Carlos Carvalho: a Resolução n.º 63/97 cria o Instituto de Promoção Cultural (doravante IPC) e a n.º 64/97, o Instituto Nacional de Investigação Cultural (doravante INIC). Tal estruturação institucional ficará em vigor até 2001, com o início de uma nova legislatura. Sobre a

⁸³ Revista e substituída, em 2020, pelo *Regime Jurídico de Proteção e Valorização do Património*.

⁸⁴ Refere-se ao Gabinete de Salvaguarda do Património.

⁸⁵ O Arquivo Histórico Nacional foi fundado em 1988.

VI legislatura (2001–2005), Queirós (2018) confirma “uma renovada tutela que agora dá pelo nome de Ministério da Educação, Cultura e Desportos, agregando novamente outras áreas” (p. 282). O Gabinete de Salvaguarda, o IPC e o INIC serão, em 2001, substituídos pelo INIPC que, por sua vez, será rapidamente extinto e substituído, em 2003, pelo Instituto de Investigação do Património Cultural (IIPC), que perdurará até 2014 e será sucedido, por meio do Decreto-Regulamentar n.º 26/2014, pelo IPC-CV, cuja última revisão estatutária data de 2020. Tanto o IIPC quanto seu substituto apresentam um organograma mais sólido, com uma clara definição das atribuições de cada direção. Apesar das constantes modificações de nomenclatura, depreende-se que as práticas institucionais permaneceram, tendencialmente, semelhantes, ao passo que as propostas e os projetos em curso, suscetíveis às alterações, foram alvo de contínuas interrupções. Acerca das instituições e dos esforços políticos no âmbito da cultura e da salvaguarda patrimonial até então contemplados, Veiga (2016) pontua que “por falta de uma política cultural assente em bases sólidas, funcionam mais como agências administrativas do que como setores dinâmicos” (p. 59).

Essas adaptações espelham tentativas de estruturação estatal em um contexto pós-colonial, assim como os sucessivos ajustes ao regime e à legislação internacional de salvaguarda revelam a interpretação da semântica do patrimônio cultural como ferramenta de poder interna e externamente. Principalmente a partir dos anos 2000, a inserção internacional do país por meio da cultura e do turismo, a ratificação de documentos internacionais e a cooperação com diferentes países trouxeram alterações incontornáveis à institucionalização da cultura.

IV. 2. 2. O cenário recente: estatutos e departamentos

Os esforços institucionais direcionados à salvaguarda patrimonial implementados no âmbito da investigação estiveram vinculados, em nível nacional, a dois instrumentos jurídicos mencionados: o Decreto-Regulamentar n.º 26/2014, em que se estabeleceram as diretrizes de funcionamento do IPC-CV e da Direcção do Património Imaterial (DPI), e a Lei n.º 102/III/90, encarregada de legislar a preservação patrimonial. Em 2020, ambos passaram por uma atualização diretamente relacionada à ratificação da Convenção de 2003 e de outros documentos como a *Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático* (2001). Dessa alteração legislativa, interessam alguns pormenores: o Decreto-Regulamentar n.º 3/2020, voltado para a condição estatutária do IPC-CV, é ocasionado pelo ímpeto de reforço e de consolidação

institucional, assinalando como objetivos “preservar, defender e valorizar o património cultural do povo Cabo-verdiano, incumbindo-lhe criar e promover as condições necessárias para o efeito”. Observando-se as diretrizes apresentadas, determinadas problemáticas podem ser rapidamente identificadas como, por exemplo, um movimento de desestatização da cultura e um esforço pelo empoderamento jurídico da instituição na tomada de decisão relativa ao património. A inserção de agentes da sociedade civil e do setor privado e o incentivo à cooperação na elaboração de projetos de salvaguarda também são considerados como pontos fundamentais do novo documento.

Em comparação com Decreto-Regulamentar nº26/2014, a reestruturação dos órgãos e a harmonização de seus estatutos com o novo *Regime Jurídico do Património Cultural*⁸⁶, que substituiu a Lei nº 102/III/90, também devem ser mencionadas como atualizações centrais, uma vez que, em 2020, a DPI deixa de ser responsável por “desenvolver e promover a investigação” para tratar “da salvaguarda, valorização e divulgação do património cultural imaterial (PCI) nos seus diferentes domínios”. Uma breve comparação entre as competências estipuladas em 2014 e as apresentadas em 2020 denuncia a centralidade do conceito de PCI, do jargão associado ao regime patrimonial e uma tendência para o enquadramento no *modus operandi* da Convenção de 2003. Exemplificativas são as alíneas referentes a “ações de agentes e detentores dentro da cadeia operativa e de circulação de bens imateriais que induzam ao desenvolvimento socioeconómico, inclusão social e valorização do PCI e das populações envolvidas” e a “ações de cooperação respeitantes ao património imaterial em articulação com os serviços competentes do departamento governamental responsável pela política externa”. Elas substituem “ações de promoção e divulgação da história de Cabo Verde, no país e na diáspora” e “recolha, conservação, transcrição, tratamento, estudo e divulgação das tradições orais nacionais”. Já os antigos serviços de História, Tradição Oral e Popular (SHTOP) e de Linguística Aplicada (SLA) extinguem-se, abrindo espaço para um funcionamento orgânico em que as matérias dantes observadas a partir de um prisma segmentado passam a estar agregadas sob a alçada da concepção de PCI.

A reinterpretação conceitual é observável, ainda, no Art. n.º 49 do *Regime Jurídico do Património Cultural*, que define os vários domínios de expressão do PCI em concordância com a Convenção de 2003 e, também, no Art. n.º 50, em que se detalham metodologias de inventariação e de classificação consonantes com as diretrizes internacionais. Interessa frisar a menção à

⁸⁶ Aprovado pela Lei n.º 85/IX/2020 de 20 de Abril.

colaboração internacional no Art. n.º 57, que, apesar de figurar no dispositivo precursor, quando enquadrada nesse exercício alargado de reconceitualização, remete à inserção do país no sistema internacional de conservação de bens patrimoniais. As adaptações mencionadas dialogam, ainda, com as propostas da IX Legislatura (2016–2021), cujo foco era o de “transformar a cultura em imagem de marca de Cabo Verde”⁸⁷, sendo o PCI uma interessante ferramenta de divulgação do país. As propostas governamentais para o setor passaram pela fomentação do turismo cultural com base na promoção do património material e imaterial e pela associação da cultura às indústrias criativas.

IV. 3. Cabo Verde e a categoria de PCI: da tradição oral a *tradison di tera*

A publicação da Convenção de 1972, além da promoção de dispositivos jurídicos e burocráticos de gestão do património, inaugura uma semântica própria ao sistema global de salvaguarda patrimonial que, por sua vez, reproduz as hierarquias políticas do *status quo* internacional. Assim, o advento da retórica do património em Cabo Verde é marcado por paradoxos políticos e históricos decorrentes do equilíbrio entre os ideais da recente luta de libertação e de reiteração do paradigma africanista frente à adoção de práticas exógenas e, à altura, pautadas pela preservação de bens edificados. No arquipélago, à semelhança da evolução conceitual fora dele, o que hoje se categoriza como PCI ou, termo cunhado pelo IPC-CV, *tradison di tera*, foi, inicialmente, compreendido enquanto “tradição oral”. Em nível nacional, a última foi alvo de uma inventariação sistemática pelas instituições responsáveis a partir de 1975, enquanto internacionalmente o arquipélago buscava a cooperação e a inserção por meio de seu património edificado, da salvaguarda de bens naturais e da promoção através da indústria cultural.

A colaboração com a UNESCO, cuja primeira visita ao arquipélago direcionada à capacitação técnica no tocante à salvaguarda do património cultural data de 1980 (Reis, 1993, p. 66), e com países como, pontualmente e até meados da década de noventa, URSS e Cuba, e, posteriormente, Espanha e Portugal, foi essencial para a implementação de projetos e para a ratificação da Convenção de 1972, que decorreu em 1987. A primeira Lista Indicativa apresentada

⁸⁷ Informação retirada do programa legislativo, consultado no AHN em 2021.

pelo Estado-membro, entretanto, data de 2003, tendo sido atualizada em 2016⁸⁸. O hiato temporal entre a ratificação e a primeira listagem se deve à crônica falta de recursos financeiros e técnicos, para além das alterações institucionais previamente descritas. Subsequente à ratificação do documento foi a adesão de Cabo Verde à *Carta Cultural de África*⁸⁹, em 1989. Tal movimento condiz com a pendular e pacifista política externa de não alinhamento adotada pelo país, que será perpetuada durante a II República. Bons exemplos desse oscilante posicionamento são a influência do escritório regional da UNESCO em Dacar sobre o país e da cooperação com Portugal.

Considerados os pesos político e econômico da salvaguarda patrimonial para países como Cabo Verde, uma menção à diversificação de parcerias e às múltiplas tentativas de integração, principalmente após a ratificação de documentos mais recentes, revela-se necessária. O arquipélago integra os espaços simbólicos comuns à CPLP, aos PALOP e, atualmente, à Macaronésia. A diversificação de parcerias ganhou ainda mais ímpeto com a expansão da semântica do PCI, em que aspectos comunitários, discursivos e identitários passam a estar relacionados ao desenvolvimento econômico sustentável e à política cultural. Por isso, a ratificação da Convenção de 2003 teve impacto direto em fatores mais abrangentes como, por exemplo, a integração regional, a narrativa identitária nacional e o fomento às indústrias criativa e do turismo.

Desde a primeira incursão ao arquipélago, em 1980, passaram-se mais de três décadas até a mais recente intervenção da UNESCO no âmbito do patrimônio cultural, o “Strengthening national capacities for effective intangible cultural heritage safeguarding in selected PALOP countries”⁹⁰. Desenvolvido entre 2012 e 2016, foi recorrentemente citado, em entrevistas, como um marco fundamental do processo de ratificação por Cabo Verde. A relação do país com a Convenção de 2003, entretanto, é mais antiga: a primeira tentativa de ratificação data de 2008 e, apesar de concluída internamente, não foi devidamente entregue à UNESCO. Segundo Queirós (2018, p. 303), apesar de aprovada pela Assembleia Nacional de Cabo Verde, a ratificação não foi depositada. Vale referir que Carla Queirós interpreta tal processo com base em entrevistas

⁸⁸ A Lista Indicativa de 2003 contava com Parque Natural de Cova, Paúl e Ribeira da Torre (Santo Antão); Salinas de Pedra de Lume (Sal); Centro histórico da Praia (Santiago); Campo de Concentração do Tarrafal (Santiago); Centro histórico de São Filipe e Chã das Caldeiras (Fogo). Em 2016 foram acrescentados a Reserva Natural de Santa Luzia e as Reservas Integrais dos Ilhéus Raso e Branco; e o Centro Histórico de Nova Sintra (Brava). Fonte: <https://ipc.cv/monumento-e-sitio/>.

⁸⁹ Lei nº 68/III/89 de 30 de Dezembro.

⁹⁰ Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/projects/strengthening-national-capacities-for-effective-intangible-cultural-heritage-safeguarding-in-selected-palop-countries-00279>. Último acesso: 12 de dezembro de 2024.

realizadas com Sandra Mascarenhas, diretora da DPI, e Humberto Lima, técnico da DPI e ex-presidente do IPC-CV. A esses interlocutores, soma-se Carlos Carvalho, também ex-presidente e técnico, que confirmou, em entrevista, a versão apresentada, acrescentando o detalhe de que, à altura, não era o Instituto que tratava diretamente da entrega de documentos, mas sim o Ministério dos Negócios Estrangeiros, e que, à semelhança da Convenção de 2003, também não se ratificou a *Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005).

Entre 2008 e 2016, foram desenvolvidos projetos não dependentes da ratificação, porém, levando-se em consideração o quadro institucional abordado, é, em 2015, ano de início da participação de Cabo Verde no projeto supracitado e posterior à reestruturação estatutária do IPC-CV e de suas direções (2014), que se dão novos passos relativos à salvaguarda do PCI. Financiado pelo governo norueguês por intermédio do “Intangible Cultural Heritage Fund” e coordenado pela UNESCO, com grande influência do já mencionado escritório de Dacar, o projeto tinha como objetivo o aumento da participação dos PALOP no regime do patrimônio. Tal projeto estava integrado, ainda, na estratégia global, iniciada pela UNESCO, em 2009, de aumento das capacidades de implementação das diretrizes da Convenção de 2003.

O foco nos PALOP foi justificado com base em problemáticas de ordem técnica e política: a cooperação intergovernamental desses países dentro do contexto africano foi considerada fraca por conta das barreiras linguísticas, enquanto as estruturas técnico-institucionais em nível nacional, por sua vez, foram julgadas instáveis, e a taxa de ratificação, no âmbito desse grupo, baixa. Para além do reforço de capacidades e do incentivo à ratificação, a questão da cooperação entre países do sul global e intrarregional foram estímulos centrais para a UNESCO. Os objetivos englobavam, mais especificamente, a criação de mecanismos estáveis de salvaguarda em nível nacional, o aumento do número de ratificações e da inserção internacional, a utilização da metodologia de inventário de base comunitária e a criação de um mecanismo de implementação da Convenção próprio dos PALOP. Dentre as principais medidas, estiveram *workshops*, formações, intercâmbios e a produção de inventários de base comunitária com a ajuda do facilitador Lucas Roque.

A integração do arquipélago decorre após uma visita preparatória, em junho de 2015, com a realização, em julho, de um *workshop* voltado para a implementação da Convenção. O atraso, segundo Lucas Roque, deu-se por questões idiomáticas e institucionais nos países em que o projeto

foi primeiro implementado, São Tomé e Príncipe e Angola. O relatório da UNESCO⁹¹ (2015) acerca das experiências frisa as condições institucionais favoráveis de Cabo Verde frente a outros PALOP: além da criação da DPI em concordância com as normas da UNESCO em 2014 e da revisão estatutária do IPC-CV, o país possuía alguns trabalhos desenvolvidos no tocante à salvaguarda da morna e da tabanca. Além disso, já estava em vigor a mencionada legislação de 1990. Lucas Roque⁹², sobre a implementação do projeto, afirma:

O IPC-CV contava com alguns instrumentos legais que permitiam a estruturação do trabalho de salvaguarda do PCI em nível nacional e contava com um corpo técnico bem constituído para o desenvolvimento deste trabalho (ainda que possa se dizer que este não era suficiente em termos numéricos para atender a toda demanda existente). Já havia o reconhecimento da morna como patrimônio cabo-verdiano e um interesse por parte do Ministério de Cultura por viabilizar seu reconhecimento via Lista Representativa da UNESCO. Muitas vezes esse era considerado mais um projeto político do que propriamente técnico, uma vez que não se dava a mesma importância a outras manifestações de PCI do arquipélago. Algumas comunidades locais já haviam reconhecido na política de salvaguarda do PCI uma possibilidade importante da proteção de seus patrimônios e demandavam apoio do IPC-CV nesse sentido. Entretanto, creio que três elementos importantes das políticas de salvaguarda do PCI não estavam claros naquele momento: como viabilizar a realização de inventários do PCI; como garantir a participação comunitária nestes processos de salvaguarda e; como planejar e implementar um plano de salvaguarda do PCI.

As primeiras atividades empreendidas no âmbito do projeto foram desenvolvidas em conjunto com as comunidades de Salineiro, Cidade Velha e Calabaceira. O primeiro passo sistemático na inventariação do PCI foi, portanto, destinado à Ilha de Santiago, sendo o volume *Catálogo do Inventário do Património Cultural Imaterial* o resultado, publicado em 2020. O adjetivo sistemático figura na frase anterior porque outras iniciativas de salvaguarda foram implementadas nos últimos anos como, por exemplo, as destinadas à morna, à tabanca, à olaria e a festividades. Levando-se em consideração o cenário cabo-verdiano à altura do projeto, não é de surpreender que o maior foco tenha sido destinado à inventariação de base comunitária e, posteriormente, à elaboração de planos de salvaguarda, dado que condições mínimas e enquadramentos institucionais já estavam ativos.

⁹¹ Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/projects/strengthening-national-capacities-for-effective-intangible-cultural-heritage-safeguarding-in-selected-palop-countries-00279>. Último acesso: 12 de dezembro de 2020.

⁹² Entrevista concedida por *e-mail* em 17 de fevereiro de 2020. Doravante, no caso de Lucas Roque, todos os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

Mais que a descrição minuciosa do projeto da UNESCO, interessam a percepção de seu impacto e a identificação dos instrumentos por meio dos quais a agência internacional fomenta a retórica da salvaguarda patrimonial, capacitando atores estranhos ao *decision-making* do regime. Nesse sentido, além dos ganhos políticos e econômicos, tais formações e, acima de tudo, as ratificações delas decorrentes, acabam por insuflar a semântica do patrimônio e validá-la em nível global. No caso cabo-verdiano, até à primeira tentativa de ratificação em 2008, o termo PCI quase não era utilizado em comparação com as concepções de “tradições orais” ou, de forma mais genérica, “patrimônio cultural”.

Além do impacto metodológico, a adaptação terminológica é essencial por indicar a internalização de conceitos e sua posterior adaptação aos contextos locais. Na última revisão estatutária, o termo PCI foi traduzido pelo IPC-CV como *tradison di tera*: o uso da LCV não só torna a concepção mais palpável para os múltiplos estratos sociais como mantém o sentido etimológico de transmissão contido no termo em latim *traditio* (Testa, 2016). A tradução conceitual não é arbitrária, é de ordem institucional e orientada para o diálogo com as realidades locais, fator que gera adaptações valorativas e simbólicas em nível comunitário. Apesar da transformação conceitual, a semântica, as metodologias e as diretrizes aplicadas por Cabo Verde são as postuladas pelo regime do patrimônio. Da alçada institucional, a semântica patrimonial chegou à sociedade civil, fazendo com que inúmeros grupos passassem a manifestar seu interesse na salvaguarda. É o caso emblemático da tabanca, cujos grupos se fortaleceram nos últimos anos e cujo apelo à candidatura internacional é grande. Embora a valorização cultural e o foco na singularidade cabo-verdiana, como se demonstrou, não sejam retóricas recentes, o alastramento de noções como “tradição” e “PCI” em diversas esferas sociais é consequência da integração do país no regime patrimonial.

Retorno, assim, ao “Strengthening national capacities for effective intangible cultural heritage safeguarding in selected PALOP countries” em que, dentre os objetivos propostos, figuravam a cooperação intrarregional e lusófona. Segundo Lucas Roque, em entrevista:

Países de colonização portuguesa acabam por não consolidar aquilo que os une ao continente africano e seguem por referenciar-se a Portugal ou outros países da Europa (como a França). Creio que em termos de funcionalidade, ainda há desafios significativos a serem vencidos: distância entre os países, recursos financeiros escassos, falta de vontade política para implementação, falta de um objetivo claro que permita ver os ganhos de tal cooperação. Apesar disso, continuo acreditando que essa cooperação é fundamental para a

própria colocação dos PALOPs dentro do continente e para o fortalecimento da discussão e compreensão de questões vivenciadas por cada país e que estão relacionadas com o processo de colonização portuguesa. Além disso, creio que é fundamental para também consolidar e publicizar os processos históricos comuns associados à colonização, diáspora, bem como aprofundar a compreensão dos elementos culturais comuns decorrentes destes processos.

Esse excerto dialoga com as problemáticas discutidas na alínea anterior no tocante à questão identitária. Além dos vínculos de cooperação descritos, o facilitador também apontou a influência do escritório da UNESCO em Dacar como um ponto problemático devido à questão idiomática:

Tal como mencionei, a questão linguística e essa referência dos países lusófonos com escritórios locais da zona anglófona foi uma das dificuldades iniciais que o projeto com os PALOPs enfrentou e, imagino, continua sendo um ponto de tensão grande no desenvolvimento cotidiano do trabalho.

Esse posicionamento concorda com o da então diretora da DPI que, em entrevista⁹³, sugeriu que a UNESCO-Dacar é um dos maiores parceiros do país na implementação de projetos em nível internacional. Já sobre a diversificação de parceria interna, Sandra Mascarenhas afirma:

Em nível nacional, trabalhamos sobretudo com as Câmaras Municipais e isto é bom porque o patrimônio imaterial não deixa de estar territorializado. É preciso trabalhar com as Câmaras porque elas estão mais perto das populações. Das pessoas. E o que interessa no fim é o detentor, não a manifestação por si só. Claro, há também associações com que trabalhamos, mas muitas vezes só conseguimos chegar até elas por meio das Câmaras. Depois temos as escolas: não diria propriamente o Ministério da Educação, porque vamos muito mais no micro do que no macro, mas trabalhamos sobretudo com as escolas e mantemos. Há o Instituto Camões, em nível nacional e internacional. São vários os parceiros de acordo com o projeto que temos em mão.

Segundo a diretora, que ocupou o cargo de 2014 a 2022, os primeiros anos de funcionamento da DPI foram dedicados à realização de oficinas, ações de sensibilização, formação de técnicos e reestruturação metodológica, visto que, em 2014, a maior parte dos serviços destinados ao domínio imaterial encontravam-se inativos. A maioria dos projetos estava direcionada aos bens edificados e à implementação da iniciativa “Museus de Cabo Verde”⁹⁴. A

⁹³ Entrevista realizada na Praia em 13 de dezembro de 2021. Doravante, no caso de Sandra Mascarenhas, os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

⁹⁴ O objetivo central era a criação de um museu em cada município. A iniciativa foi interrompida.

partir de 2016, surgem novas iniciativas de inventariação do PCI da Cidade Velha, por exemplo, da tabanca (inicialmente direcionadas apenas ao grupo de Salineiro), da morna e de São João Batista. A implementação da iniciativa da UNESCO para os PALOP no contexto cabo-verdiano trouxe, além de uma mudança retórica, uma reorientação metodológica que se, por um lado, não garante o êxito dos projetos de salvaguarda, por outro, preenche determinadas lacunas institucionais, técnicas e financeiras do país e das comunidades envolvidas em tais processos. Nesse sentido, o arquipélago desponta, dentre os integrantes do projeto, como um dos que melhor vem trabalhando com o PCI enquanto categoria política e ferramenta metodológica, tendo reconhecido oficialmente, e em concordância com a Convenção de 2003, três instrumentos de salvaguarda do patrimônio imaterial: o inventário (de base comunitária), o registro e os planos e ações de salvaguarda.

Dentre as lacunas mencionadas, à altura da implementação do projeto, as frisadas por Lucas Roque, em entrevista, foram:

As mesmas que, geralmente, enfrenta a área de cultura em vários países: poucos recursos financeiros para o desenvolvimento das atividades (em relação a outras áreas do governo); direcionamentos institucionais muitas vezes orientados mais por questões políticas do que por questões técnicas; a dificuldade de estabelecimento de um planejamento de trabalho que desse conta de estruturar as ações de curto, médio e longo prazo; falta de conhecimento aprofundado de como viabilizar a implementação da Convenção e falta de instrumentos legais nacionais claros e detalhados que viabilizassem a implementação desta política a nível local. Uma outra dificuldade, essa mais específica de Cabo Verde, era sua condição de arquipélago, que impunha dificuldades logísticas significativas para o desenvolvimento das atividades de salvaguarda do PCI.

Passados cinco anos da implementação do projeto, Sandra Mascarenhas sublinhou a continuidade de alguns desses impedimentos e a superação de outros. A problemática orçamental, por exemplo, permanece como um grande empecilho, principalmente após a bancarização, movimento que centralizou o orçamento das instituições governamentais. Assim, o IPC-CV, que geria seu próprio orçamento, passa a ter seus projetos diretamente financiados, por exemplo, pelo fundo do Turismo. A burocracia financeira envolta na execução de iniciativas não deriva, portanto, apenas da problemática orçamental: existem também desdobramentos consequentes da falta de conhecimento da matéria por parte das instituições responsáveis pelo financiamento e da

necessidade de apresentação de orçamentos anuais para projetos que, em muitos casos, não estão ainda estruturados e cujas receitas acabam por não coincidir com as inicialmente propostas.

Outra problemática apontada por Sandra Mascarenhas, e que dialoga com a impressão de Lucas Roque, é a de ordem técnica. Durante o trabalho de campo, a DPI funcionava com um número pequeno de técnicos perante a quantidade de projetos em execução. Na realidade, até à composição deste documento, quase todos os integrantes da DPI eram quadros do IPC-CV antes de 2014. Segundo Sandra, em entrevista:

Nós não temos pessoal técnico para trabalhar os projetos. Muitas vezes são as mesmas pessoas com três, quatro projetos. E de repente chegam outros projetos que ocupam a nossa atenção. Até porque a DPI é a direção mais vulnerável em termos políticos. A tendência é os políticos se aproximarem das manifestações do PCI porque estas já os colocam em contato com a população. Existe a sugestão de projetos também como resposta a Câmaras Municipais e a outras estruturas governamentais. Acabam por ser projetos mais políticos. A oficialização da língua é um bom exemplo disso. E isso se junta a esse problema técnico: não temos pessoal suficiente para trabalhar em tudo. Os constrangimentos são de ordem financeira, política e de recursos humanos.

Acerca da nebulosa questão da orientação política dos projetos, entretanto, foram observados desdobramentos positivos do enquadramento ao regime internacional. Interessa frisar que a iniciativa da UNESCO e a criação da DPI coincidem com o fim da VIII Legislatura (2011–2016), em que o então Ministro da Cultura, Mário Lúcio Sousa, apostou no “papel do intangível na economia de Cabo Verde” (Ministério da Cultura de Cabo Verde, 2016, p. 11) e em seu papel sinérgico quando associado ao turismo e às indústrias criativas. A IX Legislatura (2016–2021), apesar de espelhar a alteração partidária que teve lugar, não trouxe, para a DPI, grandes mudanças de funcionamento, visto que o plano governamental estava alinhado com a promoção do país por meio da cultura e do turismo. A diretora frisa que, apesar de existirem projetos cujas motivações são também políticas, as diretrizes e agendas técnicas possuem maior relevância:

Não é que tenhamos mais peso em termos de decisão, mas em termos daquilo que se comunica à sociedade civil. E já compreenderam também que será o nosso *timing*. Não renunciamos ao processo técnico. Há um caminho. Não renuncio ao caminho. Até porque os projetos da DPI acabam por ser sempre projetos de continuidade. Os projetos são inacabáveis. O processo tem de continuar porque a salvaguarda muitas vezes o exige. E isto do técnico frear o político, por exemplo, representa que garantimos a implementação da Convenção. Mostra que há uma interiorização daquilo que são os ditames da Convenção, que de alguma forma conseguimos que houvesse compreensão. Existe uma noção da

necessidade de suporte técnico. Principalmente com relação ao inventário, de base comunitária. Que começa literalmente pela elucidação do que é essa Convenção. E não é feito só com os grupos ou comunidades, mas também com as Câmaras, por exemplo. Começa a existir uma consciência com relação ao PCI.

O trabalho de campo realizado gerou observações coincidentes com a maioria dos argumentos apresentados pelos interlocutores. Ainda no primeiro trimestre desta investigação etnográfica, na ilha de São Vicente, recorro a dificuldade de estabelecer contato com estruturas institucionais ligadas ao IPC-CV. A centralização, portanto, não se resume apenas às iniciativas implementadas, questão que dialoga com a “condição de arquipélago” apontada por Lucas Roque, mas engloba também a complexa dinâmica entre as escalas governamentais e o poder desempenhado por Santiago em relação às demais ilhas. A boa relação da DPI com as Câmaras Municipais é propícia não apenas pela sua proximidade com as populações, mas também pelas intrínsecas dificuldades de logística e governança entre as escalas governamentais em países arquipelágicos.

Outro ponto que deve ser ressaltado, além da intervenção política no rumo das atividades, reside na dificuldade de continuidade dos projetos planejados — seja pela lacuna técnica, financeira ou pelo jogo de interesses. As atividades nem sempre seguem uma ordem cronológica e, em muitos casos, são recicladas em anos seguintes. De forma a fugir a uma análise arbitrária, ressalta-se que dois anos importantíssimos para a consolidação dos projetos foram marcados pelo contexto pandêmico em que, além dos impedimentos orçamentários, as diretrizes sanitárias impactaram o desenvolvimento de inventários e planos de salvaguarda. Em 2021, foi criado um *podcast* do IPC-CV dedicado à apresentação do patrimônio cultural cabo-verdiano. Acerca da candidatura da tabanca a “Patrimônio da Humanidade” e da salvaguarda da morna no contexto pandêmico, a então diretora explicou:

Nesse momento não vamos avançar devido à própria conjuntura. Se reparares, a morna parou: nós tínhamos um orçamento para a salvaguarda, mas quando veio a pandemia todo o orçamento foi deslocado para cobrir as necessidades das pessoas. E ainda continuamos sem dinheiro para retomar o plano e, portanto, provavelmente, em 2022 é que se vai retomar a salvaguarda. Com a tabanca, além do orçamento, houve o problema do ajuntamento. É uma manifestação que implica obrigatoriamente juntar pessoas etc., então nós escolhemos

trabalhar mais em nível digital, com o “Roteiro Nacional da Tabanca”⁹⁵, nós neste momento estamos a desenvolver uma plataforma digital para apresentação do PCI.

Antes de contemplar o lugar das narrativas tradicionais e do ATO no seio desse sistema, é pertinente uma menção aos “Relatórios de Atividades” entregues desde a conclusão do projeto da UNESCO, no âmbito do qual foi produzido o documentário “This Culture that leads you to know how to be”, centralizado em diferentes manifestações culturais dos países envolvidos e gravado, em 2015, com grupos da Ribeira Grande de Santiago. Sobre os relatórios, Sandra Mascarenhas, ainda em entrevista, advertiu:

Normalmente fazemos um plano de atividades anual e muitas vezes ao longo do percurso é preciso rever esse plano. Geralmente é ao fim do primeiro semestre. Na maior parte das vezes, o problema é que aparecem outros projetos a meio. Na maior parte das vezes, trabalhamos além do plano. Eu coloco no plano aquilo que eu sei que é chave e que é a nossa meta. Porque sei que depois aparecem coisas que não tem a ver conosco.

Em 2018, por exemplo, as metas assumidas foram: morna, inventariação da tabanca, classificação da LCV como “PCI Nacional”, criação da Comissão Nacional de Onomástica, salvaguarda das Festividades de São João Baptista, salvaguarda das tradições orais, salvaguarda dos mandingas, elaboração de um plano estratégico para o turismo cultural e criação de projetos de investigação sobre os judeus em Cabo Verde, além da olaria, em Fonte Lima⁹⁶. Dentre as propostas, a “salvaguarda de tradições orais” e o “projeto de salvaguarda dos mandingas” não foram desenvolvidos, enquanto o Plano de Salvaguarda para as Festividades de São João Baptista pouco avançou por conta da disponibilidade orçamental. O dossiê da morna, entretanto, foi entregue à UNESCO e o inventário da tabanca foi trabalhado. Esse “Relatório de Atividades” é uma boa síntese das problemáticas até aqui apresentadas e assinala uma das maiores disfunções relacionadas ao *ICH System*: a seleção de manifestações culturais com base em sua potencial classificação e listagem como “Patrimônio Imaterial da Humanidade”.

Apesar de os relatórios de 2020 e 2021 não terem sido disponibilizados, dado o impacto da pandemia na execução dos projetos, a informação divulgada no *website* do próprio IPC-CV⁹⁷

⁹⁵ O “Roteiro” pode ser consultado em: <https://ipccaboverde>. Último acesso: 17 de dezembro de 2024.

⁹⁶ Informação retirada do “Relatório de Atividades 2018”, consultado na sede do IPC-CV em dezembro de 2021.

⁹⁷ Disponível em: <https://ipc.cv/ipc/projectos-e-relatorios/>. Último acesso: 13 de dezembro de 2024.

enumera as iniciativas programadas “entre 2018 e 2020”, algumas das quais não implementadas. Centrais para a instituição, ao longo da investigação etnográfica, eram a continuidade dos planos da morna e de São João Baptista, bem como a apresentação e a candidatura da tabanca perante a UNESCO, cujo “Roteiro Nacional”, à altura da redação deste documento, estava concluído. A inventariação da olaria em Fonte Lima e o desenvolvimento de um projeto de revitalização da cimboa em parceria com o contador de histórias Gil Moreira também foram importantes atividades. A questão da LCV e de sua classificação como PCI também figurou como uma das principais problemáticas abordadas nos corredores e nas salas do IPC-CV, juntamente aos questionamentos relativos à organização e à sistematização dos documentos do ATO, que, a partir de 2024, começou a ser, lentamente, disponibilizado em uma *database* virtual.

A questão, em tempos central, da salvaguarda das narrativas tradicionais, ao longo do trabalho de campo, foi considerada como periférica, ainda que projetos a elas vinculados figurem no planejamento anual da DPI desde 2014. Além das dinâmicas suscitadas pela minha presença em campo e pelo meu trabalho direto com o material arquivado, o repertório tradicional foi comumente associado, em nível institucional, à coleção documental e às atividades de educação patrimonial, da qual participam contadores de histórias de âmbito profissional e, quando possível, sujeitos tradicionais. Passo, portanto, à análise dos usos e das categorizações institucionais alusivos ao repertório das narrativas tradicionais cabo-verdianas.

Eixo II: “Tradições Oraís”, a história de um arquivo

IV. 1. Recolhas e publicações prévias

Os esforços pontuais pré-independência direcionados à recolha do repertório tradicional foram imprescindíveis para a sua posterior classificação. Muitas dessas recolhas podem ser observadas a partir de um prisma institucional por se enquadrarem em projetos de investigação científica ou em publicações de movimentos literários liderados por intelectuais que, como visto, desempenharam papel de mediação social e cultural (Anjos, 2006). Os primeiros registros aqui abordados são os da antropóloga Elsie Clews Parsons, cujas publicações se baseiam em recolhas literárias e trabalho de campo etnográfico efetuados em Massachusetts, Connecticut e Rhode Island entre 1916 e 1917. As compilações publicadas, dentre as quais *Folk-Lore from the Cape Verde*

Islands (1923)⁹⁸, estão, em sua maioria, relacionadas com a Ilha do Fogo, local de proveniência de Gregório Teixeira da Silva, intérprete e interlocutor privilegiado da investigadora (Ribeiro, 2012, p. 26).

Dentre os escritos de Parsons dedicados a diferentes campos da tradição oral cabo-verdiana, “Ten Folk-Tales from the Cape Verde Islands” (1917a), “The Provenience of Certain Negro Folk-Tales I” (1917b), “The Provenience of Certain Negro Folk-Tales II” (1918), “Accumulative Tales Told by Cape Verde Islanders in New England” (1920) e “Folk-lore of the Cape Verde Islanders” (1921) são exemplos que versam diretamente sobre as narrativas aqui analisadas. O trabalho de Parsons, apesar das limitações linguísticas e técnicas, desponta como um esforço primordial no registro sistemático do repertório e no seu enquadramento comparativo. Assim, apesar de constituir uma obra orientada sobremaneira pelo texto, reflexo das correntes teórico-metodológicas da época, as recolhas não desiludem no tocante à preservação documental do objeto, ao seu enquadramento, à observação de sua difusão no tempo e no espaço, à problematização das técnicas de interpretação, transcrição e tradução de idiomas preponderantemente orais e à identificação de ciclos narrativos.

Subsequente é a publicação de *Folclore Cabo-verdiano*, por Pedro Cardoso (1933). Apesar da importância do volume, seja pelo conteúdo, seja pelo posicionamento do autor relativamente à formação identitária do cabo-verdiano em um contexto de dominação colonial, os registros apresentados dedicam-se à poética e à música sem, entretanto, atentar para as narrativas tradicionais. Assim, não é incorreto afirmar que os contributos de maior valia para o objeto em análise constam nos múltiplos volumes publicados da *Revista Claridade*. Dentre os artigos do n.º 2 da publicação (1936, pp. 8-10), figura “O Lobo e o Chibinho (conto popular de S. Nicolau)”, recolhido e transcrito por Manuel Lopes. O n.º 4 (1947, p. 40) apresenta “Lúcio – E – Fé (conto popular da ilha de Santo Antão)”, recolhido por Baltasar Lopes da Silva. Em 1949 (pp. 30-32), com a publicação do n.º 7, são apresentados “Dois contos populares da ilha de Santo Antão: A doutrina” e “O cavaleiro e o pão quente”, também recolhidos por Baltasar Lopes da Silva que, no mesmo volume, publica ainda “O folclore poético da ilha de S. Tiago” (pp. 43-51). O n.º 8 traz o artigo “Bandeiras da ilha do Fogo” (1958, p. 9-22), de Félix Monteiro, em que constam reflexões acerca de ciclos narrativos como “Lobo e Chibinho” e “Mãe D’Água”, também abordados nos trabalhos de Parsons, por exemplo. Nesse artigo, o autor faz menção, ainda, à publicação de “João

⁹⁸ O volume foi traduzido para português e publicado em 1968.

que mamou na burra: conto popular da Ilha do Fogo”, recolhido por Henrique Teixeira de Sousa e traduzido por Baltasar Lopes da Silva, e publicado em *O mundo português: revista de cultura e propaganda arte e literatura coloniais*. Por fim, o n.º 9 da *Revista Claridade* traz o contributo de Félix Monteiro “Cantigas de Ana Procópio” (1960, pp. 15-23).

Ainda no contexto pré-independência, Manuel Figueira (1963) publica *Contos e Lendas de Cabo Verde* e à publicação de *Cabo Verde – Renascença de uma civilização no Atlântico Médio*, por Luís Romano (1970), deve ser conferida atenção, visto que a obra é orientada para a documentação do “folclore das ilhas”, com foco em Santo Antão. Além da análise de múltiplas narrativas de “Tio Pedro” e “Tio Lobo”, o autor organiza um glossário no qual constam personagens do repertório das narrativas tradicionais. Posteriores à independência, mas ainda consideradas como experiências pontuais, são as seguintes reflexões do autor em diferentes periódicos: “Tradições populares cabo-verdianas e O cancioneiro cabo-verdiano” (*Novo jornal de Cabo Verde: órgão do Departamento de comunicação social*, 1975, p. 5), “O povo e algumas de suas crenças em Cabo Verde” (*Ponto & Vírgula: revista de intercâmbio cultural*, 1984, pp. 48-51), “Tradições orais do folclore infantil cabo-verdiano” (*Arquipélago: revista de opinião e cultura*, 1987a, pp. 30-34) e “Tradições orais como via de conhecimento histórico-cultural das ilhas de Cabo Verde: pesquisa” (*Arquipélago: revista de opinião e cultura*, 1987b, pp. 33-36).

De forma mais sistemática, a preocupação com as denominadas “tradições orais” solidifica-se no contexto pós-revolucionário e de independência. Reflexões científicas como *Estória, estória: contos cabo-verdianos* (1978), *Cabo Verde – Subsídios para um levantamento cultural* (1981) e “As Estórias na Cultura Cabo-Verdiana” (2002), de João Lopes Filho, e a recolha e publicação de *A história de Blimundo* (1982) e *Unine* (1992), por Leão Lopes, podem ser apontadas como iniciativas que anunciavam a inauguração da documentação e da valorização cultural no país. Ao longo da I República, muitos dos esforços observáveis se relacionam às diretrizes institucionais e políticas do próprio governo. As datas comemorativas, por exemplo, representam marcos importantes da publicação de reflexões acerca da temática: volumes como *Cantigas de trabalho: tradições orais de Cabo Verde: recolha, transcrição, tradução, introdução, comentários, notas* (Osório, 1980) e *Finasons di Na Nasia Gomi* (Varela da Silva, 1985) são exemplos de produções comemorativas dos V e X aniversários da independência. A partir de 1978, como será aprofundado na alínea subsequente, com a criação da DGC e do DTO, as iniciativas desse setor passam, em

grande parte, a resultar das atividades desenvolvidas no seio da instituição e a estar altamente focalizadas na sistematização do repertório.

Desde a implementação da II República, apesar de a temática perder o protagonismo no âmbito institucional e a semântica patrimonial ser paulatinamente alterada, o padrão descrito tem continuidade com a publicação, por exemplo, de *Cabo Verde: 30 anos de cultura, 1975-2005* (Ministério da Cultura, 2005) e da publicação semestral da *Revista Cultura*, então patrocinada pelo respectivo Ministério, contendo artigos como “Influências e reflexos da literatura oral na criação poética cabo-verdiana” (Osório, 1998), “Tradição oral em África: sua génese e importância como fonte histórica” (Akibodé, 1998) e “Bida y obra di Nha Bibinha Kabral” (Hopffer Almada, 1998). Importa destacar, ainda, que as narrativas tradicionais tiveram, ao longo de todos os períodos aqui abordados, grande impacto na produção literária, musical e plástica do país. Mais recente, a publicação *Catálogo do Inventário do Património Cultural Imaterial* (2020), cuja área de abrangência engloba as localidades de Calabaceira, Centro Histórico da Cidade Velha e Salineiro, faz menção às “Estórias Tradicionais (Stória)” a partir da figura de Jacinto Vaz, importante interlocutor na constituição do ATO e contador de histórias da região. Apesar da breve menção ao hábito de contar histórias e ao seu declínio na contemporaneidade, não figuram no catálogo narrativas recém recolhidas.

IV. 2. O Departamento de Tradições Orais, suas metodologias e classificações

A entrada de Tomé Varela da Silva na DGC, em 1981, representa um marco para a investigação científica dedicada às narrativas tradicionais. Osvaldo Osório, que até então dirigia tal departamento, publicara, um ano antes, o primeiro volume do que viria a ser a “Coleção Tradições Orais de Cabo Verde”, dedicado às cantigas de trabalho. A introdução do volume conta com breves comentários acerca da alienação cultural derivada da exploração colonial e da necessidade de “reabilitação do património cultural da nação, através da recensão, conservação e difusão dos vários domínios da tradição oral” (Osório, 1980, p. 17). Com a entrada de Varela da Silva, tem início um trabalho mais orgânico, principalmente no tocante às classificações de campos e subcampos, bem como à constituição de um arquivo suficientemente representativo. Em parceria com alguns técnicos e coletores habitantes nas próprias localidades, o DTO dá início à sistematização do repertório tradicional e, de forma mais alargada, das tradições orais. Ao longo

dos anos, diferentes técnicos passaram pelo órgão, mas Tomé Varela da Silva e Manuel António Barbosa, este último responsável por grande parte das transcrições disponíveis, foram figuras-chave no desenvolvimento das iniciativas.

Atividades importantes foram a sensibilização em larga escala e a formação técnica de interessados na realização de recolhas que eram, posteriormente, enviadas para a instituição. Segundo documentos disponibilizados pelo próprio Tomé, guiões de orientação técnica para recolhas foram elaborados, entre 1981 e 1982, para a “Campanha de Sensibilização para a Recolha de Tradições Orais”, atividade à qual se seguiu, em 1983, o “I Seminário Nacional sobre Metodologia e Técnicas da Recolha de Tradições Orais”. Além do incentivo à formação de coletores e ao posterior envio de cassetes, fotografias e dados ao DTO, outras iniciativas foram realizadas, como os “Mini-Seminários sobre Metodologia e Técnicas da Recolha de Tradições Orais”, realizados em 1984 em localidades como Ribeira Grande (Santo Antão), Santa Catarina (Santiago), Sal-Rei (Boavista) e Ribeira Brava (São Nicolau). Interessa frisar que as orientações técnicas estavam baseadas no rigor científico e coincidiam com as práticas metodológicas em vigor na altura, com foco para as minúcias de gravação, de transcrição e de informação acerca dos interlocutores.

O DTO apoiou, em 1984, o “Concurso Operação Tradison”, destinado a todos os estudantes cabo-verdianos interessados em contribuir com recolhas relacionadas aos vários campos da tradição oral. Em 1985, realizou-se o “Concurso Tradison na Skóla” e foi apresentado um plano orientador de “Recolha de Tradições Orais para 4 Anos”, em que figuram diretrizes para as recolhas desenvolvidas pelos técnicos do DTO, realizadas sempre no primeiro semestre de cada ano, visto os interlocutores se ocuparem dos afazeres agrícolas no segundo. Em 1986, foram, em grande parte, trabalhados os contextos do Fogo, da Brava e do Tarrafal. Em 1987, Santa Catarina, Praia e Santa Cruz (Santiago). Já 1988 foi dedicado à ilha das montanhas, Santo Antão, por meio das localidades de Ribeira Grande, Porto Novo e Paúl. Em 1989, as recolhas foram dedicadas às ilhas da Boavista, do Maio e de São Nicolau. Tal ordem, segundo documentos oficiais, seguiu a lógica da variedade e do acesso à informação em cada uma das ilhas. Sal e São Vicente não figuram na listagem por conta de suas particularidades socioculturais e de seu povoamento por habitantes de outras ilhas.

As “Campanhas de Salvaguarda” foram outra iniciativa, continuada até meados dos anos noventa: indivíduos remetiam para o DTO as recolhas realizadas com base nas diretrizes científicas

estipuladas pelo Departamento e eram, por isso, remunerados. Após as iniciativas descritas, em 1987, é produzido o documento “Tradições Oraís de Cabo Verde: campos e subcampos (levantamento para recolha)”, em que constam, como mencionado no Capítulo I, 23 campos e 272 subcampos da tradição oral. Segundo o documento,

Campo é cada uma das grandes áreas em que podemos dividir as nossas tradições orais. São exemplos de campos: a «literatura oral», as «cantigas de trabalho», a «música e dança», os «usos e costumes». Subcampo é cada uma das mais ou menos pequenas áreas em que se pode dividir cada um dos campos. Exemplos de subcampos são: 1) no campo da «literatura oral»: «contos» ou «estóreas», «provérbios», «adivinhas»; 2) no campo das «cantigas de trabalho»: «guarda do corvo», «guarda do pardal», «guarda da galinha-do-mato», «aboios»; 3) no campo da «música e dança»: «galóp», «mazurca», «polca», «contra-dança»; 4) no campo dos «usos e costumes»: «festas de baptizado», «festas de casamento», «bênçãos». (s. p.)

No âmbito da “Literatura Oral”, constam 14 subcampos, interessando a esta investigação os “Contos ou histórias (dos mais diversos ciclos)” e as “Narrativas de figuras lendárias (Lázaro, Nhu Naxu, Djédji Porteru, Mulatu, Joaquim David)”. Dentre os 16 subcampos pertencentes ao campo dos “Medos”, alguns foram particularmente úteis para a interpretação de narrativas, uma vez que se resumem a seus personagens. São exemplos *Ti Lob y Siblin* (São Nicolau), *Gongon* (São Vicente, São Nicolau e Santo Antão), *Kapotóna* (São Vicente, São Nicolau e Santo Antão), *Lobu* (Santiago), *Fitisera* (Santiago e Fogo) e *Finadu* (Santiago).

Além do ATO, as recolhas originaram diferentes volumes publicados com incentivo institucional. A série “Na Bóka Noti”, composta por sete livros⁹⁹ e iniciada em 1987, apresenta as recolhas dedicadas ao campo “Contos ou histórias (dos mais diversos ciclos)”. Outros exemplos de publicações são *Cantigas de trabalho (tradições orais de Cabo Verde)* (Osório, 1980), *Finasons di Na Nasia Gomi* (1985), *Nha Bibinha Kabral: bida y óbra* (1988), *Nha Gida Mendi: simenti di onti na txon di manhan* (1990), *Tenpu di tenpu* (1992), *Konparason di konbérstu: 1280 ditadu y senténsa tradisional* (1997), todos organizados por Tomé Varela da Silva. Posteriormente, Humberto Lima publicou *Un bes tinha nho Lobu ku Tubinhu...* (2000a), *Un bes tinha nhu Lobu ku Xibinhu...* (2000b) e *Karlus Magnu di pasaji pa Kabu Verdi* (2005).

⁹⁹ Frisa-se que o último, publicado em 2021, é uma edição de autor sem apoio direto do IPC-CV.

A investigação documental realizada corroborou as afirmações de interlocutores acerca da inatividade institucional a partir dos anos 2000. Desde então, os acréscimos foram poucos e o material disponível, mal arquivado. Em parte, esse declínio espelha limitações políticas, técnicas e financeiras, mas também a redução de alguns dos contextos tradicionais de tais manifestações culturais. Embora esse quadro se aplique ao universo tradicional de narração oral e ao repertório analisado, ele não se traduz em campos como “Música” ou “Festas tradicionais”. Assim, a inatividade do DTO e o desinteresse pelo material arquivado impactaram negativamente processos contemporâneos e de grande importância a partir da ótica institucional, como a patrimonialização da morna e da tabanca, dossiês em que o material documentado constitui uma mais-valia.

IV. 3. Projetos recentes: festivais, publicações e atividades

A partir dos anos noventa, as atividades associadas ao domínio passam a estar paulatinamente mais centradas no eixo “narração oral-pedagogia-literacia”, em detrimento dos exercícios sistemáticos de recolha e de documentação. Além do impacto das transformações sociais e comunicacionais na narração oral, a institucionalização do ensino, o aumento dos níveis de escolaridade e a literacia têm papel fundamental nessa reorientação valorativa. Atualmente, apesar do mencionado redirecionamento das políticas institucionais, as “Tradições e expressões orais”, enquanto domínio do PCI, continuam a ser exploradas em datas comemorativas e como ferramenta pedagógica de educação patrimonial. Por parte do IPC-CV, a narração oral e o repertório tradicional foram episodicamente trabalhados ao longo do trabalho de campo através do apoio a festivais, do convite a narradores de âmbito profissional para apresentações em datas comemorativas e da sistemática inclusão da problemática do ATO e de sua manutenção nas metas anuais. Tais atividades, entretanto, acabaram por ser constantemente postergadas por seu alto custo. Em 2024, o IPC-CV lançou o repositório digital “Tradições Orais de Cabo Verde”¹⁰⁰ que, até à entrega deste documento, não continha material disponível, mas no qual, imagina-se, constará o espólio do ATO.

O termo “tradições orais”, anteriormente, englobava uma vasta gama de manifestações, muitas das quais são hoje alvo de salvaguarda institucional, como a morna e a tabanca, não estando a documentação existente no ATO, como se viu, limitada à “Literatura Oral”. Nos moldes da

¹⁰⁰ Disponível em: <https://tradicoesorais.cv/welcome>. Último acesso: 17 de dezembro de 2024.

Convenção de 2003, entretanto, as “Tradições e expressões orais” transformam-se em um domínio específico cuja relação com as diretrizes metodológicas do documento internacional é labiríntica. Nessa perspectiva, Kristin Kuutma (2016) analisa as dimensões social, política e acadêmica da adaptação semântica que, por vezes, culmina na hierarquização de manifestações culturais e na espetacularização de suas performances. Assim, a documentação e a sistematização científica das narrativas tradicionais, outrora uma função técnica, são atualmente desempenhadas sobretudo por narradores profissionais, responsáveis pela coleta, pela adaptação e pela performance dos repertórios. Apesar da acentuada e frisada diferença entre os contextos tradicional e profissional de narração oral, a dimensão institucional desempenha, nesse quadro, papel de amálgama entre os contextos tradicional e profissionalizado, seja por meio de iniciativas de conscientização, seja pelo incentivo a atividades pedagógicas. Por norma, as duas vertentes são implementadas de maneira concomitante.

Um bom caso para análise é a publicação, com o apoio do IPC-CV, do volume *Ti Lobe na Festa di San Jon*, de Humberto Lima (2018). Nesse volume, a personagem do lobo é regenerada, não mais caracterizada como “um ser ávido e esfaimado, uma figura que deseja constantemente comida e que, de certa forma, explora Xibinhu para que a vá procurar” (Pina, 2020, pp. 3-4). No texto, Humberto Lima reestrutura a narrativa e descaracteriza a personagem e, também, a associa às Festividades de São João Baptista, utilizando-se da narrativa publicada como ferramenta de educação patrimonial que se dedica a diferentes manifestações culturais. Outro exemplo é o da apresentação de Dulce Sequeira, no Museu Etnográfico da Praia, de uma atualização do conto “Maria Txuska”, em que a contadora aglutina manifestações culturais diversas como as Festividades de São João Baptista, as tabancas, o batuque e o repertório de narrativas tradicionais. Assim, tanto em nível institucional quanto performático, o *corpus* mapeado é vinculado à agenda pedagógica contemporânea e, considerado o paulatino desaparecimento dos contextos tradicionais de narração oral, sua circulação acaba por ficar circunscrita aos novos âmbitos ao passo que os textos ganham novos contornos.

Em termos de iniciativas, a aproximação entre narradores de contexto tradicional e escolas foi explorada pelo IPC-CV em casos como o da comemoração do Dia Nacional da Cultura, 18 de outubro de 2021, em São Domingos, e a inauguração, em 2020, da Exposição *Stória, Stória*, no Museu Etnográfico da Praia. No primeiro caso, duas apresentações foram centrais: a de Alice Vieira, funcionária da Biblioteca Nacional e contadora do contexto profissionalizado, e a de João

de Deus, contador apresentado como de âmbito tradicional. No segundo caso, apresentaram-se Dulce Sequeira e o contador de contexto tradicional Abel Mendes. Apesar da preocupação em localizar sujeitos tradicionais para participação nas atividades, o IPC-CV já não aposta em projetos sem a performance de um contador profissionalizado, seja pela dimensão pedagógica, seja pela performática. O projeto “Bebi na Fonti” e o Festival da Narração Oral (2018) também são exemplos dessa estruturação triangular: apesar de não terem sempre contado com o apoio do IPC-CV, outras instituições como as Câmaras Municipais, a Biblioteca Nacional e o Ministério da Educação são agentes centrais no estabelecimento da relação entre os universos analisados.

Figura 15

Atividade escolar de narração oral em São Domingos, 2021



Nota. Fotografia da autora.

Sendo este um trabalho focado na dimensão discursiva do regime do PCI e de sua interpretação em Cabo Verde, os dados etnográficos e históricos apresentados indicam uma preocupação com a conscientização do desaparecimento do contexto tradicional de narração oral

que, não partindo das comunidades, não se concretiza em políticas e planos de salvaguarda. Em termos semânticos, contudo, essa conscientização fundamenta-se na reiteração do valor simbólico das narrativas e narração tradicionais, na sua identificação como importantes aspectos do passado e da cultura do país. O eixo institucional é, portanto, força motriz da valoração simbólica do objeto na contemporaneidade, ditando agendas que servem de ponte entre os universos tradicional e profissionalizado. Uma vez que o caráter tradicional do *corpus* é delimitado pelo arquivo memorial e pela sua pertença ao cotidiano doméstico, a transposição de sujeitos e textos tradicionais para eventos institucionalizados com objetivos específicos é lida como exercício metanarrativo de construção simbólica e identitária. Por mais que o regime do PCI verse sobre o presente e as potencialidades de futuro, é com base no passado e na profundidade temporal de certas práticas culturais que o presente e os possíveis futuros são justificados. E é por isso que a narração oral e as histórias tradicionais despontam como um elemento incontornável em termos discursivos, por mais que sejam de pouca aplicabilidade no tocante a políticas e a práticas de salvaguarda.

A quase impossibilidade do objeto tradicional no Cabo Verde contemporâneo resulta, portanto, na sua instrumentalização enquanto símbolo, uma vez que a lógica comunitária veiculada pelo regime do PCI é, nesse caso, de difícil aplicação. Ao passo que o contexto cotidiano e doméstico de circulação do *corpus* tradicional está em contração, sua reprodução no imaginário coletivo amplia fronteiras, tornando-o “cabo-verdiano” e transformando-o em símbolo. Porém, as recriações artísticas, pedagógicas e institucionais acabam por nem sempre conseguir aproximar o sujeito tradicional desse imaginário que, por sua vez, é fundamentado na lógica da tradição, na figura desse próprio sujeito. A dificuldade de inclusão explica-se não só pelo desaparecimento de contadores tradicionais, mas, sobretudo, pelos objetivos e pelos contextos de narração oral na contemporaneidade, nos quais o sujeito tradicional e o repertório nem sempre se enquadram.

Curiosamente, o uso retórico do repertório enquanto “de base tradicional”, apesar da profundidade temporal que o termo denota, não se traduziu, durante o trabalho de campo, em iniciativas relacionadas ao corpo documental disponível e aos potenciais usos do ATO no tocante ao regime do PCI. Constituído por informação abrangente, o arquivo foi fundamental ao mapeamento do objeto e de contadores tradicionais, fator indicativo das suas muitas potencialidades e de seus usos contemporâneos. Já o lançamento do mencionado repositório digital em 2024 sugere avanços no tratamento do espólio documental que, contudo, permaneciam em suspenso até a publicação desta investigação.

IV. 4. O ATO: as muitas vidas de um espólio

Em setembro de 2019, ao chegar à Praia, minhas primeiras interações com o IPC-CV e seus técnicos foram pautadas pela constituição de um histórico institucional e pela observação participante. Após as incursões iniciais, comecei a indagar acerca dos documentos recolhidos desde os anos oitenta e da localização do ATO, cujo conteúdo era primordial para a elaboração da investigação. Tinha, naquela altura, duas semanas na Praia antes do primeiro retorno a Portugal, por um mês, e, para minha surpresa, fui descobrindo, em armazéns, salas e caixas, fragmentos desse arquivo cujas condições de conservação, ao que tudo indicava, não eram as melhores. Essas duas semanas marcaram, para mim, o momento em que o ATO mesclou-se à minha investigação antropológica e ao conjunto de dados por mim produzido, transformando-se em um dos eixos da análise.

Constituído por um manancial de informações organizadas de acordo com os campos e subcampos sistematizados pelo DTO, os documentos encontrados espelham os múltiplos usos a que foram submetidos ao longo dos anos. Observado enquanto *locus* de disputa e poder, o conjunto em questão espelha continuidades entre modernidade, tradição e memória, sendo o tempo — especialmente o presente e o futuro — uma variável central na análise do arquivo (Lowenthal, 2006b; Hall, 2001, p. 92). Parte dos documentos e dos dados encontrados traduzem as tendências políticas, discursivas e científicas anteriormente descritas, enquanto o seu abandono e a gradual fragmentação representam mudanças outras, uma vez que o poder, no universo arquivístico, manifesta-se interna e externamente ao arquivo por meio de seus usos, enquadramentos e, também, financiamentos.

Figura 16

Nácia Gomi, 1984



Nota. Fotografia de Mário Évora. Disponível no ATO.

Figura 17

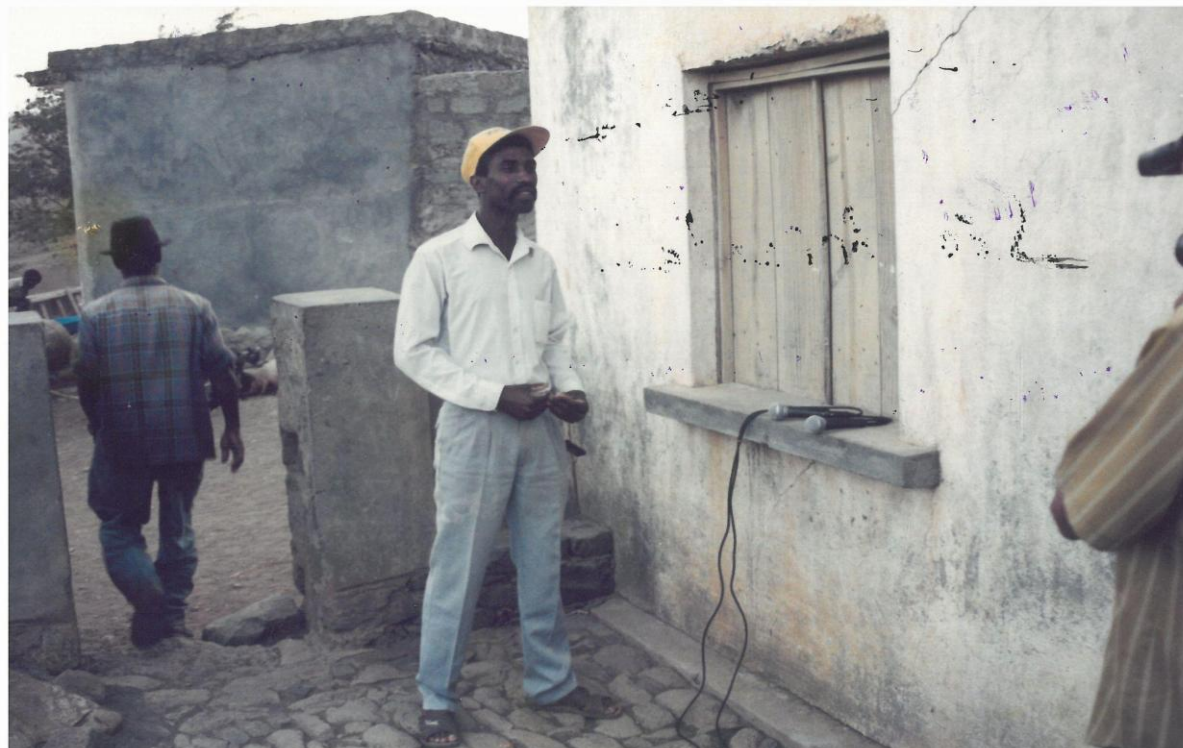
Nácia Gomi e Grupo de Batuque, 1984



Nota. Fotografia de Mário Évora. Disponível no ATO.

Figura 18

Abel Mendes, contador de histórias. Ribeira Seca (Santiago), 1994



Nota. Autoria desconhecida. Disponível no ATO.

O *corpus* documental que mais interessa a este trabalho, referente à coleta e à transcrição de narrativas tradicionais, data quase integralmente das décadas de oitenta e noventa, altura em que o repertório desempenhou papel central na solidificação identitária da nação cabo-verdiana, assim como na sustentação de certa representatividade da cultura local. Outros documentos espelham a pauta anticolonial das primeiras recolhas de informação: no subcampo das “Pasajis”¹⁰¹, por exemplo, é possível encontrarmos informações acerca do funcionamento econômico e político das ilhas antes e depois da independência. A mesma reflexão pode ser feita no tocante à documentação do campo “Acontecimentos naturais e de caráter sociológico”, em que se encontram subcampos como “Abusos praticados”, “Trabalho do Estado”, “Rebeldias e revoltas registadas”, “Crises (fomes)” e “Revolta de escravos e outros”.

¹⁰¹ Relato de acontecimentos ou fatos (tradução da autora).

Além do conteúdo mencionado, misturavam-se documentos do antigo DTO acerca das técnicas de recolha e sistematização implementadas, despachos oficiais e um vasto material iconográfico relacionado às recolhas, aos informantes, a importantes figuras do universo cultural cabo-verdiano e à LCV. Não é fantasiosa, portanto, a conclusão de que parte do material compilado nos demais departamentos existentes se tenha misturado ao conteúdo organizado pelo DTO quando da fragmentação do arquivo e do encerramento de atividades. Até a entrega deste documento, o repositório digital criado, em 2024, à luz do espólio do ATO permanecia uma incógnita, visto que o *site* não disponibilizava informações ou materiais além do “Roteiro Nacional da Tabanca”. Já os dados disponíveis sobre as tabancas eram resultado de iniciativas recentes, não se tratando de documentos oriundos do espólio original.

Foi nos documentos do ATO que encontrei informação preciosa sobre contadores e o hábito de contar histórias, fator que fez com que, além da divulgação do conjunto no âmbito desta investigação, eu buscasse formas de divulgá-lo por meio das estruturas do próprio IPC-CV. Considerada a exequibilidade técnica e orçamental de usos contemplados para o ATO, foi inaugurada, em meados de fevereiro de 2020, a mencionada exposição *Stória, Stória*, no Museu Etnográfico da Praia, espaço no qual não constava espólio relacionado às narrativas tradicionais, assim como nenhuma ulterior documentação oriunda do arquivo. Diferentes documentos, como áudios e transcrições, foram selecionados para exibição, tendo em conta a abrangência geográfica e temática, bem como a qualidade dos materiais disponíveis. Além das problemáticas institucionais relativas à cooperação entre departamentos e das restrições orçamentárias à atividade, a exibição das antigas transcrições transformou-se em um dilema por datarem do período prévio à oficialização do ALUPEC e não se enquadrarem na norma linguística corrente. Esse impasse foi resolvido por meio da atualização linguística e de sua exposição em conjunto com os arquivos em áudio. Além desses documentos, dados acerca do ATO e de sua constituição foram exibidos, acompanhados por objetos utilizados pelos coletores no passado. A exposição foi orientada por uma perspectiva móvel do arquivo enquanto “texts and stories that are in flux across time and space – but also in flux epistemically and culturally, subject to varied meanings and interpretations. As such, they emerge within the collective networks of circulating objects” (Ladwig et al., 2012, p. 9).

A exposição, cujo caráter deveria ser permanente, encontrava-se, em outubro de 2021, sem os suportes técnicos necessários à comunicação de seu conteúdo: os *tablets* com áudios, por exemplo, foram deslocados para outro museu, assim como a divulgação da história de formação

do arquivo e da compilação de narrativas (uma tentativa, na realidade, de promoção e de divulgação da existência de tais documentos) fragmentou-se após a retirada de algumas das transcrições. Assim, afora a lacuna institucional na divulgação do ATO, determinadas características contextuais podem ser apontadas como embargos para os múltiplos usos contemporâneos desse corpo documental. Tais características contextuais dialogam com as referidas dificuldades de funcionamento da DPI, uma vez que se trata de questões políticas, orçamentais e técnicas. Frisa-se, ainda, o caráter contínuo da fragmentação: parte da exposição, também em outubro de 2021, permanecia no Museu Etnográfico, enquanto o conteúdo primordial — voz dos indivíduos entrevistados — foi retirado. Assim, problemáticas de caráter ético também emergiram: não só as transcrições foram exibidas sem o referente primário, como a identificação dos interlocutores não estava mais disponível e o principal objetivo da exposição, a divulgação do arquivo, não foi atingido.

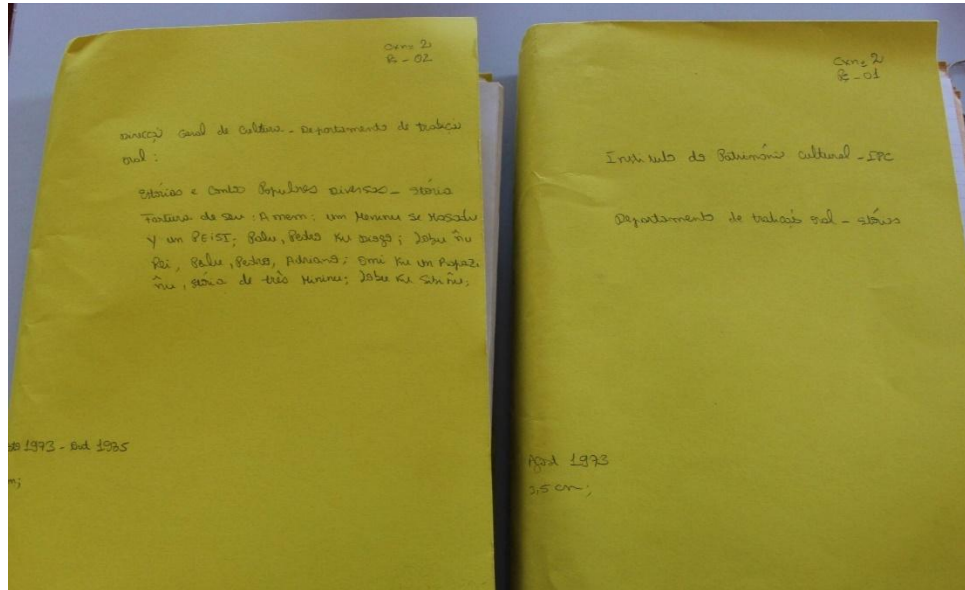
Em dezembro de 2021, quando da última visita ao campo, a sistematização observada foi constituída segundo a lógica da proveniência dos dados (geográfica), e o IPC-CV estava em busca de parceiros para trabalhar na digitalização do material. As fitas cassetes foram, alguns anos antes, transformadas em CDs que, entretanto, não coincidiam com a ordem documental das primeiras, dificultando o acesso à informação contida e o estabelecimento de paridade com os materiais transcritos. Entre o final de 2019 e os primeiros meses de 2020, até à interrupção do trabalho de campo por conta da pandemia, além da localização e da organização dos documentos com base nas localidades em que foram recolhidos, dediquei-me a potenciais usos do ATO que ajudassem a divulgá-lo e ao seu melhor condicionamento, bem como à reflexão acerca das restrições à arquivística em Cabo Verde. Já naquela altura, o IPC-CV visava parcerias com outras instituições para a digitalização dos dados, passo concretizado em 2024, com o lançamento do repositório digital que, contudo, por não conter informações à altura desta redação, não será aqui analisado.

Cassetes e CDs no IPC-CV, 2021



Figura 20

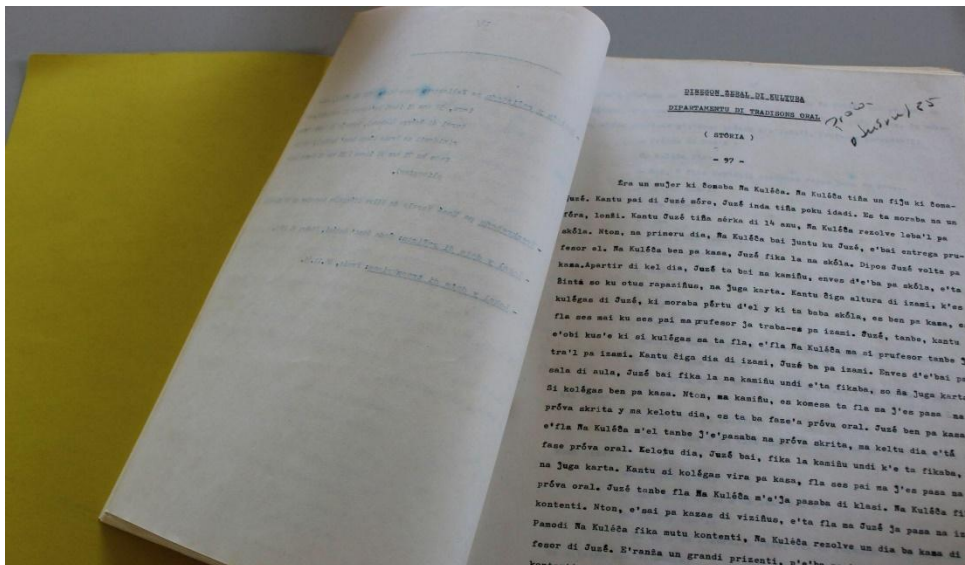
Compilação de narrativas tradicionais de suporte memorial, de 1973 a 1995, 2021



Nota. Fotografia da autora.

Figura 21

Narrativa transcrita em 1985, 2021



Nota. Fotografia da autora.

Figura 22

Pastas do ATO contendo documentos, transcrições e despachos, 2021



Nota. Fotografia da autora.

Profundamente marcado pelo seu contexto de criação, o pós-independência, e pelas epistemologias do final do século XX, o ATO pode ser abordado a partir de novas perspectivas no seio do regime do PCI. Atenta à fossilização e à intangibilidade de manifestações culturais, a semântica da salvaguarda de bens intangíveis encontra na questão arquivística barreiras no tocante à encenação, à circulação e à propriedade dos documentos produzidos em projetos de salvaguarda. No caso em análise, contudo, a criação do arquivo é precedente, fator que faz do espólio um patrimônio em si, pertencente a todos. A acessibilidade é, portanto, uma questão central.

Interlocutor nesta investigação e fonte de muitas das histórias documentas no ATO, Abel Mendes, até o início do meu trabalho de campo, nunca tinha tido acesso a imagens, áudios e transcrições criados com base em seus depoimentos. Já investigadores e contadores profissionais desconheciam a existência do *corpus* documental. O combate ao silenciamento do espólio teve início com a recuperação e a digitalização, mas tais atividades só poderão ser avaliadas após a finalização do repositório digital.

IV. 5. Etnografia e arquivo: algumas considerações

As problemáticas éticas por trás de novas leituras etnográficas de coleções arquivísticas ocasionam ponderações acerca do papel da Antropologia na “preservação dos dados; na segunda vida dos registos etnográficos; na construção de novo conhecimento decorrente dos arquivos; e na transferência de conhecimento para as populações estudadas” (Almeida & Cachado, 2020, p. 11). Exercício orientado por um “move from archive-as-source to archive-as-subject” (Stoler, 2010, p. 44), esse esforço reflexivo perspectiva o ATO, constituído por múltiplas temporalidades, enquanto elemento impulsionador da experiência etnográfica e não seu oposto: o arquivo e o trabalho etnográfico impactam-se mutuamente. Parto, por isso, da experiência etnográfica para pontuar a ciclicidade inesgotável da reinterpretação arquivística, aqui materializada nas experiências relatadas e também no enfoque escolhido para enquadramento deste capítulo, ou seja, um enfoque que prioriza o universo institucional e as semânticas que o orientam.

Praia, setembro de 2019

Ontem consegui encontrar com o Tomé Varela da Silva no final da tarde, por conta do calor, para conversar sobre o arquivo e beber um café, que ele já não bebe. A ideia do Tomé para o ATO era a de construir uma ferramenta disponível para quem precisasse consultar, uma ferramenta para salvaguardar a informação, mas também confrontar os depoimentos ali reunidos com documentos históricos, observar os registros de diferentes fontes. Envolver a comunidade foi importante por isso, apesar de ter sido um trabalho longo, esse de construir as bases de uma psicologia reversa do complexo de inferioridade que o colonialismo deixou. As pessoas se envergonhavam da sua língua e, portanto, das suas tradições. Esforçavam-se para falar em português, por vezes, para mostrar que não usavam a LCV. O ATO foi criado com base em um posicionamento claro, abandonado com as alterações institucionais.

Elo entre a criação do espólio, a sua fragmentação e o projeto de repositório digital é a segunda vida dos arquivos, principalmente em contextos pós-coloniais, nos quais sua constituição esteve pautada pelas relações de poder e suas subversões. A abordagem antropológica a arquivos fundamenta-se em inquietações de ordem específica, como a devolução e o acesso aos dados, a sua preservação, sua instrumentalização política e a construção de novas interpretações a partir do espólio consultado. A conjunção entre os documentos que constituem o ATO e os produzidos no âmbito desta investigação, mistura que contribuiu para a construção de um sentido específico para este *corpus* documental, é indicativa dos múltiplos usos e leituras que os arquivos ocasionam, transformando-se, eventualmente, em novos enunciados.

Frisa-se que o ATO não é aqui tido apenas como uma representação do passado, mas antes como uma das formas de sua construção, em que os textos arquivados não constituem documentos estáticos. Assim, o valor do arquivo ultrapassa a dimensão documental e histórica, sendo primordial sua consideração enquanto instrumento semântico na criação de memórias, narrativas e realidades. Segundo Schwartz e Cook (2002), o arquivo não constitui um espaço passivo mas, sim, uma arena de disputa simbólica cuja atualização é contínua. Os mesmos autores frisam, ainda, a relação dialética entre arquivo e sociedade: o *corpus* arquivístico reflete os anseios daqueles que o compilam, mas permanece sujeito às condições sociais e políticas dos tempos vigentes, capazes de agudizar silêncios e iluminar novas leituras. Somados à estrutura social, os contextos administrativos de criação e de gestão dos arquivos também impactam sua interpretação e seus usos, fazendo com que não interessem apenas as diretrizes ideológicas, mas também as legislativas e as institucionais. Não se desconsidera, portanto, o impacto do passado colonial na formação de uma tradição documental e arquivística no arquipélago. A falta de documentação institucional é um problema crônico das ilhas, consequência das lacunas administrativas históricas deixadas pelo colonialismo.

Além de sua dimensão material, o valor simbólico dos arquivos enquanto “lugar de memória” (Nora, 1984) é reavivado a cada leitura e a cada silenciamento documental. Tratando-se o ATO de uma coleção pública sob tutela institucional, o ponto de partida para a observação das múltiplas temporalidades do espólio e das dinâmicas que o circundam é a ênfase em sua instrumentalização simbólica, que permite o exame de transformações ocasionadas por agendas políticas e postulados científicos, como é o caso da salvaguarda do PCI (Bendix & Hasan-Rokem, 2014, p. 557). Em contínua transformação, arquivos e suas lacunas potencializam uma pluralização

narrativa. Nesse sentido, a fidedignidade do arquivo não reside em ser gênese da informação ou santuário de relíquias (Lowenthal, 2006b, p. 200): o único elemento incontestável no arquivo, além da materialidade de seus documentos, reside em ser ponto de interseção e disputa para múltiplos discursos, inclusive os institucionais.

Exemplificativa é a questão da tutela e da colaboração entre o IPC-CV e outras instituições na digitalização e na sistematização do ATO, projeto exequível não fosse a balança de poder entre os interessados no espólio. Tentativas de cotutela foram, ao longo dos anos, rejeitadas, imbróglia que resultou em fragmentação e abandono dos documentos durante décadas. A questão orçamental é também central, assim como o são as problemáticas do acesso a tecnologias e da divulgação. Por isso, um projeto de sistematização envolvendo diferentes agentes se torna impreterível: para o IPC-CV, o material compilado facilita projetos e processos de salvaguarda. O próprio espólio constitui, ainda, um patrimônio documental para diferentes instituições como a Biblioteca e o Arquivo Nacionais. No caso em questão, a digitalização é passo fundamental na salvaguarda documental, mas a divulgação do espólio e as suas posteriores utilizações é que darão nova vida aos documentos disponíveis. Os obstáculos à divulgação e à manutenção, somados aos orçamentais e técnicos, são consequência da lógica administrativa e dos usos conferidos ao conteúdo compilado. Compreende-se, assim, que a consulta e a utilização dos dados a partir de novos enunciados, caso desta investigação, tiram-nos de uma condição inerte, tornando-os *locus* de importância histórica, contemporânea e etnográfica (Ladwig et al., 2012, p. 3).

Capítulo V. Fragmentos: a narração e o universo tradicionais

Numerosas foram, até este ponto, as alusões à narração e à figura do narrador oral em contexto tradicional. O imaginário constituído acerca de ambas resulta de um processo de reiteração simbólica, alimentado nos âmbitos institucional, artístico e da memória social. Compreende-se, assim, que, a partir da documentação científica e histórica, da dinamização artística e da reiteração na memória coletiva, solidificou-se, com o tempo, um cânone caboverdiano da narração oral tradicional e de seus narradores. Já a seleção de certos contornos da tradição nos contextos profissional e institucional abordada nos capítulos anteriores indica que a persistência de determinadas narrativas e práticas no mundo contemporâneo relaciona-se à afirmação dos imaginários constituídos e a agendas diversificadas (Zipes, 1979, p. 17).

Esse processo afirmativo, alimentado em diferentes esferas e por vários agentes, ocasiona questionamentos acerca dos horizontes contemporâneos do próprio universo tradicional e, ainda, acerca da compreensão desses narradores sobre sua prática e seus *corpora*. Tais indagações originaram um exercício etnográfico de contorno comparativo, uma vez que esse processo de reiteração simbólica é consequência de estímulos que não apenas os intrínsecos a tal universo. A atualização da informação etnográfica e a da recolha literária foram, portanto, mecanismos a partir dos quais se observaram as diferenças entre elementos reproduzidos institucional, artística e socialmente e a realidade dos sujeitos tradicionais. Como explorado no capítulo introdutório, a atenção à dimensão contemporânea, metadiscursiva e comunicacional da narração oral facilita o confronto entre estereótipos, práticas, discursos e memórias.

Zipes (2007, p. 226) pauta a análise do valor atribuído por diferentes agentes às narrativas tradicionais, à tradição e ao papel do contador de histórias como necessária à compreensão e à valorização da prática e dos repertórios. Ao seu raciocínio, acrescento que essa problematização pode — e deve — incidir sobre o passado, mas atentar, sobretudo, para o presente. A contraposição entre o imaginário e a realidade contemporânea é indicativa da função de amálgama social desempenhada pela tradição. Bem sintetizada por Bauman (1992b, p. 32), ela pode ser compreendida como uma construção simbólica e social que conecta a realidade contemporânea ao passado. O olhar sobre a dimensão contextual indica, por isso, o enquadramento sociocultural e histórico do papel desempenhado pelo contador de histórias e a relação dos sujeitos com a prática

e os *corpora*, relação que se altera, segundo Röhrich (1991, p. 215), consoante a época, sendo seu exame um imperativo constante.

Este capítulo encontra-se estruturado em função do exercício analítico proposto, atento ao ato de contar histórias e às expectativas socioculturais a ele vinculadas (Finnegan, 1992, p. 92). Principia, por isso, com a apresentação de relatos e de registros documentais centralizados na figura do contador de histórias tradicional, nos cenários e nas componentes da narração oral. Tais informações são, então, contrapostas aos dados oriundos das recolhas etnográfica e literária, sendo as entrevistas com sujeitos tradicionais e as suas exteriorizações textuais as principais fontes de análise. No caso das últimas, a dimensão metacomunicativa suplantou, dado o exercício proposto, a prosódica ou a estética, estando a performance aqui enquadrada enquanto fenômeno indicador de estruturas sociais e comportamentais. Dada a dimensão sociocultural priorizada, foi pelo exame da relação entre o observável e o referencial (o cânone da narração oral tradicional) que se orientaram a busca pela compreensão do papel do sujeito tradicional contemporâneo, o mapeamento de seu repertório e a interpretação do grau de distanciamento entre a prática tradicional e o imaginário da tradição.

V. 1. Elementos paranarrativos do universo tradicional cabo-verdiano

O seguinte quadro concentra-se em aspectos comumente reiterados do fenômeno da narrativa tradicional no arquipélago, principiando pela exposição do romance *Chiquinho*, publicado por Baltasar Lopes da Silva em 1947: personagens centrais na infância de Chiquinho no Caleijão (São Nicolau), Nha Rosa Calita, exímia contadora de histórias, e a Mamãe-Velha¹⁰² são algumas das figuras que marcam o cotidiano do menino e que contribuem para a construção identitária e cultural da personagem. Enquanto Nha Rosa Calita se ocupava de relatos com diversas referências, Mamãe-Velha acabava por contar episódios relacionados à vivência no Caleijão. Sobre as últimas narrativas, Chiquinho descreve: “[...] impressionavam-me profundamente. Era a vida da minha terra que ressurgia para mim nas palavras pausadas de Mamãe-Velha. E delas desprendia-se este não se sabe o quê que a pouco e pouco ia formando a minha alma de crioulo” (Lopes da Silva, 2008, p. 38).

¹⁰² Termo que designa avó (tradução da autora).

As narrativas tradicionais e a narração oral fazem parte desse “não se sabe o quê” que constitui a memória coletiva e potencializa sentimentos de pertença identitária, sendo sua carga simbólica um aspecto central. Tal centralidade foi até aqui observada a partir de diferentes ângulos: da retórica de cabo-verdianos na diáspora em sessões digitais de narração oral à recorrente menção ao cânone do contador de histórias e da *bóka noti* por parte de instituições na construção de agendas políticas. O simbolismo em questão tem raízes profundas no imaginário arquipelágico, principalmente no tocante à construção desse “não se sabe o quê”, que distingue a vivência cabo-verdiana das demais. A narração oral contribui para a singularidade de “ser crioulo”, uma vez que narrativas e narração, apesar de carregarem em si referenciais culturais múltiplos, indicam particularidades que fundamentam uma retórica singular, cabo-verdiana, crioula. O imaginário tradicional da narração oral está, portanto, intimamente ligado à memória coletiva e à construção política, histórica e cultural. Esse caráter metacomunicativo e histórico do contexto em análise revela-se na compreensão da *bóka noti* como tradição pelos próprios cabo-verdianos ainda que o universo tradicional esteja em retração na contemporaneidade, em parte porque as cadeias de transmissão se desenlaçam nas condições sociais, econômicas e culturais da atualidade.

Nesse universo comumente caracterizado por esteiras e alpendres e intitulado *bóka noti*, circularam valores e códigos morais, episódios marcantes e corriqueiros, contou-se a vida no arquipélago. Para Chiquinho (Lopes da Silva, 2008, p. 23), era a noite o sinônimo do “atractivo das histórias. [...]. Tudo arrumado e rezadas as orações, Mamãe e Mamãe-Velha iam sentar-se na salinha, onde já estávamos, acomodados em bancos. [...] A nossa imaginação vivia apaixonadamente no mundo variado que as histórias criavam”. O anoitecer nas ilhas traz, atualmente, outros atrativos, mas, da Cidade da Praia à Fazenda, quase todos possuem crenças, relatos e juízos acerca do hábito de contar e ouvir histórias, fator que dilata a dimensão simbólica da *bóka noti* no espaço e no tempo. Em *Kontador di Stória*, Horácio Santos (1982) pontua o fim da tarde, ou a *bóka tardi*, como epíteto da narração oral:

— É ta kontaba stória, tudu bóka tardi, ô ki sol pô na àgu...

— Di noti si stória era pa gentis grandi... pa rapasis ku rapariguinha.

— Stória di Lobu ku Xibinhu... Stória di nha Bedja Fitisera... stória di tia Ganga ku ti Lobu... Stória di Carlos Magnu... di Pedro, Palu, Manel... di Djon ka ten medu... di Bitxafera di Seti kabesa... e sabia un monti di stória. (p. 9)

Ainda acerca da caracterização desses fins de tarde ou inícios da noite, o antropólogo João Lopes Filho (2002) descreve:

Narradas quase sempre em Crioulo, as histórias são contadas à “boca da noite”, com as crianças da vizinhança reunidas à volta da botadeira, normalmente sentadas na soleira da porta. Relativamente à hora em que se realizam estas sessões, existe a superstição de que não se deve contar histórias antes do pôr do Sol, porque pode acontecer algo de mau a um dos presentes. No entanto, a escolha da noite para transmitir essa herança cultural, não será apenas uma questão de superstição, mas antes a assunção de que é a altura propícia para se libertar das fadigas do dia, além de a noite estar conotada com o tempo de recordar, dar largas à imaginação, à evasão, sonhar, fantasiar, evocar os espíritos ancestrais e, também, está relacionada com temas do maravilhoso. A noite é, assim, a melhor altura para activar a socialização e a imaginação colectiva. (p. 53)

Essas passagens concordam com relatos de narradores em contexto profissional, descritos no Capítulo II, e com os imaginários colecionados em arquivos e publicações, como é o caso da série “Na Bóka Noti” e do *Catálogo do Inventário do Património Cultural Imaterial*, do IPC-CV (2020), no qual se reconhece que as histórias se contam à noite “[...] porque de manhã a maioria das pessoas se encontra ocupada” (p. 39). Também em *Kontador di Stória*, Santos (1982) frisa que os contadores “saíam à rua nas noites de luar para ‘lançarem’ as suas adivinhas e contarem as suas histórias fabulosas. Nunca de dia porque corriam o perigo de verem as suas pestanas caídas para sempre” (p. 6).

Referencial em relatos de interlocutores em contexto tradicional e identificada como traço característico da narração oral cabo-verdiana, condição *sine qua non* para a contação de histórias, a *bóka noti* tem, hoje, carácter mais simbólico que habitual. No tocante ao momento da narração, o trabalho de campo realizado no quadro desta investigação revelou que a noite, referida nos excertos antes mencionados, cedeu a outros instantes. Os interlocutores narraram nos momentos em que lhes foi possível, sendo o fim de semana a altura mais propícia para a recolha literária e para a investigação etnográfica nas zonas rurais. Histórias foram também recolhidas pela manhã na Cidade da Praia, por exemplo, assim como na hora do almoço em Nova Sintra (Brava) e, à tarde, em Chão-Bom (Santiago). A preocupação com a perda de pestanas, superstição tão citada no contexto profissional, assim como o receio do mau agouro mencionado por Lopes Filho, apesar de frisados, não foram impedimento para a exteriorização narrativa. Aliás, recorrentes foram as manhãs quentes de sábado e de domingo em que me desloquei à Ribeira Seca para ouvir Abel

Mendes contar histórias. Djick, na Ilha Brava, também frisou que contar histórias de dia era um tabu, mas que atualmente já não é uma atividade que represente perigo.

Outro traço característico da *bóka noti*, a reunião dos ouvintes à volta do narrador, é citada por Lopes Filho e no *Catálogo do Inventário do Património Cultural Imaterial*: “[...] reunidos, cada um procura um posicionamento adequado [...] o mais próximo possível do contador” (IPC-CV, 2020, p. 39). Surpreendentemente, a agregação não se verificou ao longo do trabalho de campo, exceto nas sessões na Ribeira Seca com Abel, cujos filhos e netos ouviam as narrativas e faziam intervenções, e na Cidade Velha, com Jacinto Vaz e seus dois filhos, que narravam dada a condição de saúde do pai. A partilha de narrativas deixou de ser uma prática comunitária, pertencendo, atualmente, a uma dimensão individual. É fruto de uma manutenção e de uma atualização simbólica protagonizada pelos sujeitos tradicionais que, à sua maneira, reiteram a prática em circunstâncias pouco favoráveis. Não é, por isso, surpreendente que o contexto tradicional esteja hoje em recessão assim como seu acesso a investigadores mais árduo, principalmente para os não cabo-verdianos.

Sobre o reconhecimento êmico do valor das práticas culturais consideradas tradicionais em certas zonas, Tomé Varela da Silva partilhou, em entrevista, uma visão panorâmica¹⁰³:

No Fogo, na altura em que eu lá fui, foi em 1986, eu fiquei maravilhado. Tinham muito orgulho das tradições que tinham e que têm. Atualmente há duas muito fortes no Fogo: a bandeira e a bandeirona. Bandeirona parece que leva uma reza que dura um mês (.....) aqui em Santiago, também havia orgulho, apesar de as pessoas serem mais desconfiadas, acho que pelo regime. Santo Antão já tinha uma vergonha, um desconforto, um sentimento de atraso nas crenças e tradições da terra. Tanto no Fogo quanto em Santiago, eu recolhi histórias em todo lado. [...] As narrativas que encontra cá em Santiago, em geral, vai encontrar também nas outras ilhas com uma ou outra especificidade local. No Fogo, havia, não sei se ainda há, uma zona (.....) o Concelho de Santa Catarina, onde fica o vulcão. Então, aí está uma zona em que a fala era praticamente cantiga. Era tudo praticamente cantado. Isso dentro da própria Ilha do Fogo. Também cá em Santiago há essas variações. A matriz das narrativas é a mesma e a partir dali há uma ou outra coisa que toma a coloração local. [...] As narrativas de feitiçarias, por exemplo, eu suponho que Santiago tem mais isso do que outras localidades. Do ocultismo, da feitiçaria, da pessoa que é feitiçeira. Mas isso também está sendo ultrapassado. No primeiro volume da série “Na Bóka Noti”, há um capítulo de narrativas de feitiçaria: aqui não se é feitiçeiro porque se quer, nasce-se. São pessoas com determinadas capacidades ou dons de se transformarem, por exemplo. Havia

¹⁰³ Entrevista realizada na Praia em setembro de 2019. Doravante, no caso de Tomé Varela da Silva, todos os excertos apresentados provêm da mesma entrevista.

muito disso, hoje já não tanto, e muitos casos de pessoas acusadas de feiticeiras foram parar aos tribunais.

O panorama encontrado em Santiago atesta algumas das proposições de Tomé. A matriz narrativa, na maior parte das localidades, é a mesma, e apesar de uma estranheza inicial à menção ao ato de contar histórias, grande parte dos interlocutores era capaz de listar personagens, fórmulas de início e finalização de contos e indicar vizinhos que foram hábeis contadores. O concelho de Santa Cruz foi particularmente frutífero para a investigação por razões variadas: não só o interlocutor privilegiado, Abel Mendes, era ali residente, como iniciativas culturais foram desenvolvidas na zona, facilitando o acesso às localidades e às comunidades. Curiosamente, apesar das distâncias impostas pelas barreiras linguística e cultural, o carácter remoto de certos locais foi elemento facilitador, uma vez que a pequena escala do arquipélago facilitou o encadeamento. E foi justamente essa escala que permitiu a minha chegada, em dezembro de 2019, à Ribeira Seca e, em 2021, à casa de Djick, em Nova Sintra (Brava), como atestam os seguintes excertos de meus diários de campo:

Apanhei cedo o Hiace no Mercado do Sucupira em direção ao Liceu dos Órgãos para depois ir em direção à Ribeira Seca. Havia bastante gente pela rua e alunos, mesmo sendo sábado. Após a primeira parte da viagem, encontrar o Abel e sua casa não foi tarefa difícil. Em frente ao Liceu, como sempre, havia uma banquinha para venda de *drops*, chupetas e pastel de milho e, alguns pastéis depois, já eu tinha toda a informação necessária. O condutor me deixou na estrada principal e caminhei até um aglomerado de casas. A filha mais velha de Abel e sua esposa foram muito receptivas, mas o Abel não estava. As duas mulheres, de início bastante surpreendidas com a minha chegada, não ficaram muito espantadas com a busca por histórias. Claramente, Abel é conhecido por isso e, tendo colaborado com o ATO, não será estranho para sua família que seja procurado novamente.

No final da tarde, fui procurar o Djick e encontrá-lo foi fácil: perguntei às peixeiras perto do Poupança e logo me indicaram a casa. Djick tem 76 anos. Combinamos de eu passar no dia seguinte ao meio-dia na casa dele para conversar e ouvir as histórias de que se lembra. [...] É engraçada a reação das pessoas quando digo o que procuro: me olham com um ar de surpresa, mas sem desconfiança, o que prova que as narrativas, por aqui, não são conteúdo tabu ou que tenha sido relegado apenas a determinados grupos. Por norma, riem quando digo o nome das personagens e tento contar algumas narrativas mais breves. Aqui na Brava, o padrão é semelhante ao de Santiago, ou seja, todos sabem do que eu estou falando, têm memórias pontuais e de senso-comum sobre o hábito de ouvir histórias e acabam por indicar alguém como fonte fidedigna para a recolha literária. Apesar de a *bóka noti* inexistir enquanto prática cotidiana, em algumas localidades, permanece mais viva. Nem que seja

pela sua importância na evocação do passado. Pensar um panorama atual do contexto tradicional é tarefa dúbia, pois, ao passo que ele pode ser considerado como extinto, os narradores ainda existem, assim como suas memórias, crenças e um imaginário coletivo substancial relativo à narração oral.

Em termos gerais, a *bóka noti* permanece como um símbolo, muito reiterado em contextos não tradicionais, mas que não encontra igual eco nas realidades observadas em campo, tal como testemunha o IPC-CV (2020): “já não se contam histórias com muita frequência como antigamente devido ao aparecimento de novas tecnologias e novas formas de diversão” (p. 40). Contemporaneamente, a imagem das “crianças da vizinhança reunidas à volta da botadeira” (Lopes Filho, 2002, p. 53), no universo tradicional, resiste apenas nas dimensões afetiva, identitária e memorial. A *bóka noti* é comunitariamente validada enquanto tradição justamente por fazer uma ponte entre o cotidiano contemporâneo e o passado, fator que faz com que muitos se relacionem com o hábito de contar e ouvir histórias, ainda que a prática esteja em desuso. Trata-se do “não se sabe o quê” frisado no volume *Chiquinho*, que aflora da partilha quase inconsciente de referentes e de símbolos dotados de certa atemporalidade e reiterados por meio de diversos vínculos de identificação. Em termos comunitários, o trabalho de campo desenvolvido aponta para o reconhecimento da *bóka noti* como fenômeno social complexo, ou seja, em contexto tradicional, é conferido valor coletivo à prática em sua totalidade, apesar de a mesma já não fazer parte do cotidiano.

A *bóka noti* torna-se um símbolo justamente quando passa a consubstanciar, em universos não tradicionais, os cenários e as componentes da narração, o narrador e, ainda, o repertório. Essa sintetização espelha tanto a redução da prática cotidiana, que deixa de ter contornos claros porque habituais e passa a pertencer ao desbotado tempo da memória, quanto o movimento coletivo de reconhecimento de uma prática em desuso como elemento identitário. À interpretação das realidades observadas, é imperativa a decomposição da *bóka noti* enquanto símbolo construído, ou seja, tornam-se necessários o exame de suas componentes e o estudo comparativo entre o imaginário e os resultados das recolhas literária e etnográfica.

V. 1. 1. A figura do contador de histórias tradicional e a sua representação no imaginário local

A edificação de um imaginário do narrador tradicional e a romantização nostálgica de sua figura espelham um longo processo de reprodução e de adaptação. Enquanto as investigações científicas de diversas áreas contribuíram para o desdobramento dos contornos dessa figura, a profissionalização da narração oral acrescentou-lhe aura remota. Nesse processo, o narrador tradicional integrou-se no *corpus* narrativo, configurando-se em uma espécie de relíquia cultural, um ser dotado do quase místico dom da palavra. Essas figuras foram incorporadas, ainda, em agendas de gestão cultural, atuando pontualmente com narradores profissionais, como demonstrado.

Ponto de partida inicial à caracterização do contador de histórias no imaginário cabo-verdiano é a sua dissociação do *griot* africano. Desnecessária deveria ser a alusão à multiplicidade de contextos narrativos abrangida pela geografia africana, fator que torna o alastramento de um imaginário do *griot* não só problemático, como potencialmente prejudicial à função desempenhada por esses indivíduos e ao *corpus* narrativo que dominam. O interesse na figura do *griot*, hoje também adaptada aos universos profissional e pedagógico da narração oral, está profundamente vinculado à produção científica, principalmente a partir do século XX e da publicação dos trabalhos geograficamente localizados de Ruth Finnegan (Gentile, 2011, p. 149). Além disso, a alteração das estruturas e dos códigos de ensino bem como as políticas culturais contemporâneas também contribuem para a inserção desses sujeitos em circuitos outros que os tradicionais.

Em Cabo Verde, como bem frisa Charles Akibodé (1998), a narração oral tradicional “apresenta uma figura bastante diferente da costa ocidental de África” (p 51). Já Lopes Filho (2002) descreve:

[...] em Cabo Verde, normalmente qualquer “pessoa de idade” se encarrega dessa função. Todavia, encontram-se entre os anciãos elementos com mais aptidão que, por isso, são reconhecidos como especialistas na matéria, tornando-se famosos pela forma como conseguem manter a atenção dos circunstantes durante horas a fio. Há que ter, também, em conta o facto de que naquele arquipélago serem, geralmente, as “mamães-velhas” (avós) que, dada a sua disponibilidade, [sic] se ocupavam dessa transmissão da herança cultural no seio das famílias cabo-verdianas ou, então, antigas empregadas (quase sempre consideradas como já fazendo parte do grupo familiar) que faziam as vezes de “botadeiras de estórias”. (p. 53)

As considerações do autor merecem atenção tanto por sua correspondência com as observações de campo quanto pelas dessemelhanças. Começo por frisar que, de fato, apesar de os idosos serem quem mantém a memória das narrativas, a faixa etária não representa um impedimento à narração oral. Abel Mendes nasceu em 1959, por exemplo, tendo colaborado com o ATO, pela primeira vez, no início da década de noventa, com menos de quarenta anos. Tomé Varela da Silva, em entrevista, também ressaltou a questão:

Eu recolhi histórias em tudo quanto é canto aqui em Santiago. Esses contadores e contadoras de histórias eram mais velhos, mas havia jovens também. Com vinte e poucos (.....) E no Fogo, por exemplo, aparecia gente com vinte e poucos anos a contar histórias. Naturalmente são histórias que ouviram de gente idosa. Eu era um excelente contador de histórias em menino, porque ouvia dos meus pais e dos meus avós. Era uma tradição muito forte cá em Santiago, ao fim do dia, normalmente nos sentávamos à porta de casa e os mais velhos contavam histórias e nós ficávamos bebendo (.....) Bebendo das narrativas.

Os idosos ocupam, portanto, um lugar referencial no imaginário tradicional: apesar de a narração oral enquanto fato social, em Cabo Verde, não estar estruturada em função da questão etária, indivíduos mais velhos são identificados como os detentores do *corpus*, da destreza e da técnica para narrar. Ainda assim, a transmissão de narrativas por parte de jovens e crianças não é censurada, fator que pode ser relacionado tanto ao conteúdo narrado quanto à participação de todos os membros da comunidade no que hoje se intitula *bóka noti*. A documentação disponível no ATO também aponta para grupos etários diversificados: em Santiago, por exemplo, foram recolhidas narrativas de Inácio Varela da Veiga (Nanã di Nati), na altura com vinte e quatro anos de idade, de Ernestina Lopes Santos (Titina), trinta e dois anos, e de Bernardo Silva Cabral, vinte anos. A multiplicidade de exemplos é concordante com a vastidão da informação contida no ATO, interessando, aqui, apenas a ilustração da variedade de indivíduos que narravam, nas décadas de oitenta e noventa, o repertório mapeado.

Nesta investigação, os interlocutores tinham todos pelo menos quarenta anos completos. Tal transformação se deve às já mencionadas alterações sociais que impactam o contexto tradicional. A associação entre a prática e certas faixas etárias deriva, sobretudo, da alteração das cadeias de transmissão. É uma vinculação que espelha, ainda, o papel uma vez desempenhado por adultos na instrução e no entretenimento das crianças, funções hoje exercidas por diferentes instituições e canais externos à tradição. Essa combinação de fatores faz com que as novas

gerações, hoje, não se relacionem com o *corpus* textual em questão por meio da transmissão memorial. Além disso, e como se verá no capítulo subsequente, o próprio conteúdo narrativo está sendo adaptado de acordo com os novos contextos de circulação e os seus respectivos códigos. Os interlocutores em contexto tradicional diferenciam-se por terem vivenciado a narração oral enquanto prática cotidiana, experiência, e não apenas como símbolo.

Relativamente aos relatos etnográficos, é aqui desenvolvido um exercício de personificação dos interlocutores que foge à caracterização clássica dos contadores de histórias como fontes meramente coletivas (Hafstein, 2014b, p. 27). Os esboços etnográficos e de recolha literária servem, portanto, para que não se silencie a voz dos interlocutores e para que os mesmos não sejam assimilados pela retórica da tradição. Participaram nas recolhas etnográfica e literária em contexto tradicional os seguintes narradores:

1. Abel Mendes, 1959. Sem ocupação específica, sem habilitações literárias. Residente na Ribeira Seca, Santiago;
2. Aristides Gomes de Pina (Catita), 1957. Teve diferentes ocupações, concluiu o ensino secundário. Residente em Santo Amaro, Santiago;
3. Ascensão Vaz dos Santos (Arlindinho), 1977. Pescador, concluiu a 4ª classe. Residente na Cidade Velha, Santiago;
4. Camilo Vaz Martins, 1947. Foi condutor e, à altura da recolha, era padeiro. Concluiu a 4ª classe. Residente em Chão-Bom, Santiago;
5. Henrique Lopes da Pina (Djick), 1943. Foi pedreiro, sem habilitações literárias. Residente em Nova Sintra, Brava;
6. Ricardo Vaz Tavares, 1973. Pescador, concluiu a 4ª classe. Residente na Cidade Velha, Santiago;
7. João de Deus, sem registro civil. Foi pescador, sem habilitações literárias. Residente na Cidade da Praia, Santiago.

Essa listagem ocasiona um segundo questionamento importante e contrastante com as descrições de Lopes Filho e o imaginário dos contadores: o gênero. No Capítulo III, as problemáticas de gênero associadas à narração oral foram brevemente mencionadas por conta do

conteúdo narrativo e de sua adaptação no contexto profissionalizado enquanto o caráter histórico da associação entre as figuras da mulher e da contadora de histórias foi pautado. Considerando-se o exercício de observação e de comparação entre cânone e realidade etnográfica, passa a ser fundamental o questionamento expresso por Isabel Hofmeyr em “Gender, Patterns of Storytelling and Forced Removals: A Transvaal Perspective” (1992): terão as mulheres sempre se destacado na narração oral?

O papel fundamental da mulher na transmissão de narrativas tradicionais foi especialmente enfatizado no contexto europeu dos contos de fadas, argumento posteriormente absorvido pelas diferentes disciplinas voltadas para a temática. Prerrogativa uma vez aceita e documentada (Cardigos, 1996), a associação entre a narradora e a narração é fruto de múltiplas práticas discursivas. Acerca dessa construção, inicialmente fundamentada pelas elites europeias e que perdurou até meados do século XX, Hafstein reconhece o papel destinado às mulheres na reprodução e na transmissão da tradição, além de certa fusão entre as figuras da mulher, da criança e do camponês no tocante à reprodução de práticas tradicionais (2014b, p. 25).

Kiliánová (1999) aponta para a construção discursiva dos papéis de gênero em questão e para sua adaptação ao longo do tempo:

Only gradually and with strong support from empirical data from field-work, was this image of the predominance of female storytellers questioned and discussed. Oral tradition collections from the end of the 19th and beginning of the 20th century often recorded the repertoire of more male than female storytellers. Thus the image of storytelling as a female activity was changed into the opposite direction: collectors stressed the role of male narrators in the oral tradition. (p. 100)

No contexto cabo-verdiano, cuja documentação e cuja construção de cânones foram marcadas pela oscilante seleção de referenciais ora europeus, ora africanos e é, atualmente, pautada por uma metanarrativa patrimonial das tradições, a mulher também figura, conforme indicado, como a responsável pela transmissão e pela contação de histórias. Tal caracterização, entretanto, não exaure completamente a realidade, assim como tolda a observação dos vínculos entre a prática da narração oral e o cotidiano, pautado pelas relações de gênero (Hofmeyr, 1992, p. 39). Os contributos teóricos supramencionados indicam não apenas a complexidade da questão, principalmente no âmbito científico, como a urgência de sua discussão. O exame da listagem antes

apresentada, por exemplo, sugere uma predominância masculina na narração oral, fator por sua vez vinculado a outros elementos da estrutura social a seguir mencionados.

Ao longo do trabalho de campo, a realização de recolhas aos fins de semana foi reveladora de quesitos como a dupla jornada de trabalho da mulher em Cabo Verde e a assimetria na divisão de tarefas domésticas, que impossibilitaram a recolha com mulheres. Em muitas ocasiões, elas mencionaram a falta de tempo para contar histórias e de disponibilidade para se reunirem com vizinhos e familiares. O exame do contexto doméstico indica um elevado grau de desigualdade de gênero em Cabo Verde, fator que faz da estrutura patriarcal da sociedade e da centralização do trabalho doméstico na figura das mulheres justificativas para a dificuldade de encontrar contadoras. Nesse panorama, não é desconsiderado o envolvimento histórico das mulheres em práticas culturais específicas, caso do batuque, gênero inicialmente restrito ao universo feminino. Não obstante, no caso da narração oral, a centralidade ou não das mulheres está mais relacionada à estruturação social do que a aptidões ímpares ou a códigos ritualísticos.

Apesar do quadro contemporâneo descrito, todos os interlocutores concordaram que não havia regra de gênero específica para a narração do *corpus* em análise. Segundo João de Deus, em entrevista¹⁰⁴,

— Keli ki bu staba ta konta-m, bu sta lenbra undi ki bu ta obiba-el. Kenha ki bu ta kontaba kel stória? Bu staba pikinoti?

— Gentis más grandî, mai, pai, avo, vizinhos. Nha mai more.¹⁰⁵

Desafiam o cânone da contadora também os dados disponíveis no ATO, cujos contributos das várias ilhas são de homens e mulheres de diferentes idades. Interessa lembrar que esta análise considera a complexidade e a multiplicidade do contexto tradicional e que, apesar de não terem sido encontradas contadoras de histórias para colaborar na investigação, sua existência não é aqui refutada. Contudo, o cenário santiaguense contemporâneo é marcado por uma predominância masculina, fator que se distingue de relatos do passado, nos quais a menção às avós é recorrente. No tocante a recolhas previamente publicadas, tanto homens quanto mulheres figuram como fontes.

¹⁰⁴ Entrevista realizada em fevereiro de 2020.

¹⁰⁵ “— A história que você contou, você lembra onde ouviu? A quem contou? Era pequeno quando a ouviu?”.
“— Gente mais velha, mãe, pai, avós, vizinhos. Minha mãe morreu” (tradução da autora).

Elsie Clews Parsons, no alvorecer do século XX, trabalhava com um interlocutor privilegiado, enquanto, nos volumes “Na Bóka Noti”, muitas mulheres figuram como contadoras.

Não existindo, como se descreveu, regras rígidas quanto ao gênero, depreende-se que não existem tipo, gênero ou idade específicos que identifiquem, de forma generalizada, contadores de histórias cabo-verdianos. O que existe, paralelamente à experiência dos sujeitos tradicionais, é um imaginário, um cânone da narração e dos narradores. A construção da efigie é histórica: em certas épocas, como mencionado, as mulheres poderiam ter maior proeminência, assim como os anciãos. Porém, no mundo contemporâneo, o perfil se altera, bem como espaço e função da narração oral e do repertório tradicional. Ora, se o perfil dos contadores varia, os cenários e os componentes da narração oral tradicional também espelharão as nuances culturais de seus tempos, dialogando sempre com as expectativas relacionadas à prática.

V. 1. 2. Cenários e componentes da narração oral tradicional

Stória ka ta kontadu so pa divirtimentu...en prinsipiu na kel tenpu nu ta kontaba storia pa divirtimentu, pa divirtiba ku tenpu, pa divirtia ku dia. Ma dipos é ka fika so pa divirtimentu, mesmu na rialidadî [...] Primeru kuza ki kontise na mundu é storia. Stória é antis di gaita, storia é antis di sinboa, funaná, antis funaná ten gaita, batuku [...] Purtantu, stória ka di oji. Storia é primeru kuza di rialidadî.¹⁰⁶

“A primeira coisa que apareceu no mundo foram as histórias”. Abel, acerca de seu aparecimento, sua função primordial, menciona o entretenimento¹⁰⁷:

Stória ten un signifikadu. Nton, n bai ta pergunta kes gentis grandi más antigu, odja mi dja N bai na txeu lugar dja N obi ta kontadu storia, n ta odja ta kontadu pasaji, pamodi ki ta kontadu storia? E fla odja keli é divirtimentu, é sima purizenplu gosi lisinsin, dja nu ben, nu sta un roda kada un ta puxa si pasaji, kel pasaji ki bu ta puxa dipos bu ta kria konta un storia. Un storia ta djuda-u txeu ku menti. En ves di bu sta la na un lugar ki ta kria-u probulema bu sta li ku un pasaji, bu ka tene probulema ku ningen.¹⁰⁸

¹⁰⁶ “As histórias não são contadas só por entretenimento. No princípio, naquele tempo, nós contávamos histórias por entretenimento, para nos divertirmos com o tempo, com o dia. Mas depois deixaram de ser apenas diversão, de verdade. A primeira coisa que aconteceu no mundo foram as histórias. [...] Elas aparecem antes da gaita, antes da cimboa, do funaná, e antes dele havia a gaita, o batuque [...] Portanto, as histórias não são de hoje. As histórias são a primeira coisa da realidade” (tradução da autora).

¹⁰⁷ Entrevista realizada na Ribeira Seca em janeiro de 2020.

¹⁰⁸ “Histórias têm um significado. Então, eu pergunto aos mais velhos, aos mais antigos: ‘Olha, eu já fui a muitos lugares, já ouvi muitas histórias, já ouvi muitas passagens. Por que se contam histórias?’. E a resposta: ‘Olha, aquilo é

O entretenimento é frisado em várias frentes, estando a emergência da narração oral em Cabo Verde ligada à “ausência de outras formas de divertimento” (IPC-CV, 2020, p. 39), à “melhor altura para activar a socialização e a imaginação colectiva” (Lopes Filho, 2002, p. 53) e à função primária do entretenimento. Contudo, contar e ouvir histórias eram comuns em situações menos corriqueiras que a referida imagem da *bóka noti*. Interessante exemplo é o das atividades realizadas durante a reza, “conjunto de cerimónias [...] destinado à alma de um defunto” (Mendes, 2012, pp. 144-150). Dentre as muitas especificidades do período da reza, no qual histórias, anedotas e adivinhas são contadas, a esteira é aspecto fundamental. Durante o período de esteira, as pessoas reúnem-se para o convívio à porta da casa em que decorre o velório, experiência relatada pelo interlocutor Camilo Vaz¹⁰⁹:

Antigamenti na nos kultura, sobretudu na interior, oki algen more, duranti kel periudu di seti dias até otu dia, tudu dia ta fazeba tersu. Ten ki faze tersu en onra a kel pesoa ki dja more. Algen ta agrupa, ten kel oráriu — xis oráriu — ki ta fladu gosi é ora di tersu. Tudud algen ten ki bai. Bu ta bai reza tersu, oras ki tersu finda, uns ta djuga karta, otus ta kontaba txeu stória [...].¹¹⁰

A reza, contudo, é costume cada vez mais raro em Cabo Verde: segundo dados levantados por Arlindo Mendes (2012) para o volume *Viver a morte em Santiago – Uma abordagem etnográfica*; quando da investigação, eram poucos os mestres de reza ainda vivos. Abel costumava contar durante as rezas, Camilo também. Já Jacinto Vaz mencionou que era recorrentemente convidado por vizinhos e por conhecidos para narrar durante festividades variadas. O entretenimento, estímulo primordial da narração oral, não era apenas doméstico, cotidiano. Era elemento comum a práticas comunitárias excepcionais. A esteira é também um elemento que configura o imaginário da narração oral tradicional em Cabo Verde, um símbolo da reunião de familiares, vizinhos e amigos na *solêra d’porta*. De fato, a presença de esteiras nos alpendres e nas

divertimento. É como, por exemplo, mesmo agora. Nós viemos, estamos em roda e cada um puxa a sua passagem, e a passagem que você relata depois auxilia na criação de uma história. As histórias dependem muito da mente. Em vez de você estar em um lugar e criar problemas, você está ali e conta uma passagem, você não tem problemas com ninguém” (tradução da autora).

¹⁰⁹ Entrevista realizada em Chão-Bom em fevereiro de 2020.

¹¹⁰ “Antigamente, na nossa cultura, sobretudo no interior, quando alguém morria, durante aquele período de sete dias até o oitavo dia, todos rezavam o terço. Tínhamos de rezar o terço em honra do morto. Alguns se agrupavam, em determinado horário — horário *x* — combinado e que era a hora do terço. Todos tinham de ir. Você ia, rezava o terço, quando terminava a reza, alguns jogavam cartas, outros contavam muitas histórias [...]” (tradução da autora).

casas era comum, mas o objeto não era condição indispensável para que fossem contadas histórias. Além da esteira, trajes e outros tipos de indumentária também não eram indispensáveis no caso da narração oral. Significativamente, tanto a esteira quanto os trajes são constantemente inseridos em performances não tradicionais.

Uma vez que as histórias pertenciam ao cotidiano, o espaço doméstico desponta como lugar privilegiado da narração oral. O imaginário do momento de “contar e ouvir histórias” é, por isso, indissociável da *solêra d’porta*, ou alpendre, em que se estendiam as esteiras e se ouviam os contadores. Contudo, a exteriorização de narrativas não se limitava às áreas de residência: Abel Mendes afirma, por exemplo, que, muitas vezes, ia de localidade em localidade narrando para os que estivessem presentes. Em *Kontador di Stória* (Santos, 1982), faz-se menção ao contador, figura que “vai de Ribeira em Ribeira, de Aldeia em Aldeia ou de Vila em Vila, mostrar a sua arte ou a sua sabedoria, quando devidamente convidados ou chamados” (p. 6). Djick, por exemplo, mencionou ter contado em diferentes locais da Ilha Brava, para adultos e crianças. Essa circulação constante dentro das ilhas, em concordância com as já mencionadas conclusões de Tomé Varela da Silva, explicam certa homogeneidade do *corpus*, tendo determinadas narrativas aparecido em diferentes localidades quando da recolha literária em Santiago.

Quanto à estrutura das sessões de narração oral, assim como indivíduos de diferentes faixas etárias e gênero podiam narrar, os presentes que tivessem o talento para a narração podiam iniciar uma exteriorização a seguir ao convite do último contador. Assim, as fórmulas de principiar e finalizar as narrativas funcionam como *keying* performático e também provocação. Muitas são as versões dessas fórmulas documentadas. Apesar de as narrativas serem, eventualmente, iniciadas sem fórmulas, é comum a interpelação “Stória, stória”, à qual a assistência responde “Furtuna di Séu, Amen”. Além da interação inicial, Varela da Silva (2007, p. 163) registra diferentes fórmulas como “Tinha...”; “Un bes...”, “Éra...”, “Éra un bes...”, “Tenha...”, “Éra kuza ma kuza, un kuza...”, “Éra uma ves...”, “Tenba...”, “Más un bes...”, “Un día...”, “Tanben tenha...”, “Tanben tinha...”, “Tenbê un bes...”, “Tanbê tenha...”¹¹¹. Em termos textuais, as experiências de recolha literária sustentam as fórmulas sugeridas. No tocante à sua dispersão geográfica, a maioria tem incidência por todo o arquipélago, sendo o Fogo a ilha com maior discrepância entre fórmulas de

¹¹¹ “Tinha..., Uma vez..., Era..., Era uma vez..., Tinha..., Era uma coisa e outra, uma coisa..., Era uma vez..., Tinha..., Mais uma vez..., Um dia..., Também tinha..., Também tinha..., Houve uma vez..., Também tinha...” (tradução da autora).

principiar e finalizar narrativas. Quanto à finalização, o mesmo autor (2007, p. 654) lista “Inda ontí...”, “Kontu (...) kabâ!”, “Más sábi kuza ki ten...”, “E lenbránsa di kel...”, “Stória kabâ, balâ nborkâ!”, “Inda ontonti...”, “Inda ontí (...) más sabi kuza ki ten”, “Ken ki agrabâ, el tumâ, el kontâ!”, “Stória findâ!”, “Stória kabâ!”, “Te oji...”, “Inda te oji...”, “Stória tirminâ!”¹¹². Fórmula de finalização recorrente nas recolhas por mim realizadas foi, ainda, “Sapatinha ribêra riba, sapatinha ribêra baxu, ken sabi más, konta midjor”¹¹³.

Apesar dessas fórmulas usuais, segundo Abel Mendes, não há receita específica para a narração: cada contador ou contadora imprime sua marca na narrativa e tenta, ao longo da vida e por meio das histórias que ouve, desenvolver o seu repertório. A integração de textos ao repertório de cada contador tradicional, depreende-se, está intimamente ligada à exteriorização: as narrativas circulam e são apropriadas pelos interessados, com o aval comunitário. Nas palavras de Abel,¹¹⁴

Bu kre pega na stória é inportanti. É inportanti pamodi e ta traze-nu txeu kuza, txeu imusion. Un stória pa ben di kurason. É kela ki n pega na stória através di pasaji ki n ta obi ta kontadu, purizenplu. Odja, Purizenplu mi é di Rubera Seka, mi nmora li na rua riba ten kel ki mora la baxu ki ta fladu ki ta fladu Makati. N pode bai divirti ku es la baxu, n bai n obi ta kontadu un bon stória, n ben li, n konta kel stória, algen propi ta fika dimiradu, bo bu bai la bu obi kel stória, manhan n ta tem más, n ta more, algen ta konta kel stória ki n ta kontaba o tanbe e pode faze si version tanbe.¹¹⁵

Atualmente, como a narração oral já não faz parte do cotidiano doméstico, o processo de atualização dos repertórios e as oportunidades de exteriorização são cada vez mais raros. Um exemplo interessante desse quadro foi a recolha realizada na Cidade Velha, com os filhos de Jacinto Vaz, na presença do pai. Ricardo e Ascensão lembravam-se de fragmentos das narrativas, que ouviram inúmeras vezes ao longo da vida, mas tinham certo receio de narrar, visto nunca o terem feito no lugar do pai e não terem familiaridade com os processos memoriais, a criatividade e o tênue equilíbrio entre ambos. Em Nova Sintra, com Djick, o contador admitiu ter refletido muito

¹¹² “Ainda ontem..., O conto (...) acabou!, Sabe o que mais..., E quem lembra daquele..., A história acabou, o balaio envervou!, Ainda anteontem..., Ainda anteontem (...) mas sabe que mais..., A quem agradou, que tome e conte!, Finda a história!, A história acabou!, Até hoje..., Ainda hoje..., A história terminou!” (tradução da autora).

¹¹³ “Sapatinho ribeira acima, sapatinho ribeira abaixo. Quem sabe mais, que conte” (tradução da autora).

¹¹⁴ Entrevista realizada na Ribeira Seca em setembro de 2021.

¹¹⁵ “Querer pegar na história é importante. É importante porque elas nos trazem muitas coisas, muitas emoções. Uma história para o bem do coração. É aquela em que agarramos a história a partir de uma passagem que ouvimos contar, por exemplo. Olha, por exemplo, eu sou da Ribeira Seca, moro na rua de cima, há quem viva ali embaixo e chame-se Makati. Eu posso ir divertir-me com ele lá embaixo, vou, ouço contar uma história, volto, conto a mesma história, alguém se admira, você vai lá e ouve aquela história, amanhã já há mais histórias, quando eu morrer, alguém conta aquela história que eu contava ou apresenta a sua própria versão” (tradução da autora).

sobre as narrativas antes de nosso encontro, já que não contava histórias há muito. Abel, acerca da experiência e da dificuldade de narrar após longo tempo, mencionou¹¹⁶:

Na es mumentu li sta difisil pamo, prontu e kuza ki n bai ki para-l, ka simé? Mas através di bo n ta bai ta refleti-l, refleti-l (.....) dja n ta atxa más pensadu ki propi stória. Alguns stória ta passa ma so n kumesa kes otu ta volta mok keli é konputador. Kabesa é konputador.¹¹⁷

Os demais interlocutores apresentaram visões semelhantes acerca da recuperação do fio narrativo. Já o conteúdo textual recolhido revela, em alguns casos, a combinação de diferentes histórias em uma versão atualizada. Assim, as falhas da memória tornam-se compreensíveis e até justificáveis, dadas a contração do contexto tradicional, a escassez de momentos de exteriorização e a paulatina atualização do imaginário simbólico cabo-verdiano, que passa a englobar referenciais oriundos dos meios de comunicação contemporâneos. No tocante à prática performática, a narração em contexto tradicional é profundamente marcada pelos traços de quem narra, sendo ferramentas fundamentais elementos como a tonalidade da voz, a gesticulação e a sustentação do olhar. Tais elementos, entretanto, não são aperfeiçoados por meio de ensaios: a familiaridade com o contexto, normalmente doméstico, faz com que os interlocutores não precisem ensaiar uma história. Sobre sua apresentação no Museu Etnográfico da Praia, a alteração de ambientes e os ensaios, Abel declarou em entrevista¹¹⁸:

— Bu sabe ma purizenplu na kaza, mas menus e so kel un bes so, ma la txeu algen ta odja-u. Alem di kel ki txeu algen ta odja-u as bes bu ka tene kel mural asi, sima ki a ta fla-u, bu ka ta ten kel mural. Bu ta bai ku menus mural, bu a ta xinti un bokadinhu asi prisipitadu, mas prontu dentu prisipitadu bu ten ki poi koraji pa bu txiga kel pontu. Kel meta.

— Bu sta skodje stória ki bu ta konta? Bu skodje lobu ku xibinhu, kel bes, bu ta skodje kuza ki bu ta konta o bu ta skoleba artis?

— Na prontu, kela era senpri intenson di leba kel stória di vikinha ma prontu N obi minis ta fla ma es gosta di lobu ku xibinhu. Bu sabe, mininu era mas prefiridu ki es obi lobu ku xibinhu pamodi es ta obi-l na kaza, mas n tem vikinhu, N ten kel ki n fla-u prinseza [...] N ten variu stória, es stória purizenplu é pa ben final di novu. Bu sabe, kuza paranu...e tiki torna ben. Nu ka tinha kel ideia ma nu ta ben txigaba kel meta sima na es mumentu li.

— Bu ka insaia?

¹¹⁶ Entrevista realizada na Ribeira Seca em janeiro de 2020.

¹¹⁷ “Neste momento, está difícil porque, pronto, é uma coisa que eu parei, não é? Mas através de ti, reflito sobre isso, reflito sobre isso [...] Encontro mais reflexões sobre as histórias que histórias propriamente. Algumas histórias perdem-se, mas se eu começo, aquelas outras voltam. É como com um computador. A cabeça é um computador” (tradução da autora).

¹¹⁸ Entrevista realizada na Ribeira Seca em fevereiro de 2020.

— Nau, n txiga n bai. Txiga mare di bai, n bai.¹¹⁹

Em meados de fevereiro de 2020, em seguida à participação na sessão de histórias no Museu Etnográfico, relativamente à questão da preparação da narrativa, resumi em meu diário de campo:

Conversando com Abel sobre o dia no Museu, duas coisas se clarificaram: ele se sentiu gratificado por estar lá contando histórias, tem nítida consciência da importância e da especificidade do que faz, mas notou a diferença de contexto, disse que estava nervoso/precipitado porque lá não tinha moral. O uso do termo foi interessante pois representa o entendimento dele com relação à aceitação comunitária e ao estar à vontade para contar em contexto tradicional. Trabalhamos com histórias que encontrei no ATO, exteriorizadas por ele algumas décadas antes: contou uma (“Joãozinho”) e tentou lembrar “Pedro, Paulo e Manel”. Com relação ao arquivo memorial, o imediatismo é pouco frutífero: eu li as histórias para o Abel e ele se lembrou das narrativas, mas alguns detalhes como nome de personagens ou encadeamentos falharam. Abel disse que precisa de uns dias para recordar ou, de acordo com a expressão por ele utilizada, “pôr em prática a história”. Também disse que tenta personalizar as histórias com frases como “eu estava lá”, “eu fui convidado para o casamento”, “mil novecentos e uma vez”. Afirmou que cada contador conta à sua maneira e personaliza a narrativa, mas que ele era o único a utilizar frases de efeito. Abel, na conversa de hoje, estava recorrentemente enfatizando a sua qualidade de contador frente aos demais. Repetiu também que a história de “Bódon” foi por ele contada primeiro e, depois, espalhou-se pela ilha.

¹¹⁹ “— Você sabe que, por exemplo, em casa, é só aquela vez. Mas lá [no Museu] tem muita gente assistindo. Além das pessoas, às vezes, não estamos com a moral muito em cima. Você vai com menos moral, sente alguma precipitação, mas pronto, tem de ter coragem para chegar ao ponto. À meta.”

“— Você escolhe as histórias antes de contar? Escolheu ‘Lobo e Chibinho’ aquele dia antes de contar?”

“— Na verdade, aquela sempre foi a minha intenção. Levar a história da ‘Vaquinha’. Mas pronto, ouvi as crianças dizerem que gostam do ‘Lobo e Chibinho’. Você sabe, crianças gostam mais de ‘Lobo e Chibinho’ porque é o que ouvem em casa, mas eu tenho outras histórias como aquela da ‘Vaquinha’, uma com uma princesa (.....) tenho muitas histórias.”

“— Você não ensaiou?”

“— Não. Eu cheguei e fui. Quando chega a maré, eu vou” (tradução da autora).

Figura 23

Abel Mendes no Museu Etnográfico da Praia, 2020



Nota. Fotografia da autora.

Figura 24

Abel Mendes na Ribeira Seca, 2021



Nota. Fotografia da autora.

As recolhas com Djick e Camilo também evidenciaram certo hiato memorial, materializado na mescla de narrativas e na reticência de sua exteriorização, sem que, contudo, os interlocutores tenham sentido necessidade de ensaiar. Ambos partilharam seus esforços de recuperação da estrutura textual que, entretanto, não foram ensaios e, sim, movimentos circulares de repetição em que, aos poucos, a engrenagem memorial recuperava fragmentos e episódios. Esse hiato é fundamental à capacidade criativa dos narradores que, na tentativa de recuperar o fio narrativo, acabam por imprimir novas marcas ao texto.

Ilustrativa da recolha e dos mecanismos em questão é a seguinte entrada de meu diário de campo:

Nova Sintra, 07 de janeiro de 2020

A história de Djick foi longa e envolvia personagens que aparecem em outros registros como o Gigante, o “*saibo*”¹²⁰ e as tríades. No final da narração, curiosamente, ele pediu para ouvir o áudio do gravador e não quis ver as filmagens. A narrativa começou com “*Unbes*”, mas não teve fórmula de finalização, imagino que pela falta de 'contexto', só eu estava a ouvir. Djick diz que a mãe está morta, e que por isso não há problema em contar histórias de dia, mas que, no passado, era tabu. Ao ouvir a gravação, esboçou um sorriso ao verificar a qualidade do relato. A história e toda a nossa conversa decorreram em LCV e ele confirmou que, para rememorar a narrativa, precisou de tempo, deitado, à noite. Disse que quem lhe ensinou foi um senhor que vivia no Cachaço e que, na altura, memorizou logo a narrativa. Djick contou a história na sala de casa, sem preparação prévia além da recuperação do fio memorial. Em algumas pausas, era nítida a dificuldade de organização da sequência narrativa.

Tênue, o limiar entre a criatividade e a autenticidade convoca a introdução de experiências individuais e coletivas no relato, recurso imprescindível para a atualização do texto. O processo de atualização se dá, principalmente, no momento de fixação memorial, em que interessam o conteúdo narrativo e o que Ruth Finnegan classifica como “multiplexity” (2007, p. 189), ou seja, a não redução das performances à sua forma de transmissão. Aspectos fundamentais da sessão de contação de histórias são a assistência, o contexto e a criatividade do narrador. Nunca somente o indivíduo, nem somente a comunidade: dito de outra forma, o objeto gerado e chancelado pela comunidade por meio da criatividade individual (Hafstein, 2014b). As interações com Abel e Djick indicam consciência dessa intervenção textual e da balança entre o coletivo e o individual. Contudo, enquanto Abel identificou suas adaptações como estilísticas e até criações, Djick frisou a fidelidade ao relato ouvido, décadas antes, no Cachaço. Camilo Vaz, em Chão-Bom, ecoou o posicionamento de Djick. No caso de Abel, a relação com a narração oral, apesar de mnemônica, é pautada por uma retórica externa ao seu contexto, fruto das contribuições para o ATO e das múltiplas atividades em que participou enquanto contador de histórias. Djick e Camilo relacionam-se com o imaginário da narração oral com base em sua experiência individual e comunitária, distante de agendas

¹²⁰ Sábio (tradução da autora).

institucionalizadas. Frisa-se, portanto, a permeabilidade do repertório e dos contadores no tocante a agendas e a discursos mais latos, como é o caso da retórica patrimonial.

Quanto à assistência, sua intervenção ativa é facultativa e apreciada pelos narradores, não existindo uma diferenciação relevante entre repertórios em função dos presentes. O filho de Jacinto Vaz, entretanto, recordou que, quando o pai narrava em casa, escolhia, geralmente, narrativas protagonizadas por Carlos Magno, mas que podia, também, contar histórias de “Lobo e Chibinho”, de feitiçaria, dentre outras¹²¹:

— Keli e ta kontaba poku. E ta kontaba oras ki nu staba so mininu ki e ta kontaba. Dja era stória di otu manera. Lobu ku xibinhu era so ora ki staba munti mininu ki é ta kontaba.

— Sinau era ki tipu di stória?

— E ta kontaba stória di nha bedja fitisera, di nhu bodi. Bodón.¹²²

Figura 25

Assunção Vaz narra na Cidade Velha (Santiago), 2021



Nota. Fotografia da autora.

¹²¹ Entrevista realizada em outubro de 2021.

¹²² “— Essas, ele contava pouco. Contava quando estavam só crianças. Eram histórias de outro tipo. Lobo com Chibinho era só quando havia muitas crianças.”

“— Então que tipo de histórias contava?”

“— Nha Velha Feiticeira, Nhu Bode, ‘Bodón’ (tradução da autora).”

A seleção de narrativas é habitualmente gerida em função das predileções do próprio narrador, respeitando-se códigos morais e sociais. Os últimos, entretanto, alteraram-se profundamente nas décadas recentes, fator que imprime, no *corpus* observado, traços antes não existentes. Assim, ainda que anteriormente, no contexto tradicional, não houvesse grande diferenciação entre as narrativas contadas a adultos, crianças, homens e mulheres, na contemporaneidade, as adaptações do sistema educacional e dos códigos moral e social fazem com que tais narrativas, e sua transmissão, principalmente para crianças, tornem-se insólitas ou desaconselhadas. No caso das recolhas realizadas, todas em contexto doméstico, raramente havia assistência, fator que impactou negativamente o ímpeto dos contadores em narrar. Contudo, as especificidades de suas exteriorizações não deixaram de ser observadas, como comprova meu diário de campo:

A sensação de ouvir o Djick foi muito diferente daquela que sinto nas sessões em contexto institucional/profissionalizado. Havia uma determinada informalidade e uma reverência na forma como ele entoava o discurso, assim como a maneira de olhar diretamente nos olhos do interlocutor em excertos específicos conferia um ar solene à narrativa e ao momento da narração. A sensação também foi muito diferente daquela ao ouvir o Abel, que já está acostumado a contar para pessoas estranhas ao seu contexto doméstico.

Figura 26

Djick narra em Nova Sintra (Brava), 2020



Nota. Fotografia da autora.

Além da ausência de uma assistência ativa e que se relacione com o repertório, certa estranheza com relação à presença da investigadora também foi notada, principalmente em recolhidas mais pontuais, estranheza que torna o ato de contar histórias inusitado. Ao se depararem com alguém contando histórias novamente, familiares e vizinhos demonstraram, inicialmente, reticência. Muitos afirmaram ter esquecido as histórias, mas compartilharam suas lembranças sobre o contar e o ouvir, e sobre as personagens. É nessa tênue fronteira, entre fragmentos da memória individual e do imaginário partilhado, coletivo, que o cânone da *bóka noti* é perpetuado. Paradoxalmente, enquanto o *corpus* narrativo é adaptado, revisto e moldado para circular nos contextos profissional e institucional, o imaginário acerca do universo tradicional é pouco revisitado. Esse respeito ao arquétipo é canalizado, geralmente, para uma vontade concomitante de “beber na fonte”, ou seja, de aceder ao repertório e aos sujeitos tradicionais, e para a reprodução do imaginário a eles relacionado, sem que se proceda à sua atualização e à problematização dos hiatos entre as realidades e os cânones. Retorno, por isso, à proposta de Röhrich apresentada no início deste capítulo: a relação entre o *corpus* narrativo e a realidade atualiza-se constantemente e reflete os deslocamentos socioculturais e períodos históricos que a circunscrevem. Nessa perspectiva, a redução do universo tradicional da narração oral em Cabo Verde pode ser compreendida como consequência de tendências e agendas diversas. Literacia, urbanização, globalização, imigração, colonialismo e transnacionalismo são fenômenos exemplificativos no caso em questão, bem como a ressignificação da narração oral tradicional e de seus *corpora* enquanto patrimônio, *tradison di tera*.

O significado conferido ao repertório e à narração oral varia em decorrência da relação estabelecida com eles. Por isso, Abel reconhece, em sua prática, uma herança cultural a ser salvaguardada, enquanto Djick valoriza o *corpus* com base em suas experiências individuais e comunitárias, distantes de uma retórica patrimonial institucionalizada. Nesse processo multifacetado, os fragmentos do contexto tradicional vão sendo congregados e, por fim, cristalizados enquanto símbolo. O imaginário acerca do universo tradicional da narração oral e a figura do narrador tornam-se parte da semântica do fabuloso, do mágico, do tempo fora do tempo. E os usos do repertório tradicional em contextos não tradicionais acabam por contribuir para essa delimitação desse imaginário fabuloso, que encerra o âmbito tradicional.

Interessa ressaltar que a edificação desses espaços dicotômicos se relaciona, no caso de Cabo Verde, não só ao histórico colonial, como também à adaptação política às lógicas e às agendas

ocidentais de desenvolvimento e modernização. Além da adaptação das narrativas, os *loci* representativos do ensino são, atualmente, escolas, museus e bibliotecas. O que se presencia, portanto, é o que Le Goff (2013, p. 24) denomina como “o maravilhoso politizado, que faz dos produtos do imaginário instrumentos do poder terreno”. Para que se interprete a instrumentalização do “maravilhoso”, é necessário que se assumam como realidades o narrador na esteira, ou no alpendre, cercado por olhos conhecidos e expectantes, assim como o contador em um cômodo, ao lado da televisão, contando, de forma simultânea, para uma estrangeira, uma câmera de filmar e um gravador de voz. A complexidade temporal e simbólica dessas duas imagens é aquilo que, talvez, mais interesse ao investigador que atualmente se ocupa das práticas de narração oral tradicionais, de seus *corpora* e da relação entre as realidades experimentadas pelos sujeitos tradicionais e os cânones existentes. Não só os contextos institucional e profissionalizado contribuem para o imaginário da narração oral tradicional: os resquícios do universo tradicional e os seus narradores moldam o seu próprio contexto, incorporando e adaptando traços externos à sua retórica original.

V. 2. O horizonte etnográfico da recolha das narrativas tradicionais

Considera-se esta alínea como uma reflexão complementar à exposição prévia, uma vez que aqui se pontuam dimensões mais abrangentes da experiência etnográfica em Cabo Verde que, não obstante, facilitam a interpretação crítica do fenómeno narrativo abordado, ele próprio parte constituinte do terreno.

V. 2. 1. A Ilha de Santiago e suas histórias

A sociogênese das ilhas de Cabo Verde, como demonstrado no capítulo introdutório, é heterogênea. Nesse quadro, Santiago desponta como o primeiro território a ser ocupado e, consequentemente, aquele em que mais traços se notam dos elementos africanos na constituição cultural. Atualmente, a ilha figura como lugar de prestígio dada a centralização de iniciativas à volta da capital. As particularidades do sentir-se santiaguense são sintetizadas pelo termo *badiu*, utilizado para designar os ali nascidos, e *badiu di fora*, o que vive nas zonas rurais e não na Praia (Nogueira, 2019). Em termos semânticos, entretanto, *badiu* sintetiza uma vasta gama de referenciais santiaguenses, principalmente após o crescimento urbano das últimas décadas.

Expressão originalmente utilizada na identificação de escravizados fugidos e, posteriormente, alforriados em decorrência das fomes cíclicas, seu uso espelha a aglutinação simbólica dos santiaguenses como um tipo específico. Como nota Glaucia Nogueira (2019), em seu artigo “Exaltar a tradição e ser contemporâneo: a conversão do estigma em emblema no batuku de Cabo Verde”, a busca pela tradição santiaguense, de papel proeminente no imaginário cabo-verdiano, é cada vez mais frequente em diversos âmbitos, da música à literatura, passando pela política. A sociogênese histórica, portanto, acaba por ganhar novos contornos na contemporaneidade, transformando Santiago numa espécie de exemplar do tradicionalismo cabo-verdiano e do “ser crioulo”. Essa proeminência associa-se, ainda, à modernidade da capital, *locus* de oportunidades e centro de poder de decisão. *Badiu* foi expressão que conheci, juntamente com *morabeza*, antes mesmo de chegar ao arquipélago e cujos sentidos passei a desvendar após a transferência do Mindelo para a Praia.

Antes do aprofundamento no universo *di fora*, frizam-se algumas dinâmicas relacionadas à capital e sua importância na promoção do imaginário santiaguense. Segundo os investigadores Oliva e Fonseca, a cidade desempenha um duplo papel de capital e metrópole, uma vez que “exerce uma influência muito além de sua área imediata” (Oliva & Fonseca, 2021, s. p.) e conecta os cabo-verdianos ao mundo. A rede de fluxos cujo epicentro é a Praia ganha maior dimensão quando considerada a diáspora cabo-verdiana. Os mesmos autores, acerca desse fenômeno, mencionam: “a própria ideia de nação é, em alguma medida, supra territorial, um Estado-nação cuja formação e legitimação se apoiam na ideia de uma nação que existe e é também concreta e simbolicamente experimentada além-fronteiras” (2021, s. p.). Esse é, assim, um lugar de afirmação e de seleção de símbolos, o espaço, por excelência, de chancela da tradição.

Não obstante as óbvias, embora complexas, problemáticas sociais da cidade, foi possível, como descrito, a recolha de narrativas na Praia, seja pelo seu caráter *melting pot*, seja por estar povoada de pessoas oriundas de diferentes localidades e ilhas. Muito comum é, também, o movimento pendular de trabalhadores que vivem em outros concelhos e deslocam-se cotidianamente para a Praia. Igualmente comum é a interdição de certos grupos à cidade e suas estruturas. Muitos interlocutores pouco frequentavam a Praia e raramente saíam das suas zonas, principalmente por razões financeiras. Tendo em vista esses paradoxos, é consequencial o papel de filtro desempenhado pela capital no tocante aos fluxos materiais e simbólicos.

Nesse cosmo de extremos, apesar de a recolha literária ter sido possível, ela não foi fácil: o alto grau de segregação social inviabilizou, em inúmeros casos, o acesso a bairros inteiros. Esse tipo de impedimento não é unilateral. Potenciais interlocutores, no contexto urbano, segregado e mais individualista, demonstraram grande desconfiança com relação às perguntas e ao projeto. Ademais, muitos argumentaram que o hábito de contar histórias e o conteúdo das narrativas foram deixados junto de suas terras e famílias. Essa conexão entre a memória de casa e as narrativas tradicionais, no caso cabo-verdiano, é uma problemática a ser considerada. Os vários fluxos migratórios, internos e externos, são elementos de grande impacto nas cadeias de transmissão, e todas essas rotas se cruzam, habitualmente, na Praia. Os símbolos e as práticas discursivas ali produzidos são consequência da confluência dessas muitas rotas e impactam a vivência dos cidadãos, dos habitantes das zonas rurais, das demais ilhas e da diáspora.

Sobre as proporções do binômio “campo e cidade”, Tadeu e Oliva (2021, s. p.) referenciam a expressiva ocupação das zonas rurais em Santiago, nas quais a agricultura de subsistência é atividade central. Seria, portanto, difícil que esse binômio não fosse aqui abordado, principalmente quando a ruralidade tem tão grande relevância para o objeto analisado. Os universos urbano e rural conectam-se por meio de símbolos e códigos culturais que constituem o ser *badiu*. Essa é uma compreensão que se mescla, ainda, à afirmação de uma identidade cabo-verdiana: Santiago é comumente reconhecida como matriz referencial da cultura do arquipélago.

Enquanto o repertório mapeado na Praia e nas “zonas fora” não apresenta grandes discrepâncias, a recolha literária realizada em ambos os espaços decorreu de forma diferenciada. O fim de semana, apontado como melhor altura para a realização de entrevistas e recolhas em zonas rurais, não era frutífero na capital. Nos demais concelhos, era comum a hospitalidade e uma certa curiosidade sobre o projeto. Já na Praia, o encontro com potenciais interlocutores desencadeou, muitas vezes, alguma hostilidade ou distanciamento. Após a partida do Mercado do Sucupira em direção ao interior da ilha, era habitual a interação com os demais passageiros, geralmente acompanhada da música alta. Eles se esforçavam para sugerir contadores em seus bairros e concelhos. Também sugeriam temáticas, uma vez que, nas zonas em que a agricultura, apesar da seca, tem função primordial, os saberes que a acompanham resistem, bem como alguns costumes. Na Fazenda, onde se debulha o milho, recolhi a narrativa de “Bodón”, posteriormente ouvida e recolhida também na Ribeira Seca e na Cidade Velha.

Figura 27

Debulhar o milho, 2021



Nota. Fotografia da autora.

A caracterização etnográfica é tarefa infundável, e com Santiago não é exceção. Nesse enquadramento, devem ser consideradas as experiências daqueles que vivem no complexo mosaico social da Praia, mas também da segunda maior cidade, Assomada, e do Tarrafal, da Fazenda, da Ribeira da Barca, de São Domingos, do Salineiro. Nesse cenário, são fundamentais, ainda, os cabo-verdianos residentes fora do arquipélago, os fluxos econômicos e, por fim, os interesses políticos que regem a construção de um imaginário acerca do que se considera como típico de Cabo Verde. Nas “zonas fora”, são características notáveis as festividades, a força do catolicismo, o êxodo rural, as marcas deixadas pelas últimas secas e a estruturação particular dos domicílios. Entre *bindes*¹²³, fogões a lenha e campos secos, essas experiências são tão *badias*, crioulas e cabo-verdianas quanto o mercado aos domingos no Sucupira, o pastel de milho em São Lourenço dos Órgãos e a Festa de Cinzas na Ribeira Seca.

Em Santiago, o repertório aqui objetificado é mais facilmente encontrado nas “zonas fora”, em parte por sua relação direta com o cotidiano observado e pelo vínculo dos sujeitos com as localidades em que sempre viveram. Nessa tentativa de aproximação de uma perspectivaêmica do contar e do contador de histórias tradicionais, as realidades observadas indicam a óbvia diminuição contextual e certo grau de preservação por parte dos sujeitos tradicionais, que atualizam o repertório e mesclam-no a outras atividades. Nas zonas rurais, as narrativas tradicionais acabam por ser partilhadas apenas em momentos oportunos, seja pela presença de uma investigadora em campo à procura de histórias, seja pela morosidade do ato de debulhar o milho. Além das dimensões afetiva e simbólica, o repertório tradicional e a figura do narrador têm lugar nas fragmentárias experiências de exteriorização textual impulsionadas por estímulos externos ou pelo entretenimento necessário a certas atividades domésticas.

Por mais que habitual, o reconhecimento do repertório e da *bóka noti*, enquanto tradições, origina-se da mistura entre referenciais e lógicas externas (institucionais e artísticas) e internas (cotidianas). Do ponto de vista comunitário, observou-se uma dissociação do hábito de ouvir e contar histórias e, paradoxalmente, uma relação afetiva com o repertório, as personagens e os contadores. Salvo exceções pontuais, ninguém mais conta e ouve histórias na *bóka noti*, mas muitos consideram o valor simbólico e cultural que a prática tem para a sua compreensão de “ser crioulo”. É em processos de afirmação identitária fundamentados pela reiteração de manifestações

¹²³ Vaso de barro utilizado para cozer cuscuz (tradução da autora).

tradicionais que se torna possível a observação das complexidades que envolvem binômios como moderno *vs.* tradicional e campo *vs.* cidade. Os fluxos emergentes das relações entre esses pólos, como propôs Trajano Filho (2004), são oscilantes e multidirecionais. É, portanto, reducionista a ideia de que a compreensão do universo tradicional em observação — por mais diminuto que esse seja — possa ser desenvolvida sem que se considerem tais fluxos e, também, os demais universos abordados nesta investigação.

Friso, por fim, que no tocante à recolha literária e etnográfica no Fogo e na Brava, a observação da relação dos interlocutores com o repertório e a narração tradicionais foi tarefa que resultou na partilha de breves narrativas, e, com Djick, no mapeamento de histórias mais longas. Já Tomé Varela da Silva, ao relatar suas experiências no Fogo, havia frisado um determinado interesse da população local na partilha de suas práticas culturais. A tal tendência, associa-se o processo contemporâneo de promoção cultural da ilha, tratada como uma espécie de joia cabo-verdiana. Nesse sentido, tanto o isolamento geográfico — que se sente ainda mais na Ilha Brava — quanto a preservação de costumes locais facilitaram a busca por interlocutores, ainda que não fossem essas as localidades nas quais a recolha, em termos de estruturação metodológica e etnográfica, estava programada. No tocante ao objeto observado, estadias mais longas podem resultar em recolhas literárias mais exitosas, fator que orientou meu posicionamento exploratório quanto a possíveis campos para realização de recolhas e para o desenvolvimento de análises comparativas com base no referencial santiaguense.

Capítulo VI. Adaptações de base tradicional e narrativas tradicionais: confluências e dissonâncias

Apresentados os diferentes cenários em que o repertório tradicional foi mapeado, foque-mo-nos na observação das narrativas, na análise dos textos de forma a melhor compreender os seus usos semânticos e a sua recriação em universos não tradicionais. Friso que o trabalho desenvolvido se ocupa do campo semântico, motivo pelo qual não foram pautadas problemáticas de ordem gramatical. Foram mantidas as formas originais dos documentos consultados, assim como os parâmetros selecionados para transcrição da LCV, expostos no Capítulo I. Consequentemente, diferentes versões poderão apresentar grafia divergente. A variação ortográfica não foi vista como uma problemática, uma vez ser intrínseca à LCV e comum à análise intertextual de versões cronológica e contextualmente distantes.

Dentre o material compilado no âmbito da investigação, foi constituído um *corpus* apropriado ao exame comparativo, cujo norteador foram as narrativas de base tradicional adaptadas por contadores profissionais. Após a identificação dessa primeira amostragem, selecionaram-se versões correspondentes oriundas de referentes bibliográficos ou da recolha literária desenvolvida com sujeitos tradicionais. O repertório comparado foi selecionado por ter sido considerado como exemplificativo dos mecanismos de recriação e, ainda, por bem representar, em nível textual, os três diferentes universos abordados, uma vez que se analisam versões tradicionais e adaptações profissionais por mim recolhidas, além de fixações textuais oriundas de recolhas de âmbito institucionalizado. Constituem o *corpus* as seguintes narrativas:

- A. “Boi Blimunde”, adaptada pela profissional Elisabete Gonçalves com base no volume *A história de Blimundo* (1982), de Leão Lopes.
- B. *A história de Blimundo* (1982), volume publicado por Leão Lopes após a recolha da narrativa em contexto tradicional na Ilha de Santo Antão.
- C. “João ki mamã na burra”, adaptada por Elisabete Gonçalves com base em versão recolhida e publicada por Henrique Teixeira de Sousa.
- D. “Djom Di Mamã Na Burra”, recolhido por Henrique Teixeira de Sousa na Ilha do Fogo. Publicada no N°8 da *Revista Claridade* (1949). Traduzida para LP por

Baltasar Lopes da Silva.

- E. “Lobo com Chibinho e Tia Ganga”, adaptada pela profissional Dulce Sequeira com base no volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009).
- F. “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #1”, recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com Abel Mendes.
- G. “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #2”, recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com João de Deus.

O exercício comparativo foi estruturado em concordância com os seguintes critérios analíticos: a língua, as sequências internas, o espaço e o tempo, bem como as personagens. Com base nesses parâmetros, foi possível uma leitura crítica que destacou a influência do contexto contemporâneo e dos seus imperativos na recriação dos textos, mas não deixou de revelar a persistência de elementos da tradição, reiterados nos diferentes universos de circulação do *corpus* comparado. Nesse exercício, como explicitado, atentou-se particularmente para as semelhanças e as dissonâncias entre ocorrências narrativas profissionais e tradicionais (recolhidas e publicadas anteriormente ou compiladas nesta investigação).

A abordagem da língua dos textos se desenvolveu por três motivos: a intrínseca relação do idioma com o complexo binômio “adaptação-conservação” do repertório tradicional, o quadro sociolinguístico cabo-verdiano, e, por fim, a centralidade dos objetivos pedagógicos na constituição dos repertórios pelos contadores profissionais. A tradução ou não dos textos, como aprofundado no Capítulo III, prende-se à prática contística em análise. Mistura-se a questões identitárias, de valorização da memória e à pauta da autenticidade, numa realidade em que a língua oficial é o português e a língua nacional é o crioulo cabo-verdiano. O uso da LCV ou da LP, bem como o bilinguismo de certas versões, foi examinado, ainda, pelo impacto semântico da tradução, que pode revestir o texto de novos sentidos, como afirma Michael Toolan (2007, p. 231), para quem diferentes palavras podem ocasionar diferentes narrativas.

No tocante à análise comparativa das sequências narrativas internas, ela possibilitou a verificação dos graus de recriação e de conservação dos relatos, nomeadamente nos casos de ampliação, condensação e alteração semântica. Atentou-se para a inserção e para a omissão de

elementos narrativos nas diferentes versões, exercício que potencializou a interpretação dos graus de adaptação textual e dos motores de tais alterações. Por seu lado, tempo e espaço articulam-se de forma estreita e são equivalentes à díade principal da representação narrativa. Ambos foram examinados em sua dimensão intradieética e foram estudados com pormenor por representarem, não sem intencionalidade pedagógica em diferentes domínios, as atmosferas social e cultural do que é relatado. Por fim, atentou-se também para as personagens, que podem tomar a forma de pessoas, animais, seres, criaturas ou objetos, e que foram compreendidas, além de seu protagonismo narrativo, enquanto “lugar de concentração de sentidos” (Reis & Lopes, 1998, p. 316). Assim, tanto suas ações quanto sua caracterização, compreende-se, encerram dimensões simbólicas e socioculturais da narrativa, consideradas fundamentais para o estudo comparativo e intertextual.

Como último ponto prévio à análise, friso que, no Anexo I, encontram-se disponibilizadas paráfrases, por mim desenvolvidas, em LP, a partir da totalidade do *corpus* selecionado. Já no Anexo II, estão disponibilizadas as transcrições, em LCV, das narrativas recolhidas no âmbito desta investigação, nos contextos tradicional e profissional. As narrativas oriundas de referentes bibliográficos (casos **B** e **D**) não foram transcritas em sua totalidade no Anexo II dada a problemática da reprodução dos volumes originais. Sugere-se que a consulta ao Anexo I anteceda a leitura da análise textual.

VI. 1. Análise textual do *corpus* selecionado

VI. 1. 1. Relatos protagonizados por Blimundo

A. “Boi Blimunde”, adaptada pela profissional Elisabete Gonçalves com base no volume *A história de Blimundo* (1982), de Leão Lopes. Paráfrase disponível no Anexo I, transcrição em LCV no Anexo II.

B. *A história de Blimundo* (1982), volume publicado pelo autor após a recolha da narrativa em contexto tradicional na Ilha de Santo Antão. Paráfrase disponível no Anexo I.

Principio pelas duas versões da narrativa de Blimundo, uma das mais proeminentes figuras heroicas do imaginário cabo-verdiano, cuja história conheceu múltiplas adaptações, nomeadamente

após a publicação da recolha realizada por Leão Lopes (Lima, S., 2021; Pereira & Pinheiro, 2023). Blimundo e seu fardo, como prefaciado na versão **B** por Lopes, são comumente associados ao imaginário da resistência contra a exploração e à busca do cabo-verdiano pela liberdade, uma vez que as narrativas de Blimundo consubstanciam o imaginário rural do trapiche, engenho primeiramente movido por escravizados e, depois, por bois, bem como retratam a rígida estruturação social dos morgadios e do regime colonial, elementos históricos que fazem com que a identificação da narrativa não se restrinja às ilhas de tradição agrícola, caso de Santo Antão, onde Leão Lopes argumenta ter recolhido a versão que posteriormente publicou (Faria et al., 2007, p. 670).

Vinculada à história do povo cabo-verdiano, a personagem atinge a sublimação heroica e insere-se, ainda, no alargado léxico da figura bovina enquanto símbolo da resistência, comum a diferentes universos narrativos tradicionais (Marcos, 2016). Compreender Blimundo implica, portanto, o reconhecimento da correlação entre a personagem e a experiência social cabo-verdiana. A atualização e a adaptação da narrativa, assim como a sua recriação artística, sugerem seleção e reiteração, por parte de quem a adapta, de características específicas do historial cabo-verdiano, características que transpõem o limite diegético, adentrando processos de historicização.

Considerados os contornos políticos dos relatos protagonizados por Blimundo, a questão linguística desponta como um interessante tópico inicial. Nas versões **A** (profissional) e **B** (recolhida em contexto tradicional e posteriormente publicada), o idioma é trabalhado de forma assertiva. Leão Lopes, em **B**, traduz o conto para a LP, mantendo, em LCV, as cantigas e termos fundamentais à representação do cotidiano ilhéu. Em sua análise textual, Faria et al. (2007) listam parte do léxico cabo-verdiano mantido pelo autor: “o *bli*, cabacinha de levar água; a bolsa de *prentém*, bolsa de pano que se atava à cintura; ou a *codizinha*, filha mais nova; ou ainda o *trapiche*” (p. 673). Acrescento à citação, as cantigas, mantidas em LCV dadas a musicalidade e a inseparabilidade da língua materna, aquela em que foram, originalmente, entoadas.

Embora tenha sido recolhido em contexto tradicional e em LCV, o relato foi traduzido para a LP, ainda que publicado em 1982, já em contexto independente. Contudo, apesar da tradução, a língua se manteve como referencial semântico e veículo de comunicação da cultura, uma vez que, na versão **B**, o uso pontual da LCV foi primordial para a construção do espaço e do tempo narrativos e para a caracterização das personagens. A manutenção de termos e cantigas em LCV foi, por isso,

aqui compreendida como um recurso de enquadramento do texto, já que ele, quando integralmente dissociado da língua materna, distancia-se da experiência cabo-verdiana e da própria tradição textual, perdendo em simbolismo, semântica e rítmica. Em entrevista, Leão Lopes, acerca da recolha do conto, das cantigas contidas no mesmo e da personagem, comentou¹²⁴:

Hoje faz parte do imaginário contemporâneo e não só tradicional, não é? Inclusive a própria música, que eu resgatei, a música entrou no léxico. No percurso de músicos jovens atuais que já gravaram Blimundo. Ouve-se em todo lado e isso também é um resultado desse trabalho que eu fiz e que lamento que não seja feito a volta de outros contos.

A História de Blimundo entrou, de fato, para o que Lopes denomina “léxico contemporâneo”, sendo o volume por ele organizado uma referência incontornável no que diz respeito às versões conhecidas das narrativas protagonizadas por essa figura. A questão da fidedignidade à recolha realizada ultrapassa o escopo desta investigação, que se ocupa do imaginário constituído, reiterado e multiplicado em torno de certas personagens ou narrativas ao longo do tempo. Ainda assim, destaca-se um tema relevante a ser explorado: a comparação entre as versões existentes dos contos protagonizados por Blimundo, sobretudo considerando que poucas antecederam a publicação de Lopes (Lima, S., 2021), em si muito pautada pelo contexto histórico da libertação colonial e da identificação de símbolos culturais locais. Não surpreende, portanto, que *A História de Blimundo* tenha servido de referência para a versão **A**, uma recriação artística de Elisabete Gonçalves, narrada em língua cabo-verdiana.

A contadora, em seu relato de base tradicional, manteve-se fiel à já mencionada indissociabilidade da tradição e da LCV, inerência fundamentada na relação entre narrativa, experiência e memória. Ao narrar na língua materna e conferir apenas à personagem do Rei o uso da LP, a contadora obedeceu à semântica da narrativa, também contida na versão **B**, tendo sido capaz de espelhar, em sua recriação, o universo simbólico apresentado por Leão Lopes. O retorno à LCV, no caso **A**, deve-se à proeminência da língua enquanto recurso textual, principalmente em um cenário como o cabo-verdiano, no qual a opção idiomática tem contornos políticos e históricos. Deve-se também ao contexto de circulação, aos propósitos e à assistência da sessão de narração oral e, por fim, à relação entre a própria narrativa de Blimundo, a experiência histórica e cultural cabo-verdiana e a língua materna. Em termos puramente textuais, entretanto, a opção da contadora

¹²⁴ Entrevista realizada no Mindelo em maio de 2020.

de histórias de retornar à LCV não produziu alterações intradieéticas profundas, sendo seu enquadramento concordante com o da versão **B**, na qual se baseou.

No tocante à língua, conclui-se que a mesma constitui recurso narrativo fundamental em ambas as versões. As traduções não produziram histórias estruturalmente distintas, tendo os idiomas e o seu uso pontual figurado como ferramentas de conservação da conjuntura espaço-temporal e da idiosincrasia cabo-verdiana do relato, seja na versão recolhida em contexto tradicional e posteriormente traduzida para LP, seja na recriada em âmbito profissional e contada em LCV.

Coletada pela primeira vez em Santo Antão, difícil seria a constituição espacial de uma narrativa distante das montanhas e das escarpas, da agricultura e do trapiche. Foi no fim do século XVIII que o cultivo da cana-de-açúcar ganhou proeminência no arquipélago (Nunes, 2004, p. 758), cultivo consequente da ocupação colonial e do comércio triangular no Atlântico. Ilha dividida por uma cadeia montanhosa e caracterizada pelo microclima de certas localidades verdejantes, é o enquadramento histórico e político da vivência santantonense o elo fundamental da articulação espaço-temporal em ambos os casos. Tal articulação dialoga com a carga simbólica e de historicização do relato: o domínio do Rei, ou morgado, não se resume às terras em nenhuma das duas versões, incide também sobre a produção, seus meios e a força de trabalho. O antagonismo entre o palácio e os campos foi lido, por isso, como uma metáfora da desigualdade entre os dois universos sociais enquanto a limitação espacial de Blimundo, preso no trapiche, sintetiza o entrave à agencialidade — política e social — experienciada pelos cabo-verdianos e pelos escravizados durante o regime dos morgadios.

Em ambas as versões analisadas, o espaço é construído com base na experiência rural de Santo Antão, da qual a ameaça de “fome e miséria”, frisada por Elisabete em **A**, é exemplo, bem como a sua menção às ervas da terra utilizadas na preparação do banho nupcial de Blimundo. O trapiche, essencial à construção do relato, tem dimensão espacial fundamental nas versões **A** e **B**, uma vez que é representativo da realidade rural do arquipélago e da restrição experienciada pelo povo. É o trapiche o elemento propulsor da sequência narrativa que, para além da carga metafórica, contribui para a localização de ambas as versões em termos históricos, sociais e culturais. Tal componente possui, ainda, dimensão temporal, uma vez que seu uso alargado foi circunscrito a uma altura histórica específica. No tocante à articulação espaço-temporal, interessa, ainda, a

menção, em **A** e **B**, à sementeira: dividido entre os períodos de seca e *azágua*, termo que designa a temporada das chuvas, o tempo em Cabo Verde é compreendido com base em duas estações, fenômeno natural derivado de fatores geográficos e climáticos. A sementeira, além de marcador temporal, situa espacialmente os relatos, uma vez que a prática de semear os campos antes de *azágua* é, ainda hoje, típica do contexto rural cabo-verdiano.

A caracterização espaço-temporal das narrativas analisadas não difere em termos estruturais: é pautada pela menção a inalteráveis elementos constituintes do próprio processo de historicização cabo-verdiano. As versões apresentam articulação espaço-temporal harmoniosa, uma vez que temáticas como a escravização da mão de obra, a desigualdade social, os morgadios, o colonialismo e a vivência rural dessa época são indissociáveis da experiência social e da idiossincrasia cabo-verdianas e da narrativa histórica do país. A manutenção desses elementos deve-se, portanto, à sua centralidade simbólica e de construção de sentido tanto no texto recolhido em contexto tradicional, **B**, quanto na recriação de base tradicional, **A**.

Além da opção linguística e da articulação espaço-temporal, a atenção às personagens e às suas ações indica nuances textuais mais específicas em cada versão. Blimundo, uma *boiona*¹²⁵, como frisam Lopes em **B** e Elisabete em **A**, é dotado de características típicas do herói: o tamanho, a força física, a coragem e a bondade. Consubstanciando a experiência dos escravizados e dos colonos frente à exploração do regime de morgadios, Blimundo tem, na figura do Rei, seu maior antagonista. As personagens são retratadas de forma semelhante e desempenham o mesmo papel em ambas as versões, com exceção do rapaz que, em **A**, adaptação oriunda do contexto profissionalizado, é enganado pelo Rei juntamente com os demais, enquanto em **B**, publicação baseada em versão recolhida em contexto tradicional, personifica o traidor que ludibria Blimundo. Essa é uma alteração fundamental: primeiro porque transfigura o caráter da personagem, fazendo com que o rapaz passe de traidor à vítima do Rei traiçoeiro. Segundo, porque a transfiguração proposta em **A** desencadeia uma sequência diversa da recolhida por Leão Lopes em **B**, versão na qual o boi morre nas mãos do carrasco, matando antes o Rei. O caráter conferido à personagem do rapaz é o grande hiato entre as duas versões que, a partir dessa adaptação, passam a ter sequências internas divergentes e caminham para uma alteração semântica.

Ao adaptar a índole do rapaz, Elisabete não só restringe o caráter traiçoeiro à figura do Rei,

¹²⁵ Um boi grande (tradução da autora).

o vilão, como arquiteta um final positivo para o jovem em **A** que, em vez de fugir e viver atormentado pela culpa, casa-se com a princesa. Na versão da contadora de histórias, a sequência narrativa interna concorda com o enquadramento moral e pedagógico contemporâneo, sendo as menções aos estudos e à escola exemplificativas. Blimundo também se casa e acaba conquistando a liberdade no topo das montanhas. Já o destino do Rei, morto por Blimundo no final da versão recolhida e publicada por Leão Lopes, é suprimido pela contadora profissional. Outra alteração sequencial de Elisabete foi a introdução da canção dos sete anões da “Branca de Neve”, elemento que aproxima a sua versão narrativa do contemporâneo e alargado léxico dos “contos maravilhosos”, reproduzidos pela comunicação em massa. Tais adaptações sequenciais e da personagem correspondem a esforços de enquadramento de sua versão narrativa aos contextos atuais de circulação sem que, contudo, se altere a dimensão histórica do relato, cujos valores simbólico e identitário são reiterados no contexto profissional. A alteração episódica da versão **A** respeita a intencionalidade pedagógica que circunda os relatos protagonizados por Blimundo, atribuindo ao conto, contudo, uma nova carga semântica e moral, adequada aos padrões e expectativas culturais contemporâneos.

Conclui-se, portanto, que a partir da caracterização do rapaz, e da sequência narrativa, as versões **A** e **B** passam a divergir. Como se viu, as opções idiomáticas não produziram alterações intradieéticas estruturais. Já em termos de articulação espaço-temporal, dadas as dimensões histórica e identitária do relato, ambas as versões apresentaram características coincidentes e que as integram no horizonte da mundividência cabo-verdiana. A manutenção desses componentes indica a impossibilidade de recriação de elementos basilares, elementos cuja adaptação geraria relatos dissociados do imaginário cabo-verdiano e do próprio texto recolhido em âmbito tradicional. O sentido partilhado construído, no tocante às narrativas protagonizadas por Blimundo, tem como consequência a persistência de elementos da tradição, que perpetuam a interação dinâmica entre o que Lopes denominou “léxico contemporâneo” e “léxico tradicional”. Relação fundamental à validação das versões adaptadas, de base tradicional, e à consolidação da própria versão publicada pelo autor.

Frisa-se, por fim, que as dissonâncias observadas entre **A** e **B** são produtos da livre adaptação da contadora profissional, orientada pelo contexto pedagógico e performático contemporâneo. A recriação de personagens e da sequência interna facilita a circulação da narrativa, de base tradicional, nos contextos profissionais de narração oral. Tais alterações acabam

por conferir ao texto uma semântica atualizada, na qual a carga moral positiva se sobrepõe à negativa e o “fim da história” indica o oposto da culpa e da violência presentes na versão tradicional **B**. O final arquitetado por Elisabete versa sobre valores morais diversos daqueles abordados na versão tradicional. A semântica, no tocante ao desfecho das narrativas, é, por isso, diversa, apesar de a dimensão histórica dos relatos ser concordante. Já a manutenção, em **A**, das demais componentes analisadas faz com que o relato não se dissocie integralmente do referente tradicional e da idiossincrasia cabo-verdiana, fatores fundamentais à autenticação da própria prática narrativa profissional. Permanece um repertório, por isso, dotado de valor simbólico e dimensão identitária, ainda que recriado e adaptado profissionalmente.

VI. 1. 2. “O-Mama-na-Burra”

- C. “João ki mamâ na burra”, adaptada por Elisabete Gonçalves com base em versão recolhida e publicada por Henrique Teixeira de Sousa. Paráfrase disponível no Anexo I, transcrição em LCV no Anexo II.
- D. “Djom Di Mamâ Na Burra”, recolhido por Henrique Teixeira de Sousa na Ilha do Fogo. Publicada no N°8 da *Revista Claridade* (1949). Traduzida para LP por Baltasar Lopes da Silva. Paráfrase disponível no Anexo I.

Indexado como 301B na versão atualizada do *Catálogo de Contos Tradicionais Portugueses – Com as versões análogas dos países lusófonos* (2021, p. 59), o conto “O-Mama-na-Burra” foi recolhido em diversas localidades, como sugerem as versões brasileiras, portuguesas e cabo-verdianas identificadas no catálogo. Diferentemente de Blimundo, o “Mama-na-Burra” pode ser considerado como um “herói apátrida”, cuja narrativa foi incorporada em diferentes sistemas simbólicos, mesclando variadas temáticas comuns aos contos tradicionais. O exercício comparativo entre as versões **C** e **D** assemelha-se ao dos relatos protagonizados por Blimundo, uma vez que a versão **D**, recolhida em LCV no contexto tradicional e publicada em LP, serviu de base à recriação artística que ocasionou o relato **C**, de âmbito profissional.

No tocante à escolha idiomática, na versão “Djom Di Mamâ Na Burra”, recolhida, traduzida e publicada, a LCV foi assertivamente utilizada na construção do universo semântico e na caracterização do conto. Acompanhada de um glossário, tal versão, **D**, foi originalmente recolhida

no Fogo, sendo certos termos fundamentais à ambientação sociocultural do relato, sobretudo após a tradução para LP. Menções ao *xerém*, à *Nossenhor* e ao funco são exemplificativas desse esforço de ambientação, no qual a espacialidade é enfatizada por meio da introdução e da manutenção de termos específicos em LCV. Tal manutenção reverbera os posicionamentos apresentados no exame do volume *A história de Blimundo*, estando a escolha pela publicação em LP pautada pelos contextos sociolinguístico, de publicação textual e de recolha literária da época.

Já a recriação artística de Elisabete Gonçalves foi performada em LCV, fator indicativo da já mencionada indissociabilidade dos repertórios de base tradicional da língua materna, das predileções da contadora e dos objetivos da sessão de narração oral. Porém, a opção idiomática, no caso de sua versão de “O-Mama-na-Burra”, introduz novas nuances textuais: falante da variante linguística de Barlavento, Elisabete exclui elementos narrativos e termos específicos como, por exemplo, o funco, importante componente de caracterização espacial da versão **D**, recolhida no Fogo. Ao narrar em LCV, Elisabete se distancia das particularidades da Ilha do Fogo, transformando seu relato em um conto sobretudo cabo-verdiano. A narradora também aproxima a sua versão do léxico pedagógico contemporâneo, introduzindo o termo *bullying*, por exemplo. Enquanto, em **D**, após a tradução para LP, a inserção pontual da LCV despontou como ferramenta para a contextualização sociocultural e a construção espacial, centrada no local onde decorreu a recolha literária, o Fogo, em **C**, as opções idiomáticas desencadearam uma alteração espacial do conto. A partir das alterações linguísticas, no caso da versão profissional, têm lugar as concomitantes diluição do *locus* de recolha da narrativa tradicional e aproximação do relato recriado ao contexto pedagógico contemporâneo.

Além da discrepância abordada, em termos espaciais, ambas as versões transportam o leitor para as zonas rurais de Cabo Verde por meio de símbolos de seu cotidiano, como a flora mencionada, a busca pela lenha e a burra que alimenta o menino. A espacialidade em **C** e **D** não se limita, contudo, à ruralidade cabo-verdiana: verifica-se em versões recolhidas em outras localidades e expande-se a partir do momento em que o rapaz resolve partir e muito caminha, até encontrar a casa dos homens. Expande-se, por isso, para além do domínio físico, adentrando o âmbito simbólico do “maravilhoso”, no qual esse infinito caminhar pode ser lido como parte da jornada típica do herói. Tal expansão tem continuidade, em ambas as versões, com a entrada de João no submundo, momento no qual as narrativas se aproximam do imaginário simbólico católico, profundamente enraizado no arquipélago. Tal carga simbólica é, contudo, transversal à semântica

do conto, espacial e retoricamente estruturado com base em dicotomias como mundo *vs.* submundo, crente *vs.* descrente e bom *vs.* mau. Por isso, na versão de base tradicional adaptada por Elisabete, tais dicotomias são mantidas, fazendo com que, além da associação ou não à Ilha da Fogo, as versões apresentem espaços e tempos intradieéticos coincidentes.

Personagens e objetos fundamentais são correspondentes nas duas versões, ambas habitadas por objetos mágicos, seres sobrenaturais e arquétipos típicos dos *corpora* tradicionais, como o padrão estabelecido pelo número três, as princesas, os diabos e a bengala mágica. Não havendo profunda transmutação das personagens, as grandes dissonâncias entre as versões **C** e **D** são observadas na questão idiomática e na sequência narrativa interna, adaptada por Elisabete Gonçalves. Em **C**, dada a recriação contemporânea, certas sequências são omitidas como, por exemplo, a menção ao fumo por parte do diabo disfarçado de menino e a mordida de João (*crapo!*) na orelha mágica. A adaptação do final, no qual João opta por não agredir os traidores ou despi-los e, sim, fazer com que desapareçam por meio da magia, também deve ser assinalada, uma vez que é atualização que adequa o conto ao enquadramento sociocultural e pedagógico contemporâneo. Diferentemente do caso anteriormente analisado, contudo, o final arquitetado por Elisabete não altera, em termos semânticos, o relato: apesar da omissão de certas sequências narrativas internas, a semântica nuclear é concordante entre os casos **C** e **D**, que, apesar dos graus discrepantes de violência explícita, têm desfecho moral coincidente.

Nesse exercício comparativo, as dissonâncias observadas são, portanto, de ordem idiomática e sequencial. As supressões e as adaptações episódicas no relato de base tradicional da contadora profissional (**C**) são expectáveis, uma vez que, em tal âmbito de circulação, a censura dos conteúdos obedece aos códigos morais e pedagógicos contemporâneos. A recriação espelha, ainda, as predileções da narradora, que opta pela construção de um repertório condizente com sua *persona* artística e os objetivos de cada sessão de narração oral. Por isso, não surpreende que a versão de base tradicional seja ligeiramente divergente no tocante à sequencialidade e aos elementos narrativos, ambos recriados de acordo com os parâmetros do novo contexto.

A dissociação da Ilha do Fogo também é consequência desse novo âmbito de circulação da narrativa, para o qual o imaginário fundamental é o da “cabo-verdianidade”, em oposição à minúcia conferida, na coleção do texto tradicional, ao *locus* de recolha, unidade analítica central. A contadora profissional explora uma identidade cabo-verdiana mais alargada, capaz de despertar a

sensação de familiaridade em um público diversificado. É também por isso que certas componentes da narrativa não são alteradas, validando a versão de Elisabete enquanto repertório “de base tradicional”. As confluências entre versões sugerem, portanto, aspectos inalteráveis de “O-Mama-na-Burra”, primordiais para a identificação das recriações de base tradicional com a estrutura profunda das versões do conto oriundas de contexto tradicional.

VI. 1. 3. Relatos protagonizados por Lobo, Chibinho e Tia Ganga

E) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga”, adaptada pela profissional Dulce Sequeira com base no volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009). Paráfrase disponível no Anexo I, transcrição em LCV no Anexo II.

F) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #1”, recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com Abel Mendes. Paráfrase disponível no Anexo I, transcrição em LCV no Anexo II.

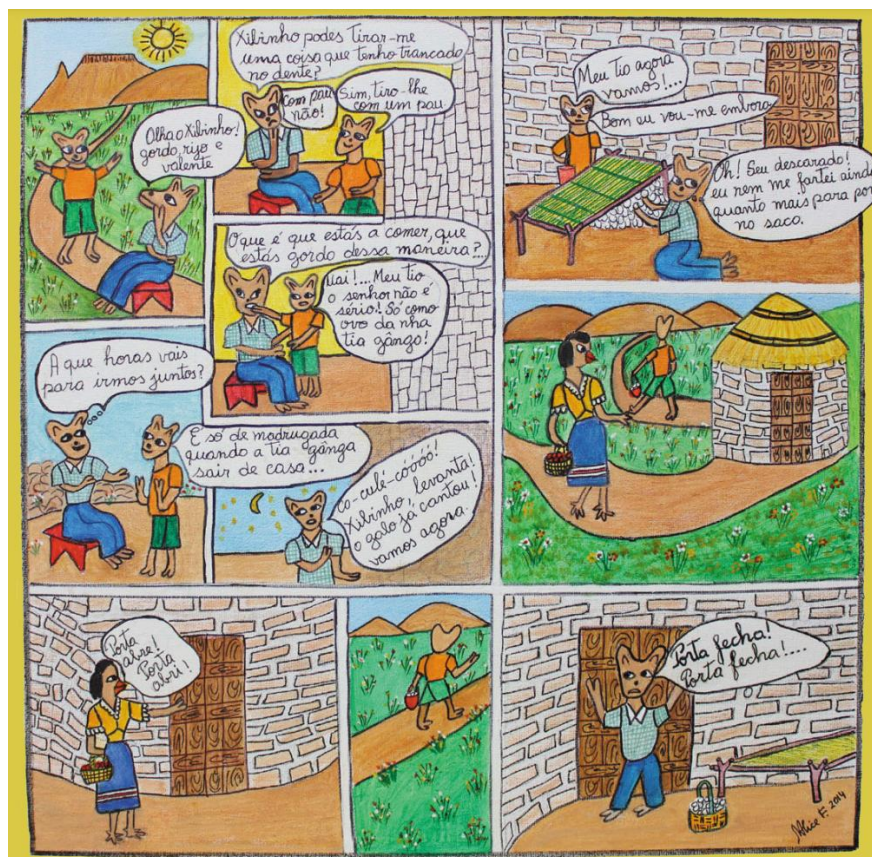
G) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #2”, recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com João de Deus. Paráfrase disponível no Anexo I, transcrição em LCV no Anexo II.

Poderá parecer inusitada a aglutinação de três relatos em um único exercício comparativo. Contudo, Lobo e Chibinho são duas figuras-retrato do *corpus* tradicional cabo-verdiano e as três versões em análise pertencem ao mesmo ciclo narrativo, apesar de suas dissonâncias. Adaptados inúmeras vezes, presentes no material didático contemporâneo, objetificados cientificamente (Pina, 2020; Macedo, 2003) e compilados em múltiplas recolhas, Lobo e Chibinho são, por vezes, acompanhados de Tia Ganga e de *Nossenhor*, ocasionalmente substituído por São Pedro, e por outras personagens. Lobo e Chibinho povoam o imaginário cabo-verdiano e o conjunto de narrativas protagonizadas por essas figuras formam um *corpus* familiar, chancelado em diversas esferas sociais.

Princípio, por isso, pelas problemáticas da denominação e da caracterização das personagens: ocupando-se da Ilha de Santo Antão, Baltasar Lopes da Silva fixou múltiplas versões, em LCV, do ciclo “Lobo e Chibinho”, sendo a adaptação dos nomes conferidos às personagens

uma consequência do local de recolha e das variantes linguísticas adotadas pelos contadores. No Fogo, como comprova Humberto Lima (2000a), Tio Pedro é Tubinho. Em Santo Antão, à altura da fixação de Romano (1970), era conhecido como Tio Pedro. Em Massachussets, Elsie Clews Parsons (1923) foi apresentada a Sobrinho e Tubinho. Já Tio Lobo pode ser apenas Lobo ou ainda Nhô Lobo. Conhecidas por múltiplas gerações e mapeadas, na bibliografia disponível, em todas as ilhas em que se procedeu à recolha dos *corpora* tradicionais, as personagens podem ser consideradas como as mais proeminentes no léxico da tradição oral cabo-verdiana. Ao longo desta análise etnográfica, o ciclo narrativo “Lobo e Chibinho” foi mencionado pelos interlocutores em âmbito profissionalizado, institucional e, sobretudo, tradicional. Os muitos cognomes são, portanto, fruto de seu enraizamento no léxico e no imaginário das ilhas, a partir dos quais são adaptados às realidades locais sem que, contudo, as características das personagens sejam estruturalmente impactadas.

Romano vincula o ciclo de “Tio Pedro e Tio Lobo” ao entretenimento infantil, ao passo que reconhece os enredos jocosos “em que é sempre vítima a personagem principal da intriga: Tio-Lobo” (1970, p. 109). O investigador se ocupa também da especificação de suas personalidades, reconhecendo no Lobo o caráter esfomeado, guloso, preguiçoso, mentiroso e vítima de si próprio, comumente castigado por ser “comilão, estúpido e ingrato” (1970, p. 110). Já em Chibinho, (para o investigador, Tio Pedro), é pontuada a natureza equilibrada e precavida, além da esperteza, estando sempre direta ou indiretamente relacionado aos castigos vivenciados por Tio Lobo. O mesmo autor dedica-se, ainda, à Tio Ganga (ou Tia Ganga), que identifica como uma enorme ave que põe muitos ovos, “avestruz, de mau caráter, pouco dado a brincadeiras, vivendo isolado e sempre pronto a surrar os intrometidos” (1970, p. 110), ou um feiticeiro. Relativamente à/a Tia/Tio Ganga, acredito que a caracterização do feiticeiro não seja muito disseminada, sendo a personagem identificada como uma ave ou uma mulher – ou ainda uma mulher com chifres (caso da versão tradicional G) – nos registros publicados e nos documentos do ATO por mim consultados e, ainda, nos relatos partilhados pelos interlocutores. A caracterização feminina é reiterada em adaptações intersemióticas, como revelam volumes de literatura infantojuvenil.



Nota. Retirado de Contos Tradicionais da CPLP (2014, p. 20).

Já Tio Lobo está mais próximo do anti-herói que do vilão e é, aliás, conjuntamente com Chibinho, designado como “herói da cabo-verdianidade” por Pina (2020). O Lobo, faminto, preguiçoso e malandro, está sempre à mercê de suas próprias armações e da esperteza e da cautela de Chibinho. Tânia Macedo (2003), em “Tilôbe, personagem das estórias tradicionais cabo-verdianas” (p. 103), dedica-se à relação entre a escassez, a gula e a malandragem na caracterização do Lobo, contrastando-a com casos de personagens como Pedro Malasartes e João Grilo nos imaginários português e brasileiro (p. 105). Ambas as personagens, contudo, diferenciam-se do Lobo cabo-verdiano pela sua falta de astúcia. Lang (2019), ao pontuar a relação entre o repertório de “Lobo e Chibinho” e a herança africana na literatura tradicional de Cabo Verde, também caracteriza o animal como guloso, estúpido e grosseiro, detendo-se nos paralelismos entre o repertório e o ciclo *wolof* “Lebre e Hiena”.

Apresentado o ciclo narrativo em questão e frisada a sua proeminência no léxico cabo-verdiano, dá-se início à análise intertextual, que tem como objeto duas versões recolhidas, no âmbito desta investigação, em contexto tradicional (casos **F** e **G**), e uma versão de base tradicional contada pela profissional Dulce Sequeira, **E**, assente no volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol*. Sendo o uso integral da LCV elemento comum às versões examinadas, foi a partir das demais componentes analíticas que as dissonâncias e as confluências entre relatos foram observadas.

No tocante à estruturação do espaço narrativo, nos três casos, a vivência rural cabo-verdiana serve de cenário à sequência de acontecimentos. A casa de Tia Ganga, onde estão os ovos, é elemento espacial fundamental, *locus* onde decorre grande parte da sequência relatada. Nas três versões, a mesma importância é conferida à tal moradia: a expressão “casa de Tia Ganga” acaba por ser um marcador de abundância em um contexto de escassez, além de espaço físico onde as histórias se desenrolam. Dentro da moradia, objetos específicos são também centrais por constituírem a rota de fuga de Tio Lobo. Porta (na versão tradicional **G**) e planta (na versão tradicional **F**) obedecem a fórmulas mágicas específicas, como sempre confundidas pelo Lobo glutão, sendo fundamentais para a sequência narrativa. Já a montanha de cinzas, escape e guilhotina de Tio Lobo nas três versões, é aqui vista como elemento físico por constituir o esconderijo, e simbólico, já que indica a utilização da lenha na cozinha, típica de determinados contextos domésticos no arquipélago. É também por meio das cinzas que Tio Lobo acaba vítima de si próprio nas versões de base tradicional, **E**, e tradicional, **G**, uma vez que as espalha. Já no relato tradicional **F**, é Tia Ganga quem move as cinzas, descobrindo Nhô Lobo. A função espacial das mesmas é, portanto, estrutural para o relato, que se aproxima de seus múltiplos finais a partir do momento em que as cinzas são espalhadas e o Lobo é descoberto.

As nuances identificadas, no caso da espacialidade das três versões comparadas, devem-se ao mecanismo criativo de atualização dos repertórios em contexto tradicional: pormenores do cotidiano foram impressos, por exemplo, na versão **F**, recolhida com Abel Mendes em âmbito tradicional. Nesse relato, Abel se ocupa de detalhes como a menção à “barraca” de Tio Lobo, a água presente nas ribeiras — por norma secas — e a imitação de um galo, despertador habitual no universo rural de Cabo Verde. Essas nuances discursivas aproximam a sua versão da realidade por ele vivenciada, uma vez que é residente na Ribeira Seca. Já em termos de estruturação temporal, as versões de Abel, **F**, e de João de Deus, **G**, também dialogam com a dimensão simbólica e cotidiana da narração tradicional, uma vez que principiam pela “boa altura em que havia água na

ribeira” e o “tempo da fome”, respectivamente. Nos casos dos relatos tradicionais, a contextualização temporal, bem como a espacial, está profundamente vinculada à experiência sociocultural dos contadores e ao imaginário cabo-verdiano, no qual o binômio “seca e fome” possui destaque. Abel pontua o caráter emergencial da problemática das secas ao minimizar os demais problemas frente à abundância de água nas ribeiras. A caracterização positiva dessa altura imaginada, desse “era uma vez”, é contraposta à realidade cotidiana e seca do arquipélago.

Já em **G**, versão também tradicional, a caracterização temporal, negativa, é consequência do “tempo da fome”, abstração presente no imaginário cabo-verdiano e construída com base na experiência histórica de ciclicidade das secas. Trauma coletivo, a fome em Cabo Verde imprime sua marca no repertório em questão, como indicam as versões narrativas analisadas. Tratando-se **F** e **G** de relatos recolhidos em contexto tradicional, a utilização desses marcadores temporais não surpreende, uma vez que a realidade é diretamente trabalhada e pensada por meio das metáforas narrativas. Na adaptação de base tradicional **E**, as dimensões espacial e temporal obedecem à estrutura intradieética transversal aos relatos protagonizados por Lobo, Chibinho e Tia Ganga. Observa-se, portanto, que as nuances examinadas nos relatos de âmbito tradicional são de ímpeto criativo e que a intervenção dos contadores tradicionais no repertório não ocasionou alteração profunda ou intradieética dos contos. Pontuo, por isso, o mecanismo de “adaptação-conservação” dos textos em universo tradicional: apesar das nuances e da introdução de experiências cotidianas e individuais, as versões **F** e **G** não sofrem alteração temporal ou espacial em termos intradieéticos.

As personagens e sua caracterização obedecem, nos três relatos, às descrições antes assinaladas: em **E**, **F** e **G**, o Lobo é figura gulosa, mentirosa e preguiçosa, assim como Chibinho demonstra esperteza e equilíbrio. Tia Ganga é representada como a obstinada dona dos ovos roubados e a montanha de cinzas é objeto fundamental, presente nas três versões. Porta e planta, no caso das duas histórias recolhidas em âmbito tradicional, são também objetos dignos de menção, uma vez que constituem a rota de fuga dos ladrões de ovos. Mantidas as personagens principais, é na sequência narrativa que as versões mais se distinguem, apesar de o âmago dos relatos protagonizados por Lobo, Chibinho e Tia Ganga ser respeitado: o Lobo é vítima de si próprio, como anteriormente mencionado, e Chibinho está sempre direta ou indiretamente ligado aos castigos por ele sofridos.

No tocante à sequencialidade, no caso de Dulce, a adaptação ocasionou a mudança no final da narrativa (na qual Tio Lobo não morre) e a inserção da canção “*Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove!*”¹²⁶, aqui compreendida como de impacto sequencial por ser, na versão da profissional, o motor do retorno de Tia Ganga a casa. Frisa-se, contudo, que a canção foi identificada em outras versões por mim recolhidas e que não foram aqui analisadas, não se tratando de uma criação de Dulce. Em sua versão de base tradicional **E**, a sequência principia pela interação considerada como “clássica” entre Lobo e Chibinho, em que o primeiro questiona a alimentação farta do segundo. Porém, nessa versão, Chibinho, depois de tentar despistar o Lobo, acaba por revelar o seu segredo sem que haja agressão, diferindo da versão tradicional de João de Deus, **G**, em que ocorre a sequência do dedo mordido, e concordando com a de Abel Mendes, **F**, na qual o Lobo não agride Chibinho. Porém, nas duas versões tradicionais (**F** e **G**), o Lobo tenta ludibriar Chibinho para levá-lo logo à casa dos ovos, seja por meio do cacarejo, seja pela mordida.

Na versão de Dulce, Chibinho prega uma peça no Lobo, indicando à Tia Ganga, por meio da canção, que alguém está roubando seus ovos. Nesse caso, Chibinho interfere mais na sequência narrativa interna, indicando a localidade dos ovos ao Lobo, alterando o curso de Tia Ganga e rindo do glutão quando ele, envergonhado, é expulso da casa. É um caso em que, como mencionado, Chibinho está diretamente ligado ao castigo do Lobo. Já nas versões tradicionais **F** e **G**, a mulher, caracterizada como rica e com chifres, respectivamente, retorna sem a intromissão de Chibinho e o responsável por seu destino é o próprio Lobo, que acaba por esquecer as fórmulas mágicas de fuga. Enquanto João de Deus e Abel apresentam versões em que a estupidez do Lobo o impede de fugir e a gula o leva ao confronto episódico com Tia Ganga, no caso de Dulce, é a gula o vetor por meio do qual a personagem constrói seu destino, sendo a estupidez do Lobo um senão explorado por Chibinho. Essas nuances também impactam a funcionalidade dos *fus*: em **F** e **G**, partem de Tia Ganga e, em **E**, apenas do Lobo.

O confronto entre Lobo e Tia Ganga tem função narrativa semelhante em todas as versões, estando o desenrolar dos acontecimentos adaptado à predileção dos contadores. Em **E**, Tia Ganga agarra um pedaço de madeira e, em **G**, ataca com os chifres, por exemplo. Elemento importante nas três versões, a montanha de cinzas é esconderijo do Lobo, que acaba por prejudicar a si próprio em **E** e **F**. Apesar da semelhança no clímax narrativo, o final dos contos é discrepante: para Abel,

¹²⁶ Tia Ganga vai apanhar lenha, Tio Lobo vai comer seus ovos! (tradução da autora).

em seu relato tradicional, Tia Ganga mata o Lobo e questiona Chibinho sobre o segredo dos ovos, enquanto João de Deus apenas sugere a morte de Tio Lobo por meio da abstração metafórica da névoa que ganha o mundo. Já Dulce Sequeira apresenta um final adaptado à intencionalidade pedagógica e de entretenimento infantojuvenil contemporâneos de sua narração, fazendo com que o Lobo seja expulso e frisando, ainda, a repreensão de Chibinho ao guloso matreiro.

A partir da comparação intertextual das três versões, conclui-se, primeiramente, que as dissonâncias entre os dois relatos tradicionais (F e G) não ocasionaram narrativas semântica e estruturalmente diversas, sendo as nuances textuais consequência da dimensão criativa que pauta o mecanismo de “adaptação-conservação” dos *corpora* tradicionais em seu próprio universo de circulação. Comparada aos dois relatos tradicionais, na recriação de Dulce, foi identificada uma manutenção dos componentes fundamentais das narrativas protagonizadas por Lobo, Chibinho e Tia Ganga. O grau de recriação narrativa explorado pela contadora profissional em E é condizente com a inalterabilidade de certos elementos em tais histórias, nas quais o caráter das personagens, a intencionalidade pedagógica e a estruturação espaço-temporal obedecem a um imaginário já consolidado, dialogando com a idiossincrasia cabo-verdiana. Tais elementos imutáveis o são por sua correlação com a tradição, por sua familiaridade no imaginário cabo-verdiano. A versão de base tradicional respeita, portanto, a articulação das narrativas protagonizadas por Lobo, Chibinho e Tia Ganga no léxico da literatura tradicional de Cabo Verde. Compreende-se que não houve alteração da semântica narrativa, uma vez que, em todas as versões, apesar da omissão ou da introdução de certas sequências internas, a “moral da história” é a mesma: independente do castigo, a avareza, a preguiça e a desonestidade são punidas.

VI. 2. Quem conta um conto...

O dinamismo do repertório tradicional e sua constante atualização no seu próprio contexto foram discutidos no capítulo introdutório, servindo inclusive de alicerce para a conceitualização de tradição aqui aplicada. Foi feita, também, menção aos aspectos que diferenciam a variação textual em contexto tradicional e a recriação artística nos universos institucional e performático. Eram, portanto, expectáveis as dissonâncias e as confluências abordadas no exercício de comparação textual. O que interessa, contudo, para o presente estudo, não é a simples identificação das divergências e das semelhanças entre relatos, mas sim a ponderação sobre os graus de adaptação e

de conservação, em âmbitos não tradicionais, dos elementos da tradição. Através do exame do tênue equilíbrio entre adaptação e conservação, objetivou-se uma compreensão do próprio fenômeno da narração oral cabo-verdiana e de suas finalidades.

A análise reflexiva desenvolvida demonstra que as narrativas tradicionais, recriadas em contextos não tradicionais, continuam a ser contadas com finalidade lúdica e pedagógica e que certos *corpora* continuam a ser familiares e representativos da identidade e da idiossincrasia cabo-verdianas. É o caso, por exemplo, dos relatos protagonizados por Blimundo, Tio Lobo, Chibinho e Tia Ganga, compreendidos como marcadores identitários no léxico da tradição oral cabo-verdiana. Da permanência de certas narrativas no imaginário intergeracional, depreende-se que, ainda que adaptadas à realidade não tradicional, o seu efeito e a sua eficácia mantêm-se, principalmente nos domínios pedagógico, lúdico e de construção de sentido.

A partir do exame da relação entre os textos e a estrutura social que os circunda, foi possível atentar para os mecanismos que ocasionam a permanência dos repertórios. Vinculados às experiências individual e coletiva, às quais conferem corpo e vida, os relatos em questão são reconhecidos pela assistência cabo-verdiana de diferentes gerações e em múltiplos contextos sociais, são um *corpus* pertencente à “cabo-verdianidade”. As narrativas tradicionais são indissociáveis das estruturas socioculturais que as circundam, tornando-se fundamentais ao repertório de contadores em contexto não tradicional, principalmente no caso dos que se orientam pelo destaque da dimensão identitária de sua prática artística, como abordado no Capítulo II. Fora desse universo simbólico específico, as personagens e suas aventuras não farão parte do léxico e tampouco despertarão o sentimento de familiaridade aqui abordado. A adaptação não tradicional dessas narrativas é indício, portanto, de sua seleção e de sua identificação enquanto símbolo cultural. É indicadora, ainda, da articulação semântica dos relatos, cujas abstrações metafóricas continuam, em alguns casos, a ser compreendidas e partilhadas.

Retorno à entrevista de Leão Lopes e à distinção feita pelo autor entre o que considera como os léxicos tradicional e contemporâneo. Ao frisar a persistência de Blimundo no segundo e o papel do autor-coletor responsável pela constatação da presença do boi no primeiro, Lopes indica um processo basilar: a transformação da narrativa em símbolo da tradição cabo-verdiana. A persistência no que o autor classifica como “léxico contemporâneo” é consequência da adaptação intersemiótica do conto, de sua reiteração em contextos não tradicionais e da sua transformação em

símbolo cultural. A diferenciação entre os dois imaginários é crucial justamente porque reconhece, na sobreposição do valor atribuído às narrativas em cada contexto de circulação, um mecanismo de seleção e de reiteração do *corpus* enquanto tradição. Os usos conferidos e os significados atribuídos aos *corpora* tradicionais podem variar em função dos contextos de circulação, das agendas a que obedecem e da relação dos contadores com as próprias narrativas. A opção de adaptar, fora do contexto tradicional, certos repertórios em detrimento de outros sugere as elevadas cargas simbólica e semântica que encerram tais *corpora* e a própria prática da narração oral em Cabo Verde.

Na adaptação a novos universos, como se demonstrou na análise intertextual, alguns elementos narrativos são mantidos ou enaltecidos e outros, suprimidos. Dos padrões de recriação textual observados, pautados sobretudo pela intencionalidade pedagógica e pela atualização moral, depreende-se que a liberdade do contador profissional de adaptar as narrativas é lata, mas que o grau de adaptação é condicionado pela necessidade de integração da história na mundividência cabo-verdiana, da qual não convém que os relatos se dissociem integralmente. A dimensão simbólica, que não é suprimida na recriação dos *corpora* tradicionais em novos contextos, deve-se ao caráter mnemônico e afetivo da experiência de contar e ouvir certas histórias, familiares à idiossincrasia cabo-verdiana. As adaptações profissionais observadas respeitam tal idiossincrasia e são por ela balizadas, uma vez que a familiaridade do repertório é fundamental para a sua própria validação enquanto “de base tradicional”. Como sugerido por Diego Catalán (1998, p. 39), as versões textuais são duplamente condicionadas: pela própria tradição e pela contemporaneidade em que a ela se manifesta.

As versões examinadas sugerem padrões de adaptação textual e preocupações de ordem específica nos contextos não tradicionais, bastante diversos do respeito à herança observado em âmbito tradicional. No tocante às categorias analíticas elencadas, o idioma se provou um marcador essencial da “cabo-verdianidade”, tendo sido instrumentalizado enquanto recurso emblemático para a ambientação das narrativas, mesmo nos casos das fixações textuais traduzidas. No âmbito tradicional de circulação, a LCV sintetiza o cotidiano, a inevitabilidade de ser a língua o vetor da cultura. Indício dessa inevitabilidade é o fato de que, na recolha literária desenvolvida nesta investigação, não foram encontrados relatos em LP. Já no âmbito profissionalizado, potenciais traduções e a utilização da LCV não são arbitrárias, como se provou nos casos analisados.

A opção idiomática foi explorada fora do contexto tradicional de narração oral como ferramenta de solidificação do caráter representativo e simbólico das narrativas, mais próximas da realidade cabo-verdiana quando narradas em LCV. Essa opção foi orientada, também, pelos objetivos das sessões de narração oral profissionalizada que, como descrito no Capítulo II, podem variar. Já nas recolhas literárias anteriormente publicadas, casos de *A história de Blimundo* e “Djom Di Mamâ Na Burra”, a introdução da LCV serviu como espelho da relação direta dos textos com o universo sociocultural cabo-verdiano e com os *locus* de recolha. A inserção de vocábulos e expressões em LCV constituiu um esforço de contorno aos impactos negativos da tradução, inevitável na época das publicações em questão. Conclui-se, por isso, que a LCV é componente intrínseca do repertório tradicional e fundamental à solidificação simbólica das versões de base tradicional, alterada apenas quando os objetivos da sessão de narração oral ou de publicação assim o exigem.

Espaço e tempo, nas versões recolhidas em contexto tradicional, foram elementos a partir dos quais os contadores introduziram traços de seus horizontes e de suas memórias, como comprovado pelos casos das narrativas de Lobo, Chibinho e Tia Ganga, recolhidas com Abel Mendes e João de Deus, e, ainda, pela versão fixada “Djom Di Mamâ Na Burra”, pautada pela espacialidade da Ilha do Fogo. Já nas recriações artísticas, o enquadramento espacial e temporal pode ser instrumentalizado enquanto elemento de demarcação da “cabo-verdianidade”, como frisado no caso da versão de Elisabete Gonçalves do relato “O-Mama-na-Burra”. Contudo, o que se observou, em termos gerais, foi uma tendência para a manutenção das componentes espacial e temporal entre as versões tradicional e de base tradicional. A mesma tendência foi contemplada no caso das personagens, que só são alteradas em caso de contraposição entre as mesmas e a intencionalidade semântica da sessão de narração oral. Frisa-se o caso do relato protagonizado por Blimundo, narrado por Elisabete Gonçalves, no qual a personagem do rapaz passa por um processo de transfiguração que permitiu à contadora construir um final menos violento e com moral atualizada, adequando livremente a sua narrativa às lógicas pedagógica e social contemporâneas e às suas predileções pessoais.

As sequências internas são o elemento a partir do qual mais dissonâncias se observaram entre as versões de base tradicional e as tradicionais. A alteração sequencial produzida no contexto profissional foi comumente orientada pela intencionalidade da sessão e pela composição da assistência. Nos casos das versões profissionais dos relatos protagonizados por Blimundo, “O-

Mama-Na-Burra”, Lobo, Chibinho e Tia Ganga, as alterações sequenciais de maior importância foram as impressas ao final das narrativas, esforço de diminuição do espectro da violência nos relatos e de enquadramento moral contemporâneo. Contudo, como observado nos exercícios analíticos VI. 1. 2 e VI. 1. 3, nem toda recriação episódica altera a semântica nuclear dos relatos. A alteração semântica, caso identificado no exercício VI. 1. 1, é intencional: implica uma atualização moral, um enquadramento da narrativa em um novo conjunto de valores.

O exame realizado aponta para as turvas fronteiras através das quais o repertório tradicional navega, ou é navegado. Como mencionado na introdução do capítulo, a partir dessa análise intertextual, objetivou-se uma observação dos usos semânticos das narrativas em contexto tradicional e não tradicional, bem como dos mecanismos de recriação textual e de seus limites. Verificados os mecanismos, conclui-se que a adaptação diegética não tradicional é limitada pelo próprio valor conferido às narrativas enquanto “tradição”. Explico-me: aos *corpora* tradicionais, são conferidas cargas valorativas diversas, dependendo do contexto de instrumentalização dos repertórios. Apesar da clara distinção entre o que são os relatos de contexto tradicional e as recriações profissionais, o processo de valorização de certas narrativas é amplificado, potencializado pela circulação e pela instrumentalização em meios não tradicionais. Existe, assim, uma dilatação da carga valorativa atribuída ao texto tradicional à medida que ele é reiterado enquanto “memória partilhada”, símbolo da idiosincrasia cabo-verdiana. As histórias, contudo, servem à construção de uma mundividência integrada a um sistema sociocultural valorativo, fator que faz com que a sua alteração profunda signifique uma desarticulação do passado no qual tais “memórias partilhadas” se fundamentam. Assim, o grau de recriação profissional obedece concomitantemente aos ditames de seu novo contexto de circulação e ao valor atribuído ao texto enquanto parte de um conjunto “de base tradicional”, que a assistência deve, não obstante, identificar.

A subjugação dos repertórios à retórica identitária em detrimento da chancela comunitária, impedimento à livre atualização no universo tradicional, é fruto da sua transposição para novos contextos. O mesmo padrão é observado com relação à própria prática da narração oral, como aprofundado no Capítulo V, no tocante à solidificação de um cânone da narração e do narrador tradicionais, reiterado nos contextos não tradicionais e transformado em símbolo. Na recriação profissional, a prática de contar histórias mantém as funções identificadas em contexto tradicional, ou seja, as de entreter e de ensinar. As dimensões pedagógica e de entretenimento são palpáveis

nos relatos examinados, tanto nos tradicionais quanto nos de base tradicional. Alteram-se, contudo, o contexto de narração e a relação estabelecida entre narrador, repertório e assistência. Atualizam-se, a partir da transposição do repertório e da prática para um novo âmbito, os códigos morais e sociais nos quais ambos estão assentes, ou seja, a prática e as histórias passam a estar limitadas ao enquadramento contemporâneo e a assistências específicas, principalmente em contextos de ensino institucionalizado. É em decorrência dessa transposição contextual que a alteração da semântica nuclear das narrativas pode ou não ter lugar, estando, contudo, condicionada, no caso cabo-verdiano, pela idiossincrasia a que se vinculam os repertórios e na qual se fundamenta a prática narrativa dos profissionais.

Considerações Finais

Esmiuçados os contextos de apropriação e de adaptação do objeto e ilustrados, por meio da análise intertextual, os graus de recriação do *corpus* tradicional, retorno brevemente às problemáticas especificadas na seção introdutória, problemáticas que foram, ao longo dos últimos capítulos, abordadas. Ocupo-me de sua concisa verificação por ter sido a pormenorização, em cada universo examinado, a ferramenta que possibilitou o estudo da relação entre o objeto e as estruturas — nomeadamente as socioculturais e as políticas — que o circundam. Como descrito, o principal estímulo desta investigação se resumia ao mapeamento dos campos de circulação do repertório como forma de apreensão dos usos contemporâneos da tradição. Por isso, às práticas discursivas dos interlocutores, foi conferida centralidade, uma vez que a sua compreensão do “tradicional” impacta o valor atribuído a certos *corpora*. Dorothy Noyes (2014, p. 13) frisa a forma independente (de seus criadores/detentores) como expressões e práticas culturais transitam entre universos e ao longo do tempo. A autora problematiza, inclusive, o impacto da literacia e das diferentes formas de arquivo na dissociação dessas práticas de seus contextos originais. Ora, no caso das narrativas ficcionais com suporte na memória coletiva, sua adaptação intersemiótica e sua apropriação por diferentes grupos, como desenvolvido ao longo deste documento, não são novidades. O que se observou no caso cabo-verdiano, contudo, foi uma viva dinâmica relacional entre os três universos analisados, nomeadamente no tocante à reiteração do valor simbólico e tradicional dos textos.

Princípio pelo âmbito profissionalizado de narração oral, cuja retórica afirmativa está sobremaneira fundamentada na promoção da identidade cabo-verdiana e cujo mercado é orientado pelas diretrizes pedagógicas e patrimoniais contemporâneas. O contador profissional subjuga, por isso, o seu repertório às práticas institucionais e sociais condizentes com tais diretrizes, fator que faz com que a sua relação com a tradição seja pautada por uma lógica de reiteração da mesma, de transformação do que se considera como tradicional em símbolo, em ferramenta de autenticação de sua prática. A profissionalização também impacta a expectativa do contador no tocante à sessão, por isso, as temáticas da remuneração e até da disponibilização das performances digitais nas plataformas virtuais emergiram, de forma recorrente, durante o trabalho de campo.

Dentre as principais problemáticas abordadas com relação à profissionalização da narração oral, além da contextualização do movimento artístico e da pormenorização de suas dinâmicas,

apresentadas nos Capítulos II e III, estão as questões ligadas à dimensão performática, uma vez que ela espelha as principais diferenças entre a narração oral em ambiente cotidiano e doméstico (tradicional) e a arte do espetáculo (profissional). No caso aqui abordado, a dimensão estética da performance provou-se concordante, em muitas ocasiões, com a própria retórica dos contadores profissionais, centrada na relevância da identidade cabo-verdiana e de seus símbolos materiais e imateriais.

Em termos performáticos, o caso dos contadores cabo-verdianos coincide com o da profissionalização em diversas outras localidades, como se indicou por meio da variedade de publicações dedicadas ao tema. Observaram-se, contudo, a centralidade da pauta identitária para o grupo e a particularidade linguística da prática contística em questão. Os contadores profissionais, na diáspora e nas ilhas, atentam para a dimensão sociolinguística em que o repertório tradicional e as adaptações de base tradicional se enquadram, uma dimensão na qual a oralidade segue imperturbável enquanto vetor de comunicação. A oralidade, em Cabo Verde, é cotidiana, bem como a LCV, uma língua predominantemente oral. Assim, no caso dos contadores profissionais cabo-verdianos, o elemento idiomático desponta como ferramenta performática, como bem resume parte da entrevista de Elisabete Gonçalves, apresentada no Capítulo III:

Por exemplo o Gil: ele é de Santiago e eu adoro quando ele conta história e usa linguagem de antigamente, forte (.....) se fosse em português não dava. O ritmo (.....) perde.

Além de elemento performático, a língua é ferramenta pedagógica, de inclusão social e de construção simbólica. A preferência dos contadores profissionais em narrar na língua materna espelha não só a importância da questão sociolinguística em Cabo Verde (e para os grupos na diáspora, uma vez que os narradores residentes em Portugal também introduzem a língua materna em suas sessões bilíngues) como a indissociabilidade do repertório tradicional ou de base tradicional da LCV. Abordada no capítulo introdutório, a equivalência entre “ser cabo-verdiano” e “ser crioulo” é um excelente resumo da relação entre idioma, experiência, memória e identidade.

Outra questão específica do contexto de narração oral profissionalizado em análise é a questão da diáspora, por meio da qual a cultura cabo-verdiana e seus símbolos circulam e são adaptados. Os fluxos migratórios que pautaram a história do país e a vastidão contemporânea da diáspora fazem com que a promoção de uma identidade “cabo-verdiana” sirva como ferramenta de

inclusão social e de estabelecimento de laços comunitários. Os elos diaspóricos do movimento cabo-verdiano de narração oral são, por isso, fundamentais ao estabelecimento da prática, não só nos âmbitos financeiro e técnico, como também simbólico. A solidez do vínculo entre as ilhas e a diáspora em Portugal foi observada na criação, durante o confinamento, de sessões virtuais de narração oral, das quais participaram contadores residentes no arquipélago e fora dele. Foi por meio da análise das performances digitalmente mediadas que se confirmou a importância da relação estabelecida entre performer e assistência, mas também entre ambos e o repertório. A afirmação identitária e a criação de laços comunitários nas sessões digitalmente mediadas indicam, justamente, a atribuição de valor a certos símbolos culturais, caso dos repertórios tradicionais. Depreende-se, portanto, que o *corpus* em questão e a narração oral seguem como mecanismos convenientes à construção de sentido partilhado e à reiteração idiossincrática.

Acerca da diminuição, após o confinamento, das sessões digitais, conclui-se que a narração oral, cuja funcionalidade contemporânea é lúdica e pedagógica, tem maior eficácia quando presencial, como explicitado pelos próprios contadores no Capítulo II. Não se ignora que, por meio da narração, estruturamos experiências e identidades e historicizamos o passado, fator que explica a centralidade pedagógica da narração oral profissionalizada no mundo contemporâneo e indica, ainda, o porquê da preferência pela manutenção de elementos textuais tradicionais por parte dos contadores profissionais cabo-verdianos, como abordado no Capítulo VI. A narração oral, seja ela tradicional ou profissional, é ato imaginativo com efeitos diretos, ato por meio do qual versões do passado são afirmadas, vínculos presentes são constituídos e futuros, arquitetados. Adaptações de base tradicional despontam, por isso, como um repertório-chave, uma vez que se aproximam do léxico tradicional e despertam no ouvinte a sensação de familiaridade e de afetividade, comuns à contação de histórias e fundamentais à validação da prática profissional.

Sobre a relação estabelecida entre contadores profissionais e tradição, interessa frisar a liberdade experimentada pelos primeiros, principalmente quando comparada à do contador de âmbito tradicional. Como bem frisado por Walter Benjamin (1987, p. 205), “contar uma história sempre foi a arte de contá-la de novo”, mas os profissionais, que não se assumem como sujeitos tradicionais, possuem maior liberdade de adaptação semântica e nuclear. Essa autonomia é contrabalanceada, contudo, pelo respeito aos cânones do contador e do repertório tradicionais, cujos valores simbólicos auxiliam na constituição e na validação da prática artística contemporânea. Por isso, a liberdade de adaptação nem sempre resulta em uma recriação total da

narrativa, que deve continuar a dialogar com o conjunto de relatos que lhe servem de base e com o cânone da narração oral enquanto parte da idiossincrasia cabo-verdiana.

Assim como a dimensão simbólica e o valor atribuído ao repertório tradicional são reiterados e instrumentalizados pelos contadores profissionais, eles também interessam às instituições, uma vez que se trata de mecanismos de construção identitária, de historicização e dotados de valor político. Em um contexto como o cabo-verdiano, no qual a estrutura estatal e a independência nacional podem ser consideradas vitórias relativamente recentes, a promoção e a identificação de expressões culturais despontam, como frisado no Capítulo IV, como evidência da “individualidade da identidade cultural da nação” (Varela da Silva, 1998, p. 95).

A revisão histórica do papel atribuído, em termos institucionais, ao objeto examinado constituiu um esforço de apreensão de seus usos científicos e políticos. Além da revisão das pontuais recolhas científicas de narrativas tradicionais no pré-independência e da relação desse tipo de iniciativas com o estabelecimento de uma identidade nacional cabo-verdiana, foi observada a conceitualização do repertório desde a independência até a contemporaneidade. A partir do exame meticuloso das múltiplas temporalidades do ATO, foi possível a perspectivação conceitual do *corpus* tradicional, que já esteve sob a alçada de variados termos, das “tradições orais” ao “PCI”. O interesse no repertório, desde há muito, reverbera posicionamentos testemunhados em outras latitudes: friso Herskovits (1959, p. 219) e sua compreensão da relação dinâmica entre a exaltação de nacionalismos e certos tipos de expressões culturais, principalmente no caso de um país arquipelágico, de poucos recursos naturais e assolado por um recente passado colonial que impacta tanto a sua estrutura institucional quanto a sua inserção internacional.

Enquanto o regime do patrimônio representa, para Cabo Verde, um excelente mecanismo de inserção e de promoção internacional, o repertório em análise e a sua salvaguarda têm sido, no seio desse mesmo regime, gradualmente postergados. Observaram-se, por meio da componente etnográfica no IPC-CV e das entrevistas realizadas, alguns quesitos que facilitam a interpretação desse abandono gradual, cujo início antecede a ratificação da Convenção de 2003. Pontuam-se, além dos impedimentos de ordem técnica e financeira, as décadas de coleção e de sistematização de dados relativos às narrativas tradicionais (e não só), contrabalançados por décadas de foco no patrimônio edificado. Essa tendência se altera com o alastramento, no âmbito internacional, da semântica da salvaguarda do PCI, conceito que produz uma adaptação metodológica no tratamento

dos *corpora* tradicionais. A desintegração do ATO não é reflexo apenas da problemática da arquivística e do seu financiamento no arquipélago, espelha um gradual distanciamento do terreno e da temática, um abandono da consulta ao universo tradicional da narração oral, em retração, e da busca pelos repertórios oriundos desse mesmo universo.

A categoria de PCI divide, em domínios, manifestações culturais até muito recentemente abarcadas pelo termo “tradições orais”, expressões centrais à vivência nas ilhas, marcadamente oral. Além da aglutinação em diferentes domínios, dentre os quais “tradições e expressões orais, incluindo a língua como veículo do patrimônio cultural imaterial” (UNESCO, 2003, p. 5), a Convenção de 2003 atribui à salvaguarda do PCI uma série de diretrizes metodológicas que fazem do acompanhamento do objeto um projeto periférico. Isso porque a definição da comunidade detentora do repertório tradicional é tarefa complexa. Como mencionado, o contexto tradicional está em retração, consequência de tendências como a tecnologização, o êxodo rural, a promoção da literacia e a institucionalização do ensino. Contudo, os sujeitos tradicionais, como comprovam as recolhas etnográfica e literária apresentadas no Capítulo V, continuam a existir, juntamente com seus repertórios. Depreende-se que, por conta da diminuição do hábito de contar e ouvir histórias, houve um gradual desinteresse institucional pelos próprios repertórios e pela sua atualização que é, não obstante, exequível. Mais que exequível, é necessária. O caráter de urgência desse tipo de recolhas é consequência não só do desaparecimento do hábito, dos contadores e dos *corpora* mas de sua instrumentalização contemporânea em outros universos, inclusive o institucional. Como se viu, seja em projetos de educação patrimonial, seja em datas comemorativas, as instituições continuam a utilizar-se do repertório tradicional, em parceria com contadores profissionalizados, na promoção da cultura cabo-verdiana.

A partir da experiência realizada no âmbito do ATO, comprova-se que as narrativas tradicionais foram, lentamente, relegadas ao passado histórico, sendo pouco objetificadas, em seu próprio contexto, no tempo presente. Por isso, existe interesse institucional pelo espólio em si, isto é, um recorrente reciclar das temáticas da salvaguarda e da digitalização do ATO, que não são, no entanto, acompanhadas de projetos de atualização da informação relativa a diferentes tópicos, dentre os quais o *corpus* tradicional. Estando o entretenimento e a pedagogia hoje a cargo de regimes e de instituições distantes da oralidade e do cotidiano doméstico, as narrativas tradicionais vão sendo transformadas em um símbolo, promovido, em certas ocasiões, pelas instituições como o IPC-CV e a Biblioteca Nacional, dentre outras.

Conclui-se, portanto, que a relevância conferida ao objeto, em nível institucional, varia em decorrência das agendas políticas e das diretrizes em voga. A revisão de políticas recentes aplicadas ao repertório sugere uma falta de articulação entre a documentação do texto tradicional e de seu contexto original de circulação, ou seja, uma lacuna do trabalho de campo necessário à compreensão da situação contemporânea do cenário aqui classificado como tradicional. Existe, ainda, pouca participação dos sujeitos tradicionais nos projetos articulados por instituições e por contadores profissionais, os últimos verdadeiros dinamizadores e protagonistas das atividades, como observado no Museu Etnográfico da Praia, quando da abertura da Exposição *Stória, Stória*.

Os usos da tradição são tema central nesta discussão por constituírem elemento fulcral das práticas estabelecidas institucional e profissionalmente, práticas que impactam e moldam os resquícios do contexto tradicional. Contar histórias é atividade inerente ao ser humano, mas quem as conta, na contemporaneidade, com base no arquivo memorial? Estarão esses indivíduos bem representados nos cânones reiterados em contextos não tradicionais? As recolhas etnográfica e literária sugerem, ademais da retração, alterações no cenário tradicional: o abandono da *bóka noti* como horário propício para a narração, o protagonismo masculino e a inserção de elementos narrativos específicos da contemporaneidade são exemplificativos dessas transformações. Não obstante, entretenimento e pedagogia permanecem como os principais motores da seleção e da exteriorização de narrativas por parte dos sujeitos tradicionais, que muito pautaram o respeito à herança e, também, o mecanismo criativo. Mais que a performance, a tais sujeitos interessa o texto apresentado. A criatividade se aplica, sobretudo, à narrativa, em detrimento de aspectos estéticos da performance. Por isso, Djick optou por ouvir a gravação de sua voz e não assistir ao vídeo. E Abel tantas vezes mencionou a sua capacidade enquanto contador e a vastidão de seu repertório.

Em termos de relação com a tradição, os sujeitos em questão têm liberdade restrita: alimentam o próprio texto com as suas variantes que, contudo, não fogem ao núcleo narrativo. É um “alimentar” diverso do observado nos âmbitos profissional e institucional, nos quais o que existe é uma reiteração do símbolo, dos significados social e cultural atribuídos ao repertório tradicional. Em casos de exteriorização, como os de Abel e Djick, por exemplo, o que interessa não é o valor simbólico atribuído ao texto, mas o texto em si. A narrativa é, ela própria, uma experiência vivida por esses autores-transmissores, que se mantêm fiéis ao que viveram, ouviram e relataram. Das correspondências e lacunas entre cânones e cenário tradicional, depreende-se que a recolha de dados contemporâneos é urgente, uma vez o universo tradicional não ser objeto estático, relegado

ao passado, e ter seu lugar (ainda que diminuto) no presente. A fixação textual de versões narrativas não deve sugerir uma cristalização do contexto (ou do texto) tradicional, pelo contrário. As múltiplas versões são indicativas da vivacidade dinâmica da tradição, mesmo em cenários de retração, como o observado no âmbito desta investigação.

Quatro questionamentos fundamentais deram origem a este projeto científico: “quem conta histórias?”, “quais são elas?”, “como as conta?” e “para quê?”. Acredito que, ao longo dos capítulos precedentes, as quatro perguntas encontraram suas respostas, particularmente quando o conteúdo narrado é de base tradicional ou tradicional. A relação entre os universos abordados é, como se provou, intensa, principalmente no tocante ao valor atribuído à tradição e à sua instrumentalização simbólica. Contadores de histórias profissionais e instituições estão à frente de diferentes projetos, organizados segundo lógicas institucionais e políticas contemporâneas. No caso cabo-verdiano, os contadores profissionais mantêm certos vínculos com sujeitos tradicionais, uma vez a dimensão oral da cotidianidade no arquipélago ser bastante palpável. Os profissionais relacionam-se com o contexto tradicional e o impactam, assim como o fazem as instituições. Esse aspecto dinâmico ficou bastante claro com a exposição de Abel acerca de sua prática, lógica já influenciada pela semântica patrimonial e pela atribuição de certo valor simbólico ao ato de contar e ouvir histórias.

A forma de narrar, o que se narra e quem narra são alterados em função do contexto sociocultural, sendo, por isso, a narração oral um fenômeno imbuído de valor simbólico e também político. As histórias têm uma vida social própria, como atestam as versões narrativas analisadas, e são instrumentalizadas para a estruturação identitária, a formulação de versões do passado e enquanto exercício imaginativo, exercício que molda as fronteiras entre o real e o fictício. A potência das narrativas tradicionais de suporte memorial, e de suas adaptações contemporâneas, reside justamente no seu vínculo com a memória coletiva, na sensação de familiaridade despertada por tais repertórios e em sua eficiência no tocante à historicização. Os “usos da tradição”, artísticos, políticos ou pedagógicos, abundam. Basilares são, por isso, o seu mapeamento e o confronto entre o que se compreende por tradicional e a tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarne, A. (1910). *The types of the folktale. A classification and bibliography*. Academia Scientiarum Fennica.
- Abidin, C., & De Seta, G. (2020). Private messages from the field: Confessions on digital ethnography and its discomforts. *Journal of Digital Social Research*, 2(1), 1–19. <https://doi.org/10.33621/jdsr.v2i1.35>
- Agar, M. (2006). Culture: Can You Take It Anywhere?: Invited Lecture Presented at the Gevirtz Graduate School of Education, University of California at Santa Barbara. *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), 1–16. <https://doi.org/10.1177/160940690600500201>
- Aikawa, N. (2004). An Historical Overview of the Preparation of the UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, *Museum International*, 56(1–2), 137–149. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00468.x>
- Akagawa, N., & Smith, L. (2009). Introduction. Em L. Smith, & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (pp. 1–9). Routledge.
- Akibodé, C. (1998). Tradição Oral em África: Sua Génese e Importância como Fonte Histórica. *KCultura - Revista de Estudos Caboverdianos*, 2, 44–53.
- Alivizatou, M. (2008). Contextualising intangible cultural heritage in heritage studies and museology. *International Journal of Intangible Heritage*, 3, 44–54. <https://www.ijih.org/volumes/article/33>
- Alivizatou-Barakou, M., Kitsikidis, A., Tsalakanidou, F., Dimitropoulos, K., Chantas, G., Nikolopoulos, S., Al Kork, S., Denby, B., Buchman, L., Adda-Decker, M., Pillot-Loiseau, C., Tillmane, J., Dupont, S., Picart, B., Pozzi, F., Ott, M., Yilmaz, E., Charisis, V., Hadjidimitriou, S., Hadjileontiadis, L., Cotescu, M., Volioti, C., Manitsaris, A., Manitsaris, S., & Grammalidis, N. (2017). Intangible Cultural Heritage and New Technologies: Challenges and Opportunities for Cultural Preservation and Development. Em M. Ioannides, N. Magnenat-Thalmann, & G. Papagiannakis (Eds.), *Mixed Reality and Gamification for Cultural Heritage* (pp. 129–138). Springer International Publishing.
- Almeida, S.I., & Cachado, R. (2020). Antropologia, arquivos e património disciplinar: o caso português. *Études Romanes de Brno*, 41, pp. 11–23. <https://doi.org/10.5817/ERB2020-1-2>
- Amescua, C. (2013). Anthropology of Intangible Cultural Heritage and Migration: An Uncharted Field. Em L. Arizpe, & C. Amescua (Eds.) *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (pp. 103–120). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-00855-4_9
- Anderson, B. (2008). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (D. Bottman, Trad.). Companhia das Letras.
- Anjos, J. G. C. (2003). Elites intelectuais e a conformação da identidade nacional em Cabo Verde. *Estudos Afro-Asiáticos*, 25(3), pp. 579–596. <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2003000300008>

- Anjos, J. G. C. (2004). A condição de mediador político-cultural em Cabo Verde: intelectuais e diferentes versões da identidade nacional. *Etnográfica*, 8(2), 273–295. <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2003000300008>
- Anjos, J. G. C. (2006). *Intelectuais, literatura e poder em Cabo Verde: lutas pela definição da identidade nacional*. UFRGS Editora.
- Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press.
- Ashworth G. J., Graham B. J., & Tunbridge J. E., (2007). *Pluralising pasts: heritage identity and place in multicultural societies*. Pluto Press.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2ª Ed). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203938133>
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Bacchilega, C. (2013). *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*. Wayne State University Press.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press.
- Baleno, I. C. (2001). Povoamento e formação da sociedade. Em L. Albuquerque, & M. E. M. Santos (Coord.), *História Geral de Cabo Verde (Vol. 1)* (2ª Ed., pp. 125–177). Instituto de Investigação Científica Tropical/Instituto Nacional de Investigação Cultural.
- Baptista, M., Brito, I., & Bangura, S. (2010). Cape Verdean in education: a linguistic and human right. Em B. Migge, I. Léglise, & A. Bartens (Orgs.), *Creoles in Education: an appraisal of current programs and projects* (pp. 273–296). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/cll.36.11bap>
- Batalha, L., & Carling, J. (2008). Cape Verdean Migration and Diaspora. Em L. Batalha, & J. Carling (Eds.), *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora* (pp. 13–32). Amsterdam University Press.
- Batalha, L., & Carling, J. (Eds.) (2008). *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Amsterdam University Press.
- Bauman, R. (1975). Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, 77(2), 290–311. <https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>
- Bauman, R. (1984). *Verbal Art as Performance*. Waveland Press.
- Bauman, R. (1986). *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge University Press.
- Bauman, R. (1992a). Introduction. Em R. Bauman (Ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (pp. xiii–xxi). Oxford University Press.
- Bauman, R. (1992b). Folklore. Em R. Bauman (Ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (pp. 29–40). Oxford University Press.

- Ben-Amos, D. (1983). The Idea of Folklore: An Essay. Em I. Ben-Amos, & J. Dan (Eds.), *Studies in Aggadah and Jewish Folklore* (pp. 11–17). Magnes Press.
- Ben-Amos, D. (1992). Folktale. Em R. Bauman (Ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook* (pp. 101–118). Oxford University Press.
- Ben-Amos, D. (2019). Between Intangible Cultural Heritage and Folklore. *TFH: The Journal of History and Folklore*, 36, 17–73. <https://journals.psu.edu/folklorehistorian/article/view/1/8>
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity*. University of Wisconsin Press.
- Bendix, R. (1998). Of Names, Professional Identities, and Disciplinary Futures. *The Journal of American Folklore*, 111(441), 235–246. <https://doi.org/10.2307/541309>
- Bendix, R. (2009). Between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology. Em L. Smith, & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (pp. 253–269). Routledge.
- Bendix, R., & Hasan-Rokem, G. (2014). Introduction. Em R. Bendix, & G. Hasan-Rokem (Eds.), *A Companion to Folklore* (pp. 1–6). Wiley-Blackwell.
- Benjamin, W. (1987). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em W. Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume 1* (3ª Ed., pp. 197–221, S. P. Rouanet, Trad.). Brasiliense.
- Blake, J. (2001). *Developing a new standard-setting instrument for the safeguarding of intangible cultural heritage: elements for consideration*. UNESCO. CLT.2001/WS/8 REV.
- Blake, J. (2006). *Commentary on the UNESCO Convention on Intangible Cultural Heritage*. UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000151627>
- Blake, J. (2009). UNESCO's Convention on Intangible Cultural Heritage: The Implications of Community Involvement in 'Safeguarding'. Em L. Smith, & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (pp. 45–73). Routledge.
- Blake, J. (2017). From traditional culture and folklore to intangible cultural heritage: Evolution of a treaty. *Santander Art and Culture Law Review*, 3 (2), 41–60. <https://doi.org/10.4467/2450050XSNR.17.021.8422>
- Blank, T. (2009). Introduction. Toward a Conceptual Framework for the Study of Folklore and the Internet. Em T. Blank (Ed.), *Folklore and the Internet: Vernacular Expression in a Digital World* (pp. 1–20). University Press of Colorado.
- Bortolotto, C. (2008). UNESCO and Heritage Self-Determination: Negotiating Meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH. Em N. Adell, R. F. Bendix, C. Bortolotto, & M. Tauschek (Eds.), *Between Imagined Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage* (pp. 249–272). Göttingen University Press.
- Boyd, D. (2008). Facebook's Privacy Trainwreck: Exposure, Invasion, and Social Convergence. *Convergence*, 14(1), 13–20. <https://doi.org/10.1177/1354856507084416>.

- Boym, S. (2017). Mal-estar na nostalgia. *História Da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 10(23), 153–165. <https://doi.org/10.15848/hh.v0i23.1236>
- Brito-Semedo, M. (2006). *A Construção da Identidade Nacional – Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Bronner, S. J. (2009). Digitizing and Virtualizing Folklore. Em T. J. Blank (Ed.), *Folklore and the internet* (pp. 21–66). Utah State University Press.
- Brown, L. M. (1997). *Storytelling: a cultural studies approach*. [Dissertação de Mestrado. Simon Fraser University]. Repositório CORE. <https://core.ac.uk/download/pdf/56371523.pdf>
- Bryant, S. (1905). *How to Tell Stories to Children*. Houghton Mifflin.
- Buccitelli, A. (2012). Performance 2.0: Observations toward a Theory of the Digital Performance of Folklore. Em Blank, T. J. (Ed.), *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction* (pp. 60–84). Utah State University Press.
- Bucholtz, M., & Hall, K. (2004). Language and Identity. Em A. Duranti (Ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (pp. 369–394). Wiley-Blackwell.
- Bulut, M. (2018). *Digital Performance: The Use of New Media Technologies in the Performing Arts*. [Dissertação de Mestrado, Aristotle University of Thessaloniki]. Repositório IKEE. <https://ikee.lib.auth.gr/record/298720/files/GRI-2018-21956.pdf>
- Burgos, V. A. (2003). *Manual de encuesta del Romancero de Andalucía (catálogo-índice)*. Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones.
- Busatto, C. (2005). *Narrando histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*. [Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/102929>
- Busatto, C. (2018). *A arte de contar histórias no século XXI: Tradição e ciberespaço* (4ª Ed). Editora Vozes.
- Byrne, D. (2008). Heritage as Social Action. Em G. Fairclough, R. Harrison, J. Schofield, & J. H. Jameson Jnr. (Eds.), *The Heritage Reader* (pp. 149–173). Routledge.
- Cabral, A. (1978). *Unidade e Luta I. A Arma da Teoria*. Seara Nova.
- Cabral, C. (2011). *Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus Contextos*. Edições 70.
- Calame-Griaule, G. (Ed.). (1991). *Le Renouveau du Conte: The Storytelling Revival*. CNRS Éditions.
- Cardeira da Silva, M., Saraiva, C. (2013). Apresentação. Em M. Cardeira da Silva, & C. Saraiva (Eds.), *As Lições de Jill Dias: Antropologia, História, África e Academia* (pp. 13–18). Etnográfica Press.
- Cardigos, I. (1996). *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*. Academia Scientiarum Fennica.

- Cardina, M., & Rodrigues, I. N. (2020). The mnemonic transition: The rise of an anti-anticolonial memoryscape in Cape Verde. *Memory Studies*, 14(2), 380–394. <https://doi.org/10.1177/1750698020927735>
- Cardoso, P. (1933). *Folclore Cabo-verdiano*. Solidariedade Cabo-verdiana.
- Carling, J. (2008). Mapa da Diáspora Cabo-Verdiana. Disponível em: <https://foamaroundtheworld.blogspot.com/2012/03/country-7-cape-verde.html>
- Carmelo, L. (2016). *Narração Oral: uma arte performativa*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Algarve]. Repositório Institucional da Universidade do Algarve. <http://hdl.handle.net/10400.1/9006>
- Carmelo, L. (2017). Narração oral: aproximações a uma arte performativa. *Revista y Editorial Karpa*, 10, s. p. <http://www.calstatela.edu/al/karpa/luis-correia>
- Carmo, R. M. do, Tavares, I., & Cândido, A. F. (2020). Introdução. Em R. M. do Carmo, I. Tavares, & A. F. Cândido (Orgs.), *Um Olhar Sociológico sobre a Crise Covid-19 em Livro*. CIES-Iscte.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford University Press.
- Castro, R. (2012). *A intuição leitora, a intenção narrativa*. Ana Paula Faria Editora.
- Catalán, D. (1997). La experiencia del acto recolector y la comparación intertextual en los estudios del Romancero (1983). Em D. Catalán (Ed.), *Arte poética del romancero oral, Parte 1: Los textos abiertos de creación colectiva* (pp. 197–212). Siglo XXI de España.
- Catalán, D. (1998). Transmisión y recreación de contenidos simbólicos: el ejemplo de el prisionero. Em D. Catalán (Ed.), *Arte poética del romancero oral, Parte 2: Los textos abiertos de creación colectiva* (pp. 38–53). Siglo XXI de España.
- Cavalcanti, M. L. (2014). *Ritual e Performance: 4 estudos clássicos*. 7 Letras.
- Centeio, H. (2015). *Stória, Stória. Contos Tradicionais de Cabo Verde - Ilha do Fogo*. Chiado Books.
- Chabal, P. (2008). Imagined Modernities: community, nation and state in postcolonial Africa. Em L. Torgal, F. T. Pimenta, & J. S. Sousa (Coords.), *Comunidades Imaginadas. Nações e Nacionalismos em África* (pp. 41–48). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Clarke, P. (2000). The Internet as a medium for qualitative research. *SA Journal of Information Management*, 2(2/3), s. p. <https://doi.org/10.4102/sajim.v2i2/3.95>
- Colomer, T. (2003). *A formação do leitor literário* (L. Sandroni, Trad.). Global.
- Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa. (2014). *Contos tradicionais da CPLP*. Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa. <https://www.cplp.org/Default.aspx?ID=4547>
- Correia e Silva, A. L. (2001). O Nascimento do Leviatã Crioulo: Esboços de uma Sociologia Política. *KCultura*, Número Especial, 27–38.
- Correia, P., & Araújo, T. (Coords.). (2021). *Primeira Atualização ao Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*. IELT,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
<https://doi.org/10.34619/ree0-dah2>

- Costa, S., & Pinto, J. N. (2014). A política externa cabo-verdiana num mundo multipolar: Entre a ambivalência prática e a retórica discursiva? Em J. P. Delgado, O. B. Varela, & S. C. Costa (Orgs.), *As Relações Externas de Cabo Verde: (Re)leituras Contemporâneas* (pp.159–223). Edições ISCJS.
- Coutinho, A. B. (2008). Imaginando o combatente ideal do PAIGC: a construção dos heróis nacionais na imprensa do pós-independência na Guiné-Bissau e em Cabo Verde. Em L. Torgal, F. T. Pimenta, & J. S. Sousa (Coords.), *Comunidades Imaginadas. Nações e Nacionalismos em África* (pp. 173–180). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cruikshank, J. (1998). *The Social Life of Stories. Narrative and Knowledge in the Yukon Territory*. University of British Columbia Press.
- Cunliffe, A. L. (2010). Retelling Tales of the Field in Search of Organizational Ethnography 20 Years On. *Organizational Research Methods*, 13, 224–239. <https://doi.org/10.1177/1094428109340041>
- Daun e Lorena, C. (2015). Ambivalências identitárias em Cabo Verde: da história à etnografia. *Análise Social*, 50(217), 784–808. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2015217.06>
- Dawsey, J. C., Muller, R., Hikiji, R. S. G., & Monteiro, M. (2013). Tranças [apresentação]. Em J. C. Dawsey, R.S.G. Hikiji, R. Muller, & M. Monteiro (Orgs.), *Antropologia e Performance - ensaios NAPEDRA* (17–36). Terceiro Nome.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/2429.001.0001>
- Dorji, T. C. (2010). Preserving our folktales, Myths and Legends in the Digital Era. *Storytelling, Self, Society*, 6 (1), 19–38. <http://www.jstor.org/stable/41949038>
- Duarte, D. A. (1961). *Cabo Verde: Contribuição para o Estudo do Dialecto falado no seu Arquipélago*. Junta de Investigações do Ultramar.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Indiana University Press.
- Dundes, A. (2007). Metafolklore and Oral Literary Criticism. Em S. J. Bronner (Ed.), *Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes* (pp. 77–87). University Press of Colorado.
- Ervin, A. (2000). *Applied Anthropology: Tools and Perspectives for Contemporary Practice*. Allyn and Bacon.
- Évora, I. (2011). *Djunta-mon em três tempos: pós-independência, imigração e transnacionalismo. Aspectos da experiência associativa cabo-verdiana* [Comunicação]. X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Braga, 4–7 de fevereiro. <http://hdl.handle.net/10400.5/2953>
- Évora, M. (1984). Nácia Gomi [Fotografia]. Arquivo de Tradições Orais de Cabo Verde.
- Évora, M. (1984). Nácia Gomi e Grupo de Batuque [Fotografia]. Arquivo de Tradições Orais de Cabo Verde.
- Évora, R. (2004). *Cabo Verde: A Abertura Política e a Transição para a Democracia*. Spleen.

- Fairclough, G., Harrison, R., Schofield, J., & Jameson, J. H. Jnr. (Eds.) (2008). *The Heritage Reader*. Routledge.
- Falzon, M.-A. (Ed.) (2009). *Multi-Sited Ethnography: Theory, Praxis and Locality in Contemporary Research*. Routledge.
- Faria, E. S., Pereira, C., & Azevedo, F. F. (2007). Cabo Verde: a creoulidade na literatura de recepção infantil e juvenil em língua portuguesa pós-colonialista. Em P. C. C. Torremocha, C. C. Torrijos, & C. S. Ortiz (Eds.), *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores* (pp. 667–674). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fernandes, G. (2006). *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Instituto Nacional da Biblioteca e do Livro.
- Ferré, P. (2011). Crítica textual e Romanceiro: Breves Notas. Em I. Morujão, & Z. Santos (Coords.), *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva* (pp. 285–291). Edições Afrontamento.
- Ferreira, M. (1973). *A aventura crioula* (2ª Ed). Plátano Editora.
- Figueira, M. B. (1963). *Contos e lendas de Cabo Verde*. S.I.
- Finnegan, R. (1970). *Oral Literature in Africa*. Oxford University Press.
- Finnegan, R. (1977). *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. CUP Archive.
- Finnegan, R. (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. Routledge.
- Finnegan, R. (2007). *The oral and beyond: Doing things with words in Africa*. University of Chicago Press.
- Fontana, A., & Frey, J. H. (2005). The Interview: From Neutral Stance to Political Involvement. Em N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3ª Ed, pp. 695–727). Sage Publications, Inc.
- Fontinha, A. (Org.) (2014). *Entre Contadores: A Voz Feminina*. Ouvir e Contar – Associação de Contadores de Histórias.
- Freire, V. d. R. (1993). A experiência Cabo-Verdiana no domínio do património. *Africana*, (1), pp. 65–73.
- Gentile, J. S. (2011). Epilogue: The Mythic Storyteller: Word-Power and Ambivalence. *Storytelling, Self, Society*, 7(2), 148–160. <https://doi.org/10.1080/15505340.2011.561093>
- Goffman, E. (1981). *Forms of talk*. University of Pennsylvania Press.
- Goody, J. (1987). *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge University Press.
- Góralaska, M. H. (2020). Anthropology from Home. Advice on Digital Ethnography for the Pandemic Times. *Anthropology in Action*, 27(1), 46–52. <https://doi.org/10.3167/aia.2020.270105>
- Gouveia, H. (2013). Museus de Cabo Verde - continuidade e inovação. *Anais do Museu Paulista*, 21(1), 63–76. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142013000100006>.

- Greenhill, P., Rudy, J. T., Hamer, N., & Bosc, L. (Eds.) (2018). *The Routledge Companion to Media and Fairy-Tale Cultures*. Routledge.
- Grimm, J., & Grimm, W. (1812). *Kinder- und Hausmärchen*. G. Reimer.
- Gubrium, J., & Holstein, J. (2012). Narrative practice and the transformation of interview subjectivity. Em J. F. Gubrium, J. A. Holstein, A. B. Marvasti, & K. D. McKinney (Eds.), *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft* (2^a Ed, pp. 27–44). SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781452218403>.
- Gupta, A., & Ferguson, J. (1992). Beyond “Culture”: Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7(1), 6–23. <https://doi.org/10.1525/can.1992.7.1.02a00020>
- Gupta, A., & Ferguson, J. (Eds.) (1987). *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. University of California Press.
- Haase, D. (2010). Decolonizing Fairy-Tale Studies. *Marvels & Tales* 24(1), 17–38. <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol24/iss1/1>
- Hafstein, V. (2007). Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore©, Traditional knowledge™. Em D. Hemme, M. Tauschek, & R. Bendix (Eds.), *Prädikat “Heritage”: Wertschöpfungen Aus Kulturellen Ressourcen* (pp. 75-100). LIT.
- Hafstein, V. (2009). Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation. Em L. Smith, & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (93–112). Routledge.
- Hafstein, V. (2014a). Cultural Heritage. Em R. Bendix, & G. Hasan-Rokem (Eds.), *A Companion to Folklore* (pp. 500–519). Wiley-Blackwell.
- Hafstein, V. (2014b). The Constant Muse: Copyright and Creative Agency. *Narrative Culture*, 1(1), 9–48. <https://digitalcommons.wayne.edu/narrative/vol1/iss1/3>
- Hafstein, V. (2018). *Making intangible heritage: El Condor Pasa and other stories from UNESCO*. Indiana University Press.
- Hale, T. (1997). From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard. *Oral Tradition*, 12(2), 249–278. <https://hdl.handle.net/10355/65033>
- Hall, S. (1999). Un-settling ‘the heritage’, re-imagining the post-nation: Whose heritage?. *Third Text*, 13(49), 3–13. <https://doi.org/10.1080/09528829908576818>
- Hall, S. (2001). Constituting an archive. *Third Text*, 15(54), 89-92. <https://doi.org/10.1080/09528820108576903>.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural da pós-modernidade* (T. T. da Silva, G. L. Louro Trans., 11^a Ed.). DP&A.
- Hall, S. (2011). Introduction: Who Needs ‘Identity’?. Em S. Hall, & P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). Sage Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781446221907>
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1995). *Ethnography. Principles in Practice* (2^a Ed). Routledge.
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. Routledge.

- Harrison, R., & Rose, D. (2010). Intangible heritage. Em T. Benton (Ed.), *Understanding heritage and memory* (pp. 238–276). Manchester University Press.
- Harrison, R., & Schofield, J. (2010). *After Modernity: Archaeological Approaches to the Contemporary Past*. Oxford Academic.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780199548071.001.0001>
- Harvey, D. C. (2001). Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, 7(4), 319–338.
<https://doi.org/10.1080/13581650120105534>
- Harvey, H. B., & Sobol, J. D. (2008). Storytelling As Contemporary Performing Art: Introduction to the Special Issue. *Storytelling, Self, Society*, 4(2), 61–63. <https://digitalcommons.wayne.edu/storytelling/vol4/iss2/1>
- Hennessy, K. (2012). Cultural Heritage on the Web: Applied Digital Visual Anthropology and Local Cultural Property Rights Discourse. *International Journal of Cultural Property*, 19(3), 354–369. <https://doi.org/10.1017/S0940739112000288>
- Herskovits, M. J. (1959). Comments on ‘A theory for American folklore’. *Journal of American Folklore*, (72), 216–20.
- Heyd, T. (2005). Nature, culture, and natural heritage: Toward a culture of nature. *Environmental Ethics*, 27(4), 339–354. <https://doi.org/10.5840/enviroethics20052742>
- Heywood, S. (2001). *Storytelling Revivalism in England and Wales: History, Performance and Interpretation*. [Tese de Doutoramento, Sheffield University]. Repositório Institucional CORE. <https://core.ac.uk/download/pdf/77023176.pdf>
- Hillar, H., & Franz, T. (2004). New ties, old ties and lost ties: the use of the internet in diaspora. *New Media and Society*, 6(6), 731–752. <https://doi.org/10.1177/146144804044327>
- Hine, C. (2004). Social Research Methods and the Internet: A Thematic Review. *Sociological Research Online*, 9(2), 110–116. <https://doi.org/10.5153/sro.924>
- Hine, C. (2009). How can qualitative internet researchers define the boundaries of their projects? Em A. N. Markham, & N. K. Bayn (Eds.), *Internet Inquiry: Conversations About Method* (pp. 1–20). Sage Publications, Inc.
- Hobart, A., & Kapferer, B. (Eds.) (2005). Introduction. Em A. Hobart, & B. Kapferer (Eds.), *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience* (pp.1–22). Berghahn Books.
- Hobsbawm, E. (2008). *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade* (5ª Ed., A. M. Quinino & M. C. Paoli, Trans.). Paz e Terra.
- Hobsbawm, E., & Terence, R. (1989). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hofmeyr, I. (1992). Gender, Patterns of Storytelling and Forced Removals: A Transvaal Perspective. (Collected Seminar Papers). *Institute of Commonwealth Studies*, 44, 39–53. ISSN 0076-0773
- Hopffer Almada, D. (1998). Bida y Obra di Nha Bibinha Kabral. *KCultura - Revista de Estudos Caboverdianos*, 2, 122–131.

- Hopffer Almada, D. (2020). *A Construção do Estado e a Democratização do Poder em Cabo Verde*. Pedro Cardoso Livraria.
- Hountondji, P. (2002). *The Struggle for Meaning: Reflections of Philosophy, Culture, and Democracy in Africa*. Ohio University Press.
- Ibanga, E. (2021). Oral traditions and human development in Africa: Lessons from the Ibibio-speaking people of Nigeria, *Africana Studia*, 1(35), 117–129. doi.org/10.21747/0874-2375/afr35a11
- Instituto do Património Cultural de Cabo Verde. (2020). *Catálogo do Inventário do Património Cultural Imaterial*. IPC-CV.
- Isar, Y. R. (2011). UNESCO and Heritage: Global Doctrine, Global Practice. Em Y. R. Isar, & H. Anheier (Eds.), *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity* (pp. 39–52). Sage Publications, Inc.
- Isar, Y. R., & Anheier, H. (Eds.) (2011). *Cultures and Globalization: Heritage, Memory and Identity*. Sage Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781446250839.n3>
- Isar, Y. R., Viejo Rose, D., & Anheier, H. K. (2011). Introduction. Em Y. R. Isar, & H. K. Anheier (Eds.), *Heritage, Memory & Identity* (pp. 1-20). Sage Publications, Inc.
- Keating, E., Álvares, C., Sabarís, J. N., Sousa, S., Patrício, R., Silva, M.-M., Osório, S., Gil, I., & Carvalho, A. (Orgs.) (2014). *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*. Edições Húmus. <https://hdl.handle.net/1822/35194>
- Kiliánová, G. (1999). Women's and men's storytelling: what is the difference? Some observations in contemporary slovak storytelling communities. *ELO*, 5, 99–108. <http://hdl.handle.net/10400.1/1370>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing Heritage, *Ethnomusicology*, 39(3), 367–380. <https://doi.org/10.2307/924627>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1–2), 52–65. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>
- Kissau, K., & Hunger, U. (2010). The internet as a means of studying transnationalism and diaspora. Em R. Bauböck, & T. Faist (Eds.), *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods* (pp. 245–266). Amsterdam University Press.
- Klein, B. (2006). Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere, and the Others. *Cultural Analysis*, 5, 57-80. <https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume5/pdf/klein.pdf>
- Kolesnik, A., & Rusanov, A. (2020, Dezembro). *Heritage-As-Process and its Agency: Perspectives of (Critical) Heritage Studies*. (Higher School of Economics Research Paper, n.º WP BRP 198/HUM/2020). Higher School of Economics. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3746304
- Korom, F. J. (2013). The Anthropology of Performance: an introduction. Em F. J. Korom (Ed.), *The Anthropology of Performance: a reader* (pp. 1–7). Wiley-Blackwell.
- Koudawo, F. (2001). *Cabo-Verde e Guiné-Bissau: da democracia revolucionária à democracia liberal*. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

- Kozinets, R. V. (2019). *Netnography: The Essential Guide to Qualitative Social Media Research*. Sage Publications, Inc.
- Kurin, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. *Museum International*, 56(1-2), 66–77. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>
- Kuutma, K. (2016). From Folklore to Intangible Heritage. Em W. Logan, M. N., Craith, & U. Kockel (Eds.), *A Companion to Heritage Studies* (pp. 41–54). Wiley-Blackwell.
- La Salle, B. de. (2016). *Cartas a Un Joven Narrador*. Palabras del Candil.
- Labadi, S., Long, C. (Eds.) (2010). *Heritage and Globalisation*. Routledge.
- Lacoste, C. (1976). Tradition orale. Em R. Creswell, & M. Godelier (Eds.), *Outils d'enquête et d'analyse anthropologiques* (pp. 92–101). F. Maspero.
- Ladwig, P., Roque, R., Tappe, O., Kohl, C., & Bastos, C. (2012). *Fieldwork between folders: fragments, traces, and the ruins of colonial archives* (Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers n.º 141). Max Planck Institute for Social Anthropology. https://www.eth.mpg.de/cms/de/publications/working_papers/wp0141.html
- Lam, K. (2020). Cape Verde: society, island identity and worldviews. *Visual Ethnography* 9 (1), 170–185. <http://hdl.handle.net/10400.5/29352>
- Lança, M. (2011). *BUALA*. <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/musica-um-veiculo-de-aproximacao-entrevista-a-celina-pereira>
- Lang, J. (2019). Bukki ak Lëg – Lobu ku Xibinhu, Afrikanisches in kapverdischen Märchen (African heritage in Cape Verdean folk tales). S. N. S. P. https://www.academia.edu/40446783/Bukki_ak_L%C3%ABg_Lobu_ku_Xibinhu_Afrika_nisches_in_kapverdischen_M%C3%A4rchen_African_heritage_in_Cape_Verdean_folk_tales_2019
- Lang, J. (Org.) (2018). *Gramática do Crioulo da ilha de Santiago (Cabo Verde): (obra em curso)*. Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. <https://doi.org/10.25593/opus4-fau-9898>
- Larmer, M., & Lecocq, B. (2018). Historicizing nationalism in Africa. *Nations and Nationalism*, 24(4), 893–917. <https://doi.org/10.1111/nana.12448>
- Le Goff, J. (2013). O imaginário medieval (3ª Ed, M. Ruas, Trad.). Editorial Estampa.
- Leal, J. (2015). Património Cultural Imaterial, Festa e Comunidade. Em Y. D. S. de Campos (Org.), *Património Cultural Plural* (pp. 144–162). Arraes Editores.
- Leal, J. (2016). A Antropologia em Portugal e o englobamento da cultural popular, *Sociol. Antropol.*, 6(2):293–319. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016v62>
- Lemos, M. I. (2017). Contadores de histórias: a performance como construção da imaginação. [Dissertação de Mestrado, Universidade Nova da Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/30534>
- Lemos, M. I. (2022). Culture and Governance: heritage safeguarding in Cape Verde. *People, Place and Policy Online*, 15(3), 133–148. <http://dx.doi.org/10.3351/ppp.2022.7643658753>

- Lialina, O., & Espenschied, D. (Eds.). (2009). *Digital folklore*. Merz & Solitude.
- Lima, H. (2000a). *Un bes tinha nho Lobu ku Tubinhu.....* Instituto Nacional de Investigação Cultural.
- Lima, H. (2000b). *Un bes tinha nhu Lobu ku Xibinhu.....* Instituto Nacional de Investigação Cultural.
- Lima, H. (2005). *Karlus Magnu di pasaji pa Kabu Verdi*. IIPC-Instituto de Investigação e do Património Culturais.
- Lima, H. (2018). *Ti Lobe na Festa di San Jon*. Instituto do Património Cultural de Cabo Verde.
- Lima, S. (2021). Estórias do Boi Blimundo, de Cabo Verde: Liberdade e Diversidade. *Mulemba – Revista Científica*, 13(24), 57–72. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2021.v13n24a41028>
- Lobo, A. (2013). Construindo paisagens e pessoas: colonização, espaço e identidades em Cabo Verde. *Anuário Antropológico*, 40(2), 121–150. <https://doi.org/10.4000/aa.1421>
- Lobo, P. (1960). A originalidade humana de Cabo Verde. *Revista Claridade*, (9), 67.
- Logan, W., Craith, M. N., & Kockel, U. (Eds.) (2016). *A Companion to Heritage Studies*. Wiley-Blackwell.
- Lopes da Silva, B. (1947). Lúcio – E – Fé (conto popular da ilha de Santo Antão). *Revista Claridade*, (4), 40.
- Lopes da Silva, B. (1949a). Dois contos populares da ilha de Santo Antão: A doutrina. *Revista Claridade*, (7), 30–32.
- Lopes da Silva, B. (1949b). O cavaleiro e o pão quente. *Revista Claridade*, (7), 30–32.
- Lopes da Silva, B. (1949c). O folclore poético da ilha de S. Tiago. *Revista Claridade*, (7), 43–51.
- Lopes da Silva, B. (1957). *O Dialecto Crioulo de Cabo Verde*. Imprensa Nacional de Lisboa.
- Lopes da Silva, B. (1958). João que mamou na burra: conto popular da Ilha do Fogo. *O mundo português: revista de cultura e propaganda arte e literatura coloniais*, 7(74), 77–84.
- Lopes da Silva, B. (2008). *Chiquinho*. Cotovia.
- Lopes Filho, J. (1978). *Estória, estória: contos cabo-verdianos*. Ulmeiro.
- Lopes Filho, J. (1981). *Cabo Verde – Subsídios para um levantamento cultural*. Plátano Editora.
- Lopes Filho, J. (1985). *Defesa do Património Sócio-Cultural de Cabo Verde*. Ulmeiro.
- Lopes Filho, J. (2002). As Estórias na Cultura Cabo-Verdiana, *Africana*, (25), 49–69.
- Lopes Filho, J. (2011). Mestiçagem, emigração e mudança em Cabo Verde. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, (29/30), 129–140. <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i29-30p129-140>
- Lopes, A. M. (2011). *As línguas de Cabo Verde: uma radiografia sociolinguística*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório Científico da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/4699>
- Lopes, J. V. (2001). As origens históricas da reivindicação da Independência. *KCultura - Revista de Estudos Caboverdianos*, Número Especial, 9–25.

- Lopes, J. V. (2013). *Cabo Verde, os Bastidores da Independência* (3ª Ed). Spleen.
- Lopes, L. (1982). *A história de Blimundo*. Instituto Camões.
- Lopes, L. (1992). *Unine*. Embaixada de Portugal em Cabo Verde, Instituto Camões.
- Lopes, M. (1936). O Lobo e o Chibinho (conto popular de S. Nicolau). *Revista Claridade*, (2), 8–10.
- Lowenthal, D. (1985). *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge University Press.
- Lowenthal, D. (2006a). *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (5ª Ed). Cambridge University Press.
- Lowenthal, D. (2006b). Archives, Heritage and History. In F. Blouin, & W. Rosenberg (Eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar* (pp. 193–206). University of Michigan Press.
- Mabaso, E. (2017). FOLKTALE NARRATION IN THE INDIGENOUS SOUTH AFRICAN LANGUAGES: AN ARTFUL CUL-DE-SAC?. *Southern African Journal for Folklore Studies*, 26, (2), 24–37. <http://dx.doi.org/10.25159/1016-8427/671>
- MacDonald, M. R., & Read, H. B. (2012). Introduction to the Special Issue: Global Storytelling. *Storytelling, Self, Society*, 8(3), 135–137. <https://doi.org/10.1080/15505340.2012.704814>
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. Routledge.
- Macedo, T. (2003). Tilôbe, personagem das histórias tradicionais caboverdianas. Em Center for Portuguese Studies and Culture (Org.), *Cape Verde: language, literature & music* (pp. 103–110). University of Massachusetts Dartmouth.
- Madeira, J. P. (2013). A língua cabo-verdiana como elemento da identidade. *Revista de Letras*, II(12), 77–85. <https://core.ac.uk/download/pdf/38682928.pdf>
- Madeira, J. P. (2015). Manifestações culturais da identidade cabo-verdiana: subsídios para o seu estudo. *Revista Cabo-Verdiana de Ciências Sociais*, (2-3), 233–242. <https://eciencia.cv/handle/123456789/364>
- Madeira, J. P. (2018). *Nação e Identidade - A Singularidade de Cabo Verde*. Pedro Cardoso Livraria.
- Mamdani, M. (1996). *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*. Princeton University Press, Princeton.
- Marcos, E. M. da S. (2016). Interfaces literárias Brasil/Cabo Verde: o conto do Touro Blimundo e o romance do Boi Mão de Pau. *Anais do I Congresso Internacional e III Nacional Africanidades e Brasilidades*, (3), S. P. <https://periodicos.ufes.br/cnafricab/article/view/15215>
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>
- Marcus, G. E. (1998). *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton University Press.
- Mariano, G. (1958). A mestiçagem: seu papel na formação da sociedade caboverdeana. *Suplemento Cultural de Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação*, S. N., S. P.

- Marques, J. J. D., & Sirgado, A. (2019). *Romances Tradicionais do Distrito de Bragança*. Instituto de Estudos de Literatura e Tradição. <https://doi.org/10.34619/7q3p-imw1>
- Marques, V. C. N., & Velosa, A. (2017). Proteção do Património Edificado de Cabo Verde. Em A. Costa, A. Velosa, & A. Tavares (Eds.), *Congresso da reabilitação do património* (pp. 551–559). Universidade de Aveiro.
- Martins, A. (2011). *Legislação sobre a defesa do Património em Cabo Verde (1975-2005)*. [Tese de Mestrado. Universidade de Cabo Verde]. Repositório Digital Ciência. <https://eciencia.cv/handle/123456789/173>
- Mascarenhas, S. (2014). *Da rotunda a Santa Catarina*. Tipografia Santos, Lda.
- Mateo, P. (2010). *El Narrador Oral y el Imaginario*. Palabras del Candil.
- McAuley, G. (1999). *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. University of Michigan Press.
- Melo, S. (2008). Cape Verdean Transnationalism on the Internet. Em L. Batalha, & J. Carling (Eds.), *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora* (pp. 161–173). Amsterdam University Press.
- Mendes, A. (2012). *Viver a morte em Santiago: Uma abordagem etnográfica*. Instituto de Investigação e do Património Culturais (IIPC).
- Menéndez-Pidal, R. (1968). *Romancero Hispanico (Hispano-Portugues, Americano Y Sefardi): Teoria E Historia: Tomo II* (2ª Edição). Espasa Calpe.
- Meskell, L. (Ed.) (2015). *Global Heritage: a reader*. Wiley-Blackwell.
- Miller, D., & Slater, D. (2000). *The Internet: An Ethnographic Approach*. Berg.
- Ministério da Cultura de Cabo Verde. (Org.) (2005). *Cabo Verde: 30 anos de cultura, 1975-2005*. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Mitchell, L. A. (2019). *Storytelling in a Culturally Responsive Classroom: Opening Minds, Shifting Perspectives, and Transforming Imaginations*. Lexington Books.
- Monteiro, E. F. (2015). *Entre os senhores das ilhas e as descontentes: identidade, classe e género na estruturação do campo político em Cabo Verde*. Edições UNI-CV.
- Monteiro, E. F. (2016). Crioulidade, colonialidade e género: as representações de Cabo Verde. *Revista Estudos Feministas* (24), 983–996. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2016v24n3p983>
- Monteiro, F. (1958). Bandeiras da ilha do Fogo. *Revista Claridade*, (8), 9–22.
- Monteiro, F. (1960). Cantigas de Ana Procópio, (9), 15–23.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (2ª Ed.). Indiana University Press.
- Murthy, D. (2008). Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research. *Sociology*, 42(5), 837–855. <https://doi.org/10.1177/0038038508094565>.
- Nascimento, B. do. (2009). *Estudos sobre o conto popular*. Terceira Margem.

- Neto, S. (2008). Insularidade, idiosincrasias e imaginação. Representações de Cabo Verde no pensamento colonial português. Em L. Torgal, F. T. Pimenta, & J. S. Sousa (Coords.), *Comunidades Imaginadas. Nações e Nacionalismos em África* (pp. 181–192). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Neves, A. C. (2007a). Língua adicional: contextos e continua. *Polissema – Revista de Letras do ISCAP*, (12), 11–37. <https://doi.org/10.34630/polissema.v0i12.3066>
- Neves, A. C. (2007b). *Língua e Poder em Cabo Verde: a Situação de Diglossia nas Escolas Primárias*. [Tese de Doutoramento. Universidade de Zurique]. Zurich Open Repository and Archive. <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/33422/1/ZORA33422.pdf>
- Niles, J. D. (1999). *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. University of Pennsylvania Press.
- Nogueira, G. (2011). *Batuku, património imaterial de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. [Dissertação de Mestrado. Universidade de Cabo Verde]. Repositório Digital Ciência. <https://eciencia.cv/items/15799857-11d4-4855-b1eb-e461ca739dbf>
- Nogueira, G. (2019). Exaltar a tradição e ser contemporâneo: a conversão do estigma em emblema no batuku de Cabo Verde. *Música Popular em Revista*, 1, 185–206. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13154/8557>
- Nora, P. (1984). *Le Lieux de Mémoire*. Gallimard.
- Noyes, D. (2006). The Judgment of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership. *Cultural Analysis*, 5, 27–56. <https://www.ocf.berkeley.edu/~culturalanalysis/volume5/pdf/noyes.pdf>
- Noyes, D. (2014). The Social Base of Folklore. Em R. Bendix, & G. Hasan-Rokem (Eds.), *A Companion to Folklore* (pp. 13–39). Wiley-Blackwell.
- Nunes, N. N. (2004). A terminologia açucareira no Português de Cabo Verde e de S. Tomé e Príncipe: estudo comparativo. *Actas do XX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, 757–776.
- O'Reilly, K. (2005). *Ethnographic Methods*. Routledge.
- Oliva, J. T., & Fonseca, F. P. (2021). A reestruturação urbana da cidade da Praia, em Cabo Verde: um padrão que se repete. *Revue franco-brésilienne de géographie / Revista franco-brasileira de geografia*, 52, s. p. <https://doi.org/10.4000/confins.40965>
- Osório, O. (1980). *Cantigas de trabalho: tradições orais de Cabo Verde: recolha, transcrição, tradução, introdução, comentários, notas*. Plátano Editora.
- Osório, O. (1998). Influências e reflexos da literatura oral na criação poética cabo-verdiana. *KCultura - Revista de Estudos Caboverdianos*, 2, 26–31.
- Palleiro, M. I., & Fischman, F. (Eds.) (2009). *Dime Cómo Cuentas... Narradores Folklóricos y Narradores Urbanos Profesionales*. Miño y Dávila.
- Parsons, E. C. (1917a). Ten Folk-Tales from the Cape Verde Islands. *The Journal of American Folklore*, 30(116), 230–238. <https://doi.org/10.2307/534343>
- Parsons, E. C. (1917b). The Provenience of Certain Negro Folk-Tales: I. *Folklore*, 28(4), 408–414. <https://doi.org/10.1080/0015587X.1917.9719009>

- Parsons, E. C. (1918). The Provenience of Certain Negro Folk-Tales: II. *Folklore*, 29(3), 206–218. <http://www.jstor.org/stable/1255451>
- Parsons, E. C. (1920). Accumulative Tales Told by Cape Verde Islanders in New England. *The Journal of American Folklore*, 33(127), 34–42. <https://doi.org/10.2307/535117>
- Parsons, E. C. (1921). Folk-Lore of the Cape Verde Islanders. *The Journal of American Folklore*, 34(131), 89–109. <https://doi.org/10.2307/534936>
- Parsons, E. C. (1923). *Folk-Lore from the Cape Verde Islands*. American Folk-Lore Society.
- Pellowski, A. (1990). *The World of Storytelling* (2ª Ed). H. W. Wilson.
- Pereira, C. (2010). *Estória, Estória...do Tambor a Blimundo*. Publicar.
- Pereira, D. K. O., & Pinheiro, Z. D. (2023). Um estudo mitocrítico do conto “A história de Blimundo” de Leão Lopes (Cabo Verde), *Anais do Seminário de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG Câmpus Sudoeste – Quirinópolis*, 3, 589–594. https://www.anais.ueg.br/index.php/sepe_sudoeste/article/view/16086/12827
- Pina, M. G. G. (2020). Ti Lobo e Chibinho, heróis da cabo-verdianidade. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP*, (8), 1–12. <https://doi.org/10.34630/erei.vi8.4150>
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2015). *Digital Ethnography. Principles and Practice*. Sage Publications, Inc.
- Pollock, S., Elman, B., & Chang, K. K. (Eds.) (2015). *World Philology*. Harvard University Press.
- Pratas, F. (2007). *Tense features and argument structure in Capeverdean predicates*. [Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório do Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa. https://www.clul.ulisboa.pt/files/fernanda_pratas/pratas_PhD.pdf
- Prieto, B. (Org.) (2011). *Contadores de Histórias: um exercício para muitas vozes*. Prieto Produções Artísticas.
- Queirós, C. (2018). *Património Cultural Imaterial: Políticas patrimoniais, agentes e organizações. O processo de patrimonialização do Kola San Jon em Portugal*. [Tese de Doutoramento. Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/61279>
- Quint, N. (1998). *Dicionário caboverdiano português: variante de Santiago*. Verbalis.
- Radner, J. (2008). On the Threshold of Power: The Storytelling Movement Today. *Storytelling, Self, Society*, 4(2), 36–49. <https://digitalcommons.wayne.edu/storytelling/vol4/iss1/3>
- Ramos, A. (2017). *Cidade Velha Património Mundial – As políticas públicas para uma efetiva preservação e gestão participativa*. [Trabalho de Conclusão de Curso de Capacitação. Centro Lucio Costa/CLC-IPHAN]. Portal IPHAN. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Adilson%20Dias%20Ramos.pdf>
- Ramos, I. A. (2009). *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol*. S.I.
- Rananga, N. C. (2008). *Professionalising storytelling in African languages with special reference to Venda*. [Tese de Doutoramento, University of South Africa]. Repositório University of South Africa. <http://hdl.handle.net/10500/1329>

- Reis, A. (2020). *RUTXÉLA - Stórias de lá*. S.I.
- Reis, A. (2020). *Tonaya - O pedreiro de El Dorado*. S.I.
- Reis, A. (2022). *Macaronésia: 1º Sacro Drago*. Nova Gráfica.
- Reis, A. (2023). *Macaronésia: Imigrante da Palavra*. Nova Gráfica.
- Reis, C., & Lopes, A. C. M. (1998). Dicionário de Narratologia (6ª Ed). Livraria Almedina.
- Resende, T. (2014). “Isso não é África, é Cabo Verde”: O movimento claridoso e a busca por uma identidade crioula (1931-1960). [Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório da Universidade Federal de Minas Gerais. https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS9LMQU2/1/disserta__o_taciana_garrido_27_06.pdf
- Ribeiro, O. M. (2012). Folclore de Cabo Verde entre continentes: Elsie Clews Parsons e a tradição oral cabo-verdiana. *Revista de Letras* 5(2), 20–37. <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/3856>
- Robinson, L., & Schulz, J. (2009). New Avenues for Sociological Inquiry: Evolving Forms of Ethnographic Practice. *Sociology*, 43(4), 685–698. <http://dx.doi.org/10.1177/0038038509105415>
- Rodrigues, I. (2005). «Our Ancestors Came from Many Bloods» Gendered Narrations of a Hybrid Nation, *Lusotopie XII*(1-2), 217–232. <https://doi.org/10.1163/17683084-0120102016>
- Röhrich, L. (1981). *Folktales and Reality* (P. Tokofsky, Trad.). Indiana University Press.
- Romano, L. (1970). *Cabo Verde - renascença de uma civilização no Atlântico médio*. Edição Revista Ocidente.
- Romano, L. (1975). Tradições populares cabo-verdianas e O cancionário cabo-verdiano. *Novo jornal de Cabo Verde: órgão do Departamento de comunicação social*, s. n., 5.
- Romano, L. (1984). O povo e algumas de suas crenças em Cabo Verde. *Ponto & Virgula: revista de intercâmbio cultural*, 48–51.
- Romano, L. (1987a). Tradições orais do folclore infantil cabo-verdiano. *Arquipélago: revista de opinião e cultura*, (11), 30–34.
- Romano, L. (1987b). Tradições orais como via de conhecimento histórico-cultural das ilhas de Cabo Verde: pesquisa, (11), 33–36.
- Ryan, P. (2003). *The Contemporary Storyteller in Context: A Study of Storytelling in Modern Society*. [Tese de Doutorado, Glamorgan University]. Repositório Research Gate. https://www.researchgate.net/publication/35442557_The_contemporary_storyteller_in_context_a_study_of_storytelling_in_modern_society.
- Sanfilippo, M. (2005). *El Renacimiento de la Narración Oral en Italia y España (1985-2005)*. [Tese de Doutorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Repositório Científico da Universidad Nacional de Educación a Distancia. <https://hdl.handle.net/20.500.14468/21061>
- Santos, H. (1982). *Kontador di Stória*. S.I.
- Sawyer, R. (1976). *The Way of the storyteller*. Penguin Books.

- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3^a Ed). Routledge.
- Schieffelin, E. L. (2018). Problematizando a Performance (Y. M. Seraphim, Trad.). *ILHA*, 20(1), 207–228. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2018v20n1p207>
- Scholes, R., Phelan, J., & Kellog, R. L. (2006). *The Nature of Narrative: Revised and Expanded 40th anniversary edition*. Oxford University Press.
- Schwartz, J. M., & Cook, T. (2002). Archives, records, and power: The making of modern memory. *Archival Science*, 2, 1–19. <https://doi.org/10.1007/BF02435628>
- Semedo, J. M., Turano, M. R. (1977). Cabo Verde: o ciclo ritual das festividades da Tabanca. Spleen.
- Senehi, J. (2002). Constructive Storytelling: A Peace Process. *Peace and Conflict Studies*, 9(2), 41–63. <https://doi.org/10.46743/1082-7307/2002.1026>
- Shedlock, M. (1915). *The Art of The Storyteller*. D. Appelton & Company.
- Sheringham, O., Cohen, R. (2013, Julho). *Quotidian creolization and diasporic echoes: Resistance and co-optation in Cape Verde and Lousiana* (International Migration Institute Working Paper Series n.º 72). International Migration Institute. <https://www.migrationinstitute.org/publications/wp-72-13>
- Silverstein, M. (1976). Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. Em K. H. Basso, & H. A. Selby (Eds.), *Meaning in Anthropology* (pp. 11–55). University of New Mexico Press.
- Simonsen, M. (1987). *O conto popular* (L. C. de Castro e Costa, Trad.). Martins Fontes.
- Singer, M. (1972). *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. Praeger Publishers.
- Sisto, C. (2001). *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. Argos.
- Skounti, A. (2017). The Intangible Cultural Heritage System: Many Challenges, Few Proposals. *Santander Art and Culture Law Review*, 3(2) 61–76. <https://doi.org/10.4467/2450050XSNR.17.022.8423>
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Sobol, J. (1999). *The Storytellers' Journey: An American Revival*. University of Illinois Press.
- Sobol, J. (2020). *Liars, Damn Liars, and Storytellers: Essays on Traditional and Contemporary Storytelling*. University of Tennessee Press.
- Sørensen, M. L. S., & Carman, J. (Eds.). (2009). *Heritage Studies: Methods and Approaches*. Routledge.
- Sousa, F. (2015). *Património Cultural Imaterial: Memóriamedia e-museu: Métodos, Técnicas e Prática*. Memória Imaterial CRL.
- Sousa, H. T. de. (1949). Djom Di Mamâ Na Burra. *Revista Claridade*, (8), s. p.
- Sousa, J. S. (2008a). *Amílcar Cabral e a luta pela independência da Guiné e Cabo Verde: 1924-1973*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. Repositório Científico da Universidade de Coimbra. <https://hdl.handle.net/10316/7382>

- Sousa, J. S. (2008b). O fenómeno tribal, o tribalismo e a construção da identidade nacional no discurso de Amílcar Cabral. Em L. Torgal, F. T. Pimenta, & J. S. Sousa (Coords.), *Comunidades Imaginadas. Nações e Nacionalismos em África* (pp. 161–172). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stoler, A. L. (2010). *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press.
- Taquelim, C. (2014). Introdução. Em A. Fontinha (Org.), *Entre Contadores: A Voz Feminina* (pp. 9–37). Ouvir e Contar – Associação de Contadores de Histórias.
- Taylor, D. (2013). Traduzindo performance [prefácio]. Em J.C. Dawsey, R.S.G. Hikiji, R. Muller, M. Monteiro (Orgs.), *Antropologia e Performance - ensaios NAPEDRA* (pp. 9–16). Terceiro Nome.
- Testa, A. (2016). È la “tradizione” ancora buona da pensare?: Riflessioni critiche su una nozione controversa. *Annuaire Roumain d'Anthropologie*, 53, 63–91.
- Thiong'o, N. W. (2007). Notes towards a Performance Theory of Orature. *Performance Research*, 12(3), 4–7. <https://doi.org/10.1080/13528160701771253>
- Thompson, S. (1946). *The Folktale*. Dryden Press.
- Toelken, B. (1996). *Dynamics Of Folklore*. University Press of Colorado.
- Tolentino, V. (2013). *Criar no deserto das Ilhas - A Crioulidade cabo-verdiana em criouliização* [Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto]. Repositório da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/72475/2/23749.pdf>
- Toolan, M. (2007). Language. Em D. Herman (Ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (pp. 231–244). <https://doi.org/10.1017/CCOL0521856965.016>
- Tossa, W. (2012). Global Storytelling and Local Cultural Preservation and Revitalization. *Storytelling, Self, Society*, 8(3), 194–201. <https://digitalcommons.wayne.edu/storytelling/vol8/iss3/5>
- Trajano Filho, W. (2004). A constituição de um olhar fragilizado: notas sobre o colonialismo português em África. Em C. Carvalho, J. P. Cabral (Orgs.), *A persistência da história: passado e contemporaneidade em África* (pp. 21–59). Imprensa de Ciências Sociais.
- Underberg, N. M., & Zorn, E. (2013). *Digital Ethnography: Anthropology, Narrative, and New Media*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/744332>
- Uther, H-J. (2004). *The types of international folktales. A classification and bibliography*. Academia Scientiarum Fennica.
- Uzzell, D. (2009). Where is the discipline in heritage studies? A view from environmental psychology. Em M. L. S. Sørensen, & J. Carman (Eds.), *Heritage Studies: Methods and Approaches* (pp. 236–333). Routledge.
- Vajda, A. (2015). Folk Culture on the Internet: Use, Context, and Function. *Acta Universitatis Sapientiae Communicatio*, 2, 27–45. <https://acta.sapientia.ro/content/docs/folk-culture-on-the-internet-use-context.pdf>
- Vale de Almeida, M. (2004). Crioulização e fantasmagoria. *Anuário Antropológico*, 30(1), 33–49. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6918>

- Vale de Almeida, M. (2011a, 6 de maio). *O projeto crioulo. Cabo Verde, colonialismo e criouldade (Parte I)*. Jornal Buala. <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-projecto-crioulo-cabo-verde-colonialismo-e-criouldade-parte-i>
- Vale de Almeida, M. (2011b, 6 de maio). *O projeto crioulo. Cabo Verde, colonialismo e criouldade (Partes II e III)*. Jornal Buala. <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-projecto-crioulo-cabo-verde-colonialismo-e-criouldade-parte-ii-e-iii>
- Valenciano, A. (1987). Survival of the Traditional *Romancero*: Field Expeditions. *Oral Tradition*, 2, 2–3, 424–450. https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/2ii-iii/4_valenciano.pdf
- Van Dijk, T. A. (1977). *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. Longman.
- Vansina, J. (1961). *Oral Tradition as History*. University of Wisconsin Press.
- Varela da Silva, T. (1985). *Finasons di Na Nasia Gomi*. Instituto Caboverdiano do Livro.
- Varela da Silva, T. (1988). *Ña Bibiña Kabral - bida y óbra*. Instituto Caboverdiano do Livro.
- Varela da Silva, T. (1990). *Na Gida Mendi: simenti di onti na com di manhan* (1ª ed.). Instituto Caboverdiano do Livro.
- Varela da Silva, T. (1992). *Tenpu di tenpu: 1168 dibina tradicional*. Instituto Caboverdiano do Livro.
- Varela da Silva, T. (1997). *Konparason di konbérstu: 1280 ditadu y senténsa tradicional*. Instituto Caboverdiano do Livro.
- Varela da Silva, T. (1998). Tradições Oraís: antes e depois da Independência. Em M. Veiga (Org.), *Cabo Verde: insularidade e literatura* (pp. 95–110). Edições Karthala.
- Varela da Silva, T. (2007). *Na Bóka Noti - II*. Instituto de Investigação e do Património Culturais (IIPC).
- Vaz da Silva, F. (2014). Tradition without end. Em R. F. Bendix, & G. Hasan-Rokem (Eds.), *A companion to folklore* (pp. 40–54). Wiley-Blackwell.
- Veiga, M. (1982). *Diskrison strutural di Lingua kabuverdianu*. Instituto Caboverdeano do Livro.
- Veiga, M. (1995). *O crioulo de Cabo Verde: introdução à gramática*. Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco.
- Veiga, M. (2002). *O Caboverdiano em 45 lições: estudo sociolinguístico e gramatical*. Instituto Nacional de Investigação Cultural.
- Veiga, M. (2004). *A construção do bilinguismo*. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Veiga, M. (2011). *Dicionário Caboverdiano-Português*. Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Veiga, M. (2016). *A palavra e o verbo*. Acácia Editora.
- Veiga, M. (2019). *Formação do Crioulo – Matrizes Originárias, Reestruturação Local*. Acácia Editora.
- Vidal, N. B. (2010). *Palabra de Cuentero*. Palabras del Candil.

- Ward, K. J. (1999). Cyber-Ethnography and the Emergence of the Virtually New Community. *Journal of Information Technology*, 14(1), 95–105. <https://doi.org/10.1177/026839629901400108>
- Waterton, E. (2010). *Politics, Policy and the Discourses of Heritage in Britain*. Springer Link.
- Willigen, J. V. (1986). *Applied Anthropology: An Introduction*. Bergin & Garvey.
- Wilson, M. (2006). *Storytelling and Theatre: Contemporary Storytellers and their Art*. Palgrave Macmillan.
- Winter, T. (2013). Clarifying the critical in critical heritage studies. *International Journal of Heritage Studies*, (19)6, 532–545. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.720997>
- Wu, Z., & Hou, S. (2015). Heritage and Discourse. Em E. Waterton, & S. Watson (Eds.), *Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 37–51). Palgrave Macmillan.
- Young, C. (1994). *The African Colonial State in Comparative Perspective*. Yale University Press.
- Zipes, J. (1979). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. University Press of Kentucky.
- Zipes, J. (2007). *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203700662>
- Zipes, J. (2013). *The Golden Age of Folk and Fairy Tales: From the Brothers Grimm to Andrew Lang*. Hackett Publishing Company.
- Zubairu, W. (2025). Indigenous African Knowledge and the Challenge of Epistemic Translation. *CODESRIA Bulletin Online*, (6), 1–14. <https://journals.codesria.org/index.php/codesriabulletin/article/view/6024/5867>
- Zumthor, P. (1993). *Introdução à poesia oral* (J. P. Ferreira, M. L. D. Pochat & M. I. Almeida, Trans.). Hucitec.
- Zumthor, P., & McGarry, J. (1984). The Impossible Closure of the Oral Text. *Yale French Studies*, 67, 25–42. <https://doi.org/10.2307/2929906>

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

Associação RJ-ANIMA. <https://www.facebook.com/ribeiradasjardas>

Celina Pereira - Entre contos e cantos na BE Elias Garcia.
https://www.youtube.com/watch?v=BE8DIdPtC_4

Celina Pereira conta a história de Blimundo. <https://www.youtube.com/watch?v=jNUjZAC4aQI>

Centro Cultural de Cabo Verde em Lisboa. https://www.facebook.com/CCCV.PT/?locale=pt_BR

Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa. <https://www.cplp.org>.

Festival MindelACT. <https://www.mindelact.org/>.

Instituto do Património Cultural de Cabo Verde. <https://ipccaboverde>

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>

Jornal BUALA. <https://www.buala.org/>

Museu Memoriamedia. <https://www.memoriamedia.net/>

Página Oficial Celina Pereira. <https://www.facebook.com/CelinaPereiraCV>

Repositório Digital de Tradições Orais. <https://tradicoesorais.cv/welcome>.

RTC. Gil Moreira e a cimboa. <https://www.youtube.com/watch?v=2jRO9WwmEso>.

RTP. Quem Conta um Conto?. <https://www.rtp.pt/play/p7330/quem-conta-um-conto>

Santos, H. *Pimpim Di Doli*. <http://pimpimdidoli.blogspot.com/>.

Si ka fila tudu, ta fila un pónta – Uma experiência de Educação Bilingue. <https://ciencia.iscte-iul.pt/publications/educacao-bilingue-portugues--cabo-verdiano-politicas-linguisticas-e-educativas-de-portugal-a-cabo/33114>

Strengthening national capacities for effective intangible cultural heritage safeguarding in selected PALOP countries. <https://ich.unesco.org/en/projects/strengthening-national-capacities-for-effective-intangible-cultural-heritage-safeguarding-in-selected-palop-countries-00279>

The Project Bilingual Class. <https://ec.europa.eu/migrant-integration/intpract/bilingual-class-subproject-of-a-broader-project-intituled-bilingualism-portuguese-l2-learning-and-educational-success-in-the-portuguese-school>

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Pereira, C. (1994). *Nos Tradição* [Álbum]. Lusafrika.

Pereira, C. (1986). *Força de cretcheu* [Álbum]. Dacapo.

Pereira, C. (1990). *Estória, Estória...No Arquipélago das Maravilhas* [Álbum]. Movieplay.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

RTP MEMÓRIA. (Realização). (2020—em continuidade). *Quem Conta um Conto?* [Série]. RTP Memória. <https://www.rtp.pt/play/p7330/quem-conta-um-conto>

UNESCO. (Realização). (2016). *This Culture that leads you to know how to be (Part 1)* [Filme]. UNESCO.

LEGISLAÇÃO INTERNACIONAL

- OUA. (1976). *Carta Cultural de África*.
https://au.int/sites/default/files/treaties/7769treaty0008__cultural_charter_for_africa_e.pdf
- UNESCO. (1954). *Convenção para a Proteção da Propriedade Cultural em Situação de Conflito Armado*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000384965_por
- UNESCO. (1972). *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*.
<https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>
- UNESCO. (1989). *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e do Folclore*.
<https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/30%20Recomenda%C3%A7%C3%A3o%20cultural%20popular%20-%20UNESCO%201989.pdf>
- UNESCO. (2001). *Lista de Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade*.
- UNESCO. (2001). *Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático*.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687.page=56>
- UNESCO. (2003). *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*.
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>
- UNESCO. (2005). *Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000150224>

LEGISLAÇÃO CABO-VERDIANA

1974. Lei 13/74, de 17 de Dezembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 293/1974. Aprova o Estatuto Constitucional de Cabo Verde.
1975. Decreto Lei n.º 45/75 de 24 de Maio. Boletim Oficial, Série I, n.º 27. Estabelece a obrigação do Governo de Transição em inventariar o património cultural.
1975. Portaria n.º 45/75 de 7 de Junho. Boletim Oficial, Série I, n.º 23. Define a atribuição da Comissão de Investigação e Divulgação Cultural, cria delegações da mesma e indica sua composição.
1975. Lei Sobre a Organização Política do Estado de 5 de Julho. Boletim Oficial, Série I, n.º 1. Aprova a organização política após a independência.
1980. Primeira Constituição da República de Cabo Verde de 13 de Outubro. Boletim Oficial, Série I, n.º 41. Aprova a primeira Constituição Política da República de Cabo Verde.
1986. Portaria n.º 45/86 de 29 de Novembro. Boletim Oficial, I Série, n.º 45. Cria o Ministério da Informação, Cultura e Desportos.
1989. Lei nº 68/III/89 de 30 de Dezembro. Boletim Oficial, I Série, n.º 53. Adesão de Cabo Verde à Carta Cultural de África.
1990. Decreto-Lei nº31/90 de 5 de Maio. Boletim Oficial, I Série, nº 18. Aprova o Protocolo de Cooperação entre a República Portuguesa e a República de Cabo Verde para a Recuperação de Cidade Velha de Cabo Verde.
1990. Lei Constitucional n.º 2/III/90 de 29 de Setembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 39. Altera a Constituição da República.
1990. Decreto-Lei n.º 99-A/90 de 27 de Outubro. Boletim Oficial, Série I, n.º 7. Cria o INAC e define suas atribuições.
1990. Decreto-Lei n.º 101-C/90 de 23 de Novembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 21. Cria a Direcção Geral dos Assuntos Culturais e define suas atribuições.
1990. Lei n.º102/III/90 de 29 de Dezembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 52. Estabelece as bases do património cultural.
1997. Resolução n.º 63/97 de 31 de Dezembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 93. Estabelece o Instituto de Promoção Cultural.
1997. Resolução n.º 64/97 de 31 de Dezembro. Boletim Oficial, Série I, n.º 93. Estabelece o Instituto Nacional de Investigação Cultural.
2012. Portaria n.º 223/2012, de 24 de julho. Diário da República, Série I, nº 142. Aprova a estrutura nuclear da Direção-Geral do Património Cultural.
2014. Decreto-Regulamentar n.º 26/2014 de 27 de Junho. Boletim Oficial, Série I, n.º 41. Aprova os Estatutos do Instituto do Património Cultural.
2015. Resolução n.º 32/2015 de 15 de Abril. Boletim Oficial, Série I, n.º 25. Aprova as medidas conducentes à afirmação e valorização da língua cabo-verdiana.

2020. Decreto-Regulamentar n.º 3/2020 de 17 de Janeiro. Boletim Oficial, Série I, n.º 8. Aprova os Estatutos do Instituto do Património Cultural.
2020. Lei 85/IX/2020 de 20 de Abril. Boletim Oficial, Série I, n.º 49. Aprova o Regime Jurídico de Proteção e Valores do Património Cultural.

GLOSSÁRIO

Termo	Definição
azágua	Estação das chuvas
badiu	Termo que designa o santiaguense
binde	Vaso de barro utilizado para cozer cuscuz
boiona	Um boi grande
bóka noti	À noitinha; ao anoitecer; ao cair da noite
di fora	Termo que designa as zonas rurais na Ilha de Santiago
funco	Construção típica da Ilha do Fogo
fus	Flatulência
kriolu fundu	Versão da LCV mais distante do léxico da LP; comum nas zonas rurais
kriolu lebi	Versão da LCV mais próxima do léxico da LP
kriolu txambu	Versão da LCV mais distante do léxico da LP; comum nas zonas rurais
morabeza	Amabilidade, afabilidade
pasajis	Relato de acontecimentos ou fatos
saibo	Sábio
solêra d'porta	Alpendre
trapiche	Engenho movido à tração animal ou motora

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. *Mapa da Diáspora Cabo-Verdiana*. Jørgen Carling, 2008.

Figura 2. *Zenaida narra no Mindelo*, 2019. Fotografia da autora.

Figura 3. *Folheto-convite para o Festival de Contos & Narração Oral, 2018*. Disponibilizado pela organização.

Figura 4. *Festival de Contos & Narração Oral, 2018*. Disponibilizado pela organização.

Figura 5. *Deka Saimor e os tapetes utilizados na contação de histórias, 2019*. Fotografia da autora.

Figura 6. *Material de divulgação “Bebi na Fonti”, 2021*. Disponibilizado por Adriano Reis.

Figura 7. *Material de divulgação sessão de narração oral, 2021*. Disponibilizado por Adriano Reis.

Figura 8. *Horácio Santos narra, 2013*. Disponibilizada em: <http://pimpimdidoli.blogspot.com/>.

Figura 9. *Celina Pereira, 2013*. Disponibilizada em: <https://www.facebook.com/CelinaPereiraCV>.

Figura 10. *Performance digital de Adriano Reis para New’z Ent., 2020*. Fotografia da autora.

Figura 11. *Palavras que Iluminam a Noite - Stórias de Lá*. Adriano Reis. Biblioteca Municipal de Pombal. Fotografia da autora.

Figura 12. *Contos e Estórias: “A Tartaruga Tortuosa” e a “Lebre Topetuda”*. Helena Centeio, CCCV, 2020. Fotografia da autora.

Figura 13. *Dulce Sequeira em apresentação no Museu Etnográfico da Praia, 2020*. Fotografia da autora.

Figura 14. *O triângulo da narração oral, 2021*. Desenvolvido pela autora.

Figura 15. *Atividade escolar de narração oral em São Domingos, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 16. *Nácia Gomi, 1984*. Fotografia de Mário Évora.

Figura 17. *Nácia Gomi e Grupo de Batuque, 1984*. Fotografia de Mário Évora.

Figura 18. *Abel Mendes, contador de histórias. Ribeira Seca (Santiago), 1994*. Autoria desconhecida.

Figura 19. *Cassetes e CDs no IPC-CV, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 20. *Compilação de narrativas tradicionais de suporte memorial, de 1973 a 1995, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 21. *Narrativa transcrita em 1985, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 22. *Pastas do ATO contendo documentos, transcrições e despachos, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 23. *Abel Mendes no Museu Etnográfico da Praia, 2020*. Fotografia da autora.

Figura 24. *Abel Mendes na Ribeira Seca, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 25. *Assunção Vaz narra na Cidade Velha (Santiago), 2021*. Fotografia da autora.

Figura 26. *Djick narra em Nova Sintra (Brava), 2020*. Fotografia da autora.

Figura 27. *Debulhar o milho, 2021*. Fotografia da autora.

Figura 28. *Ilustração de Lobo, Chibinho e Tia Ganga, 2014*. Retirado de *Contos Tradicionais da CPLP* (2014, p. 20).

ANEXO I

A. “Boi Blimunde”

Adaptação de Elisabete Gonçalves, baseada em recolha publicada por Leão Lopes (1982).
Narrada em LCV com intervenções em LP.

Paráfrase:

Era uma vez Blimunde, um boi enorme, de bom coração e que gostava de música, liberdade e da ideia de viver na mais alta montanha da ilha. Blimunde, explorado pelo Rei, o morgado, no trapiche, e cansado da exploração do povo nas roças, um dia, resolve fugir. Arrebenta as amarras e salta para fora do curral que o prende. A população, assustada com aquele enorme boi à solta, refugia-se em casa, deixando em suspenso as hortas, as sementeiras e todo o trabalho no campo. O Rei, ao saber da notícia, reúne a sua guarda que, armada, vai em busca de Blimunde. Sobem e descem montanhas e ribeiras até avistar o enorme boi. Ele, ao ver os soldados, dispara com os chifres em riste, dispersando os algozes, que, de volta ao palácio, relatam a força e o tamanho de Blimunde e a incapacidade de lutar contra o boi. O Rei, inconformado, manda reunir os mais valentes dentre a população, frisando que, por conta da besta, a produção caiu, a fome se avizinha e a miséria paira sobre a ilha. Coagidos pela fome, os homens partem em direção à montanha mais alta, a cantarolar “Eu vou, eu vou, eu vou caçar o boi”, como os anões da Branca de Neve. Blimunde, ao avistá-los, bate com os pés no chão, fazendo com que os homens dispersem. Ao ouvir a notícia, o Rei não consegue acreditar. Resolve, então, espalhar um desafio por todo o arquipélago: quem trouxer Blimunde, vivo ou morto, para o palácio, casar-se-á com sua filha caçula e receberá metade de sua riqueza.

Alguns dias depois, aparece um rapazinho, pequeno e maltrapilho, à procura do morgado. O rapaz afirma conseguir trazer o boi, mas com algumas condições: precisará de uma cabaça para água, um cavaquinho e um saco de pipocas. Além disso, faz o Rei prometer que não matará o boi. O rapazinho parte e, depois de ribeiras e montanhas, avista Blimunde. Começa, então, a cantarolar:

— *Ooooooooo bulimundu*
sinhor rei manda-m bem buska-bu
pa bo bá kazâ ma vakinha de praia.
Ooooooooo bulimundu,
sinhor rei manda-m bem buska-bu
pa bo i kazâ ma vakinha de Praia...

Blimunde, ao ouvir o nome da mais linda vaca da Praia, olha nos olhos do rapaz. Com os olhos brilhando, encara por algum tempo o jovem que, ao reparar naquele brilho, cantarola com ainda mais ênfase:

— Oooooooooo blimundu
sinhor rei manda-m bem buska-bu
pa bo bá kazâ ma vakinha de Praia.
Tintin na nha kavakin,
krapu-krapu na nha prenten.
Tintin na nha kavakin,
gluglu na nha bule d'ága.

Blimunde, então, acata e o segue em direção ao palácio. A meio do caminho, o rapaz fica cansado e cantarola para que o boi lhe permita montá-lo, para chegarem mais depressa. Quando se aproximam do palácio, avistam o Rei na varanda, ao lado da filha caçula. O morgado ordena, então, que se prepare um banho para Blimunde, feito com todas as ervas da terra: o alecrim, o eucalipto, o rosmaninho e a arruda. O banho é perfumado e Blimunde, inicialmente desconfiado, aceita limpar-se para o seu casamento com a Vakinha de Praia. O Rei, depois do banho, anuncia: “Chegou a hora de fazer a barba”.

Sentado na cadeira de barbear, o boi deixa o barbeiro começar o trabalho até que olha para o homem e não gosta do que vê, observa o Rei e desconfia, repara na caçula com um ar triste. Dando-se conta de seu futuro, percebe, no rapazinho, a desilusão e, em Vakinha, a lágrima que ela deixa escorrer. Ele, então, arrebenta a cadeira e todo o entorno, bate o pé no chão, fazendo com que todos caiam, e corre para Vakinha. De mãos dadas, correm até o topo da montanha mais alta. Um lugar bom, fresco, verde, onde se respira paz. Tiveram muitos filhos, a quem ensinaram apenas coisas corretas: generosidade, solidariedade, a tratar bem as pessoas, a respeitar os mais velhos e a estudar. Viveram, assim, felizes para sempre. Já o rapaz, conheceu a filha caçula do rei, com quem foi para a escola e começou, em seguida, a namorar. Depois dos estudos, casaram-se e foram felizes para sempre. Sobre o rei... não perguntem pois não me meto na vida alheia.

B. A história de Blimundo

Versão recolhida por Leão Lopes e publicada em volume homônimo, em 1982. Recolhido em LCV, publicado em LP contendo termos em LCV.

Paráfrase:

Era uma vez Blimundo, um boi forte e alegre, que vive em harmonia com o seu entorno, exceto com o sistema opressor que o subjuga e com o Rei. Cansado da exploração e de passar a vida no trapiche, o boi opta por viver livre nos montes e o Rei, contrariado e temeroso de um levante de seus súditos, manda capturar Blimundo. Todas as tentativas falham, seja com o exército, seja com a população, e o Rei promete a mão de sua filha caçula em casamento para aquele que capturar o boi. Aparece, então, um rapaz que diz ser capaz de capturá-lo.

O rapaz parte em busca de Blimundo e, depois de muita procura, encontra-o. Ludibria o boi, prometendo que, caso ele retornasse, casaria com a Vaquinha da Praia:

— *Oh, Blimundo Senhor Rei mendé-me bem 'shcóbe*

Pa bô bécasá q'Vequinha de Praia

Tim-tim ne nhêcavequim

Cop-cop ne nhê prentém

Glu-glu ne nhê bli d'ága

Blimundo, ao ouvir tal promessa, aceita retornar. Já de volta ao palácio, tudo começa a ser organizado para o casamento e o boi espera pelo barbeiro, preparando-se para o grande momento. Contudo, dá-se conta da traição quando, à sua volta, todos observam o carrasco que se aproxima: o rapaz, o Rei, a filha caçula, a Vaquinha da Praia. Blimundo canta de agonia até a morte, mas não sem antes matar com um coice o Rei, cujo reinado termina naquele dia. O falso barbeiro e o rapaz fogem, mas nunca se esquecerão da derradeira canção de Blimundo, melancólica, acusatória e profunda.

C. “João ki mamâ na burra”

Adaptação de Elisabete Gonçalves, baseada em versão recolhida na Ilha do Fogo por Henrique Teixeira de Sousa e traduzida para LP por Baltasar Lopes da Silva. Narrada em LCV. Narrativa identificada como 301B.

Paráfrase:

Era uma vez uma senhora, grávida. Era a época em que havia muita pobreza, na qual, para cozinhar, tinha de se ir buscar lenha. Era no tempo que vocês conhecem, o tempo das histórias tradicionais, com um rei e pessoas pobres. A senhora, já no fim da gestação, vai apanhar lenha. Passa, no caminho, por uma goiabeira, sob a qual se senta e começa a comer. Quanto mais comia, maior ficava. De repente, seu bebê nasce, sem que ela se dê conta, de tão concentrada que estava em comer as goiabas. Já satisfeita, levanta-se, amarra seu pano à cintura e volta para sua casa, deixando o menino recém-nascido para trás.

Um senhor, ao passar pela goiabeira, a caminho da pesca, ouve um choro. Quando investiga, descobre o menino, que acaba por levar para casa para que sua mulher amamente, juntamente com seu filho, também recém-nascido. Porém, como se sabe, naquela época, não havia comida de sobra e, não conseguindo amamentar dois bebês, a mulher coloca o menino encontrado por baixo de uma burra, que passa a amamentá-lo. Os dois crescem juntos e, um dia, ao voltarem da escola, discutem. O filho do casal revela, então, que João não é filho de seus pais e que foi amamentado por uma burra, frisando, assim, sua nova alcunha. João, envergonhado e apavorado com o *bullying* na escola, chega a casa e questiona o pai, que confirma o relatado. Ainda mais

apavorado, diz, então, que não quer ficar ali, sendo humilhado na escola, que quer sair pelo mundo. Pede, então, apenas uma bengala. O homem esculpe a bengala a partir de um pé de tamarindo e João sai em suas andanças, até que encontra uma casinha.

Nessa casa, viviam dois senhores. Quando João chegou, ambos estavam sentados comendo papa de milho. Oferecem abrigo e comida ao rapaz, que acaba por ficar com eles. No dia seguinte, pela manhã, dizem que todos têm de trabalhar naquela casa e João passa a viver com eles. Havia, entretanto, uma regra: enquanto dois iam para o trabalho, um ficava em casa e preparava a comida. Um dia, um dos senhores ficou para trás e ouviu batidas à porta: era um rapazinho estranho, com ar endiabrado, que lhe pediu a bênção, lume e a quem o senhor ofereceu um pouco de papa. O rapaz, ao aproximar-se da papa que estava ao lume, cuspiu lá para dentro. O senhor, chateado, questionou-o e ele, por sua vez, fez-lhe um sinal de V com as mãos, próximo aos olhos, cegando o homem e desaparecendo subitamente. Ao retornarem, João e o outro senhor descobrem o sucedido e o último resolve que, no dia seguinte, quem ficará em casa é ele, à espera do rapazinho endiabrado, acreditando ser mais valente.

Na manhã seguinte, ao retornar, o demônio disfarçado pede novamente a bênção e o lume, que o homem concede, seguidos de uma repreendida: sei o que fizeste ontem. Hoje não voltas a repetir. O menino, então, aproxima-se da papa e cospe, cegando o homem da mesma maneira como fez com o anterior. Chega, então, o dia de João ficar em casa e ele espera a chegada do demônio disfarçado, que, ao deparar-se com o rapaz, repete tudo como nos dias anteriores. Quando se aproxima do lume para cuspir, João agarra a bengala e tenta acertar os pés do demônio, que levanta uma pedra e desaparece pela terra abaixo. Descobrimo, então, de quem se tratava, João espera pelos outros dois e elabora um plano: na manhã seguinte, devem ir ao palácio e pedir ao Rei cem metros de corda e um pequeno sino. Os dois retornam com os objetos requisitados e João entra, então, no buraco, descendo pela corda. Seguindo o plano, ao tocar o fundo, João toca o sino e os homens amarram a corda a uma árvore.

João caminha pelo buraco adentro, até que encontra uma porta, na qual bate. Responde uma voz feminina:

— Siga seu caminho, ó cristão, que nesta porta ninguém bate.

Teimoso, João empurra a porta e cai para dentro do aposento, deparando-se com uma linda mulher. Pouco depois, avista um homem, que lhe diz:

— És tu? Já tinha saudades. Não me trouxeste um pouco daquela boa papa de milho? Quer jantar?

João aceita jantar e repara que o homem o observa. Ele pergunta se o rapaz não quer jogar algum jogo, desde que não sejam cartas, por conta da cruz. Sugere, então, que façam uma luta de espadas. João aceita o entretenimento, recebendo do anfitrião uma espada enferrujada. Lutam até que, cansado, João cai ao chão, perdendo a espada enferrujada e empunhando sua bengala. A mera visão do objeto faz com que o homem desapareça, abandonando uma orelha. O rapaz mete-a no bolso e salva a mulher, colocando-a na corda, para que saia do buraco. Os outros, ao ouvirem o sino tocando, alçam a corda e a senhora. João permanece no subterrâneo, caminhando até encontrar uma outra porta, em que bate e recebe como resposta:

— Siga seu caminho, que nesta porta ninguém bate.

Novamente insiste e, ao abrir, encontra uma bela mulher, um homem que lhe oferece o jantar e sugere um entretenimento. Tudo decorre da mesma maneira, até que, no momento de

escapar, a mulher confessa que são três as princesas raptadas, oferecendo-lhe um lenço bordado de ouro, como fez a primeira. A segunda mulher é içada pelos outros dois enquanto João continua sua procura pela terceira. A sequência de acontecimentos é idêntica, culminando com um anel presenteado e, ao alçarem a terceira mulher, os dois homens descobrem que se tratava das três princesas raptadas, filhas do Rei. Tomados pela ganância, resolvem entregar as princesas e deixar João lá embaixo. As três insistem, contudo, para que alcem o seu salvador, fazendo com que os dois homens, em conluio, optem por cortar a corda no meio da subida de João assim que ouvirem o sino.

No subterrâneo, o rapaz ouve uma voz que diz:

— Ainda não.

João resolve, então, amarrar sua bengala à corda e acaba por salvar-se da traição, ouvindo apenas o baque da madeira quando o objeto chega ao chão, junto da corda. Cansado e sem comida, o rapaz lembra-se da orelha que tem no bolso e resolve comê-la, sendo impedido por ela, que diz:

— Ainda não.

— Mas o que queres de mim, orelha?

— Não tens nada para pedir? Nada?

— Olhe, eu gostaria que me pusesses lá em cima.

E, assim, o jovem deu por si já fora do buraco e, depois de caminhar, chega à casa de um ourives. Ao chegar, repara em um criado do Rei, que lá está pedindo que fabriquem dois lenços de ouro, pois as princesas somente aceitariam casar-se com seus salvadores, os dois traidores de João, caso eles lhes apresentassem dois lenços de ouro. O ourives diz ser impossível produzir tais artefatos e o rapaz, então, intervém, dizendo que trata dos lenços desde que lhe arranjem comida. João troca os lenços pela comida, que partilha com a orelha. No dia seguinte, o Rei manda fazer um anel de brilhantes como o presenteado a João pela terceira princesa e, ao ouvir a resposta negativa do ourives, João se oferece para produzir o tal anel. Dessa feita, resolve levar diretamente o artefato ao Rei e, transformado em príncipe pela orelha, João parte para encontrar a princesa. À sua chegada, as três afirmam ter sido João seu salvador e, além do casamento, o Rei pergunta-lhe o que deve ser feito dos outros dois traidores. João afirma que nada precisa ser feito, agarrando a bengala e fazendo com que os dois desapareçam. João e a terceira princesa mudam-se para o palácio, para o qual se muda também o pai adotivo de João, e vivem felizes para sempre.

D) “Djom Di Mamâ Na Burra”

Recolhido por Henrique Teixeira de Sousa na Ilha do Fogo. Publicado no N°8 da *Revista Claridade* (1949). Traduzido para LP por Baltasar Lopes da Silva. Identificado como 301B.

Paráfrase:

Era uma vez uma mulher grávida que, no caminho para apanhar lenha, descobre uma goiabeira parida e, enquanto come os frutos, não nota o nascimento do bebê. Recolhe seu pano e segue para apanhar lenha, abandonando a criança. Passado algum tempo, um homem com uma

vara de pesca passa por ali e ouve o choro do bebê: resolve, então, levá-lo para casa. Trata de cortar com uma faca o cordão umbilical e, desistindo de pescar, leva a criança para sua mulher, grávida, criar.

— Toma e dá-lhe de mamar juntamente com teu filho. *Nossenhor* é que me deu.

A mulher obedece e amamenta o menino por dezoito meses, até que conclui que não consegue alimentar dois rapazes e que o melhor é que o adotado mame em uma burra. Assim, passam-se mais dezoito meses, até que João é retirado de debaixo da burra. Os dois meninos começam a frequentar a escola e, um dia, durante uma briga no caminho, o filho do casal revela a João que foi encontrado no chão e criado por uma burra. Sugeriu que o rapaz deveria chamar-se João-Que-Mamou-Na-Burra. Chateado, João questionou o pai, que confirmou o relato do irmão. Assim, o rapaz resolve deixar a casa e correr mundo. O pai diz-lhe para buscar um pé de tamarindo e fez, com ele, uma bengala. João, então, partiu.

Depois de muito andar, encontrou uma casa onde viviam dois homens. Pediu agasalho, e eles o abrigaram. Na manhã seguinte, disseram para João que poderia ficar vivendo com eles e que, todos os dias, dois sairiam para trabalhar e um ficaria para trás, para cozinhar. No primeiro dia, João trabalhou com um dos homens. Enquanto estava cozinhando, o homem que ficou em casa ouviu uma batida na porta e um menino pediu-lhe lume para fumar.

— Vai, entra no funco, apanha uma brasa. Mas não toques no caldeirão.

O menino entrou, fumou durante algum tempo e, de repente, cuspiu no caldeirão. O homem, chateado, questionou-o e ele rapidamente enfiou os dedos em seus olhos, cegando o homem e desaparecendo em seguida. Quando os outros dois voltaram, famintos, o cego contou-lhes o ocorrido e sugeriu que tirassem a parte de cima da papa e comessem o que havia. Contrariado, o homem que havia trabalhado com João resolveu ficar em casa no dia seguinte e tratar do menino. O mesmo lhe ocorreu e, quando os outros dois voltaram, encontraram-no cego. João, então, disse:

— Covardes! Amanhã fico em casa e trato do menino.

Na manhã seguinte, João agarrou a bengala de tamarindo e ficou à espera. Quando o menino apareceu pedindo a bênção e um pouco de lume, João deixou que entrasse, mas mostrou-lhe a bengala. Quando o menino abriu a tampa do caldeirão, João tentou bater nele mas ele levantou a pedra do fogão e desapareceu para dentro da terra. João, sabendo de quem se tratava, contou tudo aos outros dois e, depois do jantar, disse-lhes para pedir ao Rei corda e uma campainha. Foram, então, em busca do menino e, ao avistar um buraco, João-Que-Mamou-Na-Burra disse que içaria os dois homens para baixo e, caso não aguentassem mais, deveriam tocar a campainha. O primeiro desistiu logo, o segundo também. João resolveu, então, descer e disse-lhes para, quando ouvissem o sinal, amarrar a corda em algum penedo. Ao tocar o fundo, João começou a andar com sua bengala, até que encontrou uma porta e bateu.

— Aqui não se bate. Pessoa de Deus, siga seu caminho.

João, então, diz para a mulher abrir e, contrariado, arromba a porta. Vê uma mulher tremendo e, pouco depois, sente o “buuuu...” e um homem particular aparece, dizendo que tinha saudades do rapaz. Ofereceu comida a João, que comeu até se fartar e guardou os restos na algibeira. O homem, então, perguntou se ele queria jogar cartas, e João declinou dizendo que o homem tinha medo da cruz. Ele propôs coices, e João disse que coices eram para animais. O homem propôs uma luta de espadas e João aceitou, ficando com a pior das espadas do Pico do Inferno enquanto o Sujo lutou com a melhor. Quase perdendo, João resolveu usar sua bengala e, apenas

com o vento por ela produzido, o Sujo desapareceu. O rapaz voltou para a casa, resgatou a mulher, colocando-a na corda e seguiu em frente, encontrando uma segunda porta. A sequência de acontecimentos foi a mesma e uma segunda mulher foi salva. João encontrou a seguir uma terceira porta, mas, dessa vez, ao tentar acertar o Sujo com a bengala, João arrancou-lhe a orelha e guardou-a na algibeira. Salvou a terceira mulher e descobriu que eram três irmãs, três princesas sequestradas pelos Sujos.

Resgatadas, as princesas deram-lhe três presentes: um lenço de ouro com o nome próprio bordado, um lenço com o nome da Rainha e a mais nova presenteou João com um anel de ouro e brilhantes com o nome do Rei. João colocou a primeira na corda e os companheiros içaram-na, iniciando uma discussão sobre quem se casaria com ela. Içaram, então, a segunda e fizeram menção de partir, mas as princesas exigiram que os homens içassem a terceira irmã. Por fim, obrigaram-nos a içar João, seu salvador, mas os traidores, em conluio, resolveram cortar a corda no meio da subida do rapaz. Felizmente, João havia amarrado a sua bengala e foi ela que caiu no fundo do buraco quando os homens cortaram a corda. O rapaz ficou, então, ali: comeu primeiro os restos e, depois, lembrou-se da orelha. Ao mordê-la (crapo!), ouviu uma voz que dizia:

— Diga depressa o que queres que eu faça...

João pediu para sair, junto de sua bengala, daquele buraco. Rapidamente, estavam lá em cima.

Enquanto isso, os dois traidores eram recebidos com festa no palácio e, astutas, as princesas resolveram exigir os lenços de ouro e o anel em troca do casamento.

João caminhou muito depois de sair do buraco e, finalmente, encontrou a casa de um ourives. Ao entrar, viu o criado do Rei, que exigia que fossem feitos dois lenços de ouro. O ourives disse que não sabia como fazê-los e João, em troca de nozes e vinho, prometeu entregar os lenços. Recebeu, então, a comida e mordeu outra vez a orelha (crapo!), que disse:

— Diga depressa o que queres que eu faça...

O rapaz disse-lhe para abrir as nozes, que comeu enquanto bebia o vinho. Por fim, entregou os lenços ao ourives e os traidores no palácio ficaram contentíssimos com a visão dos objetos. Faltava, então, o anel. Mais uma vez, o ourives não poderia levar a cabo a missão e João prometeu forjar o anel, desde que, dessa vez, fosse ele o encarregado da entrega à princesa.

No dia seguinte, mordeu outra vez a orelha (crapo!) e exigiu que o colocasse em um cavalo esplêndido, capaz de impressionar o Rei, a Rainha e a mais jovem princesa. A última, impressionada quando viu João que se aproximava, disse:

— Aqui está o homem que nos tirou do Pico do Inferno!

Os traidores correram para se esconder, baqueados por um mal súbito.

João entregou o anel, o casamento foi marcado e houve muita festa, recheada de xerém. O Rei perguntou-lhe o que deveria ser feito com os traidores e João disse que deveriam ser colocados frente a frente, nus, para que batesse neles com a bengala. O Rei obedeceu e, depois do golpe, os homens voaram, dois pingos de sangue caíram no chão e ambos desapareceram para sempre.

E) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga”

Adaptação de Dulce Sequeira, baseada em versão publicada no volume *Mam Bia Tita Contá Estória na Criol* (2009), de Ivone Aínda Ramos. Narrada em LCV.

Paráfrase:

Tio Lobo, esquelético, há muito não via comida. Andava desanimado, já não sabia o que fazer. Até que, um dia, encontra Chibinho.

— Como estás tão gordo e eu tão magro? Só pele e osso...

— Eu? Não conto. Não conto porque você é manhoso.

— Onde tens comido? Conta lá!

Tio Lobo tanto chateou Chibinho, que ele resolveu revelar seu segredo: andava roubando ovos da Tia Ganga quando essa saía para apanhar lenha. Tio Lobo, já com água na boca, começa a pensar em como vai roubar ovos da Tia Ganga.

Na manhã seguinte, bem cedo, fica à espreita e espera que ela saia para buscar lenha. Quando consegue entrar na casa, come ovos até se fartar. Mas Chibinho, que já esperava que o Lobo guloso fosse aprontar algo, passa por Tia Ganga enquanto ela recolhe a lenha e cantarola:

— *Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove!*

Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove!

Ao ouvir a canção, Tia Ganga resolve voltar imediatamente para casa e, ao entrar, depara-se com o Lobo, que devora seus ovos. Ela agarra em um pedaço de pau e dispara em direção ao Lobo, que corre de um lado para o outro até que, cansado, salta e se pendura no teto da casa. Tia Ganga fica à espera ali embaixo até que o Lobo, cansado, começa:

— Estou cansado, acerta minha boca...

— Estou cansado, acerta meu nariz...

— Estou cansado, acerta minha orelha...

— Estou cansado, acerta meu pé...

Tia Ganga permanecia ali, dentro de casa, à espera que o Lobo descesse. Passado algum tempo, cansado, Tio Lobo salta para dentro das cinzas restantes dos cozinhados de Tia Ganga, desaparecendo no monte. Ela continua, então, à espreita e à espera, sabendo que ele estava escondido em algum canto daquela casa. De repente, Tio Lobo solta um *fussss*¹²⁷ e as cinzas voam para todo lado. Tia Ganga agarra o Lobo e o coloca para fora de casa.

Do lado de fora, Chibinho ri e repreende o guloso, que foge, envergonhado. Tia Ganga fecha a sua porta e Chibinho ali fica, rindo. Quem tudo quer, tudo perde.

F) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #1”

¹²⁷ Flatulência.

Recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com Abel Mendes, na Ribeira Seca de Santiago. Narrada em LCV.

Paráfrase:

Era uma vez, em uma boa altura, tempo em que havia problemas, mas no qual a ribeira estava sempre cheia de água. Estavam *Nhô Lobo* e Chibinho, o primeiro muito malandro, preguiçoso, não gostava de trabalhar. Já o segundo trabalhava bem e estava sempre em busca do pão de cada dia. Chibinho conhecia um lugar cheio de ovos, a casa de Tia Ganga, mulher rica. Havia tantos, que ela não lhes dava vazão e, por isso, não havia problema que Chibinho os comesse. Sempre que voltava para a barraca, encontrava *Nhô Lobo*, deitado e faminto, razão pela qual, um dia, o questiona sobre a busca por trabalho. O Lobo, chateado, diz que já está velho, que já não se trabalha com a sua idade e que trabalho é coisa para os mais jovens, como Chibinho.

Tio Lobo passa os dias se queixando de fome até que, certa vez, diz que está com dor de dentes. Chibinho, com pena do Lobo, diz que conhece um sítio onde há comida, mas, pelo histórico de Tio Lobo, não vai levá-lo até lá. O Lobo tanto insiste que Chibinho revela o segredo dos ovos e da casa de Tia Ganga. O guloso sugere, então, que caminhem imediatamente para lá. Chibinho, astuto, diz que só de manhãzinha e manda o Lobo ir dormir. Ansioso pelo momento de comer, Tio Lobo não adormece e, a dada hora, começa a cacarejar:

— Cocorocóóóóó.

Chibinho acorda e, ao notar que ainda não amanheceu, diz ao Lobo que não podem ir, que Tia Ganga vai apanhá-los. O Lobo passa a madrugada inteira a repetir o truque do cacarejo, mas Chibinho não cede. Naquela madrugada, acabam por não ir à casa. O Lobo, insatisfeito, começa a grunhir:

— Ai,ai,ai,ai.

Chibinho acode Tio Lobo, que diz ter dor nos dentes e pede para que Chibinho procure a raiz da dor. Com pena, Chibinho coloca a mão dentro da boca de Tio Lobo, que a fecha rapidamente e o obriga a contar tudo sobre os ovos e a casa de Tia Ganga.

Na manhã seguinte, partem em direção à casa da mulher rica. Comem, comem, comem, enquanto ela dorme. Chibinho, satisfeito, parte, mas não sem antes explicar ao Lobo o truque para sair de lá em caso de necessidade: ao repetir “*xubi xubeti*” consegue escapar com a ajuda de uma planta que se eleva, enquanto “*dixi, dixeti*” fará com que Tia Ganga o agarre, pois ficará no chão. Tio Lobo continua a comer até que ouve um *fus* de Tia Ganga, seguido de outro, e resmunga, acordando a mulher. Nervoso, Tio Lobo tenta lembrar a fórmula mágica mas acaba dizendo “*dixi, dixeti*” e ela o apanha. Na confusão, o Lobo desaparece nas cinzas da casa e fica escondido enquanto ela espera que ele apareça. A mulher continua a soltar *fus* para espalhar as cinzas até que o encontra e o mata. Depois de matar Tio Lobo, pergunta a Chibinho por que contou o segredo dos ovos.

G) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #2”

Recolhida em contexto tradicional, no âmbito desta investigação, com João de Deus, em Água de Gato, Santiago. Narrada em LCV.

Paráfrase:

Era uma vez ,durante a crise da fome, uma mulher que vivia muito longe. Chamava-se Tia Ganga e tinha chifres. Ela costumava apanhar a sua lenha todos os dias. Tio Lobo, em certa ocasião, diz ao Chibinho:

— Tenho dor de dentes.

Chibinho diz que vai ajudar com uma agulha e o Lobo diz que não. Sugere, então, uma pá, que também é descartada. Tio Lobo pede que ele tente com o dedo e, quando Chibinho coloca a mão em sua boca, o Lobo fecha a mandíbula e diz:

— Vais me dizer onde andas comendo! Eu estou magro e você gordo...

Chibinho conta que tem comido ovos na casa de Tia Ganga e partem,os dois, em direção aos infinitos ovos da mulher. Chegando a casa, Chibinho diz “*porta burneti, porta burneti*”, fazendo com que a porta abra, seguido de “*porta tubuku*”, fazendo com que se feche. Os dois deparam-se, então, com a montanha de ovos e começam a comer. Chibinho, satisfeito, diz para irem embora. O Lobo recusa-se, diz que vai comer e que ainda comerá ovos pelos familiares. Chibinho parte, deixando o aviso:

— Para sair, diga “*porta burneti*” e, em seguida, “*porta tubuku*”.

No caminho, entretanto, Chibinho repara em Tia Ganga, que retorna a casa, e fica à espreita para ver o que a mulher fará com o ladrão. Ao ouvir Tia Ganga, o comilão esconde-se debaixo da cama. A mulher deita-se, cansada, e solta um *fus*. Tio Lobo refila e ela, ao ouvir rumores, procura sua origem. Deita-se outra vez, sem encontrar nada, e novamente a sequência se desenrola, dessa feita com Tia Ganga encontrando Tio Lobo debaixo da cama. A mulher o puxa com os chifres e começa a bater nele até que o Lobo escapa por um buraco cheio de cinzas. Tia Ganga fica à espreita e Chibinho, que observa tudo, pensa que, desde que o Lobo não se faça notar, não morrerá. O último solta, então, um *fus*, e a névoa ganha o mundo.

ANEXO II

A) “Boi Blimunde”

Transcrição do relato de Elisabete Gonçalves, recolhido em abril de 2020. Transcrito por Adelaide Monteiro.

Stória, stória. Fortuna do séu, amém.

Era uma vez um boi. Un boi?! Un boina. Se nomi era bulimundu. Bulimunde era forti, grandi tamanhu. I el tinha un kurason grandi di bondade. El era jeneroso. El tava gosta di muzika, el tava gosta di liberdadi pura, el tava gosta di vive na kel montanha max altu di ilha. Bulimundu tava kansa de trabaiá. El ka tava gosta di splorason, purke sinhor rei, nhu morgadu, ki era se donu i donu di tudu téra ki ta stendeba di pé di rotxa até mar.

Sinhor rei el tava goxtá di xplorâ bulimundu. El ta po-l un dia nteru ta trabaiá. El ta po-l so karga pizadu. Un dia, bulimunde xatiá. Era un dia di manhanzinha. Bulimunde kumesâ ta pensa na tudu u ke tava ta kontese-l. Kansera ke el tinha di pasâ un dia intere ta rodâ trapitxe. Manera ki se donu tava tratá-l. Nton bulimunde xatiá. El rabenta korda, el salta kural i el fují i el korrê, korrê, korrê el bá fika lá na kel montanha, na kel montanha max olte di ilha. Tude jente fiká sustode i ke mede de bulimunde, ku mede de es temível boi. Ningén já tava bá pa horta, ningén já tava bai semiá ses midje ma kel fejon. Ningen tava bai pa trabaio. Trabaio na kanpe pará. Kuandu sinhor rei, donu de tude terra ke tava stende di pé di rotxa até mar, soube de notisia iiiiiiiiiiiiih el xatiá.

El fala:

— Que bom julga ser Bulimundo? Eu é que sou dono de todas essas terras e não admito que nenhum boi desrespeite as minhas ordens e faça fugir os meus súditos dos meus campos, achadas e ribeiras. Guarda, reúna todos os soldados e que me tragam esse boi, vivo ou morto!

E asin, kes guarda fazê. Es juntá tudu i es armá de spada, matxode, maxin, tudu kes ke es nkontrá es sei ta bá atras di bulimundu. Es subí rotxa, es dixí rotxa, es subí montanha, es dixí montanha, es dixí rubera, es subi rubera, até ki es olhá bulimunde lá riba kutelu. Kuandu bulimunde oiá kel munti soldadu lá di baxu, bulimundu labanta el poi si xifri nu ar i el mují:

— Dan dan dan dan...

I el da ku pe na txon, txon tremê xpada komesâ ta rolâ pra sima de kex tropa i kel sodade de sinhor rei i kes ome es fuje, es kore, es kore, até txegá na sinhor rei. Kond es txegá na sinhor rei, ex fla:

— Sinhor rei, bosê xkulpâ-nos ma kel boi lá no ka ta konsegí panha-l.

Sinhor rei kumesâ ta feká inervode. El ka ta demití ningen mandá na el kuantu mais un boi! Nton el dzê ses guarda:

— Bzote txemá-m kex ome más valente di ex ilia. Kex ome más forte e valente dex ilia!

Nton tude kes ome forte e valente de ilia txegá. Nton es poi tude fila frente senhor rei. Nton senhor rei fazê se discurse:

— Súditos, o reino está ameaçado pelo Bulimunde. Um boi perigoso e uma verdadeira ameaça para todas as donzelas, mulheres, homens e crianças desta ilha. Por causa dele a produção nos campos diminuiu, o que pode levar-nos à miséria e à fome. Quem de vocês quer deixar a sua casa, a sua horta, por causa de um boi? Quem de vocês tem medo de um boi? Vocês são covardes? Respondam!

Kex ome:

— Nãããããão.

— Querem morrer de fome?

— Nãããããão!

Então morte ao bulimundo e viva o rei. E é assim que kex ome saí xeiui di mural tude armado atrás di bulimundo. Es anda, es anda, es anda. Es sai ta bai. I bu ta pensá kes 7 anon de branka de neve: “eu vou, eu vou caçar o boi, eu vou, eu vou caçar o boi. Torontonton, torontonton”. Ex anda, es subi montanha, es dixi montanha, es subi montanha es dixi montanha es dixi rubera es subi rubera até ki es oiá bulimundu lá riba kutelu. Bulimundu kuandu e odja kes omi ta bem xeiui di mural di txutxa, ahnnnnnn el da ku pé na txon i el fla:

— Daun daunnn daunnnnhumm!

I kex spada kumesá ta rolâ pa sima de kes ome forte e valente i kes ome kumesá ta fejí. Depus es kore, es kore, es kore, xeiui di medu di bulimunde i es bai ter ku senhor rei, es fla:

— Senhor rei, bosê ta desculpá nos, mas kel boi lá nu ka ta podê kex. Bzote dexculpá jente. Senhor rei dezê:

— N ka ta kreditá, dezenas i dezenas de soldados, dezenas i dezenas de ome forte ka ta podê traze-m un boi!? Mas u ki é ke es boi tem ki ningen ka ta pode traze-m el. Un boi ka ta pode ser mas forte ki un rei!

Inton sr rei toma un dezison:

— Es boi ka ta mandá.

Nton el mandá un mensaji pa tude ilia de Cabo Verde ta pedí kenha ke pode traze-l kel boi li na se prezensa el tava dá metade de se rikeza i un de se kodezinha pa kazá - moda si se kodezinha pedi-l pa kazá, má prontu kela é ote xtória.

I senhor rei feká ta xperá, depos kel mandá se mensaji. I el feká dias e dias ta sperá. Pasode uns dias parse lá na kaza de senhor rei un musin, pé xeiui di téra, mo só sinza, cara xeiui di sinza, ropa tude ratxode, el deze sin:

— N meste falâ ma senhor rei, sim n mestê fala ma senhor rei.

Ex dez-l ma sin:

— Senhor rei mi é kapas de trazê bosê kel boi li na bosê prezensa.

Sinhor rei deze:

— Mi lá detode, deskansode pa deskansá, bzote ta txemá-m pa n bem responde-l kel rapazinho li? [...?...].

“Sinhor rei”, kel musin dez-l, “mi é kapas de trazê bosê kel boi li na bo prezensa”. Sinhor dezê... ma sinhor rei parâ, parâ.

— Sinhor rei so n ta trazê bosê bulimunde li, se bosê prometê ke bosê ka ta mata-l.

Sinhor rei deze-l:

— Anhh ok.

— Pa n bai bosê tem ke ranja-m un sok prentei, un blí d’ága i un kavakin.

Sinhor rei:

— Un kavakin?

I kel musin responde-l:

— Não só do pão vive o homem!

E sinhor rei dezê:

— Bzote da-m-el kes koza lá!

I el bai deskansá sem esperansa ke algun dia kel musin tava traze-l kel boi. Se ningen ka konsegí não há de ser kel rapazin.

Nton kel rapazin sai atras di bulimundu. E dixi rotxa, e subi rotxa, e dixi montanha, e subi montanha, e subi rubera, e dixi rubera, até kuandu el oiá bulimundu lá riba kutelu. El ba ta txiga até el fika pertu bulimundu. Bulimundu labanta i el po se xifri na ventu i el ku rapazinho es fika kara-kara, odju na odju. I rapazinho kumesa ta kanta:

— Ooooooooo bulimundu

sinhor rei manda-m bem buska-bu

pa bo bá kazâ ma vakinha de praia.

Ooooooooo bulimundu,

sinhor rei manda-m bem buska-bu

pa bo i kazâ ma vakinha de Praia...

Kónd bulimundu oví es múzika ke tava falâ de se apaixonadu pa vakinha de praia, kel vakinha más benitinha lá de kural. Kónd rapazinho oiá sis oi briliá, el torna kantá-l:

— Ooooooooo blimundu

sinhor rei manda-m bem buska-bu

pa bo bá kazâ ma vakinha de Praia.

Tintin na nha kavakin,
krapu-krapu na nha prenten.
Tintin na nha kavakin,
gluglu na nha bule d'ága.

I Bulimundu aprosimâ de rapazinhe, el faze-l un karinhe, i es kumesa ta anda pa palásiu. Es anda, es anda, i rapazin tude ta kantâ:

— Ooooooooo blimundu
sinhor rei manda-m bem buska-bu
pa bo bá kazâ ma vakinha de Praia.
Tintin na nha kavakin,
krapu-krapu na nha prenten.
Tintin na nha kavakin,
gluglu na nha bule d'ága.

— Ooooooooo blimundu
sinhor rei manda-m bem buska-bu
pa bo bá kazâ ma vakinha de Praia.
Tintin na nha kavakin,
krapu-krapu na nha prenten.
Tintin na nha kavakin,
gluglu na nha bule d'ága.

Na mei di kamin, kel rapazin kansa. El spiá pa bulimunde, el kumesa ta kanta:

— Ooooooooo blimundu,
baxâ bo xa-m montâ pa no podê txegá más depressa?
Ooooooooo bulimundu,
baxâ bo xa-m montâ pa no podê txegá más depressa?

I Bulimunde baxâ es kontinua. “Tintin na nha kavakin, krapu-krapu na nha prenten. Tintin na nha kavakin, gluglu na nha bule d'ága”. Kantu es da konta dja es staba perte palásiu. Frente palásiu xeiu de jente. Sinhor rei na varanda, el ma se kodeinha ta xpiá admirede. Ningen konsegí! Nton es kontinuá ta bai até es txegá na palásiu.

Nton, senhor rei txí, todo fanfaraun, el dzê:

— Bezote prepara-m um bonhe pa bulimundo. Bulimundo ti ta bem kazâ!

Nton kes guarda rapidamente bai prepara-l kel bonhe. Es prepara-l un bonhe sabinhe. Es prepara-l un bonhe ku tudu kes erva de téra: alecrim, eukalipte, rosmaninhe, arruda... Es perfuma-l se bonhe i bulimunde tomá kel bonhe sabinhe. El feká tude xeirozinhe. Nton senhor rei dzê:

— Ora de fazê barba.

I bulimunde xpiá pa senhor rei: “daun, daun, daun” i kel musinhe entra logu, “oh bulimunde!”. I el kanta-l:

— Ooooooooo bulimunde,

baxâ bo txá-s faze be barba pa bo pode kazâ más benete!

Ooooooooo, bulimunde,

baxâ bo txá-s faze be barba pa bo pode kazâ más benete!

E asin, bulimundu sentá na kadera de barber, el kumesâ ta faze-l barba. Krotx, krotx, krotx, de repente bulimunde xpiá pa kara de barbere, el ka gostá. El xpiá pa kara de senhor rei, es deskonfiá, el xpiá pa kodezinha el oiá-l ku un olhar triste. El xpiá pa kara de rapazinhe, el oiá un olhar de deziluzau, el xpiá pa kara de vakinha i el oiá ses oi ta txí un lágrima.

Nton bulimundu rabida tudu. El bota kadera de barberu na txon, el da ku pé na txon, tudu algen kai i el kore pa sé vakinha de praia, es da mo i es kore, es kore, es kore, es kore, es kore, até txigá na kel montanha más altu di ilia. Un lugar sabe, freske, verdinhe, ke ta respirá pax. Es teve um monte fidje i es ensiná-s so koza drete: generosidade, solidariedade, trata jent dret, respeitá jente max bedje, studá, i es vivê feliz para senpre. Kel rapazinhe el bá ta konxê kodezinha, es komesâ ta bai pa skola junte, es komesâ ta namorá, es xtudá, depos, es kazá i es foi feliz para senpre. Senhor rei ka bzote pergunta-m, n ka ta metê na vida de jente.

Stória, Stória, acabou-se a história!

C) “João ki mamâ na burra”

Transcrição do relato de Elisabete Gonçalves, recolhido em março de 2020. Transcrito por Adelaide Monteiro.

Stória, stória. Fortuna do séu, amém.

Era uma vez um sinhora ke tava grávida. Era na un époka ke tinha txeu pobreza. Un pesoa pa kuzenhá tinha ke bá beská lenha. Era kel tenpe moda bezote sabê na kuaze tude stórias tradicionais, tinha kel rei i kes jente pobre. Ka mute diferente de agora, ten kes jente txeu rike i ten kes jente txeu pobre.

Nton, es senhora sai pa bai panhâ lenha. Senhora tava grávida el tava kuaze ta ten nenê. El tava txei de fome. Na kaminhe ke e tava ta bai el inkontrá un goiabeira. Kel senhora sentá na kes goiaba, el kemê, kemê, kemê, kemê. Kuantu más el tava kemê, bariga tava feká-l mas grande. De

repente kel menine skuá. Kel menine skuá kaí na txon. Kel senhora tava taun entuziasmada ta kemê goiaba ke el ka nen sentí. El kaba keme ses goiaba, el mara se pone na sentura, el ba pa kaza. Kel menine feká lá. Tava ta pasâ un senhor pa bá peská el oví un txore. El bá spiá, era kel menine. El trá se faka de peska el kortá kel menine nbike, el po-l dente se bolsa el levá kel menine pa kaza. Komu se medjer tava kabode de ten fidje, el tava ta mamentâ se fidje, el pensá asi, más un pa da máma ka ta fazê nada. Xa-m levá nha amedjer el. Konde el txegá na kaza, el deze se amedjer:

— Oiá, dá es menine máma, n atxa es menine na rua, da-l máma junte má nha fidje.

Asi el faze, un ora el ta da kel menine máma, ote ora era kel ote. Má bo sabê, na kel époka pessoas ka alimentá drete ke era pa ten leite ke era pa dá dos menine máma. Nton, u ki é ke el fazê? El pegá João, el po-l deboxe de um bura. El po ta máma na kel bura. El bá ta verá grande, el ma kel ote musin, el bá ta kriá de junte, es bá pa skola de junte. Un dia, es dos ta ben de skola, ah bezote sabe mane k'e menine! Es kumesá ta diskutí, ta diskutí, diskutí, diskutí, diskutí, oli fidju kel senhor:

— Bo fiká ta sabe, ke bo ne fidje de nha pai nen de nha mai. Bo kriá deboxe de un bura i bo nome é João ke mamou na bura!

Kel musin feká xei di vergonha, el dezê [sperá tenho a cábula aqui]. Kel musin feká xei de vergonha ke mede es bá faze-l bullying na skola. El txegá na kaza, el preguntá ses pai se kel stória era de vera. El deze-l ki “por akazu é verdade bo mai já ka ta podê mamentá 2 menine”. I asin es fazê. Kel musin panhá el dezê:

— Oh, papá, mi n ka ta ben feká na es lugar, n ta ben ser umilhóde, tude menine ta feká ta txema-m es nome. Mi n kre sai na mundu. Tude koza ke n ta pedí bosê é un bengala.

E asin kel senhor faze. El tra un rame d'un pé de tanbarina, el faze-l un bengala. I kel menine saí na munde, ta andâ, andâ, andâ, andâ, te k'el oiá un kezinha lá lonje. El bá te txegá. Lá tava mora dos senhor. Kes senhor tava lá sentóde ku ses lenha, ta fazê pápa. I kel minis pidi-s gazoi, kes senhor dezê:

— Bo podê stode. Ali no ta ku pápa, bo podê kemé, bo pode stode. Ka ten ninhun problema.

Kel menin bá, el kemé se pápa de milhe, el detá. Pulmanhan, kes senhor dezê:

— Esi, nha menin, no mestê falá ma bo. Li na es kaza tude jente ta trabaiá. Nton bo tanbe, pa bo vivê li bo ten ke trabaiá tanbê.

I asin kel musin kumesâ ta bai pa trabadju ma kes senhor. Tinha un regra. Un tava feká na kaza kes dos ta bai pa traboi. Kada dia un tava feká, kex ote tava bai. E asin kel musin bá ta kria ma kes dos senhor. Un dia un de kes senhor feká i kel boizinhe, já el tava grande, el ma kel ote senhor sai pa es bai pa traboi. De repente kel senhor ke feká na kaza uví jente ta kunkí. Era un menine, ma un menine strónhe ehn. El tinha kara de xuxe. Nton, el dezê:

— Bosê da-m benson.

Sinhor dezê:

— Deus ta bensusobe.

— Bosê ka ten un kuzinha di lume ki é pa ranja-m.

Oli kel senhor:

— Ba lá na kes pedra de lume bo panhá lume bo podê stode à vontade.

El dzê:

— Bo kre un kezinha de pápa?

El dezê:

— Sin senhor.

Al bá al mexe kel pápa ke tava na lume, el tra un bukadinhu, já el kemê depois es spreitá pa un lode, e spretâ pa ote, el kuspí dente kel papa, i kel senhor oia-l.

— Ebo musin de tranpa, u ki é ke bo ti ta fazê?

Kel musin bai na oi de kel senhor el uixxxx. Kel senhor segá e kel menine dezaparesê. Kond kes 2 txegá de traboi, es ben loge ta spiá kumida, el dzê:

— Oli pápa lá, bezote kemê mas primer bezote tra kel parte de sima ke ben un menine li ke era de xuxe el kuspí dente panela, konde n kis bai pega-l el da-m dos dede na oi, n segá, el dezaparese!

Oli kel senhor:

— Abo é mufine, komu bo ta txa un menine desse fazebe es brinkadera li? Tanbe oje mi é ke ta feká li ta sperâ.

E asin, kes dos ba pa traboi e kes senhor feká. El ta otxá ke el era má balente. El feká, txegá kel menine. Era un xuxe disfarsode de menine. Era un xuxe disfarsode de minine. El dezê:

— Bosê da-m bensaun.

— Deus ta abensuobe.

— Bosê ranja-m un kuzinha de lume.

— Bá lá na kes pedra de lenha bo panhá.

E asin kel menine fazê.

— Bo kre un kezinha de pápa?

— Sin n kre.

El bá, el panhá un kezinha, el spreitá, el torna kuspí na kel pápa. Kel senhor da pa trás d' el, el da kel senhor ke dos dede na oi, kel senhor segá, el dezaparesê. Nton, txegá vex de kel rapax feká na kaza. El dezê:

— Bon, oje é nha vez di feká na kaza pa n ben sperá ken é es famozu xuxe pé de pau pa n ben xpiá u ki el podê fazê diante de mim.

Txegá kel menin:

— Bo tarde, bo tarde. Bose da-m bensaun?

—Deus abensuobe.

— Bose ten lume?

— Ten lume sin. Ami sabe u ki e ke bo kre. Ba lá bo panhâ lume.

Hum el bá el kumesa ta xpiá,

— Obi li, ami sabê u ki é ke bo ben fazê li.

El panhâ loge se bengala.

— Bo ta mexe-m na kel panela, n ta dobe ku es bengala na kanela, bo pensá u ki'é?! Abo fazê un bokode de abuze li, ta kespi na pápa, ma oje nau!

El musin ta pá bá kuspí, kel musin ta sei pa trás d'el ku kel bengala, kel musin ta levantá un pedra i el ta dezaparese pa mei de txon. Oli kel rapazinhe:

— Hummm, agora já mi deskubrí ken bo é... Bo né nenhum menin, bo é xuxu!

Nton kel musin fika ta sperâ kes dos senhor txegá.

— Bezote jantá purke manhan loge sedu no ten un misaun.

Nton es txegá es dezê:

— Kel menine, parsê?

El dezê:

— El parsê sin ma li el ka ta kespí mas. Manhan, bezote levantá loge sedu, bezote bai lá na sinhor rei bezote pedi-l sen metru di korda i un sinin.

E asin kes senhor levantá loge sedu es bai pedi sinhor rei kel sen metru de korda i kel sine. Es ben k'el, kel musin dezê: “N sta ben entrâ dente de kel brok”, depos d'el kontá-s stória de kel musin, el dezê:

— N sta ben entrâ na es broke, n ta ben spiá kel musin ate n odja-l.

Asin el fazê, el levantá kel pedra, el marâ korda na sintura, el dezê:

— N ta ben txí na kel korda, bezote ta ben reia, kond n txegá lá deboxe, n ta toká sine, bezote ta marâ es korda na un arve.

E asin, kes dos senhor fazê. Es bá ta reia, reia, kond el txegá lá de boxe, el toká sine, es marâ kel korda no arve i es feká ta sperá ma ses korpe já kumesá ta repiá. Es sperá kel rapás, João bai ta anda, bai ta anda, até ki el odja un porta, el kunkí, el oví un vos de um amedjer lá dente. El dezê:

— Nha nome é João, n ben li ben spiá un menine.

El dezê:

— Oh, kriston de deus, ba na bo kaminhe, es porta li jente ka ta baté na el.

El tornâ:

— Batê es porta li jente ka ta bate na el.

Kome el era teimoze el inpurá kel porta el kai la dente. Konde el txegá, el odja lá un amedjer benita. Máx un bokode txegá un senhor. I kel senhor dezê:

— Ah bo, já n tava ku sodade bo. Bo ka traze-m un kuzinha de kel pápa, bo kre jantar?

Ali João:

— Sin n kre jantar, se bo oferesê...

Kel reste el metê na bolse. Kel senhor spia-l, el dezê:

— Bo ka kre devirtí, faze un joge?

— Aliás, sin no pode jegá karta.

Kel senhor dezê:

— Karta nau pamode ten krux. No pode jegá spada.

— Ok, n ta preferí spada.

Kel senhor panhá uns spada nove i el, el da-l un spada tude nferujode, es kumesâ lutâ. Lutâ lutâ, lutâ i kond es kansâ, kel senhor shhhhh [gesticula magia]. João kai na txon i se spada tanbe kai na txon. Nton, el panha se bengala, so vente kel bengala fazê kel senhor dezaparesê. El lá na txon, el odja un oreia. Sobrá un oreia de kel senhor. João panhá se oreia el po dente bolse, i el panha kel senhora benita, el salva-l, el leva-l, el po-l na pé de kel korda pa el bá isá-l pa riba. Ola-l ku se korda na sentura, el toká sine, es sebí kel senhora. El kontínua lá deboxe txon ta anda até el odjâ ote porta. El kunkí, el dezê:

— Ken é kriston de Deus?

El dezê:

— Mi é João.

— Es porta li jente ka ta bate na el.

Torna kunkí. Es dezê-l:

— Bá na bo kamin, es porta li jente ka ta batê na el. Bá na bo kaminhe!

I João, el era teimoze, el torna atxâ un amedjer benita. De repente parse es senhor ote bes. El dezê:

— Eh, João, diazá no ka oiá. Bo kre kemê?

El sentá i kel senhor fazê mesma koza.

— Bo ka kre devirtí? Bo ka kre jegá karta?

— Naun. Bo kre jegá spada?

— Sim.

E asin es kumesa ta shhhh [onomatopéia para a luta]. Konde el torna petá-l se spada na txon kel senhor torna dezaparesê el panhâ se bengala e faze shhhhh [gesticula magia]. Kel senhor torna desaparese, el panha kel senhora benita, el po na pé de kel korda, kada vez ke el tava salva kel senhora es tava da-l un lense. Un lense de boka bordadu de kor, ku sis nome bordede de kor. El po kel senhora lá, i kel senhora dezê-l:

— Oiá, nos é tres. E tres prinseza de sinhor rei ke xuxe reptá i ben po nos li deboxe de txon.

Nton el torna mandá sebí kel senhora, el sai ta spiá kel ote prinseza. El andá, andá, andá, txegá na kel ote porta, el kunkí el dezê:

— Ken é bo kriston de Deus? Es porta li jente ka ta batê na el.

El torna kunkí es dezê-l:

— Es porta li jente ka ta batê na el.

João inpurá kel porta, el kanbá la dente. El odjá un ote prinseza inda max benita i kel senhor parse logu, el dezê:

— Oi, João, ote vex, bo kre jantá?

— Se bo oferese...

Já-l jantá, já-l kemê, e guardá reste na bolse. El dezê:

— Bo ka kre pa no ben devirtí?

El dezê:

— Ami sabe u ki e ki bo kre. Bo kre pa no ben xegá spada!

I es kumesa ta jegá spada até ke João kaí na txon, el panhâ se bengala i kel senhor shhhft [onomatopéia e gesticula magia]. Para magia kel senhor dezaparesê. El panhâ, panha-l kel prinsesa, el mara-l korda i es sebí-l. Kes dos ke tava lá de sima, kond es deskubrí ke kes tres amedjer era prinseza di sinhor rei ke tinha dezapareside, ex dezê:

— Já no ganhâ nos vida. Senpre es dezê nos ke na es lugar ten un rikeza. No ka sabê se sinhor rei ta dá nos kazá, medjor no proveitá nos. No bá lebá es prinseza no txá João la de boxe.

Oli kes prinseza:

— Nos só no ta txá nhos levá nos se kel ote senhor ke sta lá de boxe ke txá nos sebí.

Kes senhor es konbiná, es dezê:

— Nu ta sebi-l na mei de kamin no ta korta-l korda!

João tava la deboxe i el toká sinu ba sebí. El tava lá deboxe, el oví un vos ta dezê-l:

— Einda nau.

— Se einda nau, dja-m marâ nha bengala, primer.

El toká sine, es komesa ta sebi-l. Kond kel bengala tava na mei de kamin, es korta korda, kel bengala kaí la de boxe. I es (.....) es pensa ke era João. Nton es saí, es dezê:

— No ka ten nada ke fazê, korda já kurtá ago no ten ke ba levá bezote na sinhor rei, bezote sabê na kes lugar lá kenha ke salvá un prinseza ta kazâ ne.

I es bai, João feká lá deboxe, el kumesa ta andâ. El tava ku fome. El ka sabe u ki el tava faze. El ka tinha kemida. El metê mo na bolse, el atxa kel oreia el bá tra un pedasinho de kel oreia, kel oreia dez-l:

— Ainda nau.

El dezê:

— Oh, oreia, ma u ki bo kre de mi?

El dezê:

— Bo ka ten nada faze kemí? U ki bo podê faze ke mi?

Uli João:

— Oví un koza. N tava gostá ke bo po-m lá de sima. Bo tra-m de's buroke.

Antis de el kabá de falâ kel oreia po-l lá de sima. E asin, el saí de kel buroke, el po ta anda, ta anda, el ba txegá na un kaza d'ore. Na kel kaza d'ore, onde es ta faze ore, lá txegá un kriode de rei, el dezê. Kel kriode de rei dezê:

— N ben li ben nkumendá dos lense de boka d'ore. Olí kel senhor:

— Nau, ami kela n ka ta podê fazê.

— Nau, bese ten ke faze-l purke kes prinseza dezê ke so es ta kaza se es levá kes lense de boka d'ore.

El dezê:

— Naun, li no ka ta faze.

João oví kel konversa, el dezê:

— Mi n ta pode fazê.

Kel senhor deze-l:

— Manera ke bo ta pode faze-l?

El dezê:

— Ma bo ten ke ranja-m kemida ke n ten fome.

E asi João troká kel dos lense pa kemida. I el pa kel oreia el sentá ma un sok de nozes ke senhor tinha dode. Es keme, keme, es faze festa, el ma kel oreia. Kel senhor dezê:

— Ago da-m nhas lense.

I el manda-l pa sinhor rei. Sinhor rei feká kontente, sinhor rei dezê:

— Agora sin, agora ku bezote lense já boses pode kazá ma kes senhor.

Pasode kel ote dia, senhor rei mandá faze un anel ke kel último prinseza tinha dode João, konde el salva-l. Era un anel d'ore ke pedras brilhantes. Konde el txegá lá el dezê:

— Mi n ka ta pode faze es anel.

Uli João:

1. — Min n ta pode fazê, ma des bes n ka ta ben manda senhor rei el, mi mesmo n ta bai leba-

Kel oreia dezê João asi:

— Oiá, se bo kre kazá ma un prinseza bo ten ke faze asi, bo ten ke txegá lá na un kavol.

Oli João:

— Ma manera ki n ta ba txegá lá na un kavol?

El dezê:

— Esi, prinseza ta gostâ de es koza de kavol. Bo ten ke txegá lá, pa es dezê “oliá kel ruse na un kavol ruse”.

Nton asin el faze. El panhâ kel anel d'ore de pedra brilhante ke kel último prinseza ke el salvá, kel oreia transforma-l na un prinsipie i el faze-l na kavol benite es saí ta bá. Kuandu senhor rei oiá, el dezê sin:

— Oliá kel ome ruse na un kavol ruse.

Kel ote prinseza ke tinha dode el kel lensu branku dezê:

— Oliá kel ome bronke nun kavol bronku.

Kel último prinseza dezê:

— Oliá kel ome d'or montadu na un kavol d'ore.

Oli senhor rei:

— Manera?!

Es dezê:

— Oliá kel ome ke salvá nos d'inferne.

E asin es deskubrí ke era kel mosinhe lá ke tinha salvadu kes prinseza. Nton, senhor rei dá logo mon de si filha, ke tanbe já tava ku grasa de kazà, pa kel rapazinhe, e asi es kazá.

E asin, senhor rei mandá fazê festa. Kes dos senhor, senhor rei deskubrí ke n'era es ke tinha salvode kes prinseza. El preguntá João:

— Kal é ki é kastige ke bo kre pan dá kes dos?

El dezê:

— Ka bose faze-s nada.

El pegá só se bangala, e faze shhhhh [gesticula a magia]. Kes dos dezaparsê. E asin, João kazâ ma kel prinseza, el ba mora na palásio, el konvedá sis pai, es bá vive ma es i lá es vive feliz para senpre.

Stória, stória, acabou-se a história.

E) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga”

Transcrição do relato de Dulce Sequeira, recolhido em abril de 2020. Transcrito por Adelaide Monteiro.

Stória, stória. Busis ta dezê: “Furtuna de séu, amém”.

MamBia ti ta konta stória na kriol. Un livrinhe mute pekinin mas mute interesante de D. Ivone Aida. Tem vários contos na língua kriola i traduzidu pa purtuges. Oje nox xtória ta ben ser tanbé ti lobu ma xibinhu. Dex volta e ti lobu ma tia ganga ti lobu tava xtóde ton magrinhe, ton magrinhe. Diazá el ka tinha oiode kemida. El sai ta anda dezanimode ma taun dezanimode ke el ka sabia u k’el tava faze. Mas N’ex kaminhe de seu ke el faze... Max na es kaminhe de seu ke el faze el nkontra xibinhu, el ragala oi kond el oi kond el oia xibinhe

— Ma ben deze-me un koza li. Ma manera sin ke bo ta taun gorde i mi n ta magrinhe, ahn?! so pele ma ose. Ben konta-m onde ke bo ta xtode ta kemê.

Ma ti lobe (.....) manhente. Xibinhe deze-l asin:

— Oia, mi n ka ti ta ben deze-be ma bo e manhente n ka ti ta ben dezebe.

El dezê:

— Oh, mos, deze-m, deze-m onde ke bo ta xtode ke bo ta sin gordinhe i mi n ta so pele ma ose. E pa bo deze-m, deze-m deze-m.

Al xatia xibinhe, al xatia xibinhe te ke xibinhe responde-l asin. El deze-l asi:

— Oia mi n ta xtode ta keme la na kaza di ti ganga.

— Kaza di ti ganga!

— Sin na kaza di ti ganga.

— Oh mos, na kaza di ti ganga mi n ka ta kreditá na bo. Manera ke bo ta bá keme na kaza de ti ganga?!

— Oh mos n ta bai keme na kaza di ti ganga ora ke el ta ba panha lenha.

— Ora ke el ta ba panha lenha!

— Sin, na ora ke el ta ba panha lenha.

Ti lobu já feká ku oreia en pe konde ke-l ta ba pa kaza de ti ganga pa bai kemê kex ove. Noutrum dia, loge sedu, ti lobu ta rezolve goita tia ganga el sai pa ba panha lenha, ti lobu txuke dentu kaza di ti ganga. Konde el txegá na kaza de ti ganga, minix, el kumesa ta kumê ove, el kumesa ta kumê ove. Ma xibinhu komu el ta gosta de prega partida, el komesâ ta kanta un muzekinha, así:

— Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove! Ti ganga ta ba panha lenha, ti lobu ta kume-l se ove!

Hum. Kond ti ganga ovi es muzeka (.....) El para, el pensa, el dezê:

— Ma xpera uke ki ta pasa?!

El tra ku pe na txon pa se kaza. Kond el txega na kaza, bezote sabe kenha k'el enkontra la? Ti lobe grunhode na ses ove. El deze:

— Ehhh bo desgrasode de inferne, e bo ke ta keme nhas ove?! Ebo ki ta kemê nhas ove?!

El verá, el panha un pau, el kore tras de nhu lobu, nhu lobu ta verá dali, nhu lobu ta verá da la, el ta torna ben pra li, ti ganga ka ta konsegi pega-l. El korê, foi un luta trás di ti lobe. Tia ganga ta verá pa direita, lobe ta skua-l pa skerda, ta mete deboxe de meza, hum (.....) Depox nton kond el kansa, el tra un pule, el pendura na kumera de kaza, el pendura na kumera de kaza, tia ganga feká li di boxe furioza, furioza, sentode ta xperá ti lobu ora ke el ta dixe de la. Mas un bokadu el deze:

— Oh ti ganga já-m kansa! Pega na boka...

Ti ganga la ku un raiva de não sei n ka sabe keze.

— Ti ganga já-me n kansa pega nariz...

Ti ganga la sentode ta xpera-l ku kel pau na mo.

— Oh, ti ganga, já-m kansa pega oreia...

Ti ganga nen ka ti ta liga-l, sentode ta xpera-l, ma sentode ta xpera-l ora k'el dixi de kumera de kel kaza pa el tema-l de pau.

— Ma ti ganga já-m kansa, pega pe...

Ti lobe já ka tava ta aguenta max. El debanka de kumera de kel kaza, el da deriba de sinza la onde ke tia ganga tava kuzinha, el desaparse na sinza. Ningen ka oiá ti lobe onde ke el tava. Ti ganga já xpia, ti ganga já xpia, ti ganga já xpia, nada di ti lobe. Ti ganga já ben al sentá, já al senta ta xperá ti lobe.

— Oh mos, oje mi já-m pegobe, oje mi ke ta pegobe purke bo ten ke sai da la.

Al sentá ta xperá ti lobe. Tia ganga ka tinha presa al sentá (.....) Oh, menix, derepente ti lobu ta da uma buffffffff da sinza temá, ti ganga lokaliza ti lobe, eh mos txí, n ta li sentode ta xperobe. Ti lobu da un pulu, tia ganga traze-l, tia ganga da-l un pegada, el rufena-l la na rua el dezê:

— Bai, dezusperode de n ka sabe keze, bai, bo e dezusperode ma mi e ke ta mostrobe, dezusperode.

Minix, ti lobu la na rua, ma xibinhe tava la sentode la na npena de kel kaza, ta guita ti lobe, el deze-l:

— Dja bo tema-l? Benfete, bo e manhente, bo ta gosta de kemida i onde ke bo pega ta keme bo ka ta largá. Benfete. Kela e pa bo tema konta pa bo dexe de ser manhente. Manhente e ka sabe keze. Manhente e ka sabe keze. Bo kre keme so na ka kusta. So na ka kusta ke bo ta gosta de keme.

Minix ma ti lobe tanbe goxta de vera tanbe (.....) El goxtaba de keme na ka kusta. Bezote sabe u k'e kemê na ka kusta? Bezote ka sabe keze ki e kemê na ka kusta? N ten serteza ma bezote sabe kuzê k'e kemê na ka kusta. Ti lobe feká ku un vergonha! Forte vergonha, ker dizer ta finji vergonha pamode el ka tinha lata na kara. Se kara era forade de lata. El ka tinha vergonha. Ti lobe sai ta kore, el ba gatxá pa un monte pra la. Xibinhe sentode ta ri ti lobe. El ta la na tras de kel kaza, la na npenha de kel kaza. Tia ganga entra na se kaza, el fitxa se porta.

Quem tudo quer, tudo perde. Ma pikin ta ba panha mas grande ta ba serka.

Bezote goxtá de xtória?

F) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #1”

Transcrição de narrativa recolhida com Abel Mendes, na Ribeira Seca (Ilha de Santiago), em outubro de 2021. Transcrito por Adelaide Monteiro.

Era un bes, kel bes ka era tenpu sabi, era un tenpu xeiú di prublema mas agu tinha na rubera txeu. Nton, nhu lobu ku xibinhu, nhu lobu era malandru. Nhu lobu ka gosta di trabadja. Nhu lobu ka trabadjador, mas xibinhu go era bon na trabadju. Nton, xibinhu ta manxeba ta buskaba si vida, nhu lobu ka ta trabadja. Nton, xibinhu ta sai ta buska si vida go ta kumeba bitxu na greta pedra. Nton xibinhu tinha un lugar ki era la kaza di nha tia ganga ki tinha obu. Tinha obu à vontadi. E ka tinha nada faze ku obu. Nton, e ta kumeba à vontadi. Nhu lobu go, es tinha un baraka. Xibinhu oras ki bai ta atxa nhu lobu detadu, ku fomi! Xibinhu fartu. E fla:

— Nha tiu pamodi ki nhu ka ta sai nhu ta buska trabadju?

E fla Xibinhu:

— Ami dja n pasa trabadja. Ami n sta gandi! Ami gandi n ta bai ta trabadja?! Ki ta trabadja é bo ki ta nobu! Bo ki ta nobu ki ta trabadja! Omi bedju sima mi ka ta trabadja?!

Bon, di la, kel dia go, nhu lobu studa xibinhu e fla:

— Xibinhu fatu ami ku fomi. Xibinhu ten ki fla-m kuxe ki sta paxa?!

Bon, la ki é bai ta bai, kel dia go e fla:

— Xibinhu, ma tene fomi.

Xibinhu fla:

— Nhu tene fomi, anho trabadju nhu ka gosta di el. Tudú bes ki n trabadja, n ta ben ku kuza kaza nhu ta kume-l moku.

E fla:

— Anho é malandru: nhu ten ki trabadja.

E fla:

— Xibinhu, xa-m pugunta-u un kuxa-li, ami n tene problema, n tene dol na denti. Ná denti ta dué nho ti nhu xuxa.

— Dja n konxe nho ben. Anho, anho n konxe nho.

Nton, kuze ki kontise, e bai ta ngoda xibinhu, e ngoda xibinhu, xibinhu fla-l:

— Nha tio ten un kau ki nu ta bába, ma anho e laskadu, kadera nhu ten largu, dipos nho (.....) N ka ta leba nho.

E fla:

— Xibinhu, fa bu tiu, fa bu titiu, mox.

— Nha tiu, n ka ta fla nho nada pamodi anho nhu ten kadera largu a nho si nhu bai nhu ka ta ben.

Bon, nton e fla:

— Nha tiu ten un kau la na tia ganga, mudjer riku, ten ovu ki ka ten nada faze ku el.

E fla:

— Modi? Nu bai goxi-li.

E fla:

— Nau, si nu bai la gosi, tia ganga ta pegadu.

E fla:

— Ki ora ki nu ta bai?

E fla:

— Nu ta bai madrugada. Nha tiu, nhu durmi, mi ki ta txoma nho. Nha tiu ora ki nu deta ka bu txoma-m. Mi ki ta txoma nho. Ker dizer antis deta dretu...

Xibin durmi, ma nhu lobu go ka durmi. Nhu lobu fozé ma el ta durmi (.....) E faze “kulekulekuleeee arrrrr!”. Xibinhu ka liga-l. E faze “kulekulekuleeee arrrrr!”.

— Xibinhu, xibinhu dja manxe.

Xibinhu fla:

— Nhu ka odja ma ka manxe inda!

Nton e fla:

— Xibinhu dja manxe, xibinhu fla nha tiu nhu deta kel oki da txiga ora n ta txoma nho.

E faze “kulekulekuleeeee arrrrr! kulekulekuleeeee arrrrr!” (.....) E obriga-l labanta. Xibinhu bai ti kaminhu studa ku el fla-l:

— Nha tiu, gosi ka ta da. Tia Ganga sta la na kaza, gosi ka ta da ba nu bai.

Es vira la, es bai deta. Nton, Xibinhu ka bai. Es ka bai. Kantu xibinhu ka bai, e torna ba si kaminhu e bá buska si pedra, e kume na si pedra. Nton, otu dia a seguir, e gudi:

— Oi, oi, oi!

— Nha tiu nho é kuze ki nhu tene?

E fla:

— N tene dol na decenti. É un kuxa ki n kume ki ia fika-m ixim na geta fika-m denti, aí xinxin, oia í xibinhu.

Xibinhu fla n ta tra ku po. Panha po. Xibinhu panha po, e fla :

— Kedu ave maia gaxa, po ki faxi kaxon di nha mai.

E ka dexe tra. Xibinhu panha gudja, e fla:

— Kedu ave maia gaxa, gudja ki kxe mortadja nha mai?! Ka bu koje-m ku gudja, nau. Ta ku dedu. Xibinhu lixinxin, ta ku dedu. Aí xin.

xibinhu ponta dedu, e ta fitxa boka, é da krapu. E fla:

— Xibinhu bu xa ben konta-m tudu kuxa, kuxé ki pasa ki dexe di pasa. N ka ta laga-u. Bu ten ki konta-m kuxe ki bu panha.

— Nha tiu, nha tiu...

— Abo faitu, ami ku fomi? N ta kaika. Papia, n ta kaika.

— Titu nhu pára. Nhu pára.

— N ta kaika.

— Nhu pára, nhu pára.

— Titu manhan sedu nu ta bai, antis manxe. Nu ta bai kume kel ovu tia ganga.

— Ago xin!

Anti manxe e labanta. Labanta, es toma kaminhu, Es bai. Xibinhu go so ta djobe. Nha (.....) Nha tia ganga ta sta la detadu, so ta ronka se sonu. Es abri porta, es kanba. Es kumi obu, es kumi obu. Es kumi obu, tia ganga detadu, es kumi obu, es kumi obu. Xibinhu fla:

— Dja sta.

E fla:

— Kedu ave maia gaxa. Nton bai bo. Un kantu di meu inda ka intxi ki fali nha mudje ku nha fidju.

Nha tia ganga obi kel kan, nha tia Ganga labanta, e xinti [...?...]. Xibinhu fla:

— Ben li.

E fla:

— E kuxê?

Xibinhu fla-l:

— Ami dja n bai, si nha tia ganga, bu ta fla “dixi dixeti”, kel planta ta dixi.

E fla:

— Nha tia ganga nha pode bai. E fla so tia ganga da ku mo, bu ta fla, “xubi xubeti”. Si bu fla “dixi dixeti” kel planta ta dixi, nha tia ganga ta da ku bo.

Nton kantu dja e kume dja e farta, nha tia ganga detadu di kosta, da pedi si pommeee. Nha tia ganga bai ta da si pedi si brrr brrr. Nhu Lobu fla:

— Poika, pedi fedi ki fali bu kika!

Nha tia ganga bai ta da si pedi si brrr. E fla:

— Pedi fedi ki fali bu kika!

Nha tia ganga obi djobe-l fla:

— Ah bo ki sta li lobu!

Nha tia ganga toma-l di po. É lenbra kuze ki xibinhu fla-l e bai na kel pé di po e fla “xubi xubeti”, e skese e fla “dixi dixeti, dixi dixeti”, kuza dixi na txon nha tia ganga pega-l. Nha tia ganga tinha munti zinza, lobu perde na zinza. Nha tia ganga djobe-l ka atxa. Nha tia ganga fla:

— Abo dja bu perde, mas prontu bu ten ki parse.

E fla si:

— Gentis Barela ka ta more sem da un fus.

E puxa kadera e da un fus (.....) fuxxxx, uma fuzon, e diskubri, kantu é diskubri, nha tia ganga toma-l di po, nha tia ganga toma-l di po e fla:

— Ka nha da max ki xi. Koipu sa ta due-m. ka nha da más ki xi. [...?...] Kantu ki é torna perde. Nha tia ganga fla:

— Bon gentis Barela ka ta more sen da fus.

E torna da fus. Kantu ki nha tia ganga pega-l, e dia-l, dia-l nha tia ganga mata-l. Kantu nha tia ganga mata-l, nha tia ganga txoma xibinhu, e fla-l:

— Xibinhu abo afinal bu ta ben nha kasa bu ta traze lobu, nhu lobu sima é kadera largu?!

E fla:

— Nha tia ganga n fla-l ma é kumi!

Sapatinha rubera riba sapatinha rubera baxu. Kenha ki sabe más konta midjor.

G) “Lobo com Chibinho e Tia Ganga #2”

Transcrição de narrativa recolhida com João de Deus, em Água de Gato (Ilha de Santiago), em janeiro de 2020. Transcrito por Adelaide Monteiro.

Tinha un bes era krizi di fomi. Má tinha un mudjer ki ta moraba muito lonji. Era mudjer ki txomaba nha tia ganga ki ten kifri si. E ta mara lensu, kifri ta fika si. E ta saíba ta bai panhaba lenha la pa matu fora. Nton lobu fla:

— Xibinhu, ta-m un kuja di denti lixinxin.

Xibinhu bai djobe gudja. E fla:

— Gudja nau!

Xibinhu bai panha po, e fla:

— Po nau. Ta ku dedu.

Kantu e bai tra é pega dedu ka ta larga.

— Pa bu fla na undi ki bu ba ta kumi. Bu sta gordu, mi n sta magru.

E fla:

— Tiu mi n sa ta kume la kaza di un mujder ki txoma tia ganga e tem obo mas txeu ki kel kaza li. Obo la ka ta kontadu.

Agora, nton e bai kantu ki es bai, es txiga na porta di kaza di tia ganga, tia ganga dja bai panha lenha la fora, nton kantu ki es bai xibinhu fla:

— Porta burneti, porta burneti.

Porta abri. Porta tubuku, porta fitxa. Es kontra ku obu. Es kume obu, es kume obu, lobu kume obu, lobu kume obu, lobu kume obu, Xibinhu fla:

— Tiu nu bai.

E fla:

— Mi gosi ki n ben nen n ka kume ti n farta inda pa n leba nha mudjer ku nha fidju na kaza!

Xibinhu fla:

— Oras ki bu ta sai bu ta fla “porta burneti” porta ta abri, “porta tubuku” porta ta fitxa. Xibinhu bai. El kume obu. Mas Xibinhu para un bokadu e odja tia ganga ta ben e fla “kuze ki tia ganga ta faze ku lobu”. Más un bokadu, tia ganga ben ku kel karga da banbanban dentu kintal. Lobu kore kanba baxu kama. Kanba baxu kama e deta la ketu. Nton kantu ki tia ganga lora riba kama, lora li lora la, e da un pedi dididididi... Lobu fla:

— Oh poka xaavengonhada, pedi más fedi ki bu kadera!

Tia ganga djobe sin, djobe baxu kama, djobe baxu kama e ka odja ningen. E torna deta pa e odja si e ta diskansa parke, el dja e sta grandi, e torna da un pedi dididididi, el torna fla:

— Poka xavengonhada, pedi más fedi ki bu kadera!

Tia ganga djobe baxu kama, odja-l panha-l. Ku txifri la di tras, rasta pa el ti ki é ben. Da-l ku txifri, da-l ku txifri, ka ten porta pa é sai, é odja un bueru e bua é kai dentu sinza. Xibinhu staba la, kantu ki tia ganga bai tira sinza, tira sinza ka kontra ku el pamodi sinza é txeu pa atxa-l. E fla:

— Dentu loka é ka ta more faxi, enkuantu é ka da un fus é ka ta more.

El larga kel fus *puffffffffffffff* nébua toma mundu.

ANEXO III

Reprodução do documento original partilhado e assinado por Tomé Varela da Silva.

TRADIÇÕES ORAIS DE CABO VERDE

CAMPOS E SUBCAMPOS

(Levantamento para Recolha)

1 - Literatura Oral:

- 1.1 - Contos ou histórias (dos mais diversos ciclos) ✓
- 1.2 - Narrativas de figuras lendárias (Lázaro, nhu Naxu, Djédji Porteru, Mulatu, Joaquim David, etc.) ✓
- 1.3 - "Divisas" (relativos a sítios ou lugares, objectos e pessoas)
- 1.4 - Provérbios, ditados e sentenças
- 1.5 - "Trogas" ou "bogas" (Brava)
- 1.6 - "Advinhas" (todas as ilhas)
- 1.7 - "Manilha" ou "Manidja" (Fogo e Brava) ✓
- 1.8 - "Kontu Nobu" (Santiago) ou "Tród" (S. Vicente)
- 1.9 - "Konta-parti" ou "anedotas" (todas as ilhas)
- 1.10 - "Pasajis" (narrativas dos acontecimentos ou factos) ✓
- 1.11 - "Rafodju" (Fogo) ✓
- 1.12 - "Kurkutisan" (Fogo) ✓
- 1.13 - "Koba" e "poda" (Santiago) ✓
- 1.14 - Outros

2 - Cantigas de Trabalho:

- 2.1 - Guarda do: corvo, pardal ("txóta"), galinha do mato (depois da sementeira), macaco (na maturação das espigas - milho)
- 2.2 - "Bonbena" (Brava)
- 2.3 - "Pila kana" e "stila kalda" (trapitxi - Santiago, Sto. Antão)
- 2.4 - Aboios ou "kolá-boi" (trapitxi - Sto. Antão)
- 2.5 - Cantigas de monda (tempo de "azágua")
- 2.6 - Cantigas de pescadores (faina da pesca)
- 2.7 - Cantigas de lavadeiras (nas ribeiras)
- 2.8 - Trial de Pilão (nas bandeiras - Fogo)
- 2.9 - Outras cantigas de trabalho

3 - Outras Cantigas:

- 3.1 - De embalar ou ninar
- 3.2 - Cantigas - de - roda
- 3.3 - Janeiras
- 3.4 - Reis
- 3.5 - Refrões de Cantigas de "Tabanka"
- 3.6 - Outras

4 - Música e dança:

- 
- 4.1 - Mornas
 - 4.2 - Coladeiras
 - 4.3 - "Batuku" (Santiago)
 - 4.4 - "Finason" (Santiago)
 - 4.5 - "Funaná" (Santiago)
 - 4.6 - "Fuku-fuku" (Santiago)
 - 4.7 - "Rabolu" (Fogo)
 - 4.8 - Paravanti (par - avante - Fogo)
 - 4.9 - Talaia Baxu (Atalaia Baixo - Fogo)
 - 4.10 - "Lundun" (Boavista)
 - 4.11 - "Galóp"
 - 4.12 - Táka
 - 4.13 - Marchas
 - 4.14 - Mazurca (Sto. Antão, S. Nicolau, Fogo)
 - 4.15 - Polka (Sto. Antão, S. Nicolau, Fogo)
 - 4.16 - Kontra-dansa (Sto. Antão, S. Nicolau, Boavista, Fogo)
 - 4.17 - Valsa (S. Vicente, Sto. Antão, S. Nicolau, Boavista, Fogo)
 - 4.18 - "Xotis" (S. Nicolau, Boavista, Fogo)
 - 4.19 - "Transinha" (S. Nicolau)
 - 4.20 - "Strinbol" (S. Nicolau)
 - 4.21 - "Raspa" (S. Nicolau)
 - 4.22 - "Txarlston"
 - 4.23 - Outras

5 - Festas Tradicionais Populares (Sincrético - Religiosas e Profanas):

- 5.1 - Anu Nobu
- 5.2 - Reis
- 5.3 - Sto. Amaro ("pega burinhu" - Tarrafal, 15 de Janeiro)
- 5.4 - Santo Antão (Ribeira Grande - Santo Antão - 17 de Janeiro)
- 5.5 - São Sebastião (em todos os Municípios, 20 de Janeiro - Fogo)
- 5.6 - São Vicente (São Vicente - 22 de Janeiro)
- 5.7 - "Febreru" (2 de Fevereiro - S. Domingos)
- 5.8 - Nossa Senhora de Lourdes (11 de Fevereiro - Figueira das Naus)
- 5.9 - Carnaval (S. Vicente)
- 5.10 - Cinzas (Santiago)
- 5.11 - Banderona - Campanas-Fogo (começa um mês antes do carnaval)
- 5.12 - Via Sacra (durante a semana santa - S. Nicolau)
- 5.13 - Cerimónia de "lava - pés" (5ª feira santa - S. Nicolau)
- 5.14 - Páscoa
- 5.15 - Pascoela (S. Nicolau)
- 5.16 - S. Salvador do Mundo (Picos)
- 5.17 - S. Filipe (1/5 - Fogo) S. José (Renque Purga, Achada. S. Filipe - Santiago)
- 5.18 - Santa Cruz (3 de Maio - Santa Cruz, Sal, S. Vicente, Sto. Antão, Maio)
- 5.19 - "Kulinha" (3 a 8 de Maio - Brava)
- 5.20 - S. Jorge (S. Jorge dos Orgãos)

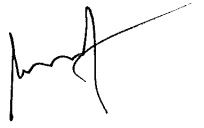
- 
- 5.21 -Espírito Santo (S. Nicolau, Sto. Antão)
 - 5.22 - Santo António (13 de Junho - Paúl)
 - 5.23 -S. João (24 de Junho - S. Vicente, Sto. Antão, Brava, Fogo)
 - 5.24 -S. Pedro (29 de Junho - Sto. Antão, S. Nicolau, São Vicente)
 - 5.25 -S. Pedrinhu (S. Nicolau)
 - 5.26 -“Zé Pakófia” (Junho.- Nicolau)
 - 5.27 -S. Tiago (25 de Julho - Pedra Badejo)
 - 5.28 -Nha Santana (26 de Julho - Pedra Badejo, Fogo, Santana - Praia)
 - 5.29 - São Domingos (8 de Agosto – São Domingos e Pilão Cão-Santiago)
 - 5.30 -S. Lourenço (10 de Agosto - Orgãos, Fogo)
 - 5.31 - Nossa Senhora da Graça (15 de Agosto - Praia, Calheta S. Miguel)
 - 5.32 - Santo Agostinho (28 de Agosto – Achada Tenda – Santiago)
 - 5.33 - Nossa Senhora da Luz (8 de Setembro, S. Domingos, S. Vicente, Maio)
 - 5.34 - São Miguel (29 de Setembro - Calheta S. Miguel)
 - 5.35 - Cristo Rei (Sto. Antão)
 - 5.36 - Nossa Senhora do Rosário (7 de Outubro - Sto. Antão, S. Nicolau)
 - 5.37 - Santa Catarina (25 de Novembro - Assomada, Cova Figueira - Fogo)
 - 5.38 - Santo André (29 de Novembro - Engenhos, Porto Novo)
 - 5.39 -Nª Sra. Conceição (8 de Dezembro – Flamengo-Santiago, S. Filipe-Fogo)
 - 5.40 -Nª Sª de Boa Esperança (18 de Dezembro - Rª das Pratas - Tarrafal)
 - 5.41 - Natal (todas as ilhas)
 - 5.42 - Bandeiras (Fogo)
 - 5.43 -“Kanizadis” (Fogo)
 - 5.44 -“Tabanka” (Santiago)
 - 5.45 -“Reinado” ou “Reizadu” (a partir de 6 de Janeiro - Fogo)
 - 5.46 - Festa de Mastro (nas bandeiras - Fogo; S. João Batista (S. Tiago), Brava)
 - 5.47 - Outras Festas do calendário sincrético - religioso

6 - Devoções Populares:

- 6.1 - Divinas (S. Nicolau)
- 6.2 - Coroa (Sto. Antão)
- 6.3 - Quaresma (S. Nicolau)
- 6.4 - Santa Rita, Viúva - Rapariga (Fogo)
- 6.5 - Novenas (Sto. António, etc.)
- 6.6 - Ladainhas
- 6.7 - “Brazalmas” (possível corruptela de “bradar às almas” - S. Nicolau)
- 6.8 - Rosário e Terço (à Nossa Senhora e às Chagas de Cristo)
- 6.9 - Persignar e benzer-se (onde, quando e porquê)
- 6.10 - Outras Devoções

7 - Usos e Costumes:

- 7.1 - “Séti” ou “guarda - kabésa” (de que consta, porquê e para quê)
- 7.2 - Festas “di batizadu” (preparação, ajuntamento de pessoas, pratos que aparecem e bebidas)
- 7.3 - Talheres do quotidiano e de festas

- 
- 7.4 - Fogões (diversos tipos, sua preparação e utilização)
 - 7.5 - Formas tradicionais de conservar o fogo por muito tempo (depois de utilização do fogão)
 - 7.6 - Conceito de filhos
 - 7.7 - Conceito de pai e mãe
 - 7.8 - Relacionamento entre pai e mãe
 - 7.9 - Relacionamento entre pai e filho
 - 7.10 - Relacionamento entre mãe e filho
 - 7.11 - Relacionamento entre outros parentes (de acordo com o grau de proximidade ou de afastamento)
 - 7.12 - Designações de parentesco (diversos graus e relações)
 - 7.13 - Regras de boa educação e convivência (no seio da família, à mesa, entre amigos e conhecidos e na sociedade em geral)
 - 7.14 - Respeito e consideração devidos ao padrinho e madrinha (sobretudo de baptismo)
 - 7.15 - Quem casa e com quem (parentesco, idade, condições morais e materiais)
 - 7.16 - "Konkista" (maneiras de dirigir a uma pretendida)
 - 7.17 - "Sinal di krensa" (indícios de que o pretendido é querido)
 - 7.18 - "Da palabra" (aceitação do namoro)
 - 7.19 - "Sinal di amor" (prova de amor)
 - 7.20 - "Pidi noiba" (quem faz, como e quando)
 - 7.21 - "Noiba pididu" (comportamento dela e dos pais)
 - 7.22 - "Purbikason" (comportamento e significado)
 - 7.23 - "Tra noiba di kasa" (por quem, como e quando)
 - 7.24 - "Fuji di kasa" (como e quando)
 - 7.25 - Festas de casamento (preparação, ajuntamento de pessoas, divertimento, pratos que aparecem, bebidas e doçarias)
 - 7.26 - "Told" (S. Nicolau)
 - 7.27 - "Bistuaji di noiba nobu y noiba bedja dizignadamenti (distinção)
 - 7.28 - Benções de casamento (quem as dá, como e quando)
 - 7.29 - "Sab d'véra" (S. Nicolau) o porquê
 - 7.30 - Procedimentos "óras ki noiba da bédja" (marido e parentes)
 - 7.31 - Benções (dos mais velhos aos mais novos e vice-versa)
 - 7.32 - "Lé signo na mô" (S. Nicolau)
 - 7.33 - "Kuméta" (processos de prever a sorte, saltando o luminário de S. João - S. Nicolau)
 - 7.34 - "Lé sorti ku obu" (luminário de S. João)
 - 7.35 - Luminário de S. João (porquê e para quê)
 - 7.36 - "Kemá fuger" (S. Nicolau)
 - 7.37 - Cinzas de "Nhu San Djon" (utilidade - Santiago, Fogo)
 - 7.38 - Matança de porcos (S. Nicolau)
 - 7.39 - Comportamentos por ocasião de morte de alguém
 - 7.40 - "Fésta di mortí" (de que consta, quem a faz, quando, porquê e para quê)
 - 7.41 - Actos de carácter religioso e profano depois da morte ("txoru, manda manda mantenha y rakumendason", orações diversas, "résa" ou "béspsa")
 - 7.42 - Luto (quem o põe, como e por quanto tempo)

8 - Crenças (poderes atribuídos a):

8.1 - Deus

- 
- 8.2 - Virgem Maria
 - 8.3 - Santos (diversos)
 - 8.4 - Sacramentos (Baptismo, Confirmação, Extrema-Unção, Ordem e Matrimónio)
 - 8.5 - Promessas
 - 8.6 - Outras

9 - Susperições:

- 9.1 - "Indis" (Santiago)
- 9.2 - "Óras Minguadu" (Santiago, S. Vicente, Sto. Antão, S. Nicolau)
- 9.3 - "Sibitxi" (Santiago)
- 9.4 - "Gron d'kebront" (S. Vicente, St. Antão, S. Nicolau)
- 9.5 - "Fisga-kanhóta" (Sotavento) "Figa - kanhóta" (Barlavento)
- 9.6 - "Gémia" (Santiago)
- 9.7 - "Katxor di gémia" (Santiago, Fogo)
- 9.8 - Curandeiros (Santiago)
- 9.9 - Encantados (Barlavento)
- 9.10 - Coruja ou "kruxa" (Santiago)
- 9.11 - "Pasarinha" ou "pasadinha" (Santiago, Fogo)
- 9.12 - Outras formas

St e Fogo: releção?
Ponha espírito

10 - Medos:

- 10.1 - "Manel Brankinha" (S. Vicente, Sto. Antão, S. Nicolau)
- 10.2 - "Ti Lob y Siblin" (S. Nicolau)
- 10.3 - "Gongon" (S. Vicente, S. Nicolau, Sto. Antão)
- 10.4 - "Kapotóna" (S. Vicente, Sto. Antão, S. Nicolau)
- 10.5 - "Kanilinha", (S. Vicente, Sto. Antão, S. Nicolau)
- 10.6 - "Salungin" - (Fogo)
- 10.7 - "Lobuzomi" (Santiago)
- 10.8 - "Lobu" (Santiago)
- 10.9 - "Finadu" (Santiago)
- 10.10 - "Fitisera" (Santiago, Fogo)
- 10.11 - "Kusa-ka-linpu" ou "kusa-ka-dretu" (Santiago)
- 10.12 - "Bóka-fédi" (Santiago, Fogo)
- 10.13 - "Odjada" (Santiago, Fogo)
- 10.14 - "Bidjakaria" (Santiago, Fogo)
- 10.15 - "Fitisaria" (Santiago, Fogo)
- 10.16 - Outros

11 - Feitiçaria:

- 11.1 - Bruxas ou "fitiserus" (Santiago, Fogo)
- 11.2 - "Korderus" (Santiago, Fogo)
- 11.3 - "Porcaria" na comida ou bebida (para manter alguém preso ao interessado, ou prejudicar de algum modo esse alguém)

- 
- 11.4 - “Mal-fetu” ou “fitisu” (todas as ilhas)
 - 11.5 - “Tanboróna” (“da na tanboróna” - Santiago)
 - 11.6 - Outras formas

12 - Esconjuros:

- 12.1 - Contra “bóka fedí”
- 12.2 - Contra “odjada”
- 12.3 - Contra “fitiseru”
- 12.4 - Contra “kusa-ka-linpu”
- 12.5 - Contra maus desejos
- 12.6 - Contra outros (pretensos) males

13 - Meteorologia (“sinal di tenpu”):

- 13.1 - Através de plantas, ou árvores
- 13.2 - Através de comportamento de animais
- 13.3 - Através de marulho
- 13.4 - Através de nuvens ou sua ausência
- 13.5 - Através de trovão e relâmpago
- 13.6 - Através da intensidade do brilho e do calor solares
- 13.7 - Através de temperatura ambiente (frio ou calor)
- 13.8 - Através de sintomas reumáticas
- 13.9 - Através de sal no luminário de S. João
- 13.10 - Outros sinais

14 - Técnicas agrícolas:

- 14.1 - “Rósa” (Preparação do terreno para sementeira)
- 14.2 - Sementeiras “en pó” e “na modjadu” (milho e diversos feijões; mancara; “bóbra”, “róka”, “boli”, “batata inglesa”, “adju”, etc.)
- 14.3 - “Monda” (à mão e de enxada), “ramonda” e “trismonda”
- 14.4 - Lavoura ou “labora” (regos de sequeiro e de regadio)
- 14.5 - Plantações (“kana”, “mandioka”, “batata dósi”, “kobi”, “rapodju”, “bana-na”, “mangi”, etc.)
- 14.6 - Processos de rega
- 14.7 - Colheita (dos diversos produtos agrícolas)
- 14.8 - “Ronda d’midje” (S. Nicolau)
- 14.9 - “Spantadju” (seu papel)
- 14.10 - Fabrico de grogue
- 14.11 - Fabrico de mel
- 14.12 - Fabrico de “sukri di téra”
- 14.13 - Fabrico de “sabon di téra”
- 14.14 - Fabrico de tinta (para tingir tecidos)
- 14.15 - Conservação (e duração) do milho em espigas (descascadas ou não) ou debulhada
- 14.16 - Conservação (e sua duração) de feijões em vagens ou debulhados

- 14.17 -Conservação de outros produtos agrícolas
- 14.18 -Póda (época do ano e influência lunar)
- 14.19 -Outras práticas



15 - Técnicas de pecuária:

- 15.1 - Criação do gado grosso (cavalo/égua, boi/vaca, burro/besta, mula, etc.)
- 15.2 - Criação do gado miúdo (bode/cabra, carneiro/ovelha, varrasco/porca, galo/galinha, pato/pata, peru/perua, coelho/coelha, etc.)
- 15.3 - Processo de castração
- 15.4 - Problemas de castração e reprodução
- 15.5 - Duração da gestação (e precauções) em cada espécie
- 15.6 - Assistência higiênico - sanitária
- 15.7 - Outras práticas

16 - Técnicas de pesca:

- 16.1 - Iscas
- 16.2 - Pesca a linha
- 16.3 - Pesca de bote (costeira)
- 16.4 - Pesca de alto mar
- 16.5 - Pesca a rede
- 16.6 - Pesca submarina
- 16.7 - Outras formas

17 - Culinária:

- 17.1 - Pratos a partir do milho
- 17.2 - Pratos a partir de feijões
- 17.3 - Pratos a partir de mandioca
- 17.4 - Pratos a partir de batata (doce e comum)
- 17.5 - Receitas dos diversos pratos (com indicação de como e quando se servem)
- 17.6 - Técnicas de conservação (e duração desta) dos diversos pratos
- 17.7 - Técnicas de conservação (e duração desta) de carnes e peixes
- 17.8 - Doçaria (matéria-prima, variedade, como e quando se serve)
- 17.9 - Bolos (matéria-prima, variedade, como e quando se servem)
- 17.10 -Técnicas de conservação (e duração desta) de doces e bolos
- 17.11 -Bebidas de fabrico caseiro (receitas, técnicas de conservação, duração desta, como e quando se servem)
- 17.12 -Outras bebidas (como e quando se servem)
- 17.13 -Os pratos considerados mais fortes, mais substanciais e porquê
- 17.14 -Presença de verduras e hortaliças nas refeições (quais, como e quando aparecem, como se servem)
- 17.15 -Sobremesas (quais, como e quando aparecem)
- 17.16 -Técnicas para conservação de água (para beber) fresca

18 - Construção Civil:

- 18.1 - Nomes técnicos (populares) de utensílios diversos
- 18.2 - Nomes técnicos (populares) de diversas matérias-primas
- 18.3 - Nomes de materiais (matérias primas) de acordo com o lugar que ocupam e o papel que desempenham dentro da estrutura de construção civil
- 18.4 - Diversas categorias de trabalhadores e sua herarquia
- 18.5 - Construção de paredes de casas (matérias-primas, sua preparação, aplicação; compartimentos ou divisões)
- 18.6 - Diversos tipos de casas
- 18.7 - Funcos (variedades, construção, finalidade)
- 18.8 - Chiqueiro ou pocilga
- 18.9 - Cobertura de casa, funcos e pocilgas (material utilizável e processo)
- 18.10 - Outras

19 - Medicina Tradicional (técnicas de preparação, conservação e administração):

- 19.1 - Plantas (e suas partes) utilizadas em tratamentos e de que doenças
- 19.2 - Animais (e suas partes) utilizados em tratamentos e de que doenças
- 19.3 - Minerais (sólidos e líquidos) utilizados em tratamentos e de que doenças
- 19.4 - Outras técnicas e receitas

20 - Jogos Tradicionais e Jogos - de - roda e escondidas:

- 20.1 - "Ori" (variantes e formas de proceder)
- 20.2 - "Baralho" (variantes e formas de proceder)
- 20.3 - "Alguria d'kavól" (descrição - S. Nicolau)
- 20.4 - "Corridas de cavalo" (formas de proceder)
- 20.5 - "Mata-galu" (descrição)
- 20.6 - "Jogo de pau" ou "kurida pau" (descrição - Fogo)
- 20.7 - "Porinha" (descrição - S. Nicolau)
- 20.8 - "Manzuar" - possível corruptela de "mãos ao ar" (descrição - S. Nicolau)
- 20.9 - "Pião" (diversas formas de proceder)
- 20.10 - "Takada" (descrição)
- 20.11 - "Malha" (descrição)
- 20.12 - "Gravion" (descrição - S. Nicolau)
- 20.13 - "Ipiks" (descrição - S. Nicolau)
- 20.14 - "Friki-fraki" (Santiago) ou "fika-faki" (S. Nicolau)
- 20.15 - "Galinha branca"
- 20.16 - "Txuskéma" (Santiago)
- 20.17 - Outros

21 - Acontecimentos naturais e de carácter sociológico:

- 21.1 - Crises (as fomes): anotar, sendo possível, os anos em que se deram
- 21.2 - Mortandades havidas


Este documento foi elaborado por Dr. *Tomé Varela da Silva*, técnico superior do IIPC, em 1987, e aumentado alguns sub - campos por *Manuel António Barbosa*, técnico auxiliar do mesmo Instituto nesta data.

Instituto Nacional de Investigação Cultural, na Praia, aos 12 de Janeiro de 2001.

*campos e sub-campos criados
em 1987;
aumentados/revistos
em 2001*