

REVISTA  
**ÁFRICA[S]**

E-ISSN 2446-7375  
ISSN Impresso 2318-1990  
Vol. 07 | Nº. 14 | Ano 2020

**SILVA, ROSA APARECIDA DO COUTO.  
FELA KUTI: CONTRACULTURA E  
(CON)TRADIÇÃO NA MÚSICA POPULAR  
AFRICANA. SÃO PAULO: ALAMEDA  
EDITORIAL, 2019. 184 p.**

**Guilherme Valls Darisbo**

**Editor Geral**

Ivaldo Marciano de França Lima  
[ivaldomarciano@gmail.com](mailto:ivaldomarciano@gmail.com)

## FELA KUTI: CONTRACULTURA E (CON)TRADIÇÃO NA MÚSICA POPULAR AFRICANA

Guilherme Valls Darisbo <sup>1</sup>

### Introdução

O livro “Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana”, de Rosa Aparecida do Couto Silva, é editado pela Alameda Editorial e tem seu texto baseado na então dissertação do mestrado em História pela UNESP da autora, hoje professora-doutora pela mesma universidade. Aborda a carreira do músico africano Fela Kuti, criador do estilo *afrobeat* e ativista político na Nigéria dos anos 60 aos 90, analisando tanto seus processos de criação artística como a relevância de sua ação política. Para sua análise, a autora tem a boa ideia de relacionar a obra artística e política do artista nigeriano não apenas com conceitos ligados ao pós-colonialismo – necessários para qualquer estudo da realidade africana moderna –, mas também a partir da movimentação da contracultura. Nisso reside muito da originalidade do texto.

A obra é estruturada em três capítulos, que abordam, em ordem: (1) uma análise principalmente formal do trabalho do artista, tanto musical como performático, e suas ressonâncias políticas diretas; (2) uma contextualização do ambiente político no qual o músico e seu trabalho estavam inseridos, em um momento entre as independências africanas e um novo imperialismo, com novas formas de resistência política e artística; e (3) uma análise de uma linha temporal de desenvolvimento e transformação da música negra e suas ressonâncias políticas, ora assimilando influências externas e ora buscando referências em tradições sempre renovadas. Já na introdução, a narrativa situa a origem e os ambientes que influenciaram a criação e tomada de consciência política de Fela: sua família, ligada à elite urbana da então colônia e protetorado do Reino Unido, centrada nas figuras de seu pai, o reverendo Israel Oludotun Ransome-Kuti, um rígido pastor anglicano, diretor de escolas e fundador da União de Professores da Nigéria; e sua mãe, Funmilayo Ransome-Kuti, ativista pelos direitos da mulher e pela independência da Nigéria, ganhadora do Prêmio Lenin da Paz<sup>2</sup>. Após sua criação em meio a uma família com estrutura confortável, Fela é enviado para estudar música na Trinity University de Londres, onde aumenta seu contato com inovações estilísticas do mercado musical, como o jazz e a música pop. Na década seguinte, em uma estadia nos Estados Unidos durante o movimento por direitos civis

---

<sup>1</sup> Mestre em História (Universidade Federal de Ouro Preto / Université du Québec en Outaouais); licenciado em Letras (Universidade Federal de Ouro Preto / Universidade Federal do Rio Grande do Sul). [darisbo@gmail.com](mailto:darisbo@gmail.com)

<sup>2</sup> Fela também é irmão de Olikoye Ransome-Kuti, ministro da saúde da Nigéria, e, pelo ramo paterno, primo do prêmio Nobel de literatura Wole Soyinka.

dos negros americanos e a ação dos Panteras Negras e de líderes como Malcolm X e Martin Luther King, o músico toma contato mais íntimo com a militância contra o racismo, assumindo uma atenção mais intensa para questões como o pan-africanismo e a necessidade de liberdade política e econômica para as sociedades africanas. O forte posicionamento político de Fela Kuti desde então, assim como suas contundentes críticas ao status quo pós-independência, o colocarão em permanente confronto com os grupos de poder no governo da Nigéria, muitas vezes peões no tabuleiro dos interesses internacionais do colonialismo.

No primeiro capítulo de seu livro, “*Teacher Don't Teach Me Nonsense*”, nome da faixa principal do disco de mesmo título de Fela de 1986, a historiadora foca sua análise na produção artística do artista estudado. Em sua – em número e densidade – intensa discografia mas, principalmente, em suas apresentações ao vivo, as quais, segundo o livro, assumem papel além daquele de mera obra musical. Tornam-se performances mais que artísticas, “permeadas de teor místico e ritual”. A análise mais detalhada recai sobre a apresentação – gravada em vídeo – no Festival de Glastonbury, na Inglaterra, em 1984. Nas três partes deste primeiro capítulo, são analisadas as diversas camadas de significado no trabalho de Fela: nestas, política, religião, tradição e modernidade se combinam e se modificam, de maneira muitas vezes contraditória.

Essas contradições, além de trazerem vitalidade à obra do artista, definem sua trajetória política. O permanente deslocamento de suas posições, em um movimento de idiossincrasias talvez tão rítmico quanto a música, permite que a autora, em seu segundo capítulo, busque as ligações entre o trabalho do nigeriano e sua contemporânea contracultura. O *afrobeat* é analisado então como um movimento contracultural que, partindo da esfera apenas musical, se expande para dança, artes visuais, performance e, acima de tudo e permeando os outros elementos, política. Para este enfoque específico, o livro utiliza como fontes primárias documentos diretamente ligados à ação militante de Fela Kuti, como o manifesto do *MOP/Movement of the People*, partido político fundado pelo artista para sua tentativa de candidatura nas eleições presidenciais nigerianas de 1979; e materiais impressos relacionados ao *YAP/Young African Pioneers*, movimento de jovens criado a partir dos ideais e posicionamentos de Fela.

O caráter contracultural passa pelos modelos adotados pelo músico para a formatação de seus produtos artísticos. Em uma estrutura paralela aos conglomerados de mídia que controlam as grandes gravadoras, manteve a grande maioria dos lançamentos de sua extensa discografia por selos locais, menores e independentes. Os arranjos de suas canções se distanciavam cada vez mais do formato radiofônico de canção de três minutos, se estendendo por mais de dez minutos, muitas vezes chegando a ocupar um lado inteiro de um LP de vinil – normalmente pouco mais de vinte minutos – e, quando tocadas ao vivo, poderiam se tornar longas improvisações durando

horas. As capas de seus discos adotaram gradualmente uma estética próxima de fanzines e *pop art*, em produções gráficas que exacerbavam a forte crítica aos detentores do poder.

Justamente a partir dessas idiossincrasias do trabalho do artista analisado, é desenvolvido o segundo capítulo do livro, “*ITT – International Thief Thief! – Afrobeat, contracultura e globalização*”. Após a abertura do capítulo em que contextualiza a situação histórica da África durante o século XX em relação às adaptações das relações do imperialismo em um mundo cada vez mais globalizado, a autora apresenta a letra de outro tema de Fela Kuti, “*ITT – International Thief Thief*”, lançada pela primeira vez no disco homônimo de 1980, sendo replicada já no ano seguinte na coletânea “*Black President*”, acompanhando sua tentativa de candidatura à presidência da Nigéria. Condizentes com o título, que transforma a sigla da multinacional *International Telephone & Telegraph* em “*Ladrão-ladrão Internacional*”, as críticas incisivas contidas no decorrer da faixa denunciam que as benesses das independências são retidas por uma elite que atua a serviço dos interesses do grande capital internacional, chegando à grande maioria da população africana apenas corrupção, miséria e desigualdade social.

Na sequência, o texto apresenta mais detalhes das ideias políticas do artista nigeriano. A partir do afrocentrismo e tendo como principal modelo Kwame Nkrumah, líder do processo de independência de Gana e um dos criadores do pan-africanismo, Fela Kuti defendia políticas que distribuíssem de maneira equitativa a riqueza dos países africanos, com planificação para indústria e produção de alimentos, mas sem uma vinculação a modelos canônicos de esquerda ou direita. O músico nigeriano defendia também uma integração crescente entre os países da África subsaariana, visando graduais adoção de uma moeda comum e relaxamento das fronteiras. Partindo desses princípios ideológicos – chamados por seus apoiadores de *Felasophy*, a filosofia de Fela – foram criados o *MOP/Movement Of The People*, partido pelo qual tentaria a candidatura a presidente; os *YAP/Young African Pioneers*, espécie de grupo de militância jovem de seus apoiadores; e a radical República de Kalakuta, estabelecida na casa do artista no subúrbio de Lagos, espaço pretensamente autônomo no qual todo africano – ou afrodiaspórico – poderia buscar refúgio em caso de perseguição política.

Segundo o texto, esse ideal de acolhimento se mostrou extremamente produtivo tanto pelo ponto de vista político como pelo artístico. O núcleo da República de Kalakuta passou a ser um ponto de circulação constante de militantes, ativistas e artistas. Nestes, a autora destaca Lemi Ghariowu, Kenny Adamson e Tunde Orimogunje, jovens artistas cujo trabalho foi definidor para toda estética gráfica tanto do material de divulgação política dos YAP como mesmo das capas e encartes dos discos de Fela. Grafismos de assimilação rápida direta, visando transmissão eficiente da mensagem pretendida, numa estética em forte paralelo com a *pop art* e outras

vanguardas contraculturais da época.

O terceiro capítulo, “*O pós-colonial sonoro e suas contradições criativas*”, apresenta a oposição entre tonalismo e modalismo, através da apresentação do desenvolvimento histórico dos dois sistemas. O tonalismo da harmonia ocidental é visto como o símbolo sonoro de uma herança imposta sobre as particularidades culturais dos povos africanos – e não-brancos em geral –. Fora da estrutura fixada pelo cânone tonal, as múltiplas estruturas possíveis das harmonias não-europeias são compreendidas – ainda a partir de um contraditório ponto de vista ocidental – dentro do flexível conceito de modalismo. Dessa estrutura modal Fela Kuti também se apropria, em sua intenção de resistência e criação de um ideal de tradição africana para, a partir desta tradição inventada, criar uma música pop africana também ideal, com potencial de ressonância bastante revolucionária.

Na sequência, o livro apresenta uma narrativa da formação história do jazz, com foco no caráter de um estilo musical que cria um caminho de trânsito entre a música popular e a assim chamada erudita, utilizando – algumas vezes majoritariamente – elementos modais dentro de uma tradição tonal, trazendo inovações formais desenvolvidas tanto em diálogo com o cânone da música ocidental como em um método absolutamente idiossincrático e próprio. Algumas décadas mais tarde, o *afrobeat* buscaria soluções congêneres, por influência formal direta do jazz ou, mais interessante, por radicalizar este papel de mensageiro urgente entre distintas culturas. Ainda no mesmo capítulo, a autora nos encaminha para uma análise bastante detalhada da faixa “*CBB/Confusion Break Bone*”, gravada apenas no disco homônimo em 1990, mas já executada em apresentações ao vivo pelo menos desde seis anos antes – aparece nas gravações em vídeo do Festival de Glastonbury em 1984.

A análise chama a atenção para diversos elementos, sonoros e gráficos, relacionados a esta composição e seu posterior lançamento em disco. Representativa da fase composicional mais arrojada do músico, extremamente longa para os padrões da indústria fonográfica, a faixa reúne compasso com tempo forte invertido, dissonâncias que fogem da estrutura modal pentatônica, acordes e notas alheios à escala. Também é analisada a capa do *long play*, desenhada novamente pelo militante da *YAP* Lemi Ghariokwu, que segue a estética das vanguardas políticas das últimas décadas do século passado. A partir do traço áspero, há uma polifonia de imagens, com detalhes gráficos trazendo narrativas simultâneas: chefes de estado africanos acusados de corrupção, Kalakuta incendiada, soldados em luta, um fantasma saindo de um imenso caixão na contramão atrapalhando o tráfego. Todas estas características sublinham a intenção de confronto e contestação, criando uma sensação de instabilidade, mas sempre mantendo um pulso constante, o que reforça o caráter mântico – e de narrativa política – da música de Fela.

É fundamental para a compreensão da obra artística de Fela Kuti a atenção em sua constante e potente ação política. O livro, de leitura fluida, traz boas e originais contribuições para o estudo da ação e do trabalho de um dos maiores artistas recentes africanos. A interessante inscrição do *afrobeat* como um movimento contracultural traz luz para sua ressonância não apenas na África, mas na política internacional a partir dos anos 70. Além disso, foge do essencialismo, mostrando a produção de Fela como em constante trânsito, em permanente reinvenção da tradição adotada. O trabalho e a postura do artista analisado nos instiga a tentar compreender os discursos subalternos sob pontos de vista fora do cartesianismo acadêmico, reconhecendo seu caráter líquido entre culturas. Este é o desafio para qual Rosa Couto nos convida neste livro.