

***It's a long way, it's a long day: relações de poder
assimétrico, negociações de autenticidade e agências
históricas no mundo atlântico, em Batuka, de
Madonna (2019)***

*It's a long way, it's a long day: assymetric power relations, authenticity
negotiations and historical agencies in the Atlantic world, in
Batuka, by Madonna (2019)*

Eduardo Ramanuskas

Mestrando em História Comparada
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
eduardorama97@gmail.com

Recebido: 08/05/2024

Aprovado: 26/05/2025

Resumo: O presente artigo objetiva demonstrar a instrumentalização de mídias audiovisuais para a visualização de assimetrias de poder no mundo atlântico, a partir de um estudo de caso da obra *Batuka*, da cantora estadunidense Madonna, lançada em 2019, e que conta com uma participação não creditada do grupo feminino Orquestra de Batukadeiras de Cabo Verde. Tanto a canção quanto seu videoclipe evidenciam a dinâmica de poder assimétrico, negociações de autenticidade e agências históricas em um contexto de mundo globalizado. Estas relações apresentam elementos, em suas estruturas de produção, execução e divulgação, que sugerem a manutenção de violências coloniais e sua reconstrução pós-colonial no Atlântico negro, espaço conjugado que, ao mesmo tempo que produz cultura, intelecto e política, remete a um passado de racismo, escravidão e Imperialismo. Em contraste, pretende-se também destacar o agenciamento dos diferentes atores sociais e de suas identidades em um espaço de ambiguidade.

Palavras-chave: Produção cultural; Relações de poder; Madonna.

Abstract: This article aims to demonstrate the instrumentalization of audiovisual media to visualize power asymmetries in the Atlantic world, based on a case study of *Batuka*, by the American singer Madonna, released in 2019, and which features an uncredited participation by the female group Orquestra de Batukadeiras de Cabo Verde. Both the song and its music video highlight the dynamics of asymmetric power, negotiations of authenticity and historical agencies in a globalized world context. These relationships present elements, in their structures of production, execution and dissemination, that suggest the maintenance of colonial violence and its post-colonial reconstruction in the black Atlantic, a combined space that, while producing culture, intellect and politics, refers to a past of racism, slavery and imperialism. In contrast, I also intend to highlight the agency of the different social actors and their identities in a space of ambiguity.

Keywords: Cultural production; power relations; Madonna.

Introdução

O pequeno arquipélago de Cabo Verde, localizado perto da costa noroeste da África, destaca-se por ter exportado uma das maiores artistas oriundas do continente africano do último século: Cesária Évora (1941-2011). Em um movimento tanto incomum, devido a produção cultural do país ser, geralmente, relegada aos limites de suas fronteiras, pelas regras e relações de poder assimétrico impostos na indústria fonográfica *mainstream* ocidental, a artista cantava, através de suas letras carregadas de sentimentos, e sob o ritmo da Morna, “a tristeza e a felicidade da vida do cabo-verdiano – imigração, seca, pobreza, desigualdade social, laços familiares, amor – evocando fortes respostas emocionais nos ouvintes” (Martin, 2010, p. 84, tradução nossa)¹. Os séculos de exploração portuguesa sobre o território de Cabo Verde imprimiu na produção cultural do arquipélago um sentimento muito particular de melancolia, capaz de conectar aqueles residentes das ilhas com os que emigraram em busca de melhores condições de vida, e vivem em comunidades diaspóricas, sobretudo nas Américas e na Europa.

O estudo de caso, possibilitador de uma visualização mais abrangente destas assimetrias de poder, se baseará na obra *Batuka*, da cantora estadunidense Madonna, com participação da Orquestra de Batukadeiras, um grupo cabo-verdiano, composto somente por mulheres tocadoras do Batuko. Lançada oficialmente em 14 de junho de 2019, a canção *Batuka* mistura o *Afrobeat*, gênero atualmente popular nas plataformas de *streaming*, em diálogo com o *High Life*, ritmo oriundo de Gana; Música Iorubá; *Funk*; *Jazz* e outros ritmos de origem africana, com o Batuko, ritmo cujo surgimento remonta aos tempos da colonização portuguesa em Cabo Verde, que sobreviveu às mudanças sociais através dos séculos e às proibições dos homens brancos europeus, que consideravam o ritmo barulhento, selvagem, vulgar e feito por mulheres africanas com a finalidade de seduzi-los (Capoeira Ljubljana, 2021).

A análise será conjugada, principalmente, a partir dos conceitos de “Atlântico negro” e “Política de autenticidade”, ambos propostos por Gilroy, e presentes no livro *O Atlântico Negro*, cuja primeira edição fora lançada em 1992; de “Globalização”, pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini,

¹ No original: « The sadness and happiness of Cape Verdean life – immigration, drought, poverty, social inequality, family ties, love – evoking strong emotional response in listeners ».

e exposto no livro *A globalização imaginada*, de 2003. Os dois primeiros auxiliarão na compreensão das assimetrias de poder e das agências históricas no mundo atlântico, adaptadas para um contexto de produção cultural interligada entre os três continentes, e o terceiro, no entendimento dos fluxos de pessoas e informações políticas, culturais e intelectuais no mesmo espaço, sobretudo, após a década de 1990, facilitado pela evolução dos meios de comunicação, sobretudo a internet, que desempenha um papel crucial no processo de encurtamento de distâncias na referida década.

Usar como fonte um objeto produzido numa temporalidade recente, e em tempos que a internet está cada vez mais entranhada no processo de construção cultural e política do mundo social e dos indivíduos e suas relações, fica cada vez mais difícil de escapar da coleta de fontes em acervos digitais e *websites*. O historiador Ulpiano T. Bezerra de Meneses define como um marco para as relações entre visualidade e a historiografia a década de 1960, quando os historiadores passam a se preocupar com a relação entre as imagens e a História (2003, p. 19), e a partir deste momento, começam a desenvolver metodologias para buscar novos horizontes no que diz respeito ao recolhimento e ao tratamento de fontes. Entretanto, ele sinaliza que o historiador que trabalha com imagens deve tomar cuidado com as ilusões porque “(...) a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade (*ibidem*, p. 20)”. Além disso, o autor sugere uma visão mais abrangente do historiador a respeito das fontes audiovisuais que, segundo ele, são componentes importantes para a visualização de vida social e dos processos históricos (*ibidem*, p.11).

A análise de fontes audiovisuais, de forma unida e também separada (áudio e vídeo), será conjugada em algumas das propostas do historiador Marcos Napolitano, e dos comunicólogos Thiago Soares e Jeder Janotti Júnior, a fim de que, aliado aos conceitos previamente mencionados, o leitor possa compreender de que forma as assimetrias de poder podem ser identificadas, além da visualização das agências entre os sujeitos envolvidos na obra e da atuação do intercâmbio cultural entre diferentes partes do mundo atlântico na canção *Batuka*.

De acordo com Marcos Napolitano, o historiador que trabalha com fontes audiovisuais deve estar ciente de que as tipologias dessas fontes não são distantes das de fontes tradicionais, ou seja, fontes escritas, e que este deve identificar elementos da ficha técnica, como gênero, origem, forma, data, acervo etc. (2005, p. 269), outrossim, para trabalhar com tais fontes, algumas abordagens fundamentais podem ser escolhidas pelo pesquisador para guiar a análise (*ibidem*, p. 271); dentre as propostas por Napolitano, creio que a que considera os sentidos sociocultural e histórico de uma canção como um produto que reúne a palavra, música, performance vocal e instrumental, e veículo

técnico (nesse caso, o fonograma e o videoclipe), seja a que melhor se adequa à proposta deste ensaio. Jeder Janotti Júnior e Thiago Soares afirmam que o videoclipe é uma extensão da performance da canção popular e integra a cadeia de produção do sentido, pois articula o sonoro e o visual (2018, p. 103), logo, julgo prolífica à análise a inclusão das propostas dos comunicólogos, considerando o papel de Madonna como, talvez, a artista feminina, a nível mundial, que melhor soube se apropriar do formato, ainda em estágio embrionário, na década de 1980, a fim de que as mensagens de suas canções fossem transmitidas para as gerações que cresceram diante de uma melhor acessibilidade dos meios de comunicação e amplificação dos canais de divulgação musical, tanto na televisão, quanto, posteriormente, na internet.

Os processos de construção cultural e identitária em Cabo Verde

Na modernidade, as expressões culturais atlânticas muitas vezes se formaram em relação direta com a dominação colonial. No processo de captura para o trabalho forçado nas Américas, os indivíduos africanos eram considerados “os explorados mais importantes, já que a parte principal da economia dependia de seu trabalho” (Quijano, 2005, p. 117). Num cenário de incertezas quanto ao futuro, após serem forçadamente expatriados, um meio prático de expor o sofrimento e as mazelas que aquela nova vida impunha era através da música, da dança, da conexão artística na construção da diáspora dando dimensão política à agência cultural. Além disso, o processo diaspórico e a ocupação das Américas pelos europeus e africanos gera, pela primeira vez, uma definição de “raça”, que foi vista como uma maneira de “outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” (*ibidem*, p. 118).

Todavia, é necessário visualizar que, mesmo inseridos em locais de assimetrias de poder, estes indivíduos africanos não foram agentes passivos da dominação branca europeia, pelo contrário, as revoltas de escravos nas Américas, como a Revolução Haitiana e a Revolta dos Malês, no Brasil, são alguns exemplos da resistência destas pessoas enquanto cativas em um sistema de dominação em que o branco europeu detinha o poder e as fazia submissas. Segundo Achilles Mbembe, a existência do negro africano durante os séculos de colonização acontecia pela objetificação de seu ser, e, enquanto inserido no sistema das *plantations*, nas Américas, este vivia na inconstante fronteira entre a revolta e a aceitação da sujeição, para proteger a própria integridade e a dos que estavam ao seu redor (2018, p. 44). Para o autor, portanto, a raça e a racialização são ambíguas na medida em que constroem objetificação, mas são também linguagens mobilizadas para a organização política e a formação de

comunidades. Essa ambiguidade é vista por Gilroy em sua análise dos processos de formação do Atlântico negro enquanto espaço de produção e trocas culturais no século passado.

O Atlântico negro do século XX é configurado como um espaço de negociações, e a autenticidade nas produções culturais desenvolvidas em seu interior é algo negociável entre os indivíduos que lá transitam. A ideia de algo autêntico atrai atenções e gera engajamento, se tratarmos por uma nomenclatura mais atual para mensurar o alcance de artistas, e a globalização permite que as culturas de massa adquiram “bases tecnológicas para transformar a música negra em um fenômeno global” (Gilroy, 2012, p. 199). Gilroy, todavia, chama atenção para um processo no qual a busca dessas autenticidades, à medida em que a globalização avança, e que gêneros e artistas africanos e afro-diaspóricos conseguem se inserir de forma bem-sucedida no cenário internacional, se torna uma ferramenta ambígua, que atua sancionando, ou até excluindo, possibilidades e trânsitos para esta produção cultural. Segundo o autor, a partir de certo momento no século XX,

“(…) as manifestações subsequentes hemisféricas ou globais das mesmas formas culturais têm sido desconsideradas como inautênticas e, por isto, carentes de valor cultural ou estético, precisamente por causa de sua distância (suposta ou real) de um ponte de origem prontamente identificável” (Gilroy, 2012, p. 199-200).

A demanda massificada de produções artísticas, tal como acontece com as dos Estados Unidos e do Reino Unido, pode perpetuar a “segregação nos processos globais” (Canclini, 2003, p. 163), dessa vez na esfera cultural, e esse processo de segregação acaba por classificar essas expressões culturais plurais do Atlântico negro na categoria generalizante da *World Music*. Portanto, trata-se de um processo ambíguo que, por um lado, sufoca as características alternativas e até as dinâmicas existentes em determinado gênero cultural visto como não hegemônico, a fim de que este se encaixe no mercado ocidental, e, por outro lado, nega seu valor cultural, baseado na ideia de “autenticidade”, no momento em que esses fenômenos musicais conseguem romper com os nichos pré-estabelecidos. Apesar disso, a globalização tem um papel fundamental na construção identitária dos países do mundo atlântico, a partir da produção, e até da disputa em torno do que seria uma “música nacional”, entre eles, Cabo Verde, que pela fusão com outros ritmos, acaba por construir uma identidade cultural adaptável ao longo dos anos (Cambanco, 2015, p. 27).

Dentre os elementos característicos da identidade cultural cabo-verdiana, o ritmo Batuko – que pode ser apresentado como *Batuku* (os dois nomes na língua crioula cabo-verdiana) ou Batuque (em português) – aparece, num primeiro momento, no contexto da colonização portuguesa no arquipélago. A exatidão sobre seu surgimento é incerta, todavia, parece haver um consenso de que surgiu por volta

do século XV, quando Cabo Verde, por causa de sua posição “estrategicamente situada” (Visentini, 2011, p.5) no Oceano Atlântico, passa a ter suas ilhas ocupadas por portugueses e servir de entreposto comercial e rota intermediária, constituindo “um ponto de parada onde era cobrado o pagamento de tributos e dízimos à fazenda real” (Cambanco, 2015, p. 13), na travessia pelo Atlântico, para trazer pessoas africanas às Américas e força-las a trabalhar. Essa versão da narrativa histórica é corroborada no relato de Maria Zefemia, integrante do grupo musical Orquestra de Batukadeiras, que afirma que o Batuko surgiu como um movimento de reunião, acima de tudo, entre mulheres cabo-verdianas que, por meio do canto improvisado, extravasam suas mágoas, sofrimentos e opressões (Centro Cultural de Cabo Verde, 2020).

No entanto, por surgir em um espaço de poder assimétrico e de dominação branca europeia, o Batuko seria, em sua origem, praticado em segredo porque, ainda segundo Maria Zefemia, “os guardas” proibiam a execução do ritmo. A proibição do Batuko também advinha da crença de que o ritmo era performado pelas mulheres a fim de seduzirem os homens brancos, perpetuando uma representação de vulgaridade das mulheres locais, conforme descreve Marisa, coordenadora da Fundação Delta Cultura, de Cabo Verde, em trecho do documentário *Batuko | Batuque | Batuku - Less known world heritage of Cabo Verde* [Herança menos conhecida de Cabo Verde, em tradução livre], que conta a história do ritmo. Este tipo de proibição seria facilmente efetuada, visto que eram estes homens brancos europeus que exerciam o poder sobre mulheres negras africanas. A filósofa indiana Gayatri Spivak aponta que a mulher periférica estaria numa posição de maior fragilidade devido às desigualdades de gênero inerentes ao sistema imperialista europeu (2010, p. 82), o que pode ser corroborado através da análise histórica da origem do Batuko. Conforme propõe a teórica María Lugones, no texto *Colonialidad y Poder*, a visão de um poder global dividido entre a colonialidade do poder, conceito definido por Aníbal Quijano, e a modernidade, acaba por subordinar mulheres não-brancas aos homens brancos pela detenção do poder, e também aos homens não-brancos, que acabam sendo cúmplices dos abusos sofridos pelas mulheres não-brancas, igualmente por questões de gênero, que passam a gerir as lógicas de poder, uma vez estabelecido o mundo cindido pelo colonialismo europeu. Ainda segundo a autora, durante os tempos coloniais, uma estrutura para o desmantelamento do poder da mulher não-branca foi montada pelo homem branco, que não agia sozinho: ao mesmo tempo, ele “cooptava homens colonizados (não-brancos) para ocupar papéis patriarcais” (*ibidem*, p. 90,

tradução nossa)² a fim de que estes pudessem manter a máquina de opressão funcionando na ausência dos colonizadores.

No tocante à resistência representada no processo de construção e da consolidação moderna do Batuko, pode-se compreender a atitude Maria Zefemia, e também a de Marisa, como uma forma de legitimar um passado histórico para o ritmo, e para elas mesmas: assim como existem códigos e regras internas no jogo das agências no Ocidente *mainstream*, as mulheres que tocam o Batuko também fazem um jogo com suas próprias regras, e é possível que elas, ao reafirmarem o papel social do Batuko enquanto um ritmo que ressurgiu no contexto pós-independência de Cabo Verde, após séculos de proibição, se agarrem a esta ideia como uma forma de serem suas próprias agentes históricas.

A música de Cabo Verde, assim como a música no Atlântico negro em geral, tem a característica de evocar diversos sentimentos no ouvinte e estimular a resposta de quem a ouve, dentro ou fora do território cabo-verdiano. A Morna traz a melancolia, a tristeza de se conviver com problemas crônicos causados por séculos de exploração colonial e a saudade de casa, para quem está longe; o que é uma antítese à Coladeira, que se adaptou ao longo dos anos e se transformou num ritmo especial para dança entre casais, “de natureza satírica ou celebratória, que oferece uma visão humorística sobre política, sexos e a vida cotidiana” (Martin, 2010, p. 84, tradução nossa)³. O Funaná é um ritmo mais acelerado, que, no passado, também fora proibido pelos colonizadores portugueses, e apresenta um forte apelo entre os jovens, devido ao fator de adaptação da música cabo-verdiana, que já foi discutido anteriormente neste texto. Estes e o Batuko, apesar de soarem diferentes, têm um ponto de convergência: a estrutura *call-and-response* (chamada e resposta, em português), ou antifonia. Esta estrutura musical permite uma conexão maior entre o intérprete e o público, em que as letras geram um elo entre as duas partes e criam, internamente, um sentimento de identificação ao que está sendo cantado. A antifonia se torna

a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras.” (Gilroy, 2012, p. 166-167)

Solidão, melancolia e reencontro: a relação entre Madonna e Cabo Verde

² No original: « Cooptando a los hombres colonizados a ocupar roles patriarcales ».

³ No original: « Satirical or celebratory in nature, providing humorous takes on politics, problems between the sexes, or everyday life ».

No contexto de intercâmbios políticos, intelectuais e culturais no Atlântico negro, acontece a parceria entre Madonna, a cantora estadunidense, e a Orquestra de Batukadeiras, grupo de mulheres cabo-verdianas que performam o Batuko profissionalmente. Esta rede de contatos e de influências, tendo um espaço em comum como facilitador, gera o encontro entre a artista feminina que mais vendeu álbuns na História e um grupo de mulheres naturais de um país praticamente inexpressivo na lógica de mercado fonográfico mundial. Segundo o teórico Douglas Kellner (2001), a figura de Madonna ao mesmo tempo que tenta quebrar os códigos da dominação através de uma construção de identidade a partir da moda e da sexualidade, também reforça esses mesmos códigos devido a sua posição no estrato social, enquanto uma mulher branca e rica. A mesma percepção já havia sido endossada por bell hooks em 1995, no texto “*Madonna: plantation mistress or soul sister?*” (Madonna: dona da casa grande ou irmã de alma, em tradução livre) que acusou Madonna de usurpar e de se apropriar da cultura negra e também de usar de suas muitas mudanças estéticas para que seus discursos atingissem diferentes camadas sociais.

Ao mesmo tempo, é importante salientar que o jogo sobre as autenticidades no Atlântico não implica necessariamente na impossibilidade das agências desses artistas africanos no referente à proteção e projeção de suas produções, inclusive a partir das chamadas políticas de autenticidade. Estes processos também são visíveis quando seus ritmos e músicas são utilizados pelo Ocidente, ou quando eles próprios se tornam parte da produção musical ocidental.

O álbum *Madame X*, lançado em junho de 2019, foi descrito por seu co-produtor, o DJ francês e colaborador de longa data da cantora, Mirwais Ahmadzaï, como um “álbum global”, por trazer diferentes idiomas e ritmos num único trabalho. De fato, é um álbum diversificado, que vai na contramão das produções musicais, que geralmente buscam uma coesão rítmica e linguística em seus processos de produção. Do ponto de vista de quem conhece a discografia da artista, o *Pop* sempre foi o gênero principal e, junto dele, um ou dois gêneros, no máximo, guiam a produção e visão de um álbum específico, ex: *Bedtime Stories* (1994), mistura o *Pop* com o *R&B*; *Hard Candy* (2008), mistura o *Pop* com *Hip-Hop* e a Música Eletrônica. Escolhi estes dois álbuns para apontar o fato de que não era a primeira vez que Madonna utilizava da música originada a partir de encontros e adaptações ocorridas no interior do Atlântico negro para nortear a direção artística seus álbuns, todavia, *Madame X* foi o primeiro em que a artista utilizou não somente de ritmos afro-americanos, mas ritmos africanos neste mesmo processo. E não só cabo-verdiana: também há a presença de elementos da música marroquina,

da música colombiana e da música indiana, ou seja, músicas de países que no passado também foram colônias europeias, mas não necessariamente portuguesas.

Dentre estes ritmos que fogem da hegemonia anglófona, a que fez um papel maior no álbum foi a lusófona, onde é possível identificar elementos da música portuguesa (Fado), cabo-verdiana (Morna, Batuko, Funaná) e brasileira (Funk Carioca). Em entrevistas para a divulgação de *Madame X*, Madonna contou que se mudou para Portugal, no ano de 2017, para que seu filho David pudesse seguir o sonho de ser um jogador de futebol, já que nos Estados Unidos o esporte não é tão valorizado. Especificamente para a edição de agosto de 2018 da revista *Vogue Italia*, anterior ao lançamento do álbum, Madonna admitiu que sua mudança para o país europeu também tinha motivações políticas: opositora ferrenha do ex-presidente Donald Trump, a cantora declarou que os Estados Unidos “não estavam em seu melhor momento”, e a junção dos dois fatores tornou viável a transferência dela e de quatro de seus seis filhos para o pequeno país europeu. Entretanto, esta não seria a primeira vez em que a cantora emigraria de seu país de origem por estar insatisfeita com a administração política: durante a era Bush, Madonna morou em Londres, Reino Unido, com seu então marido, o cineasta Guy Ritchie, e a maneira que o então presidente conduziu o país, sobretudo depois dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, e, conseqüentemente, as guerras do Afeganistão e do Iraque, causou na cantora sentimentos de “confusão, desorientação e raiva” (O’Brien, 2010, p.440), culminando no político e polêmico álbum *American Life* (2003), que gerou boicotes sem precedentes à sua carreira e acusações de falar de um local privilegiado e fora da realidade que os estadunidenses enfrentavam naquele momento.

É importante considerar que mudança de Madonna para Portugal deve ser vista como processo e experiência diferentes de imigração, possibilitado pelo seu poder de escolha e privilégio enquanto uma mulher branca, estadunidense e rica. Quando Madonna chega a Portugal, a Europa estava em meio à Crise das Migrações, intensificada a partir de 2015, que se tornou rapidamente uma emergência humanitária no tempo presente, quando milhares de refugiados da África, Oriente Médio e Ásia, na maioria das vezes em condições subumanas e perigosas de saúde e deslocamento, buscaram o continente europeu para se refugiarem de problemas políticos e sociais que assolavam determinados territórios dos continentes, como fome, pobreza, governos autoritários, guerras, intolerância religiosa etc.

Também é importante salientar que lançamento do álbum *Madame X* se deu em um momento, ao final da década passada, em que líderes de extrema-direita, com discursos neoliberais e políticas que

visavam danos ao estado de bem-estar social de grupos minoritários, haviam ascendido ao topo dos governos de diversos países ocidentais, como Estados Unidos (Donald Trump), Reino Unido (Boris Johnson), Brasil (Jair Bolsonaro), entre outros, tornando-se essa uma das grandes questões da atualidade. Houve, e ainda há, um grande esforço e mobilização das militâncias de oposição, sobretudo de esquerda, para conscientizar os cidadãos destes países a se posicionarem criticamente contra os discursos de ódio e políticas de fomento a estes. Uma boa parte da classe artística também faz este papel articulador, e Madonna, que sempre foi conhecida por usar de sua fama e projeção para dar visibilidade às questões de alguns grupos marginalizados, como mulheres, pessoas não-brancas e a comunidade LGBTI, por exemplo, fez das músicas, estratégias de divulgação e performances de *Madame X* um palanque contra o avanço destes discursos, que já estavam entranhados, sobretudo nas redes sociais, e continuavam a se espalhar.

A vida solitária de Madonna em Portugal, segundo ela próprio, ganhou um novo sentido após entrar em contato com a música local: no documentário *World of Madame X*, lançado em 29 de junho de 2019, para detalhar o processo criativo e de produção do álbum, a cantora conta que recebeu um convite para se juntar a uma *Living Room Session*, evento comum em Lisboa, em que músicos e cantores se reúnem para cantar e tocar. E sobre uma dessas sessões, a cantora destacou o sentimento “orgânico e autêntico de amor à música”, diferente do que ela jamais havia vivenciado nos Estados Unidos. Lá, conheceu o cantor português, de ascendência cabo-verdiana, Dino D’Santiago, que serviu de ponte para que ela entrasse em contato com ritmos cabo-verdianos, como Funaná, a Coladeira e o Batuko. A música no Atlântico negro é constituída por redes de contatos e por intercâmbios entre pessoas que trocam informações culturais constantemente, ao mesmo tempo que refletem às violências coloniais e os problemas advindos da modernidade. Gilroy aponta que “a preeminência da música o interior das comunidades negras diversificadas da diáspora do Atlântico é em si mesma um elemento importante na conexão essencial entre elas” (2012, p. 208).

Ao reforçar o caráter orgânico e não comercial das *Living Room Sessions* de Lisboa, Madonna se encontra em meio ao processo de negociação de autenticidade: ela legitima a escolha do diálogo por meio da ideia de autenticidade, entretanto, mais uma vez a música não branca, nem europeia e nem estadunidense, embora sob um endosso de sua qualidade, são estereotipadas como “orgânicas”, “naturais”, ou seja, distantes e opostas a uma certa ideia de modernidade. No mesmo documentário, ela também contou ser uma fã de longa data de Cesária Évora, indicando que seu contato com a produção cultural cabo-verdiano não era tão inédito naquele cenário de coleta de informações culturais

para a construção do álbum. Seu contato público com Cesária Évora data o ano de 2000, quando a *Barefoot Diva* – alcunha dada à cantora pelo fato de sempre fazer seus shows descalça, herança de sua vida pobre, onde sapatos eram itens de luxo e pessoas de sua classe social eram conhecidas como *pé na txaon* (Martin, 2010, p.86) – foi convidada a cantar no casamento de Madonna, mas não foi, por ter sido permitido a ela levar apenas uma pianista para acompanhá-la. Ao negarem sua exigência de levar a banda inteira, Cesária recusou o convite. Neste cenário, cabe apontar que mesmo a ideia de *Barefoot Diva* pode ser entendida como um agenciamento de certas ideias de autenticidade: a representação estereotipada de uma África pobre na construção imagética de uma cantora de reconhecimento internacional possibilitou a entrada de Cesária Évora na cena musical ocidental, e também a negociar sua autenticidade. Além disso, a questão do “exótico” que permeia as expressões culturais atlânticas, permite a manipulação dos agentes históricos no que diz respeito às expectativas acerca da produção cultural de Cabo Verde.

No mesmo documentário *World of Madame X*, Madonna conta que Dino D’Santiago fez a ponte entre Madonna e a Orquestra de Batukadeiras, grupo que transformou a performance ritual do Batuko em trabalho profissional, e que é descrito pela cantora como “uma força de empoderamento feminino, energia e paixão” (tradução nossa), algo que pode ser diretamente ligada à ideia de contracultura que Madonna vende em seu trabalho, e também sobre si mesma. Maria Zefemia, integrante do grupo, define o ritmo como um importante componente para a construção da identidade cultural cabo-verdiana. O ritmo, composto pelo canto, dança, palmas, e pela percussão das *tchabetas*, instrumentos para, literalmente, batucar, é usado para quem o performa “expressar os seus conceitos gerais, provindos da experiência e da observação da vida de todos os dias” (Cambanco, 2015, p. 35). Em entrevista ao site *Refinery29*, Madonna descreveu o primeiro encontro entre ela e o grupo:

“Não foi fácil replicar a importância do nosso primeiro encontro e como tudo aconteceu. A maneira que elas me convidaram, me deram um tambor de couro, me sentaram e disseram ‘junte-se a nós’. Elas alternavam entre dançar e me fazer sentir confortável. Elas me convidaram para seu mundo e me fizeram sentir extremamente bem-vinda.” (tradução nossa).⁴

Ao oferecerem este local de acolhimento à Madonna, a Orquestra de Batukadeiras delimita quais são as regras de seu jogo e como elas funcionam. Mas, será que o contrário também aconteceu? É necessário fazer este questionamento, pois o grupo não foi creditado como participante na

⁴ No original: « It wasn’t easy to replicate the significance of our first meeting and how it all happened. How they invited me in and gave me a leather drum, sat me down and said ‘Join Us.’ They took turns dancing and embracing me. They invited me into their world and made me feel extremely welcome. »

contracapa das edições físicas ou nas plataformas de *streaming*, há apenas uma singela menção às artistas como *backing vocals* na ficha técnica do encarte do álbum, o que é controverso, já que o contato com elas inspirou a criação da obra, além de fornecerem vocais e instrumentação à canção, e participarem do videoclipe e da turnê de divulgação ao álbum. Observa-se uma constante tensão na esfera de produção e publicização da obra que, a partir destes detalhes, ocasiona a manutenção das estruturas de poder assimétrico.

If you have a dream then you can't stop us: as dinâmicas e complexidades do Atlântico negro refletidas em Batuka

A investigação acerca da estrutura de composição, produção e gravação de *Batuka* permite a identificação de elementos que indiquem a manutenção de relações assimétricas de poder presentes na obra e em seus contextos. Numa primeira audição, feita por um ouvinte desavisado, *Batuka* pode soar como mais uma música animada dentre as várias do álbum, mas com a presença de um coral que não canta em inglês ou em qualquer outro idioma presente de forma corriqueira em músicas ocidentais *mainstream*. Entretanto, para um ouvinte atento e conhecedor das estruturas presentes na produção cultural no interior do Atlântico negro, alguns aspectos podem ser identificados e problematizados em diferentes aspectos da canção.

O historiador Marcos Napolitano, no texto “Fontes audiovisuais: a História depois do papel”, estabelece abordagens que devem ser feitas na análise de uma música enquanto fonte histórica. Uma delas, que o autor define como importante para a pesquisa histórica pois situa a canção como objeto da cultura, “não isolando os aspectos literários, linguísticos ou tecnológicos que podem ser importantes para outras áreas da pesquisa” (2005, p. 271), é a que leva em consideração o sentido sociocultural, ideológico e histórico de uma canção enquanto produto de um conjunto indissociável de: palavra (letra); música (ritmo); performance vocal e instrumental, e veículo técnico (videoclipe e apresentação ao vivo). Dentre as disponíveis, esta abordagem foi considerada mais adequada e guiará o estudo de caso. Além disso, Napolitano também sugere a realização de uma análise contextual, que implica na investigação de elementos como criação, produção, circulação e recepção da obra (*ibidem*, p. 273). Todos os aspectos serão explicitados nesta etapa, em que procurarei problematizar algumas representações em disputa que permeiam a canção *Batuka* e a presença do Batuko e da Orquestra de Batukadeiras em sua produção.

Batuka se situa como a 5ª canção do álbum em todas as versões, físicas e nas plataformas de *streaming*, e é a primeira da sequência de 6 canções do álbum com elementos da música de Portugal e da música de países que outrora foram suas colônias. Além disso, tem 4 minutos e 57 segundos de duração, o que vai na contramão de uma tendência recente em que as músicas são mais curtas, geralmente com menos de 3 minutos de duração, em um reflexo das mudanças na indústria fonográfica que, influenciada pelas plataformas de *streaming* e de aplicativos como o *TikTok*, produzem músicas mais curtas para caberem em vídeos curtos, onde geram um maior número de visualizações e, conseqüentemente, mais visibilidade e retorno financeiro.

A canção é iniciada com a percussão, as palmas e o canto da Orquestra de Batukadeiras, que parecem convidar o ouvinte – sobretudo o ocidental – a imergir neste ritmo “exótico”, “autêntico”, e diferente do que ele possivelmente está habituado a ouvir. O canto das Batukadeiras, na introdução da canção, é formado pela repetição de onomatopeias (“Oh” e “Ya”) e, cerca de 15 segundos depois, a voz de Madonna, distorcida e robótica propositalmente pela ferramenta *Auto-Tune*, é ouvida. A letra da canção urge por mudanças políticas e a estrutura é a mesma do Batuko e de outros ritmos de Cabo Verde, tendo a antifonia (*call-and-response*) como o elemento chave, ou seja, Madonna canta e as Batukadeiras a acompanham.

A antifonia, como já foi explicitada anteriormente, é um recurso que sugere uma identificação e um diálogo entre o intérprete e o público para conectá-los, no caso cabo-verdiano, pelas adversidades. No entanto, Paul Gilroy aponta para a globalização dos vernáculos como um dos motivos para uma mudança no sentido e compreensão da antifonia, onde os “cantos e respostas não mais convergem nos padrões regulares do diálogo secreto e etnicamente codificado” (2012, p. 221), o que pode ser uma das explicações para o uso do Batuko em uma obra *mainstream* estadunidense. Por mais que a estrutura particular do Batuko seja respeitada em *Batuka*, o fato de Madonna cantar e as Batukadeiras repetirem pode soar problemático por dar a impressão de que a cantora e o grupo estão em situação de igualdade, tanto na esfera cultural quanto na social, o que não é verdade, por conta da posição social ocupada por Madonna enquanto uma mulher branca e rica em uma ordem mundial fortemente marcada por desigualdades delimitadas e por diferenças significadas como de gênero, raciais e sociais, e além disso, por ser a artista feminina mais vendida da História, segundo o *Guinness World of Records*.

A filósofa brasileira Djamila Ribeiro afirma que a mulher negra “terá experiências distintas de uma mulher branca por causa de sua localização social” (2017, p. 35), e levando isso em consideração, pode-se constatar uma incoerência na execução da mensagem de *Batuka*, pois as vivências de Madonna,

em decorrência de seus privilégios, não são equiparáveis às das Batukadeiras, justamente por elas, assim como outras mulheres negras e, neste caso, também africanas, ainda de acordo com Ribeiro, experienciarem o gênero de outra forma e, conseqüentemente, também os seus objetivos e meios de luta por igualdade não serão os mesmos.

O título *Batuka* – Batuko com “a” – foi dado por Madonna porque seria um jogo de palavras para definir que o ritmo era “criado por mulheres e tocado por mulheres”. A cantora afirma no documentário *World of Madame X* que a arte pertence a todos, e o uso feito por ela de produções culturais de diferentes partes do mundo “não se configura como apropriação, e sim como uma homenagem àqueles que não são ouvidos” (tradução minha) – em linhas gerais, excluídos do Ocidente. Este tipo de afirmação dialoga com a crítica de hooks e acaba por reforçar a maneira pela qual *Batuka* dialoga com processos de assimetria, que partem da racialização interseccionada com a generificação das estruturas de poder vigentes, inclusive no mundo da produção cultural. Aqui, a artista parece se pôr em uma posição de que precisa ser a voz dessas pessoas que estão “silenciadas” pelo *mainstream* anglófono, quase que perpetuando o “Mito do Branco Salvador”.

Este ponto, relacionado ao paradigma acadêmico de “dar voz ao subalterno” é trabalhado por Gayatri Spivak, que afirma que nenhum ato de resistência pode utilizar do subalterno – aquele que se encontra na camada marginalizada da sociedade – como justificativa sem que haja uma conexão real com ele (2010, p. 12), e se alguém quiser falar por esse subalterno, o silêncio dele é prolongado (*ibidem*, p.14). Madonna, ao querer dar a voz para essas artistas excluídas do *mainstream* ocidental, acaba por permitir uma manutenção deste sistema racializado e segregador, perpetuando a ideia de que o Ocidente é quem precisa auxiliar e validar aqueles que são tidos como inexpressivos em sua lógica fonográfica.

Para problematizar este cenário, porém, cabe avançar na discussão, com a teórica portuguesa de origens angolanas e são-tomenses, Grada Kilomba, que problematiza Spivak em seu texto *Quem pode falar?*, publicado no livro *Memórias da plantação*. A filósofa indiana conclui seu argumento dizendo que o subalterno, no caso, a subalterna, não pode falar, mas Kilomba ratifica que reforçar a ideia de um silêncio passivo da subalterna “é problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o sujeito negro não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais” (2019, p. 48). A citação de Kilomba serve como um paralelo à justificativa de Madonna, que diz usar de sua plataforma para projetar artistas excluídos do *mainstream* ocidental e anglófono. Assim como a teórica também sustenta que os subalternos não são vítimas

passivas da dominação (*ibidem*, p. 48-49), as integrantes da Orquestra de Batukadeiras mostram que não são alheias às regras do mercado ocidental, muito pelo contrário, elas estão constantemente negociando suas agências, dentro e fora de seu próprio lugar de produção, mesmo diante de sua entrada num espaço de poder assimétrico, que neste caso é o mercado ocidental.

Por exemplo, cabe ponderar se, quando cantam o Batuko, a partir do álbum *Madame X*, elas conseguem adentrar no espaço de criação da canção, mesmo que de forma tímida, o que poderia ser reconhecido pelos trechos em crioulo cabo-verdiano e por elas mesmas tocarem as *tchabetas*. Neste sentido, é possível se questionar se não estão negociando um lugar para sua produção na recepção fonográfica do Atlântico Negro, nos termos da chamada “política de autenticidade”, conceituada por Paul Gilroy.

A partir desta perspectiva, é instrutivo questionar, neste cenário de negociação de agências, de entrada em espaços mediados por representações da diferença como desigualdade e em que a linguagem da alteridade é comumente compreendida somente pelos termos dos processos de racialização da modernidade, o porquê de Madonna não cantar *Batuka* em crioulo cabo-verdiano já que, conforme a citação acima, a cantora desejava desafiar a hegemonia da língua inglesa. Este discurso perde um pouco do valor ao compará-lo diretamente com a canção, cuja parte de Madonna é cantada totalmente em inglês, enquanto as integrantes da Orquestra de Batukadeiras cantam nos dois idiomas. Apesar do português e do espanhol estarem presentes no álbum de maneira constante, não deixam de ser idiomas ocidentais. Uma pergunta que surge é o papel que a Orquestra de Batukadeiras poderia ter tido nessa decisão da manutenção da presença do crioulo cabo-verdiano na obra, ainda que não cantada por Madonna, ou até, por isso mesmo não cantada pela intérprete estadunidense.

A forma como o crioulo cabo-verdiano entra (e não entra) no álbum *Madame X* e é apresentado pelos textos que acompanham sua publicização por meios digitais reforça os termos assimétricos dessas possíveis negociações de sentido e de visibilidade: não há traduções para os trechos de *Batuka* cantados pela Orquestra de Batukadeiras em crioulo cabo-verdiano e não há creditação das artistas enquanto participantes ou compositoras da canção. Na metade e no final, elas performam cantos que, tanto no site oficial de Madonna – que disponibiliza as letras oficiais de suas músicas desde seu 8º álbum, *Music* (2000), quando este se tornou o primeiro a não trazer letras no encarte – quanto em websites, nacionais ou internacionais, de letras de músicas, como *Vagalume*, *Letras*, *Genius* e *Musixmatch*, não foram transcritos. Além disso, em nenhum destes, os cantos são traduzido para o inglês ou outra língua. O que me surpreendeu foi que, dentre os 15 álbuns de estúdio de Madonna, *Madame X* é o

único que não possui as letras de nenhuma música no site oficial da cantora, o que dificulta a publicização das canções que não são cantadas em inglês pelos canais oficiais da cantora.

Procurei em diversas entrevistas, tanto de Madonna quanto da Orquestra de Batukadeiras, e também em comentários no *YouTube*, no *Google* e no *X* (antigo *Twitter*), contudo nada encontrei. A falta de transcrição e de tradução do canto dessas mulheres constrói uma barreira linguística quase intransponível para quem ouve a canção e não domina o crioulo cabo-verdiano, e perpetua no álbum, e em sua recepção, os lugares desiguais ocupados pelos idiomas ocidentais sobre outras línguas do Atlântico negro. A língua crioula cabo-verdiana, às vezes aplaudida, outras criticada, desempenha, desde a década de 1930, um papel importante para definir o “ethos cultural do cabo-verdiano (Almada, 1992, p.92 *apud* Resende, 2014 p. 100), e fazer com que não seja compreendida pelo ouvinte ocidental, permite que esta particularidade da produção cultural não seja respeitada em sua totalidade, reforçando a ideia de uma alteridade intransponível e aceitável apenas a partir da representação do “exótico”.

Uma faixa-bônus, antes presente somente na edição física *Super Deluxe* do álbum, não sofre exatamente do mesmo problema que *Batuka: Ciao Bella*, em parceria com o cantor da Guiné-Bissau, Kimi Djabaté, que canta seus versos na língua crioula bissau-guineense, também não possui tradução oficial para o inglês ou para outro idioma, tanto no site de Madonna quanto nos sites verificados e citados acima, no entanto, a letra em crioulo de Guiné-Bissau aparece nestes sites. O artista só passou a ser creditado a partir da inclusão da canção nas plataformas de *streaming*, em janeiro de 2023, o que é ainda mais relevante para o argumento aqui desenvolvido, já que a canção tem mais de 5 minutos, e em grande parte dela, é o cantor que assume os vocais principais. No entanto, diferente de *Batuka, Ciao Bella* não possui inspirações diretas em ritmos africanos: é uma canção de *House*, subgênero da música eletrônica, popular no início da década de 1990, sobretudo, entre membros da comunidade LGBTI, o que simboliza, novamente, a fusão entre a música ocidental e a música tradicional do Atlântico devido a globalização, num processo já apontado por Paul Gilroy.

Diferente dos artistas ocidentais também participantes do álbum, porém creditados em suas respectivas colaborações na contracapa das edições físicas e nas plataformas de *streaming*, como os *rappers* estadunidenses Quavo e Swae Lee, o cantor colombiano Maluma e a cantora brasileira Anitta, a Orquestra de Batukadeiras não recebeu créditos como participante e/ou compositora de *Batuka*⁵,

⁵ Existe uma hipótese a respeito da participação da Orquestra de Batukadeiras em outra canção do álbum, *Looking For Mercy*, por conta de a percussão presente ao final desta ser similar à que é ouvida em *Batuka*, no entanto, não existem provas, em entrevistas ou declarações de ambas as partes, e por falta de créditos oficiais, que comprovem a participação.

nem individualmente, nem coletivamente. A única menção a elas encontra-se no encarte do álbum, onde são creditadas como *backing vocals*, ou seja, cantoras de apoio. O fato delas não serem creditadas como compositoras pelo menos do trecho que performam em crioulo cabo-verdiano, não só contradiz a mensagem da canção, como realça a cisão dentro dos espaços de criação por causa das assimetrias de poder.

As sessões de Batuko, até o cenário pós-independência de Cabo Verde, quando o ritmo começa a ganhar projeção nacional e valorização, eram proibidas e tidas como “bárbaras” perante a Morna, principalmente, e a Coladeira. Gláucia Nogueira elucida que no início do processo de construção identitária de Cabo Verde, o Batuko era quase sempre descrito de maneira preconceituosa e depreciativa (2012, p. 50). Ela ainda completa que para o autor Fausto Duarte, numa conferência sobre a Morna, na Exposição Colonial de 1934, ocorrida em Porto, Portugal,

o Batuko praticamente não existe, tendo sido destronado pela Morna, que aparece como uma evolução da barbárie/sensualidade/voluptuosidade africana para a suavidade/melancolia/sentimentalismo romântico que se pretende ser a característica do cabo-verdiano”. (*ibidem*, p. 53)

As falas de Fausto Duarte, levantadas por Gláucia Nogueira, mostram a longa duração das disputas em que o Batuko esteve inserido, também, localmente, a partir das discussões acerca de qual identidade cultural assumir como representativa do “gênio” nacional de Cabo Verde. Uma disputa que, em outros termos e cenários, está também visível em sua entrada no álbum de Madonna e no cenário internacional fonográfico da música *Pop*. Sugestivo pensar como ideias ligadas ao “bárbaro” e ao “sensual” podem ainda tangenciar ideias como “orgânico”, “natural” e até “autêntico”, significantes já levantados neste trabalho, a partir de diferentes sujeitos.

Tendo isso em mente, a entrevista de Madonna à edição de 22 de maio de 2019 da revista francesa *Têtu*, especificamente, me parece como uma forma de examinar uma compilação de contradições entre as declarações da cantora e o que ela canta em *Madame X*, pois, em determinado momento, ela afirma que, juntamente do produtor Mirwais Ahmadzaï, queria se apropriar e modernizar os ritmos incluídos na lógica do Atlântico negro que influenciaram o álbum. A declaração, neste sentido, pode se alinhar diretamente à antiga visão de o Batuko como não moderno devido às raízes tipicamente africanas. A declaração de Madonna dá a entender que o branco ocidental, ou ao menos o mundo ocidental, é quem moderniza os ritmos do Atlântico negro.

Quando lançada, *Batuka* recebeu críticas predominantemente positivas, onde destaco a da revista especializada no público LGBTI, *Metro Weekly*, que descreve *Batuka* como a melhor saída

(possivelmente, da esfera *mainstream*) para Madonna e definiu a percussão das Orquestra de Batukadeiras como produtora de um “efeito de outro mundo”. Uma crítica mista do site *Consequence of Sound* chamou a canção de repetitiva, mas elogiou a presença da Orquestra de Batukadeiras como um “brilho necessário”. De forma geral, as críticas não conseguiram captar a totalidade da presença da Orquestra de Batukadeiras, tampouco identificar as regras de seus jogos de autenticidade e agências. A crítica do portal, também voltado para a comunidade LGBTI, *The Washington Blade*, vai além e diz que *Batuka* e *Faz Gostoso*, o dueto entre Madonna e a cantora brasileira Anitta, são os “exemplos mais notáveis da influência que Portugal trouxe à cantora”, e ainda chama o álbum de “colcha de retalhos cultural”, o que acaba sendo usado como guarda-chuva para inserir de forma mediada as produções de artistas não ocidentais no campo da crítica que se pretende *mainstream*.

O videoclipe de *Batuka* e seu uso como fonte histórica

Apesar de não ter sido lançada comercialmente como um *single*, *Batuka* possui um videoclipe, lançado no dia 19 de julho de 2019. Gravado na Praia de São Julião, em Sintra, Portugal, e dirigido pelo ganhador holandês Emmanuel Adjei, o simples videoclipe vai na contramão das conhecidas superproduções audiovisuais de Madonna, apresentando a cantora e a Orquestra de Batukadeiras em uma casa, em cenas de confraternização, canto e dança. O teórico Douglas Kellner afirma que, desde a explosão do formato como recurso de promoção para os artistas na década de 1980, Madonna “criava videoclipes capazes de produzir uma imagem distinta, vendável a vários tipos de público” (2001, p. 343), e como apontam Jeder Janotti Júnior e Thiago Soares, o videoclipe é uma extensão da performance da canção popular e integra a cadeia de produção do sentido, já que articula o sonoro e o visual (2018, p.103). Além disso, os autores atestam que o videoclipe é uma evolução da performance ao vivo, que no passado era o “objeto de criação” do artista. Em determinado ponto, esses objetos passaram a “criar outros objetos” (*ibidem*, 102-103). No limiar deste ponto de transição – ou de “criação de objetos” – durante o *New Music Seminar*, ocorrido em agosto de 1984, Madonna defendeu que os videoclipes podiam não ter um alcance muito grande naquele momento, mas, a longo prazo, poderiam conceder acesso, à música e aos artista, às pessoas que, talvez, nunca tivessem a oportunidade de vê-los ao vivo [informação oral]. Com o crescimento do formato, devido, sobretudo, à ascensão da MTV, Madonna se apropriou da fórmula e procurou transformar essas produções numa plataforma de autopromoção e criação de tendências para além da esfera musical, em campos como a moda e o comportamento (Kellner, 2008, p. 341).

Para Lucy O'Brien, a espiritualidade se funde com o poder feminino e a sexualidade para constituir a vocação de Madonna enquanto artista (2010, p. 227). Trata-se da construção de uma autoimagem marcada pelo lugar da ruptura com um ideal de feminilidade branca passiva, o que a leva a um diálogo com discursos feministas, mas que se dá em um espaço estadunidense, em que o catolicismo não é uma religião hegemônica e muitas vezes é representada a partir de seu alinhamento com o “místico”, o “obscuro” e até o “sensual”, dado por sua ligação com um imaginário local de sua origem latina e por sua ligação histórica com populações imigrantes racializadas e marginalizadas em diferentes momentos da história do país, como os irlandeses e os latino-americanos. Nesse sentido, o contexto histórico do Batuko, enquanto ritmo nascido em um país que outrora foi colônia de Portugal, parece ter favorecido sua escolha como foco de produção imagética, mas também a simbologia católica teve um papel importante na construção visual do vídeo de *Batuka*, que será analisado como uma produção em diálogo, mas não subalterna ou simplesmente anexa à música de mesmo nome.

É justamente em torno do passado histórico do Batuko que a narrativa do videoclipe se desenrola. Na introdução, com frases explicativas sobre o ritmo e imagens de arquivo de mulheres tocando-o, em um passado não datado e não delimitado, e ao som de uma música religiosa, muito provavelmente católica, cujo título e mais informações não foram disponibilizados, o ritmo é explicado para uma audiência predominantemente ocidental, sob uma abordagem um tanto simplista, carente de aprofundamento e até inverídica em alguns momentos, mas que constitui uma narrativa sobre o passado e o presente do Batuko como ritmo de resistência e, pode-se pensar pelo tratamento não específico de imagens de diferentes temporalidades, como manifestação cultural marcada pela continuidade ao longo das gerações.

Batuque é um estilo de música criado por mulheres e original de Cabo Verde, tido por alguns como o berço do tráfico de escravos. Os tambores foram condenados pela Igreja e tirados dos escravos porque eram considerados um ato de rebeldia. As mulheres continuaram seu canto e sua dança e o Batuque sobreviveu. (COMPULSORY; *Dreamers*, 2019, tradução nossa)⁶

Os avanços da globalização contribuíram, e ainda contribuem, para que a fusão entre ritmos de diferentes partes do Atlântico negro aconteça, aumentando o alcance daqueles que antes ficavam limitados apenas ao seu espaço particular, e expandindo os elementos desta fusão também para as esferas de produção, como sugere Márcia Dias (2000, p. 116 *apud* Fenerick, 2008, p. 129). No entanto,

⁶ No original: « Batuque is a style of music created by women that originated in Cape Verde, some say the birth place of slave trade. The drums were condemned by the Church and taken away from the slaves because it was considered an act of rebellion. The women continued their singing and dancing and the Batuque lives on today ».

a outra vantagem produzida pelo fenômeno, no que diz respeito à rápida transmissão e a possibilidade de coleta de informações, parece não ter sido aproveitada pelos produtores do vídeo, as empresas *COMPULSORY* e *Dreamers*, respectivamente sediadas na Inglaterra e na França, que apresentam como pessoas escravizadas todos os que praticavam o Batuko no passado, sem que este tempo tenha sido claramente delimitado. Do ponto de vista histórico, destaca-se que a escravidão foi proibida em Cabo Verde em 1876 (Nogueira, 2012, p. 49), no entanto, pululam os casos de perseguição a práticas como o Batuko antes e depois deste momento no arquipélago, justamente por essas perseguições, no pós-abolição, se configurarem como maneiras de ressignificar a marginalização dos novos grupos de libertos. O destaque dado à ideia de resistência à escravidão no videoclipe pode ter sido uma escolha acertada na busca por aproximar o Batuko das narrativas em que por vezes são inseridas manifestações culturais afro-diaspóricas, lançando mão a significados legitimados no Atlântico negro desde uma perspectiva orientada a partir da Diáspora.

Gláucia Nogueira aponta, por exemplo, para um édito lançado em 1866, no Concelho da Praia, que proibia o Batuko em toda a cidade, sob pena de prisão (*ibidem*, p. 49). Este édito poderia corroborar a ideia de que todos os praticantes do Batuko eram escravos devido ao ano em que foi promulgado e, conseqüentemente, dar razão ao que consta na introdução de *Batuka*, mas, a autora cita anteriormente no texto que o Batuko, num outro documento, desta vez no ano de 1772, já era proibido e mal visto por ser praticado não apenas por pessoas escravizadas, mas também pelos “bádios” que, segundo António Correia e Silva, eram uma “classe de pretos livres e libertos que viviam à margem da economia e sociedade escravocratas” (1995, p. 70-71 *apud* Nogueira, 2012, p. 48).

Um outro ponto da introdução que traz uma informação questionável é quanto ao Batuko ser considerado um ato de rebeldia, e que por isso foi proibido. A proibição do ritmo, em grande parte, se deve a um desejo de supressão da herança africana em Cabo Verde, sobretudo na ilha de Santiago. Como já mencionado previamente, o Batuko não era poupado de ser depreciado no passado, e Gláucia Nogueira pontua que, nos textos, sobretudo do século XIX, era comum ser encontrada uma atitude

(...) negativa e de reprovação perante o batuko, patente no emprego de termos e expressões como desordens; excesso; escandalosos; intemperança; algo que se opõe à civilização actual; altamente inconveniente e incómodo; ofensivo da boa moral, ordem e tranquilidade pública; campo da imoralidade e da embriaguez; pouco decente; e lascívia personificada. Percebe-se também a alusão a quem pratica o batuko, ou seja, a camada mais baixa na escala social: pessoas estranhas, ou que não pertencem a família de qualquer caza. (Nogueira, 2012, p. 50).

Descrever o Batuko como um “ato de rebeldia”, quando as questões envolvidas em sua proibição são complexas e entranhadas nos conflitos que constituem a sociedade cabo-verdiana ao longo do tempo, pode ser visto como uma forma de negociação de agências. Por parte de Madonna, que foi descrita pelo site *HuffPost* como “a maior e única rebelde da indústria musical”, num artigo sobre o álbum anterior a *Madame X*, *Rebel Heart*, lançado em 2015, vender ao Ocidente uma imagem de autenticidade reforçada pela narrativa de “rebeldia” presente na história do Batuko pode ser lido como uma forma de legitimar um posicionamento contra-hegemônico pessoal. Ao mesmo tempo, uma ideia de resistência feminina num ambiente machista, que serviria tanto para a cantora quanto para a Orquestra de Batukadeiras também dialoga com posicionamentos anteriores da cantora estadunidense. As Batukadeiras, por sua vez, nas disputas pelo lugar local de ritmo cabo-verdiano nacional por excelência e também nas negociações no Atlântico Negro por um lugar de autenticidade que mediasse sua entrada em um mercado internacional, podem ter não apenas aceitado, mas ditado diretamente a narrativa de resistência e de continuidade temporal.

A frase que aparece segundos antes da música de fato começar contém uma afirmação de que as mulheres continuaram a cantar e tocar o Batuko e, por isso, ele sobreviveu, é outra afirmação de autenticidade e negociação das agências tanto de Madonna quanto da Orquestra de Batukadeiras. Levando estes fatores em consideração, é importante perceber quais as escolhas nas representações imagéticas e textuais acompanham o clipe de *Batuka* para entender com quais significados os agentes procuraram para projetar tal produção. Ou seja, para entender com quais representações tiveram que lidar e como o videoclipe de *Batuka* produz e é produzido pelo contexto do Atlântico negro.

Por se tratar de uma canção que incorpora um ritmo cabo-verdiano e conta com a participação de mulheres que tocam o ritmo, dimensões ressaltadas no próprio clipe, era de se esperar que o videoclipe também fosse gravado em Cabo Verde, para trazer mais veracidade à narrativa de imersão no Batuko e na produção cultural cabo-verdiana, o que não foi o caso. Para justificar a escolha do local, Madonna disse ao site *Refinery29*, que sediou a estreia de *Batuka* antes de ser postado em seu canal oficial do *YouTube*, que gostaria de honrar a maneira pela qual conheceu o grupo e suas jornadas, “com uma bonita e orgânica experiência cinematográfica”, e na mesma linha, Madonna descreve que sua produção encontrou uma casa que “parecia tipicamente uma moradia cabo-verdiana perto do mar”, e é dentro desta casa que a maioria das cenas do videoclipe acontecem, já que o tempo nublado e a ventania no dia da gravação parecem conectados com a letra da canção: *there’s a storm ahead, I hear the wind blowing*

(Ciccone; Ahmadzai; Banda, 2019).⁷ Entretanto, esta casa não teria simplesmente “o mar” como quintal: teria o Oceano Atlântico, que, no passado, foi o cenário principal do tráfico de pessoas africanas escravizadas para as Américas, entre outras violências coloniais que, certamente, vitimizaram os antepassados destas mulheres.

Durante o vídeo, é possível notar que os versos da canção são acompanhados por cenas dramáticas, mostrando as componentes da Orquestra de Batukadeiras cabisbaixas e aparentemente tristes; mas nos refrões, explosões de sorrisos e danças efusivas tomam conta da tela. Jeder Janotti Júnior e Thiago Soares indicam que o refrão é um “ponto de referência” numa canção (2008, p. 96), e que em um videoclipe, o “refrão visual” está “articulado à convocação de um ‘estar junto’ (um desdobramento do ‘cantar junto’ da canção)” (*ibidem*, p. 97). Por mais que a estrutura do Batuko, como um todo, chame o ouvinte a cantar junto por causa do recurso da antifonia, o refrão gera um efeito ainda mais atrativo. Pode-se entender esse jogo, que mostra os diferentes sentimentos inerentes ao cotidiano do cabo-verdiano, na transmissão da imagem das Batukadeiras alternadas entre os versos e os refrões de *Batuka*.

Para o videoclipe, Madonna, que é conhecida por alcunhas como “Rainha da reinvenção”, aparece com um visual diferente do que normalmente se concebe ao pensar nela: saem a volúpia, a sensualidade e os cabelos loiros, que viraram sua marca registrada, e entram a retração, o conservadorismo e os cabelos castanhos que, desta vez, é uma peruca. Em outro contexto, a acadêmica estadunidense bell hooks, analisando a produção cultural de Madonna e a sua relação com culturas afro-americanas nos EUA, afirmou que as mudanças de cabelo em Madonna não podem ser meramente interpretadas como “escolhas estéticas”, mas sim como uma forma de abordar assuntos sérios e transmitir mensagens que devem ser recebidas por uma parcela mais ampla da sociedade. Em contraste aos cabelos loiros que, conforme hooks, são elementos que “remetem a uma persona racista e supremacista branca” (1995, p. 29), os cabelos pretos abrem outras portas no mundo estadunidense.

A teoria é corroborada ao se analisar a construção imagética de Madonna que, ao procurar legitimar a mensagem de união entre ela e o grupo, escolhe justamente aparecer com os cabelos escuros. Este elemento também permite uma comparação com outros momentos da carreira da artista, como os videoclipes de *Like a Prayer* (1989), *Human Nature* (1995) e *American Life* (2003), que contêm fortes mensagens políticas, e em sua apresentação no show beneficente *Live Aid*, em julho de 1985,

⁷ Tradução: « Tem uma tempestade a caminho, eu ouço o vento soprar ».

ocorrido logo após a publicação de fotos nuas da cantora nas revistas masculinas *Playboy* e *Penthouse*. Esta última situação pode se assemelhar com a de *Batuka* porque, além dos cabelos escuros, a vestimenta conservadora faz um papel importante para fomentar as declarações de Madonna, todavia, ao contrário de *Batuka*, que transmite seriedade, a situação do *Live Aid* teve um “tom satírico” (O’Brien, 2010, p. 177).

No outro lado, a Orquestra de Batukadeiras se veste de maneira a conservar os traços ritualísticos do Batuko, segundo Maria Zefemia, no vídeo *Trajes Tradicionais das Batukadeiras*, disponível no *YouTube*: saia preta rodada com uma outra saia branca por baixo; blusa branca; um pano na cintura para sustentar o corpo na hora da dança; xale, e um lenço branco na cabeça, cobrindo os cabelos trançados. A saia das mulheres que praticam o Batuko deve ser sempre abaixo do joelho, em sinal de respeito. Esta noção de respeito pode estar atrelada a uma tentativa de desvencilhar a prática do Batuko da ideia de que era um ritual lascivo e vulgar no passado, e legitima uma atmosfera conservadora no ritmo após anos de desqualificação e busca por seu lugar como manifestação cultural nacional. Isto gera uma antítese direta à imagem da própria Madonna, que, desde o início de sua carreira, usou de sua sexualidade para subverter uma ordem e criar um padrão a ser seguido por outras cantoras que viriam depois. São duas formas diferentes de negociar suas agências enquanto mulheres, mas, cada uma com um papel diferente num espaço irregular de poder.

Perto do final, a Orquestra de Batukadeiras convida Madonna a adentrar em seu espaço de criação, onde a cantora dança, numa coreografia, descrita ao portal *Refinery29*, como “orgânica e fluida”, e também toca a *tchabeta*. Há uma negociação de agência neste ato justamente pela permissão da entrada de Madonna no ambiente de criação da Orquestra de Batukadeiras, que recebem a cantora ali para que elas e o Batuko possam ganhar visibilidade no *mainstream* ocidental, ao passo que também protegem sua autenticidade, respeitando os códigos internos ao ritmo. É um constante jogo, onde as regras são sempre mutáveis e seus agentes precisam estar se adaptando. O final do videoclipe mostra o grupo abraçado à Madonna, ao passo em que as caravelas se afastam, quase que fazendo o percurso reverso da *Middle Passage*, só que vazias. Isto corrobora a minha interpretação de que o videoclipe passa a mensagem de que a música e a dança afastariam toda e qualquer diferença entre Madonna e a Orquestra de Batukadeiras, inclusive o método que reforçou a assimetria de poder entre elas, o próprio tráfico atlântico. Um final com um quê maniqueísta, onde o “bem vence o mal”. Sobre os navios negreiros, bell hooks assinala que a experiência

(...) teve um tremendo impacto psicológico na alma das mulheres e homens negros. Tão horrorosa foi a passagem da África para a América que essas mulheres e esses homens apenas conseguiram manter a vontade de viver, apesar das suas condições opressivas de sobrevivência. (2014, p. 17)

Quanto à recepção do videoclipe de *Batuka*, tal como a canção, também obteve críticas positivas. O portal *Little Black Book* declarou que o vídeo, dentre os mais de 70 da carreira de Madonna, é “o mais parecido com a documentação de um evento real”. Além disso, o portal também revela o conceito original do vídeo, através de uma entrevista com o diretor Emmanuel Adjei. Ele contou que filmaria Madonna e a Orquestra de Batukadeiras separadamente, para enfatizar a antítonia tradução minha. A revista *Billboard*, dos Estados Unidos, elucidou o fato do vídeo mostrar o “passado assustador de Portugal”, enquanto o jornal português *O Público* chamou a atenção para a demonstração das caravelas como uma maneira de “colocar o dedo na ferida colonial”.

Considerações finais

Apesar de existirem esforços para a projeção de expressões culturais negras africanas no Ocidente, ainda há a necessidade de um cuidado maior quando estas forem feitas por artistas brancos, para que suas especificidades sejam respeitadas, e, assim, evitar a perpetuação das assimetrias de poder. É possível refletir, em uma afirmação de bell hooks, que diz que ao se portar como unificadora entre raças, Madonna não está rompendo o *status quo* da supremacia branca e patriarcal: na verdade, está endossando-o e perpetuando-o (1995, p. 31). *Batuka* parece se inserir, portanto, em um modelo estrutural de como o Ocidente lida com essas produções culturais tidas como Outras, mas ao mesmo tempo, aponta para as agências e as negociações também envolvidas nestas complexas relações que constituem e são constituídas no mundo atlântico.

Quanto a este, Gilroy entende que “acentua a passividade de seus agentes e reduz sua criatividade” (2012, p. 210), e pelo que foi tentativamente mostrado ao longo deste texto, não há passividade na colaboração da Orquestra de Batukadeiras com Madonna, pelo contrário: o jogo de agências e a negociação de autenticidade se faz presente o tempo todo, e, tanto Madonna quanto a Orquestra de Batukadeiras, negociam suas agências a fim de que a parceria musical aconteça. O recurso da antítonia, o canto em crioulo cabo-verdiano, a percussão e a dança típicos do Batuko são elementos identificáveis durante os quase 5 minutos de *Batuka*, mas a presença de Madonna nesse espaço da Orquestra de Batukadeiras é tão mediado quanto o processo contrário, delas no espaço de criação ocidental *mainstream*, fazendo com que o encontro seja frequentemente tensionado.

Referências

Bibliografia

- CAMBANCO, Benvinda Domingues. **Uma nota sobre o papel social de Cesária Évora no reconhecimento internacional de Cabo Verde. Monografia** (Graduação em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira: Redenção, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FENERICK, José Adriano. **A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-138 139, jan.-jun. 2008.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** – Mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020, p. 4-12.
- _____. **Madonna: plantation mistress or soul sister?** In: DINES, Gail; HUMEZ, Jean H (org.). **Gender, race and class in media: A text-reader**. Thousand Oaks: Sage Publications, 1995.
- JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise**. Revista Galáxia, n. 15, p. 91-108, jun. 2008.
- KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LUGONES, María. **Colonialidad y Género**. Tabula Rasa, Bogotá, n. 9, 2008, 73-101.
- MARTIN, Carla. **Cesária Évora: “The Barefoot Diva” and other stories**. Indianápolis: Transition, vol. 103, 2010, p. 82-97.
- MBEMBE, Achille; tradução de Sebastião Nascimento. **Crítica a razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36 - 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a História depois do papel**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- NOGUEIRA, Gláucia. **Batuko de Cabo Verde: percurso histórico-musical**. In: SANSONE, Livia (org.). **A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva**. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 47-70.
- O'BRIEN, Lucy. **Madonna: 50 anos**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2010.
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RESENDE, Taciana Almeida Garrido de. **“Isso não é África, é Cabo Verde”: O movimento claridoso e a busca por uma identidade crioula (1931-1960)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2014.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **O livro na rua: Cabo Verde**. Brasília: Thesaurus Editora, 2011.

Fontes e Videografia

BATUKA. Intérprete: Madonna. Compositor: M. Ciccone, M. Ahmadzai, D. Banda. In: *Madame X*. Intérprete: Madonna. Estados Unidos: Interscope Records, 2019. Faixa 5 (4 min 57seg).

MADONNA. **Madonna – Batuka**. *YouTube*, 19 de julho de 2019. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nU2eApGw_TU>.

CAPOEIRA LJUBLJANA. **Batuko | Batuque | Batuku - Less known world heritage of Cabo Verde**. 23 de março de 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2LUlhvc4zb8>>.

CENTRO CULTURAL DE CABO VERDE. **A História do Batuko | Sons e Movimentos | Orquestra de Batukadeiras de Portugal**. 5 de agosto de 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=02Fg2-HZiYw>>.

CENTRO CULTURAL DE CABO VERDE. **Trajes Tradicionais das Batukadeiras | Sons e movimentos | Orquestra de Batukadeiras de Portugal**. 19 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_IoTCBOrX7Q

MADONNA. **Madonna – World of Madame X**. 8 de dezembro de 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MbYbtrkCSvI>>.