

# Da identidade diaspórica em Orlanda Amarílis: música e dança entre “lá” e “cá”

Wen Yang\* 

Ana Paula Coutinho\*\* 

## Introdução

No panorama das literaturas africanas lusófonas, Orlanda Amarílis (1924-2014) destaca-se como voz precursora entre as escritoras de Cabo Verde e, em especial, como observadora sensível das vivências da diáspora. Nascida na ilha de Santiago, Amarílis pertence à geração posterior ao grupo da *Claridade* (os “claridosos”), movimento das décadas de 1930 e 1940, amplamente reconhecido como marco fundador da literatura cabo-verdiana moderna, pela rutura em relação ao nativismo oitocentista e pela centralidade atribuída à realidade social, cultural e linguística das ilhas. Foi casada com o escritor português Manuel Ferreira e passou grande parte da vida adulta em Lisboa, onde pôde testemunhar de perto a realidade dos imigrantes cabo-verdianos na metrópole, antes e depois da independência do arquipélago.

A residir há muitos anos em Portugal, todavia com raízes profundas em Cabo Verde, Amarílis escrevia a partir de uma perspectiva deslocada e, simultaneamente, implicada, o que lhe conferia um olhar interno e distanciado sobre o arquipélago, como observa Joana Passos (2003, p. 159) na sua tese de doutoramento:

One of the basic references to understand her writing is that her displaced position in Portugal created a sort of ambivalence, marking her texts in contradictory ways, as an intimate, “insider” of Cape Verde, and at the same time, as a critical, estranged “outsider”. As a Cape Verdean writer in diaspora, Orlanda Amarílis has a double perspective on the evolution of this postcolonial literature being as she is, both inspired by the local realities of the archipelago, and at the same time, as a displaced emigrant, looking back on Cape Verde from abroad, reflecting on the condition of other less privileged fellow emigrants.

Essa dupla visão “de dentro e de fora” permitiu a Amarílis tirar proveito da sua condição diaspórica, adotando um olhar singular a respeito da terra de origem. Se, por um lado, ela retrata Cabo Verde com o

---

\* Doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8636-090X>. E-mail: [up202300292@edu.letras.up.pt](mailto:up202300292@edu.letras.up.pt)

\*\* Doutorada em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal. Professora Catedrática da Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal. Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Porto, Portugal. Ciência ID: <https://www.cienciavita.pt/2E13-CC7B-FD16>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5847-5047>. E-mail: [amendes@letras.up.pt](mailto:amendes@letras.up.pt)

afeto e a familiaridade de uma filha da ilha, por outro, não deixa de questionar, à distância, aspetos sociais e culturais da pátria. É a partir desta dupla perspectiva que, nos seus contos, muitos narradores assumem essa postura híbrida: relembram a juventude nas ilhas enquanto enfrentam as tensões da vida na emigração, com identidades fragmentadas entre dois mundos.

Dois dos contos da escritora são particularmente elucidativos de certos aspetos da experiência diaspórica cabo-verdiana na Europa. No conto “Rodrigo”, publicado na coletânea *A Casa dos Mastros* (AMARÍLIS, 1989), ao evocar as memórias festivas do protagonista homónimo, Amarílis mostra como a música e a dança constituem um elemento central da identidade deste jovem emigrante. Essa energia festiva contrasta, porém, com a vulnerabilidade da vida na emigração: Rodrigo acaba por falecer após alguns dias de resistência no hospital; pode supor-se que a condição subjacente seja o alcoolismo, reiteradamente assinalado pela narrativa e interpretado, em grande medida, como sintoma do mal-estar da personagem no país de acolhimento. A sua morte reforça o tom de saudade, perda e desamparo num solo alheio, não sem que antes seja sublinhada a resiliência simbólica da personagem em manter vivas as suas raízes cabo-verdianas até ao fim.

Também “Thonon-les-Bains”, publicado na coletânea *Ilhéu dos Pássaros* (AMARÍLIS, 1982), oferece uma perspectiva trágica da diáspora. Ambientado na cidade homónima do sudeste de França, o conto acompanha Piedade, jovem emigrante cabo-verdiana envolvida num triângulo amoroso multicultural. A protagonista encontra-se dividida entre dois universos: por um lado, o noivo francês, Jean, que encarna o horizonte europeu de estabilidade material; por outro lado, Maninho e a comunidade cabo-verdiana local, que lhe reacendem memórias e hábitos da terra natal e restituem a alegria espontânea da sua cultura. O desfecho é brutal: Piedade acaba por ser assassinada pelo noivo, movido pelo ciúme perante a ambiguidade afetiva e a proximidade crescente entre ela e Maninho.

Ambas as narrativas de Amarílis iluminam tanto o poder coesivo da memória cultural na diáspora — fonte de conforto, identidade e solidariedade para as pequenas comunidades crioulas em território estrangeiro — quanto as tensões e os conflitos que emergem do convívio entre mundos diferentes. Dessa forma, a escritora contribui para o imaginário intrinsecamente intercultural da literatura cabo-verdiana contemporânea, não apenas porque regista a experiência da diáspora com particular autenticidade e empatia, mas também porque problematiza criticamente as desigualdades e dilemas identitários que a permeiam.

### **A diáspora cabo-verdiana: contexto histórico-social e características culturais**

Desde meados do século XV, com a ocupação portuguesa e o estabelecimento de um entreposto escravagista em ilhas anteriormente desabitadas, a identidade cabo-verdiana foi-se constituindo como profundamente crioula e marcada por mobilidades de matriz diaspórica (SIEBER, 2005, p. 123). Essa dispersão acentuar-se-á no século XIX e ao longo do século XX, em grande medida devido à recorrência de secas e de períodos de miséria e fome, fatores esses que sempre estimularam a emigração cabo-verdiana enquanto estratégia de sobrevivência e de alcance de melhores condições de vida (CARLING; ÅKESSON, 2009, p. 133-136; MEINTEL, 1984, p. 55-57; PATTERSON, 1988, p. 291-293).

As sucessivas partidas do arquipélago continuam a fazer da diáspora um elemento estrutural do Cabo Verde contemporâneo. Embora o relatório do International Fund for Agricultural Development a respeito de Cabo Verde assinale que se desconhece a dimensão real da diáspora cabo-verdiana, existem estudos que a estimam equivalente, senão mesmo superior, à população residente, sendo na Europa, em particular em países como Portugal, França ou os Países Baixos, que se concentra uma parte substancial dessa diáspora (INTERNATIONAL FUND FOR AGRICULTURAL DEVELOPMENT, 2022, p. 12).

Esta amplitude demográfica e geográfica não dissolve, todavia, os laços de pertença; pelo contrário, reconfigura-os através de práticas culturais partilhadas, como a língua crioula, a culinária tradicional e, de modo especial, a música e a dança da terra de origem. Nessas comunidades emigradas, seja em cidades de Portugal, seja em comunidades da Nova Inglaterra, seja em bairros de Paris, é comum realizarem-se festas e bailes onde se mata a *sodade*<sup>1</sup> ao som da morna ou da coladeira, ritmos típicos de Cabo Verde, reafirmando um repertório partilhado que permite aos membros da diáspora reconhecerem-se mutuamente e integrarem-se numa mesma comunidade imaginada (ANDERSON, 2006) — uma pertença coletiva sustentada por práticas e símbolos partilhados, mesmo sem copresença territorial.

No entanto, esse sentido de “comunidade” não impede que a experiência diaspórica cabo-verdiana seja permeada por tensões internas. Desde logo, manifesta-se um dilema prévio à própria emigração — entre partir e ficar —, que resulta num estado permanente e partilhado de saudade: “Saudade daqueles que partem para a terra longe e sobretudo, a saudade dos que ficam na terra natal” (ALVES, 2015, p. 326). Por outro lado, os cabo-verdianos enfrentam, muitas vezes, estigmas racializados, decorrentes do imaginário generalizado do “negro africano incivilizado”, o que reforça barreiras de exclusão (BATALHA, 2004, p. 300-301). Como reação, muitos cabo-verdianos no estrangeiro adotam formas de sociabilidade e práticas culturais próximas do modelo insular.

Nesse contexto, parte significativa da diáspora cabo-verdiana permanece nessa fronteira delicada entre afirmar as suas diferenças culturais e buscar aceitação na sociedade de acolhimento. Essa tensão aparece, de forma temática, na literatura cabo-verdiana, como se observará nos contos de Amarílis, nos quais as personagens diaspóricas oscilam entre o cultivo das suas práticas culturais e as exigências ou incompreensões do contexto estrangeiro em que se inserem.

## **Diáspora, memória cultural e (re)construção identitária**

Originalmente associada à dispersão forçada (como no caso judaico), a noção de diáspora expandiu-se para abarcar migrações voluntárias contemporâneas e experiências transnacionais. Segundo James Clifford (1997, p. 254), a diáspora é compreendida menos como fronteira e mais como “a loosely coherent, adaptive constellation of responses to dwelling-in-displacement”. Nesta perspetiva, a “coerência flexível” da diáspora refere-se ao facto de diferentes grupos diaspóricos apresentarem diferenças significativas em termos de contextos históricos, práticas culturais e relações sociais.

---

<sup>1</sup> *Sodade* é um termo crioulo para uma forma específica de saudade cabo-verdiana, que reúne a dor da distância, o apego à terra e às pessoas e o desejo muitas vezes irrealizável de retorno, sobretudo no contexto da emigração.

Os indivíduos integram uma certa comunidade de “consciência diaspórica” (CLIFFORD, 1997, p. 311-322), que adquire sentidos quer negativos, pela experiência de deslocamento, de perda e de marginalização, quer positivos, pela criação de identidades híbridas, pela construção de solidariedades transnacionais e pela reinvenção de conexões culturais no domínio de um “terceiro espaço”, como lhe chamou Homi Bhabha (1990, p. 211; 2004, p. 55) ao designar um espaço intersticial, situado entre o “aqui” e o “ali”, marcado pela fluidez, pela sobreposição de referências e pela incerteza constitutiva.

Também para estes contextos diaspóricos, as teorias em torno da memória apresentam-se produtivas para pensar como o passado é reatualizado no presente, explicando a “costura” entre o passado e o presente. Maurice Halbwachs (1992, p. 40), na sua formulação clássica da memória coletiva, já argumenta que a memória individual se constitui a partir de referenciais coletivos e que a memória do grupo se realiza nas memórias dos indivíduos. Tal conceção evidencia que a memória não é um depósito inerte de factos passados, mas sim uma prática social situada, continuamente atualizada nas relações e narrativas do coletivo. Diferencia-se, nesse sentido, da história factual: enquanto esta busca a objetividade documental, a memória trabalha plasticamente o sentido do vivido à luz das necessidades do presente (NORA, 1989, p. 7-9).

Jan Assmann (2011b, p. 41) propõe, por sua vez, a distinção entre memória comunicativa (de curto alcance geracional) e memória cultural (de longo curso, institucionalizada). Esta última é definida como “an externalization and objectivation of memory, which is individual and communicative, and evident in symbols such as texts, images, rituals, landmarks and other ‘lieux de mémoire’” (ASSMANN, 2010, p. 122). Ao externalizar a memória em formas materiais e simbólicas, a cultura não só conserva conteúdos como também define quadros de legibilidade do passado, ao codificar o que “conta” como memorável.

Aliás, essa codificação não congela o significado: por ser objetivada, a memória permanece reinterpretável, reinscritível e disputável. No contexto da diáspora, músicas e danças codificam narrativas e afetos coletivos e reativam pertenças sempre que regressam ao presente, em contextos concretos de uso. Desse modo, a codificação da memória cultural não fixa identidades; antes, abre o campo à sua reconstrução.

É precisamente porque a memória não coincide com a totalidade do passado que esta reatualização é possível. Para precisar esta dinâmica, convém distinguir, com Aleida Assmann (2011, p. 123-128), entre “memória de arquivo” e “memória funcional”: enquanto a primeira acumula um vasto conjunto de materiais, a segunda corresponde a uma parcela selecionada, canonizada e posta em circulação, que põe o passado a “trabalhar” no presente. Na diáspora, aquilo que se canta e aquilo que se dança pertence, assim, a esse recorte funcional — um segmento eleito do repertório — mediante o qual práticas e gestualidades se reorientam como guiões identitários.

Por isso mesmo se pode dizer que a identidade diaspórica é relacional e processual: “Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture. Not an essence but a *positioning*” (HALL, 1990, p. 226). Quer dizer, a pertença não é uma essência, mas sim um posicionamento que se produz na seleção e na reativação desses materiais, razão pela qual qualquer aparência de estabilidade pode ceder quando

confrontada com ruturas e descontinuidades que lhe são constitutivas. Ora, a identidade diaspórica configura-se, assim, como um movimento de permanente (re)constituição.

Nesse processo, a memória opera como um dos principais dispositivos de rearticulação identitária, pois reativa afetos de perda e reescreve, no presente, as coordenadas de casa e pertença. No seu estudo sobre as relações entre memória e identidade, Anh Hua (2005, p. 200) também observa que “memory can evoke identity formation, the rewriting of home and belonging, nostalgia, mourning, and a sense of loss frequently found in diaspora, exile, and immigrant narratives”. Partindo deste enquadramento teórico, as práticas musicais e coreográficas desenvolvidas em contexto diaspórico convertem experiências de perda e fragmentação em formas simbólicas relativamente estáveis, que não só codificam referências partilhadas como também, a cada reativação prática, (re)constroem o sentido de pertença dos indivíduos em solo estrangeiro.

É nesse sentido que a memória cultural cabo-verdiana, objetivada em repertórios musicais e coreográficos e reativada em rituais e objetos, quando vivida em contexto diaspórico, transforma histórias de emigração prolongada e de redes transnacionais em pertenças múltiplas, repartidas entre o arquipélago e os diferentes contextos de acolhimento. Aqui, a memória cultural articula-se em torno de um eixo: ao alimentar narrativas partilhadas de origem, oferece quadros de reconhecimento e de legibilidade do passado e reconfigura, no presente, formas de pertença que se reatualizam sempre que são ativadas e partilhadas, configurando identidades diaspóricas em trânsito entre “lá” e “cá”.

## Representações da música e da dança no universo diaspórico de Orlanda Amarílis

No conto “Rodrigo”, a narradora, sobrinha do protagonista, relata um episódio em que, ao tomar bica num café com uma amiga, depara-se com Rodrigo no meio da praça, agindo como “sinaleiro” de trânsito: “Gingava, torcia-se, voluteava-se como em dança nos tempos longínquos de férias passadas em Santa Catarina. De essa hora em diante já ninguém teria mão nele” (AMARÍLIS, 1989, p. 21). Esse gesto espontâneo de Rodrigo, que se deixa levar pela “dança” em plena rua como se retomasse os movimentos lúdicos das férias juvenis em Santa Catarina, ativa de imediato a memória comunicativa da narradora, fazendo irromper, no espaço urbano português, as memórias partilhadas do passado cabo-verdiano.

A cena ilustra como o corpo em movimento torna-se um arquivo vivo de memória: a coreografia improvisada de Rodrigo funciona como uma “figura de memória” (ASSMANN, 2011b, p. 24) — um elemento sensorial e ritualizado que ancora simbolicamente o passado no presente, despertando emoções e reminiscências compartilhadas. Através da *performance* corporal de Rodrigo, a que não é alheio um misto de euforia e melancolia da embriaguez, materializa-se a memória latente de Santa Catarina (na ilha de Santiago), que vem reforçar os laços culturais e afetivos de um grupo em terra estrangeira.

Encontramos essa forma de ativação da memória cultural através do corpo numa outra cena, onde Jaime, emigrante cabo-verdiano e amigo de Rodrigo, recorda serões da juventude cabo-verdiana em Lisboa. Ele descreve, em tom nostálgico, as noites passadas em casa de Frank, um conterrâneo, onde os estudantes emigrantes realizavam bailes animados: “passávamos serões animados a trotar mazurcas pela sala, a rodopiar valsas fantasiosas” (AMARÍLIS, 1989, p. 24). Os elementos de dança europeia — a mazurca e a valsa — surgem já incorporados às práticas culturais dos jovens cabo-verdianos.

De resto, importa lembrar que esses ritmos musicais foram introduzidos em Cabo Verde pelas sociabilidades coloniais europeias e pelos circuitos atlânticos, já em meados do século XVIII, sendo progressivamente apropriados e crioulistados, de modo a integrar o repertório festivo local, isto é, formas musicais e coreográficas cabo-verdianas (RODRIGUES, 2015, p. 41-42). Isso significa que a presença dessas danças nos serões não deve ser entendida como uma simples imitação de hábitos europeus, mas como expressão de uma identidade híbrida em curso.

Segundo Hall (1990, p. 225), as identidades diaspóricas vivem “através da diferença, e não apesar dela”, definindo-se pela mestiçagem ou pela hibridiz que resulta de uma negociação constante entre diferentes elementos. No caso em apreço, os jovens emigrantes recriam, em solo português, um ambiente festivo onde a matriz das danças de salão coloniais se combina com a expressividade corporal e afetiva própria da cultura crioula.

Sob o toque ágil do piano de Frank, não eram apenas esses ritmos que embalavam a noite, e por isso mesmo Jaime irá recordar que:

Os versos de Eugénio Tavares, em notas melódicas e sentidas no piano de cauda do Frank, transportavam-nos para espaços de sabura<sup>2</sup> sem nome.

[...]

Ah, os dedos ágeis do Frank faziam o que queriam do piano. A Nininha, então, trauteava qualquer morna, fosse ela antiga ou recente. (AMARÍLIS, 1989, p. 24)

Eugénio Tavares (1867-1930) foi um célebre poeta cabo-verdiano cujas mornas exaltam a saudade e a alma crioula, consolidando o estatuto da morna como género musical cabo-verdiano por excelência e como ponte afetiva para a terra distante. Na cena, o trautear de Nininha mostra como o repertório juvenil articula a morna “clássica” e composições recentes, ambas carregadas de significado cultural.

A memória cultural, enquanto instituição, armazena-se em “formas simbólicas”, as quais permitem a sua transmissão para além das gerações (ASSMANN, 2011a, p. 17). A morna, sob esse prisma, torna-se uma forma simbólica coletivamente reconhecida pela comunidade cabo-verdiana, que ultrapassa a memória individual e atua como património cultural. Por conseguinte, quando entoada na diáspora, a morna reafirma e consolida a unidade do grupo, convocando valores e afetos ligados à terra natal.

Geni Mendes de Brito (2020, p. 19) caracteriza, e não por acaso, a morna como uma expressão identitária de Cabo Verde:

A morna é um género musical, poético e textual que representa um dos importantes traços da identidade cabo-verdiana. [...] Ela é o resultado do cruzamento de culturas diversas, híbridas, que fizeram surgir características marcantes, a partir da descoberta e do processo de povoamento do arquipélago. Sua origem envolve questões ligadas às raízes e às tradições culturais que identificam o cabo-verdiano dentro das ilhas ou aqueles dispersos pelo mundo.

<sup>2</sup> No contexto cabo-verdiano, a palavra *sabura* designa, em termos gerais, uma experiência de prazer, alegria e divertimento coletivo, próxima da ideia de “gozo” festivo.

Daí que a morna reinscreva, em rigor, raízes e tradições partilhadas, permitindo que a pertença cabo-verdiana se reconheça tanto nas ilhas como na dispersão. Em virtude da sua carga simbólica aglutinadora, vemos, em “Rodrigo”, as personagens envolvidas em práticas musicais que as “transportam” a Cabo Verde sem sair de Lisboa. Esse poder de unir e de produzir um “retorno” imaginário à terra natal encontra uma formulação poética na expressão “espaços de sabura sem nome”, utilizada por Amarílis (1989, p. 24), que sugere um espaço simbólico de prazer e de aconchego proporcionado pela música. A morna configura-se, dessa forma, como um *lieu de mémoire* (NORA, 1989), capaz de condensar e de reativar memórias cabo-verdianas partilhadas.

Aliás, Amarílis (1989, p. 33) faz referência explícita a um gramofone de Rodrigo: “O meu tio Rodrigo [...] tinha um gramofone com uma grande campânula, amarílis negra voltada para os nossos ouvidos”. O aparelho, peça quase museológica, simboliza a materialização do passado sonoro no presente: a grande corneta negra difunde, na casa do emigrante, modinhas e mornas antigas, convertendo-se numa figura de memória cultural.

Ao fazer soar as músicas da terra distante, o aparelho funciona simultaneamente como arquivo sonoro e como veículo de um cânone afetivo cabo-verdiano, reiterando certas canções como referências duradouras do grupo. A esse respeito, Astrid Erll (2011, p. 113) assinala que “cultural memory is unthinkable without media. It would be inconceivable without the role that media play on both levels – the individual and the collective”. Cada audição no gramofone pode reancorar o sentido de pertença desses jovens em Lisboa, ilustrando, dessa maneira, o papel decisivo dos meios na construção, mediação e continuidade da memória cultural.

Contudo, importa notar que toda essa nostalgia musical em “Rodrigo” não é isenta de conflito. O conto indica que os emigrantes, incapazes de se adaptarem plenamente à “grande cidade” de Lisboa, vivem uma “vida triste de emigrante” (AMARÍLIS, 1989, p. 31). Quanto a Rodrigo, ele refugia-se no álcool e nas memórias. Jaime lembra-se de que os serões festivos terminavam muitas vezes em episódios de descontrolo de Rodrigo, já embriagado; a certa altura, Frank expulsa-o de casa às altas horas, e Rodrigo rompe em insultos, chegando a rogar-lhe pragas de morte (AMARÍLIS, 1989, p. 24-25).

Essa fala agressiva, carregada de ressentimento, revela tensões latentes: Rodrigo destila o mal-estar de se sentir deslocado, projetando a sua frustração sobre esse casal. O convívio em torno da música e da dança, que à partida parecia reforçar os laços entre conterrâneos e reavivar a memória das festas em Cabo Verde, revela-se, desse modo, ambivalente. Mais do que uma “grosseria” isolada, o episódio sugere que a mesma memória festiva que deveria consolar o emigrante também faz sobressair, por contraste, a distância em relação à terra natal e a frustração com a vida em Lisboa.

Dir-se-ia que a memória cultural pode ser consolo, mas também peso, se não for possível conciliá-la com o presente. Assim, a personagem deixa entrever uma tensão identitária entre a idealização do passado cabo-verdiano, reativada pela música e pela dança, e a vivência presente de precariedade e deslocamento na diáspora.

Em “Thonon-les-Bains”, a narrativa é deslocada para o sul de França, explorando, de modo dramático, o conflito entre a cultura cabo-verdiana e o meio europeu circundante. Tal conflito concretiza-se na trajetória da protagonista, Piedade, que, inicialmente entusiasmada com a perspectiva de casamento,

começa a esmorecer, à medida que se acentua a consciência das assimetrias etárias e temperamentais relativamente ao seu noivo francês Jean, figura marcada pela seriedade (AMARÍLIS, 1982, p. 21). É nesse contexto que o emigrante cabo-verdiano Maninho surge como um catalisador cultural:

E depois, aquele moço da Ribeira da Barca, badio de pé ratchado, vinha todas as tardes com o transistor e aí começavam a dançar os dois, a fazer partes, a cair para a frente e para trás, a dar voltas e a mornar. Jean ficava na ponta da cama, sorria. Não gostava de dançar, preferia ver as dengosices<sup>3</sup> da Piedade e o Maninho a segurá-la em meias voltas inesperadas, parecia um vime tocado pela brisa. (AMARÍLIS, 1982, p. 21)

A cena é rica em referências à gestualidade cabo-verdiana, evocando movimentos típicos de danças populares, enquanto “mornar”, tal como surge no conto, remete para o ato de dançar ao som da morna, introduzindo um abraço mais lento e cadenciado, atravessado pela saudade — um regime afetivo em que a memória se faz corpo e o corpo, por sua vez, se oferece como lugar de pertença.

Ao dançarem diariamente, Piedade e Maninho não apenas recriam um espaço lúdico-afetivo de reconhecimento mútuo, onde a identidade cultural se manifesta sem mediação e sem tradução, como também tecem uma microcomunidade provisória, sustentada pelo ritmo e pela intimidade do gesto. É nesse mesmo movimento que a dança esboça um “espaço diaspórico” (BRAH, 1996, p. 205), de tal modo que o quarto se torna, por instantes, um lugar sem fronteiras fixas, no qual as tensões se negociam. Ao passo que Jean assiste à cultura “outra” em ação dentro do seu próprio lar, Piedade corporiza uma pequena insurreição cabo-verdiana naquele recinto europeu; ainda assim, Jean, embora sorria, permanece literalmente à margem, reduzido à distância do olhar.

O clímax ocorre na festa de aniversário do emigrante cabo-verdiano Gabriel, em que a cultura de origem irrompe com intensidade e torna patente a incompatibilidade de Piedade com o universo de Jean. A cena é narrada com vibrante detalhe: “Mochinho empurrou a cama para a parede. Trouxe o pick-up e colocou-o sobre a mesa de cabeceira. ‘Vamos fazer uma picapada<sup>4</sup>?’ Entremearam música americana com sambinhas e coladeiras. Foi um rodopio sem parar” (AMARÍLIS, 1982, p. 22).

Aqui, o repertório é assumidamente diaspórico, visto que cruza referências culturais globais e cabo-verdianas. Não por acaso, a coladeira terá emergido, provavelmente, entre as décadas de 1930 e 1950, sendo recorrentemente descrita como uma derivação da morna, decorrente da aceleração do andamento e de reajustamentos do compasso (BRAZ DIAS, 2011, p. 6). Esta justaposição cultural — música norte-americana, samba e coladeira — configura um espaço liminar, onde a hibridez é produtora de sentido, não uma fusão indistinta. Cada faixa e cada gesto coreográfico codificam guiões de pertença, selecionando, do arquivo cultural, aquilo que se reatualiza como memória no presente performativo.

<sup>3</sup> No português europeu, é mais corrente o uso de “os dengos”; no português do Brasil, encontram-se com frequência “as dengosices” (além de “dengo”, com valor afetivo).

<sup>4</sup> No contexto do conto, a expressão de “fazer uma *picapada*” funciona como um neologismo coloquial derivado de *pick-up* (toca-discos) com o sufixo “-ada”, designando o ato de pôr discos a tocar e criar um momento de convívio marcado pela música e pela dança.

É nessa codificação que a mistura também produz contraste: a coladeira atua como marcador diferencial face ao samba e à música americana, permitindo que o sentido de pertença se delinieie por contraste no próprio ato performativo. A *picapada* (re)imprime, assim, uma identidade diaspórica em trânsito, que se reconhece na mesma batida e no mesmo corpo dançante. Trata-se de um posicionamento identitário, produzido na e pela prática, que se (re)desenha pela diferença e pela descontinuidade.

Quando a sequência frenética de danças dá uma trégua, ocorre o momento crucial: “Quando deu para descansar o moço badio [Mochinho] sentou-se na cama pôs um travesseiro entre as pernas e começou com as mãos em batidelas secas e ocas a fazer a toada da tchabeta” (AMARÍLIS, 1982, p. 22). Aqui, Amarílis introduz um outro elemento da tradição cabo-verdiana: *tchabeta* — suporte percussivo que participa na organização rítmica do batuque (*batuku*, em crioulo cabo-verdiano).

O batuque é uma dança-canto percussiva de origem africana, associada às populações escravizadas provenientes da costa ocidental africana e consolidada sobretudo na ilha de Santiago (NOGUEIRA, 2011, p. 30). Na prática performativa, as *batukadeiras* (participantes do batuque) sentam-se em círculo; uma solista entoava os versos e o coro responde, enquanto o pulso é marcado pela percussão da *tchabeta* e pelas palmas; à medida que os padrões rítmicos se sobrepõem, forma-se o conjunto sonoro denominado *xabeta* (NOGUEIRA, 2011, p. 32, 36-37). Historicamente, o batuque foi perseguido pelas autoridades coloniais (chegou a ser proibido, acusado de indecente ou subversivo), mas sobreviveu como símbolo de resistência e coesão comunitária (CARLOS, 2023, p. 136, 149-150; LIMA; ANDRADE, 2020, p. 292, 303).

No conto, a simulação da percussão da *tchabeta* por Mochinho adquire relevância simbólica, pois faz emergir, no decurso da própria festa, uma memória rítmica ancestral de Cabo Verde. O requebro de Piedade convoca um imaginário matriarcal — dir-se-ia, sem o saber — que remete para as festas da infância na ilha. Este momento configura um retorno às raízes cabo-verdianas em plena Europa: ela reafirma a sua identidade cabo-verdiana da maneira mais visceral, pelo movimento do corpo e pelo ritmo herdado das antepassadas.

No sentido de Hall (1990, p. 232), trata-se de um retorno à “África mítica”, o centro ausente da identidade diaspórica — não a África geográfica literal, mas aquilo que “o nosso povo fez da África” no Novo Mundo por meio de políticas, memória e desejo ativados pelas práticas culturais. O batuque, por exemplo, encena esse duplo movimento: ao dançá-lo na diáspora, Piedade mobiliza um arquivo de memória cultural que articula ancestralidade e resistência (memórias de escravização e de repressão colonial) com o presente, reativando pertencas e renegociando vínculos identitários.

No entanto, para a protagonista, o “retorno” simbólico proporcionado pela memória cultural da música e da dança revelou-se inconciliável com o seu futuro em França. O que se segue é narrado de forma chocante e abrupta: Jean atrai Piedade para a casa de banho, tranca a porta e, pouco depois, ela é encontrada degolada, “como se de um porco se tratasse” (AMARÍLIS, 1982, p. 24). A festa é interrompida por gritos de agonia; os amigos arrombam a porta apenas para encontrar Piedade no chão, banhada em sangue, já sem vida, enquanto Jean foge pela janela.

Julgamos que o desfecho trágico carrega um forte significado simbólico no quadro da problemática da memória e da identidade: Piedade é, em certo sentido, “punida” pela sua caboverdianidade, na medida em que a afirmação corporal da diferença — reativada pela música e pela dança enquanto

memória cultural — se torna, no espaço diaspórico, visível e irredutível. Essa violência pode ser lida como metáfora de tensões tornadas insuportáveis quando já não há possibilidade de mediação entre a memória e as pressões de assimilação. Desse modo, a narrativa faz emergir a violência como forma-limite de controlo e recusa dessa visibilidade, expondo inclusive a vulnerabilidade diaspórica quando a pertença é corporificada e já não pode ser traduzida em termos de convivência.

Apesar da fatalidade, a leitura de “Thonon-les-Bains” confirma o papel fundamental da música e da dança como esteios da memória cultural na diáspora. Até ao desfecho, essas manifestações artísticas crioulas forneceram a Piedade um meio de reviver e partilhar a sua herança insular, de sentir novamente a alegria comunitária e os afetos da terra natal, mesmo a milhares de quilómetros de Cabo Verde.

## Conclusão

Com sensibilidade e realismo, Orlanda Amarílis demonstra, de forma literária, que a identidade cabo-verdiana na diáspora se (re)constrói continuamente através da memória cultural, que atua como instância mediadora entre passado e presente. Tanto em “Rodrigo” como em “Thonon-les-Bains”, a música e a dança reafirmam vínculos identitários ao reativarem memórias e códigos comuns em terra de acolhimento: em Lisboa, a morna; em Thonon-les-Bains, a coladeira, o batuque e os floreios híbridos, inscrevendo-se, em regime de ressonância, enquanto marcadores de pertença e referenciais de reconhecimento no seio da comunidade.

Assim, nos contos, a memória cultural — cantada, dançada e narrada — condensa um passado partilhado, por vezes não vivido na 1ª pessoa, contudo tão-só herdado e imaginado. São esses códigos culturais comuns que ajudam a estabilizar as referências no presente da diáspora, ao mesmo tempo que mantêm as identidades em processo.

Sem propriamente idealizar a memória cultural, Amarílis dedicou-se a fazer ressaltar a sua ambivalência. Com efeito, essas práticas culturais fornecem, por um lado, âncoras identitárias, mantendo os emigrantes ligados a realidades ou experiências de origem cabo-verdiana que concorrem para mitigar processos de alienação; por outro, acabam às vezes por produzir tensões no contexto diaspórico, nomeadamente conflitos (inter)culturais e sentimentos de desenraizamento.

Não resistirão então dúvidas quanto ao facto de que a própria literatura de Orlanda Amarílis cumpre um papel de memória cultural: ao registar cenas de música e dança, ao evocar os versos de Eugénio Tavares e ao descrever hábitos coletivos, a autora transporta para a posteridade marcas da diáspora cabo-verdiana do século XX, onde memória e identidade se entrelaçam ao ritmo quer da morna, quer da coladeira, quer do batuque, mostrando como as “raízes” dos diaspóricos são afinal móveis como “asas”.

## Referências

ALVES, Maria de Fátima C. Memórias, identidades e representações sociais dos cabo-verdianos no Rio de Janeiro. In: NATÁRIO, Celeste *et al.* (Org.). *Errâncias de um imaginário: entre o Brasil, Cabo Verde e*

Portugal. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015. p. 321-336. Disponível em: <https://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/13433.pdf>. Acesso em: 15 set. 2025.

AMARÍLIS, Orlanda. *A Casa dos Mestros*. Lisboa: ALAC, 1989.

AMARÍLIS, Orlanda. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York; London: Verso, 2006.

ASSMANN, Aleida. *Cultural memory and Western civilization: functions, media, archives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: MEUSBURGER, Peter; HEFFERNAN, Michael; WUNDER, Edgar (ed.). *Cultural memories: the geographical point of view*. Dordrecht: Springer, 2011a. p. 15-27.

ASSMANN, Jan. *Cultural memory and early civilization: writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011b.

ASSMANN, Jan. Globalization, universalism, and the erosion of cultural memory. In: ASSMANN, Aleida; CONRAD, Sebastian (ed.). *Memory in a global age: discourses, practices and trajectories*. London: Palgrave Macmillan, 2010. p. 121-137.

BATALHA, Luís. Contra a corrente dominante: histórias de sucesso entre cabo-verdianos da segunda geração. *Etnográfica*, Lisboa, v. 8, n. 2, p. 297-334, 2004. Doi: <https://doi.org/10.4000/etnografica.2928>.

BHABHA, Homi K. Interview with Homi Bhabha: the third space. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 207-221.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. Abingdon; New York: Routledge, 2004.

BRAH, Avtar. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London; New York: Routledge, 1996.

BRAZ DIAS, Juliana. Entre virtudes e vícios. *Trans: Revista Transcultural de Música*, Aveiro, n. 15, 2011, p. 1-26. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/375/entre-virtudes-e-vicios>. Acesso em: 2 out. 2025.

BRITO, Geni Mendes de. A morna como expressão identitária cabo-verdiana. *Revista Athena*, Cáceres, v. 16, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4342>. Acesso em: 15 set. 2025.

CARLING, Jørgen; ÅKESSON, Lisa. Mobility at the heart of a nation: patterns and meanings of Cape Verdean migration. *International Migration*, Oxford, v. 47, n. 3, p. 123-155, 2009. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-2435.2009.00526.x>.

CARLOS, Elter Manuel. Corpo (in)submisso e resistência no batuku em Cabo Verde: uma incursão a partir da proibição desta manifestação cultural nos séculos XVIII e XIX. In: GOMES, Lourenço; ÉVORA, José

(org.). *Formas de resistência nas colónias portuguesas (1600-1850)*: subsídios para o estudo da criouliização no mundo atlântico. Praia, Santiago: Edições Uni-CV, 2023. p. 136-163. Disponível em: [https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/37837/1/Formas%20de%20Resistencia%20nas%20col%C3%B3nias%20portuguesas%201600%20-%201850\\_Livro%20completo.pdf](https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/37837/1/Formas%20de%20Resistencia%20nas%20col%C3%B3nias%20portuguesas%201600%20-%201850_Livro%20completo.pdf). Acesso em: 20 set. 2025.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Translated by Sara B. Young. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *On collective memory*. Translated by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HUA, Anh. Diaspora and cultural memory. In: AGNEW, Vijay (ed.). *Diaspora, memory, and identity: a search for home*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. p. 191-208.

INTERNATIONAL FUND FOR AGRICULTURAL DEVELOPMENT (IFAD). *RemitSCOPE Africa: Cabo Verde Country diagnostic*. Rome: IFAD, 2022. Disponível em: <https://remitscope.org/cabo-verde-remittance-diagnostic-pt>. Acesso em: 5 out. 2025.

LIMA, Martha Bento; ANDRADE, Regina Glória Nunes. A arte do batuque: efeitos terapêuticos e de expressão cultural por meio do Grupo Finka Pé em Portugal. *Revista de Cultura de Paz*, Loja, Ecuador, v. 4, p. 291-304, 2020. Disponível em: <https://revistadeculturadepaz.com/index.php/culturapaz/article/view/94>. Acesso em: 25 set. 2025.

MEINTEL, Deirdre. *Race, culture, and Portuguese colonialism in Cabo Verde*. Syracuse: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University, 1984.

NOGUEIRA, Gláucia Aparecida. *Batuko, património imaterial de Cabo Verde: percurso histórico-musical*. 2011. Dissertação (Mestrado em Património e Desenvolvimento) - Universidade de Cabo Verde, Praia, 2011. Disponível em: <https://ciencia.cv/items/15799857-11d4-4855-b1eb-e461ca739dbf>. Acesso em: 20 set. 2025.

NORA, Pierre. Between Memory and history: les lieux de mémoire. *Representations*, California, n. 26, p. 7-24, 1989. Doi: <https://doi.org/10.2307/2928520>.

PASSOS, Joana Filipa da Silva de Melo Vilela. *Micro-universes and situated critical theory: postcolonial and feminist dialogues in a comparative study of Indo-English and Lusophone women writers*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) - Utrecht University, Utrecht, 2003. Disponível em: <http://dspace.library.uu.nl:8080/handle/1874/620>. Acesso em: 25 set. 2025.

PATTERSON, K. David. Epidemics, famines, and population in the Cape Verde Islands, 1580-1900. *The International Journal of African Historical Studies*, Boston, v. 21, n. 2, p. 291-313, 1988. Doi: <https://doi.org/10.2307/219938>.

RODRIGUES, Gabriel Moacyr. *O papel da morna na afirmação da identidade nacional em Cabo Verde*. 2015. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/15256>. Acesso em: 30 set. 2025.

SIEBER, Timothy. Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora. *Etnográfica*, Lisboa, v. 9, n. 1, p. 123-148, 2005. Doi: <https://doi.org/10.4000/etnografica.2952>.

Recebido em 15 de novembro de 2025.

Aprovado em 15 de janeiro de 2026.

## Resumo/Abstract

### Da identidade diaspórica em Orlanda Amarílis: música e dança entre “lá” e “cá”

Wen Yang e Ana Paula Coutinho

O artigo propõe-se a demonstrar que práticas musicais e coreográficas operam como dispositivos de memória cultural e vetores de (re)construção identitária na diáspora cabo-verdiana, a partir dos contos “Rodrigo” e “Thonon-les-Bains”, de Orlanda Amarílis. Recorrendo a estudos sobre diáspora, memória e identidade, argumenta-se que elementos culturais cabo-verdianos constituem figuras de memória que, ao serem performatizadas em contextos diaspóricos, reatualizam e complexificam a identidade cabo-verdiana tornando-a híbrida e transnacional. Em “Rodrigo”, tais práticas consolidam vínculos comunitários e expõem fissuras internas do protagonista homónimo entre a memória da terra natal e a vida local; em “Thonon-les-Bains”, a afirmação corporal da diferença por parte de Piedade desencadeia violência e torna visíveis tensões de pertença na experiência diaspórica cabo-verdiana. Conclui-se que Amarílis encena uma identidade diaspórica em permanente negociação, moldada pela circulação, inscrição e conflito da memória cultural.

**Palavras-chave:** identidade diaspórica, memória cultural, Orlanda Amarílis, música, dança.

### On diasporic identity in Orlanda Amarílis: music and dance between “there” and “here”

Wen Yang and Ana Paula Coutinho

This article aims to demonstrate that musical and choreographic practices operate as devices of cultural memory and as vectors of identity (re)construction in the Cape Verdean diaspora, drawing on Orlanda Amarílis’s short stories “Rodrigo” and “Thonon-les-Bains”. Engaging with scholarship on diaspora, memory, and identity, it argues that Cape Verdean cultural elements constitute figures of memory which, when performed in diasporic contexts, reactivate and complexify Cape Verdean identity rendering it hybrid and transnational. In “Rodrigo”, such practices consolidate community bonds and expose internal fissures in the eponymous protagonist between the memory of the homeland and local life; in “Thonon-les-Bains”, Piedade’s embodied assertion of difference triggers violence and makes visible tensions of belonging within the Cape Verdean diasporic experience. It concludes that Amarílis stages a diasporic identity in permanent negotiation, shaped by the circulation, inscription, and conflict of cultural memory.

**Keywords:** diasporic identity, cultural memory, Orlanda Amarílis, music, dance.