

Revista África(s)

Volume 07, n. 14, jul – dez 2020.

Revista África(s)

Núcleo de Estudos Africanos – NEA

Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África - Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus II, Alagoinhas.

Grupo de Estudos África do Século XX – História do Tempo Presente (UNEB/UNILAB)

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora. Todos os direitos reservados ao Núcleo de Estudos Africanos e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África da UNEB. Sem permissão, nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados.

Editor geral:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima

Editoração eletrônica:

Prof. Dr. Rogério Sávio Link (UNIR)

Revisão linguística:

Profa. Dra. Jacimara Vieira dos Santos

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima

Prof. Dr. Antônio Alexandre Timbane

Design da capa:

Prof. Dr. Rogério Sávio Link (UNIR)

Sítio de internet:

www.revistas.uneb.br

www.revistas.uneb.br/index.php/africanas

Ficha Catalográfica — Biblioteca do Campus II/UNEB – Bibliotecária: Maria Ednalva Lima Meyer (CRB: 5/504)

Núcleo de Estudos Africanos — NEA

Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos e Representações da África

Departamento de Educação, Campus II Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3 – CEP 48.040-210 Alagoinhas — BA

Caixa Postal: 59 – Telefax.: (75) 3422-1139

Endereço eletrônico: estudosafrianosuneb@gmail.com

África(s): Revista do Núcleo de Estudos Africanos e do Programa de Pós-Graduação em

Estudos Africanos e Representações da África, Universidade do Estado da Bahia - v1,

v.; il. Semestral ISSN 2446-7375 online

© 2020 do Núcleo de Estudos Africanos da UNEB

Revista África(s), do Núcleo de Estudos Africanos e do Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em Estudos Africanos e Representações da África, da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas, ISSN 2446-7375 online, v. 7, n. 14, jul./dez. 2020. Disponível em: www.revistas.uneb.br/index.php/africanas

Editores:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima

Prof. Dr. Pedro Acosta Leyva

Prof. Dr. Detoubab Ndiaye

Conselho científico:

Amarino Queiroz (UFRN)

Bas'Ilele Malomalo (UNILAB/CE)

Carlos Liberato (UFS)

Celeste Maria Pacheco de Andrade (UNEB, UEFS)

Christian Muleka Mwema (UNISUL)

Eduardo de Assis Duarte (UFMG)

Elio Ferreira (UESPI)

Elio Flores (UFPB)

Eliziário Souza Andrade (UNEB)

Felix Odimiré (University Ife/Nigeria)

Flavio García (UERJ)

Flávio Gonçalves dos Santos (UESC)

Gema Valdés Acosta (Universidad Central de Las Villas – UCLV/Cuba)

Ibrahima Thiaw (Institut Français d'Afrique Noire – Ifan/UCAD/Senegal)

Isabel Guillen (UFPE)

Jacques Depelchian (UEFS)

João José Reis (UFBA)

João Lopes Filho (Universidade Pública de Cabo Verde)

Júlio Cláudio da Silva (UEA/ AM)

Jurema Oliveira (UFES)

Leila Hernandez (USP)

Lourdes Teodoro (UNB)

Luiz Duarte Haele Arnaut (UFMG)

Mamadou Diouf (UCAD/Senegal; Columbia University/EUA)

Marta Cordiés Jackson (Centro Cultural Africano Fernando Ortiz/Cuba)

Mônica Lima (UFRJ)

Patricia Teixeira Santos (UNIFESP)

Rosilda Alves Bezerra (UEPB)

Roland Walter (UFPE)

Severino Ngoenha (Universidade São Tomás de

Moçambique – USTM)

Tânia Lima (UFRN)

Yeda Castro (UNEB)

Youssef Adam (Universidade Eduardo Mondlane/ Moçambique)

Venétia Reis (UNEB)

Zilá Bernd (UFRGS, Unilasalle)

Coordenação:

Prof. Dr. Ivaldo Marciano de França Lima
(UNEB/DEDC II)

Docentes:

Alyxandra Gomes Nunes (Doutora) DCH V UNEB;
Celeste Maria Pacheco Andrade (Doutora) DEDC II UNEB;
Detoubab Ndiaye (Doutor) DEDC II UNEB;
Iêda Fátima da Silva (Doutor) DEDC II UNEB;
Ivaldo Marciano de França Lima (Doutor) DEDC II UNEB;
José Ricardo Moreno Pinho (Doutor) DEDC II UNEB;
Joselito Brito de Almeida (Mestre) DEDC II UNEB;
Alexandre Antônio Timbane (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês;
Ercílio Neves Brandão Langa (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês;
Marcos Carvalho Lopes (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês;
Pedro Acosta Leyva (Doutor) UNILAB - Campus dos Malês.

Apoio:

Universidade do Estado da Bahia — UNEB

Reitor: Prof. Ms. José Bites de Carvalho

Vice-Reitor: Marcelo Duarte Dantas de Ávila

Pró-Reitora de Pós-Graduação: Profa. Dra. Márcea Andrade Sales

Diretora do Departamento de Educação, DEDC II - Maria Neuma Mascarenhas Paes.

REVISTA
ÁFRICA[S]

E-ISSN 2446-7375
ISSN Impresso 2318-1990
Vol. 7 | Nº. 14 | Ano 2020

Comitê Editorial Executivo

Alexandre Antônio Timbane
Alyxandra Gomes Nunes
Bas'lele Malomalo
Detoubab Ndiaye
Ivaldo Marciano de F. Lima
Jacimara Vieira dos Santos
Pedro Acosta Leyva

EDITORIAL

CONSTELAÇÕES POLIFÔNICAS: MUSICALIDADE, TESSITURAS CRIATIVAS DESDE ÁFRICA

Editor-Gerente

[Ivaldo Marciano de Franca Lima](#)

EDITORIAL: CONSTELAÇÕES POLIFÔNICAS: MUSICALIDADE, TESSITURAS CRIATIVAS DESDE ÁFRICA

Ivaldo Marciano de França Lima

Como os fenômenos e eventos que trazem consigo complexidades relacionadas com a música, arte ou seus derivados podem ser analisados? E quais questões trazem consigo, de modo que permitam conhecer as sociedades em que ocorrem? Aliás, como interpretar qualquer questão/fenômeno sem abrir mão do lugar de “cientista” (ou intelectual, desejoso de conhecer e desvendar o que se apresenta de forma estranha, intraduzível), sem incorrer nos juízos típicos de quem tomou a academia e a pesquisa como possibilidade de exercer atividade militante? Os Estudos Africanos e a História da África, em nosso país, ganharam fôlego, pujança e significativo número de intelectuais no contexto posterior ao advento da lei 10639/2003, e aqui é importante observar que esta é resultado de processos em que política e militância estiveram presentes. Contudo, isto não poderia justificar os modos e formas como alguns compreendem os eventos alusivos ao continente, posto que se foi fundamental a pressão de movimentos sociais para que uma lei fosse aprovada, isto não deveria significar que o lugar da pesquisa, interrogação e conhecimento fossem substituídos por formas e modos em que certeza e convicção se fazem presentes...

Sim, o exercício da investigação, como dizem os queridos colegas angolanos e moçambicanos, ou da pesquisa científica, como preferem os brasileiros, pressupõe estranhamento e dúvidas para com os mecanismos que constituem os fenômenos, seja no âmbito da História ou das Ciências Sociais. A compreensão de algo, qualquer que seja o evento, pressupõe a dúvida e o estranhamento, sobretudo por se tratar de algo que (obviamente) ainda não se conhece. O exercício da política, conforme se observa no fazer de militantes de movimentos sociais de todas as ordens e nuances, pressupõe certezas, convicções, metas, mas isto não condiz com quem está no lugar de desvendar e traduzir eventos e fenômenos. Não se quer aqui estabelecer hierarquias, mas afirmar que os lugares são dotados de diferenças por conta da natureza dos objetivos. Um cientista, historiador, antropólogo, não pode dispor de certezas em grande número mediante o evento com o qual se depara. Deverá dispor de um método, e este irá necessitar da dúvida, do estranhamento.... Um militante, seja ele de qual movimento for, deverá proceder sob as prerrogativas da certeza e da convicção. Ora, são lugares distintos. Mas, por qual razão se observam grande número de militantes no âmbito acadêmico?

Talvez por estes últimos reconhecerem na academia mais um espaço a ser ocupado, de modo que suas lutas possam dispor de maior visibilidade. Esta presença vem se acentuando nos

últimos anos, e mesmo nas páginas deste periódico é possível se verificar trabalhos que trazem a certeza como pressuposto. Contudo, as críticas que vem sendo feitas aos trabalhos publicados por africanistas brasileiros é suficiente para refletirmos sobre o teor das nossas pesquisas. Acredita-se que há trabalhos de excelente qualidade produzidos (ou ainda em fabricação) nos últimos anos, pautados no bom e velho método científico, mas o momento de reflexão sobre conceitos e paradigmas deve estar na ordem do dia. Qual a África que emerge nos trabalhos publicados por diferentes africanistas brasileiros? Quais representações predominam nos artigos, livros, teses e dissertações produzidas no contexto posterior ao advento da lei referida acima, responsável por dotar o país de significativo número de especialistas sobre diferentes temáticas alusivas ao continente africano? Quaisquer que sejam as respostas, é fundamental refletir sobre o conjunto desta obra.

África (s) traz consigo os esforços de diferentes estudiosos, ávidos por legar ao público especializado, trabalhos apoiados em pesquisas e que traga repertórios conceituais comprometidos com o conhecimento científico. Em tempos de ataques ao conhecimento científico, perpetrados por sujeitos que se reconhecem como dotados da verdade, quaisquer que sejam seus matizes, tornam nossas ações como de fundamental relevância e importância. Como bem define diferentes manuais de Metodologia Científica, os resultados obtidos com a pesquisa científica trazem “questões” que podem ser entendidas como respostas dotadas de caráter falível, provisório e que foram construídas/encontradas mediante percurso de pesquisa. Ora, a compreensão das guerras civis, dos movimentos de toda ordem, dos eventos de diferentes naturezas não será obtida por verdades reveladas, mas pelo exercício da pesquisa, balizado no método científico. E estas serão revistas por outras pesquisas, que no decorrer dos tempos indicará algo já sabido por qualquer pesquisador/intelectual/cientista: o caráter provisório (ou não!) de determinado conhecimento.

Nossos esforços para contribuir com este processo se efetivam na hercúlea tentativa de manutenção deste periódico. Em tempos sombrios para a ciência e a pesquisa, dispor de periódicos que sigam à risca os processos de parecer às cegas, prezando pela qualidade e seriedade do processo de publicação, é excelente maneira de defender o conhecimento, a ciência e a pesquisa científica propriamente dita. Este dossiê, organizado pela ilustre colega e professora Marina Berthet Ribeiro, e pelo genial pesquisador e professor Mahfouz Ag Adnane, é parte deste esforço em trazer ao público trabalhos resultantes de pesquisas e análises que primam pelo rigor do conhecimento científico e da investigação. Importante deixar claro que este processo não deve ser confundido com homogeneidade e unidade do conhecimento. Certamente haverá diferenças

nas análises, pontos de vista, olhares, mas certamente a conclusão obtida se deu a partir de pesquisas documentais, revisões bibliográficas e pesquisa normatizada por um método.

O dossiê em questão, intitulado CONSTELAÇÕES POLIFÔNICAS: MUSICALIDADE, TESSITURAS CRIATIVAS DESDE ÁFRICA traz consigo artigos que são decorrentes de diferentes pesquisas, tendo o continente africano como centralidade. Sobre o dossiê propriamente dito, o leitor e a leitora poderá se informar no texto de sua apresentação, escrito a quatro mãos por seus profícuos organizadores. Este número de África (s) traz também dois artigos que integram o fluxo contínuo de contribuições enviadas a este periódico.

O artigo de Valdir Pierote Silva, intitulado O VÍDEO ZERO LATITUDE DE BIANCA BALDI: GRAMÁTICA MODERNA, CONTRANARRATIVAS E PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO NA BACIA DO RIO CONGO traz consigo instigante análise de uma artista sul-africana, de nome Bianca Baldi. Pouco conhecida entre nós brasileiros, a referida artista teve parte de seu trabalho analisado de forma minudente pelo autor referido, indicando que o entendimento do continente africano não deve ser restrito ao texto escrito. Aliás, lembrando as geniais palavras do não menos genial Joseph Ki-Zerbo, a História da África tem em seu DNA a marca registrada da interdisciplinaridade, o que lhe confere característica diferenciada em relação a História produzida por outros espaços e centros. Pode-se aqui aventar que o continente africano tem dado generosas contribuições com a ciência, e em particular com a História e Ciências Sociais. Valdir Pierote, nesse sentido, inova por seu olhar e temática, enriquecendo ainda mais nosso conhecimento sobre as tendências contemporâneas da arte sul africana.

O outro artigo que integra este número, intitulado MUNDIALIDADES E HUMANIDADES NEGRO AFRICANAS: ALGUMAS NOTAS PARA RESISTIR ÀS POLÍTICAS DA INIMIZADE, de autoria de Sebastião Marques Cardoso, traz consigo questões que versam sobre discursos coloniais, produção de identidades e geradora de outras compreensões do âmbito das práticas e dos costumes culturais. O autor se apropria de duas tragédias para indicar os modos e formas como estes foram interpretados e ressignificados. Além disso, o artigo também traz elementos da literatura pós-colonial, como forma de complexificar ainda mais suas questões, indagações e interpretações. Dois excelentes trabalhos, produzidos em dois espaços acadêmicos distintos. Vale a pena conferir!

Enfim, o leitor e a leitora estão de posse de mais um número de África (s). Esperamos que este seja apreciado em todo ou em parte, com ou sem moderação, pois conhecimento e leitura nunca podem ser tidos como “em quantidade demasiada”. Esperamos que este número traga contribuições diversas aos que compulsarem seus artigos. Nada mais a desejar além de uma excelente leitura. E que a felicidade predomine, com um bom vinho, licor, cerveja, suco ou água em seu estado natural.

A todos e todas os votos de boa leitura.

REVISTA
ÁFRICA[S]

E-ISSN 2446-7375
ISSN Impresso 2318-1990
Vol. 7 | Nº. 14 | Ano 2020

Marina A. M. Berthet Ribeiro
Mahfouz Ag Adnane

CONSTELAÇÕES POLIFÔNICAS: MUSICALIDADE, TESSITURAS CRIATIVAS DESDE ÁFRICA

Editor-Gerente

[Ivaldo Marciano de Franca Lima](#)

APRESENTAÇÃO: CONSTELAÇÕES POLIFÔNICAS: MUSICALIDADE, TESSITURAS CRIATIVAS DESDE ÁFRICA

Marina Annie Martine Berthet Ribeiro¹

Mahfouz Ag Adnane²

Enquanto forma artística de expressão, a música é constantemente presente no cotidiano contemporâneo das sociedades africanas. É paradoxal notar que nos estudos africanos e áreas afins, essa prática artística não se tornou ainda um objeto comum de pesquisa.

Aspectos técnicos, práticas sociais de produção musical, compartilhamento de valores em torno das canções, gêneros musicais, emoções, expressão corporal, história da música, trajetórias de artistas são alguns aspectos que começaram a interessar os acadêmicos. No entanto, levando em consideração a diversidade de formações dos acadêmicos e as diferentes perspectivas que distanciam os pesquisadores (de áreas diversas como etno musicologia que aprofunda, por vezes, aspectos extremamente técnicos, artes, sociologia) ainda não é possível afirmar que existe um campo epistemológico consolidado de estudos africanos sobre música na sua forma mais ampla de ser tocada, ouvida, sentida e compreendida.

Atualmente, os sociólogos, antropólogos, estudiosos em artes, entre outros, têm lido e observado as diferentes expressões musicais, suas mudanças e novos gêneros musicais que ocorrem no continente africano. A profusão de estilos, de situações musicais, perspectivas interdisciplinares levam a pensar que esse campo é profícuo para os pesquisadores da área dos estudos africanos. Assim sendo, uma leitura viva dessa tradição viva permite considerar que a música é uma linguagem repleta de significados variados, ancorada nas várias estruturas da sociedade africana, que envolve sentidos, interpretações e vivências locais.

O dossiê intitulado Constelações polifônicas: musicalidade, tessituras criativas desde África foi proposto para suscitar a curiosidade dos leitores e sobretudo disponibilizar pesquisas em que a música é um objeto essencial ou central das análises realizadas. É imprescindível ressaltar que a palavra, categoria ou conceito “música” é limitada/o quando existe uma proposta de reflexão sobre os contextos culturais e sociais aos quais ela está intrinsecamente conectada. Por esse motivo, escolhemos autoras e autores que relacionam a música ao seu contexto histórico,

¹ Marina Annie Martine Berthet Ribeiro, Professora adjunta II de História da África da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFF). marinaannie@gmail.com

² Mahfouz Ag Adnane, doutor em História pela PUC SP, membro da Casa das Áfricas, Núcleo Amanar, e do Grupo de Pesquisa África do Século XX. tidjefene@gmail.com

social ou político e se debruçam sobre esse elemento cultural nas suas relações com os espaços, as pessoas e o movimento.

Na leitura desses artigos, a música se transforma, no nosso entender, em uma prática expressiva, forma cultura de ser e de se expressar. Em suma, os textos publicados sobre o tema da música desde África, possuem grande densidade porque envolvem criadoras e criadores, produtoras e produtores, contextos de produção (espaços urbanos, escola, casa, e diversos ambientes), temporalidades e territorialidades diferentes. A prática cultural atravessa os espaços, as pessoas, o modo de organizar e divulgar músicas, as gravações e as tecnologias, mas, também remete às raízes musicais e culturais africanas. Nos trabalhos disponibilizados aqui, a produção de músicas ocorre no mundo contemporâneo, nas tradições musicais ou na cena urbana cosmopolita, em situação de migração, exílio ou de viagem. As autoras e os autores anunciam a música na sua complexidade de entrelaçamento com conjunturas sociais e políticas africanas na contemporaneidade.

Os textos que compõem esse dossiê nos possibilitam uma compreensão das funções da música e apontam para os diálogos entre artistas e história, inovações e agenciamentos. As autoras e autores do dossiê traduzem, cada uma e um a partir de sua formação profissional e lugar de fala, as tessituras culturais e territoriais, o peso das dimensões política, corporal e poética das subjetividades africanas e da diáspora que se comunicam com essa expressão cultural e artística criativa. Nesse dossiê, Senegal, Moçambique, Botsuana e África do Sul são os espaços africanos mencionados. Do lado de cá, o Nordeste e São Paulo são territórios citados que herdaram de diferentes formas da presença musical africana.

Amy Niang e Abdoulaye Niang refletiram sobre o Rap no Senegal entre posicionamento sociopolítico e estratégias de cobertura de mídia, uma estética de protesto pelo prisma de ordens preestabelecidas. Os autores partem da perspectiva da música como prática estética e cultural em Dacar (Senegal) entre os anos noventa e a primeira década dos anos 2000. O agenciamento dos artistas de rap que entrou no país como gênero musical americano associado a cultura do hip hop que passaram a ser localmente imitados. Posteriormente, a prática desse gênero musical levou seus praticantes a desenvolver uma consciência política e fizeram do rap uma arma de representação política. Os rappers são artistas sociais da cena política senegalesa que procuram conquistar e consolidar sua atuação no campo mediático e no espaço público, o que lhes garante certa visibilidade.

Os espaços públicos são igualmente utilizados por Tjawangwa Dema nas suas viagens internacionais, juntamente com os espaços urbanos do Botsuana, seu lugar de origem. A autora Antonia de Thuin nos descreve o seu encontro com a poetisa no MAR do Rio de Janeiro. O artigo intitulado Poesia falada, corpo e ritmo em Tjawangwa Dema dá destaque a artista de Botsuana

nas suas atuações internacionais. A partir de reflexões sobre poesia e sua relação com música e o protagonismo dos poetas de SLAM, Antónia nos convida a descobrir o militantismo da artista. Antónia procede a uma tradução não literal de um poema de Tjawangwa Dema e recorre a diversas linguagens (como a tradução visual) para compartilhar seu entendimento sobre o trabalho.

Duas outras artistas africanas são mencionadas no artigo *Musicalidade feminina em perspectivas transnacionais*: Mariama Camara e Lenna Bahule de Miki Takao Sato. Os trabalhos artísticos dessas duas mulheres se inscrevem em uma modernidade africana, cosmopolita e vivida em São Paulo. A autora nos explica como o multiculturalismo presente na cidade é lido a partir das contribuições das diversas presenças africanas em São Paulo. A autora observa os espaços urbanos paulistanos e nos quais Mariana Camara e Lenna Bahule atuam no seu cotidiano. Mobilidade, circulação, agenciamento, desafios e questões identitárias são constitutivos das experiências vividas por Mariama e Lenna. São duas trajetórias entrelaçadas e diferenciadas que usam a música como forma de se expressar e viver sendo mulheres negras africanas.

Uma quarta artista africana ganha destaque no texto *Miriam Makeba: primeiros anos da carreira na União Sul-africana (1932-1959)* de Núbia Aguilar. A renomada artista sul-africana Miriam Makeba é assim colocada no seu contexto histórico de origem, no início de sua carreira. A trajetória política de Miriam Makeba é analisada pela pesquisadora que considera a sua história de vida, o engajamento político e o contexto histórico como elementos relacionados entre si. A trajetória da artista nos auxilia na compreensão das trajetórias individuais e coletivas dos artistas sul-africanos durante o regime do apartheid. A reflexão prossegue com análise de uma canção (da autoria do jazzista sul-africano Mackay Davshe) interpretada por Makeba e traduzida em inglês quando a artista já iniciava sua carreira internacional. A tradução da canção de uma língua para outra revela as diferenças de valores, significados e mensagens inseridos na letra cantada em duas línguas e que se dirigem a públicos sociais totalmente diferentes.

Com o artigo *Ressonâncias de “lógica oral”*: arqueologia de saberes silenciados, os autores e Ênio José da C. Brito e Antonieta Antonacci encerram nosso dossiê. Os autores propõem uma ampla reflexão sobre o passado e o devir das culturais orais. Essas são vinculadas a ideias de unidade cósmica, corpo comunitário, a razão sensorial e o pensar imagético. Do lado de lá, nos espaços africanos, as culturas orais se expandem a partir da civilização egípcia, um corpo comunitário e uma diversidade de linguagens e do lado de cá, a oralidade africana aparece na literatura de cordel a partir de duas obras, *Rabicho de Geralda* (1972) e *ABC de Lucas de Feira* (XIX). Os autores se interrogam sobre o que é possível apreender através dos saberes e memórias do corpo e dos valores éticos e estéticos, surgidos da circulação e herança dessas culturas orais. Nesses

diálogos e alteridades sul – sul, é possível imaginar novos viés de reflexão e entendimento das realidades sem passar pelo crivo da lógica eurocêntrica e sua cultura hegemônica.

Duas resenhas dialogam com a temática do dossiê. Sara Morais resenha o livro de António Sopa, *A Alegria é uma Coisa Rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. A autora entende o livro como uma reconstrução histórica de diversas manifestações musicais e a mobilização das populações moçambicanas em torno da música. Guilherme Darisbo escreve a resenha *Fela kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana* se referindo ao livro de Rosa Aparecida do Couto Silva.

Desejamos que a leitura dos artigos constitutivos do dossiê e aqueles de fluxo contínuo da revista, nos seus diferentes estilos e com a variedade de formação profissional dos seus autores, possam conduzir as leitoras e os leitores a inscrever a música em uma perspectiva dinâmica como prática cultural criativa e viva. A música é aqui considerada agente ativa nos espaços onde é produzida e fonte incontornável dos estudos acadêmicos contemporâneos.

Boa leitura!

Amy Niang
Abdoulaye Niang

LE RAP AU SÉNÉGAL ENTRE POSITIONNEMENT SOCIOPOLITIQUE ET STRATÉGIES DE MÉDIATISATION: UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTESTATION AU PRISME DES ORDRES PRÉÉTABLIS

Rap in Senegal between socio-political positioning and media coverage strategies: an aesthetic of protest through the prism of pre-established orders

RESUMÉ: Les rappers sénégalais se définissent comme une « caméra cachée » qui expose au grand jour ce que les médias tairaient, ou déformeraient. Le but de cet article est d'analyser, à travers une perspective sociohistorique et sociologique, la posture mitigée de ces artistes. Cette dernière oscille entre la critique de la marginalisation dont les rappers seraient victimes sur le plan médiatique, et la remise en question que ceux-ci font des tableaux narratifs qui émanent des médias dits « classiques ». En questionnant les catégories de « non-représentation » et de « mal-représentation », nous examinons comment, tout en collaborant avec les médias, les rappers ont recours à des pratiques alternatives d'occupation de l'espace public, à vocation correctives et complémentaires. Une telle clé de lecture dévoile les dimensions esthétique et politique du mouvement hip-hop engagé dans une quête de progrès social en faveur du « peuple ».

MOTS-CLÉS: Sénégal; Hip-hop; Rappers; Représentation; Médias; Visibilité.

ABSTRACT: Senegalese rap artists define themselves as a “hidden camera” that exposes in broad daylight what the mainstream media would conceal or distort. This article aims to analyze, through a socio-historical and sociological perspective, the ambiguous stance of Senegalese rap artists. The latter ranges from criticizing their supposed marginalization in the media, to questioning the narratives that emanate from the so-called “classical” media. By critiquing the categories of “non-representation” and “misrepresentation”, we examine how, while collaborating with the media, rappers resort to alternative practices that are both corrective and complementary. Such an analytical key reveals the aesthetic and political dimensions of the hip-hop movement committed to a quest for social progress in favor of the “people”.

KEY WORDS: Senegal; Hip-hop; Rappers; Representation; Media; Visibility.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

LE RAP AU SÉNÉGAL ENTRE POSITIONNEMENT SOCIOPOLITIQUE ET STRATÉGIES DE MÉDIATISATION: UNE ESTHÉTIQUE DE LA CONTESTATION AU PRISME DES ORDRES PRÉÉTABLIS

Amy Niang ¹Abdoulaye Niang ²

Introdução

Pour les jeunes africains, l'ensemble des pratiques esthétiques et culturelles qui sont devenues plus largement les « cultures urbaines » fournissent des formes appropriées dans lesquelles, et à partir desquelles ils écrivent, peignent, chantent, dansent et communiquent ce qu'est être jeune en Afrique, voire dans le monde. Pour ces jeunes africains et plus précisément sénégalais auxquels nous nous intéressons dans cet article, une entrée dans le monde du hip-hop équivaut à une entrée dans la communauté du « conscient », à partir de laquelle se décline leur projet d'élaboration d'un nouvel ordre social.

Du fait de la dépendance des mouvements sociaux de l'exposition médiatique pour maximiser leurs effets, une grande partie de leur stratégie a à voir avec la manière dont ils peuvent atteindre et mobiliser le plus large éventail d'adhésion des communautés, mais aussi avec la manière dont leurs opinions, visions et objectifs pourraient être adéquatement représentés et/ou amplifiés dans les médias.

Toutefois, loin de se limiter à laisser faire les médias dominants, les hip-hoppeurs sénégalais se présentent eux-mêmes sur la scène publique comme des chroniqueurs du quotidien, sous la double casquette d'acteurs sociaux directement impliqués et de narrateurs qui en rendent compte. Ils sont très soucieux de s'atteler à remédier aux oublis et aux abîmes d'un récit trop linéaire, d'établir l'authenticité de leurs histoires en fournissant à leurs publics, autant que possible, des matériaux de première main, non contaminés par le « traitement » qu'en fait la sphère médiatique qui retravaille systématiquement et transforme les données brutes originelles.

L'une des postures hip-hop dominantes jusque dans la décennie actuelle, portée par des artistes « engagés », est donc qu'en matière de « représentation » du peuple, il est extrêmement important que les messages qui expriment des sensibilités, états d'âmes et vicissitudes soient délivrés à leurs manières, sans censure, selon des styles et médiums tout aussi différents qui respectent tout de même l'exigence fondamentale de l'engagement. Cela crée un cadre d'actions, dans lequel, en d'autres mots, les rappeurs adoptent des démarches qui, tout en étant assimilables

¹ Amy Niang est politiste, Associate Professor à l'Université Polytechnique Mohammed VI de Rabat et Ben Guérir, au Maroc.

mutatis mutandis à celles des médias classiques, cherchent à garder une marge de manœuvre « libertaire » qui s'est d'abord voulue non négociable.

Dans ce sens, de façon métaphorique, les hip-hoppeurs sénégalais se définissent eux-mêmes volontiers comme une « caméra cachée » qui expose au grand jour ce que les médias classiques ou professionnels tairaient. Ou ce que ces médias feraient voir mais de manière tendancieuse ou déformée à leurs yeux. Les hip-hoppeurs se présentent ainsi comme les caisses de résonance des voix aphones de l'underground, la « voix des sans voix » qui corrige le déséquilibre tendancieux des « unes » et des gros titres des médias trop souvent déployés à l'avantage des privilégiés du « système ».

D'un autre côté, ils seraient ceux qui pointent inlassablement du doigt les impairs de ce système au point que lesdits médias ne puissent plus les éluder. En d'autres mots, selon qu'ils poussent les professionnels des médias à réajuster leurs lentilles supposées déformantes ou qu'ils se substituent eux-mêmes à ces derniers, les hip-hoppeurs sénégalais se présentent souvent comme des médiateurs sociaux et culturels qui visent à rétablir l'équité du traitement de l'information, dussent-ils pour cela s'impliquer directement en initiant des formes d'action inédites. Bref, il apparaît que tout en s'en méfiant, les hip-hoppeurs sont très intéressés par la possibilité que leur offrent les médias d'être visibles, de rendre visibles leurs récits, et donc les récits du « peuple ».

Cet article s'appuie essentiellement sur l'observation de la scène rap, des productions médiatiques qui en rendent compte, ainsi que sur une étude de contenus récents disponibles dans le web. Dans nos recherches, nous nous sommes aussi appuyés sur des entretiens avec des rappeurs, des animateurs et des DJs.³

Le but de cet article est d'analyser, à travers une perspective sociohistorique et sociopolitique, les contours de cette posture mitigée qui oscille entre la critique de la marginalisation dont les hip-hoppeurs sénégalais seraient victimes et la remise en question que ces mêmes hip-hoppeurs font de la représentation de leurs réalités, en un mot, entre ce que nous désignerons dans ce texte comme la « non-représentation » et la « mal-représentation ». La question de la non-représentation a été au centre du combat contre ce que les hip-hoppeurs ont caractérisé comme une marginalisation de la part des médias. Cette quête de visibilité s'est donnée beaucoup à voir. Elle est très liée à l'autre question qui est celle de la mal-représentation.

² Abdoulaye Niang est sociologue, maître-assistant à l'UGB de Saint-Louis, au Sénégal

³ Nous avons commencé à nous intéresser ensemble à ces aspects à partir de 2012, après une rencontre sur le terrain lors d'un événement hip-hop à Pikine. Nous avons ensuite présenté deux communications ensemble à Johannesburg (NIANG; NIANG, 2012) et à Ouagadougou (NIANG; NIANG, 2013).

Ce travail est organisé en trois grandes sections, principalement pour des raisons de commodité organisationnelle de la présentation étant donné que lesdites parties ne sont pas distinctement séquentielles et sont fortement imbriquées ; et que les aspects que nous mettons le plus en exergue pour chaque partie, respectivement, ne sont pas exclusifs.

La première section de notre article porte sur la manière dont les rappeurs sénégalais se sont positionnés en tant qu'acteurs sociaux afin de se rendre plus visibles dans l'espace public en tissant un partenariat tendu avec les acteurs des médias. Cette quête a été particulièrement vivace dans la période qui succède aux tout-débuts du mouvement hip-hop au Sénégal et qui correspond globalement aux années 1990 et à la première moitié des années 2000.

La deuxième section s'intéresse davantage aux pratiques alternatives d'occupation de l'espace public telles que mises en avant par les rappeurs sénégalais pour nouer un rapport plus direct avec différents publics. Les plateformes occupées et les conditions d'interactions connaissent une évolution significative à l'aune des possibilités accrues introduites par les supports et espaces numériques à partir de la deuxième moitié des années 2000 notamment.

Nous concluons notre analyse par une réflexion sur l'importance des dimensions esthétique et politique du mouvement hip-hop dans l'engagement substantiel des jeunes dans la quête de progrès social à travers la représentation de la voix des laissés-pour-compte d'un système accusé par ces jeunes d'être de plus en plus « capitulard ».

Section 1: Historique et contexte du rap au Sénégal

Au début des années 1970, le hip-hop est sorti des ruines du Bronx dans un contexte d'anomie sociale profonde et de grande marginalisation des jeunes de l'*inner-city* composés en majorité par des Noirs issus du passé esclavagiste de l'Amérique ainsi que des Latinos venus s'y établir principalement par le biais de vagues migratoires successives. Alors que les gangs de jeunes ont assiégé les rues, que l'*Amerikkka* (EMBRICK, 2015) ou l'« Amérique des entreprises » semblait indifférente aux cris de détresse des *low classes* nichées dans les habitats délabrés et ségrégués des grands centres urbains, les premiers *bboys*⁴ se sont frayés un chemin vers la création de nouvelles formes artistiques regroupées sous le titre de hip-hop. Mais, rendus difficilement visibles par les médias traditionnels plus intéressés par les thèmes politiquement corrects, la culture des *block parties* initiée par DJ Kool Herc et conjointement popularisée par Afrika Bambaata ainsi que Grandmaster Flash, s'est immiscée dans les interstices de la ville en conquérant des territoires et en impulsant des célébrations alternatives dans les espaces publics.

Le hip-hop se construit comme un médiateur de performativité et d'agencité pour ces jeunes insérés dans des rapports sociaux qui les inscrivent en marge de la société et de la culture dominantes.

Pourtant, en Afrique de l'Ouest, le hip-hop s'établit dans un premier temps comme un mouvement jouissif porté par des jeunes des classes moyennes et supérieures. Cela s'explique par le fait que ces jeunes étaient dans des réseaux qui leur permettaient d'accéder aux produits culturels en provenance de l'Europe (notamment de la France) et des Etats-Unis. Mais ce qui ne semblait être qu'une lubie ou une mode passagère s'est transformé en un mouvement d'expression sociale, culturelle et politique du fait de plusieurs facteurs qu'on pourrait résumer.

Au Sénégal, des jeunes des quartiers de classe moyenne habitants des SICAP⁵, des HLM⁶, de Fann Hock, Point E, entre autres, ont été à l'origine de l'introduction du hip-hop⁷. Les *posses* ou groupes de danse les plus populaires qui ont eu les premiers à porter le mouvement sur le plan national, voire sous-régional, ont évolué en groupes de rap qui se sont produits sur des lieux de performance ouverts appelés des « podiums » et dans des collèges et lycées, à l'occasion notamment des FOSCO (les Foyers socio-éducatifs). Tout au long des années 1980 et du tout début des années 1990, le hip-hop sénégalais a été pour l'essentiel une adaptation et une répétition des styles populaires de danse et de rap américains. En effet, le mouvement a été marqué par une forte tendance à l'imitation, la capacité à s'approprier la culture américaine jeune, notamment celle produite par les afro-américains, étant une indication de *nandité* (quelqu'un qui est un « branché », qui est un « initié »). Comme Keyti, l'un des précurseurs du mouvement l'a admis un jour, « nous faisons quelque chose de nouveau, mais nous ne savions pas vraiment ce que nous faisons ».

Si la branche hip-hop qu'est la danse debout, qui en a été la première forme d'expression la plus présente, s'est constituée ainsi autour de motivations essentiellement jouissives, le contexte des années 1980 va déplacer petit à petit le centre d'intérêt vers un certain engagement dans le discours (NIANG, 2015). En effet, cette période est marquée par une austérité socioéconomique que vivent les ménages de plusieurs pays africains malmenés par les politiques d'ajustement structurel censées amener de nouveaux équilibres macroéconomiques mais dont les conséquences ont été catastrophiques pour la société en général. Il s'y ajoute qu'au Sénégal, un contexte de crise politique profonde s'installe à la suite d'élections contestées qui entraînent des

⁴ Le terme *bboy* était utilisé auparavant pour désigner les hip-hoppeurs.

⁵ Société Immobilière du Cap-Vert.

⁶ Référence à la SNHLM, Société Nationale des Habitations à Loyer Modéré.

⁷ Les SICAP, tout comme les HLM sont des quartiers qui étaient classés dans le moyen standing, les conditions socioéconomiques s'y sont par la suite assez dégradées, à la suite justement des plans d'ajustement structurel.

perturbations majeures dans le secteur de l'éducation en 1988; l'année scolaire et universitaire est alors déclarée « année blanche », c'est-à-dire qu'elle sera tout simplement annulée. Cela conduit à un abandon massif des écoles et des universités par beaucoup de jeunes.

En conséquence, des centaines de milliers de jeunes se retrouveront dans la rue, désœuvrés et désabusés. Certains d'entre eux, afin de combattre ce risque d'apathie et d'oïveté qui les guettaient mais aussi pour s'ériger contre les méfaits des politiques d'abandon d'un Etat démissionnaire, adoptèrent la musique rap comme un exutoire pour porter leurs griefs. Ainsi, passée la toute première période festive et imitative, assez tôt, la contestation devint un marqueur de la culture hip-hop au Sénégal qui se constituait peu à peu comme un porte-étendard des « victimes du système », parmi lesquels figurent en bonne place des catégories sociales telles que les jeunes, les enfants, les pauvres, autrement dit la majorité de la population sénégalaise, incluant les rappeurs eux-mêmes.

Ce qui peut être défini comme une montée en popularité laborieuse a été un processus rendu d'autant plus ardu par le rejet de la culture hip-hop par la société dominante, en particulier une grande partie de la classe sociale adulte qui considérait certains aspects de la culture hip-hop, tels que le *swagger*⁸, le « *boul falé* » (t'occupe pas, laisse béton), les tenues inhabituelles comme étant non sénégalais et irrévérencieux. Compte tenu de la nature conservatrice de la société sénégalaise, l'émergence du hip-hop a constitué un tournant quasiment révolutionnaire, notamment en raison de cette esthétique audacieuse qui a introduit une série de ruptures visibles dans l'adoption de la casquette de baseball inversée, des tenues surdimensionnées, des formes particulières de versification entre autres. Cette créativité tapageuse, exprimée par ailleurs dans des codes linguistiques identificatoires (KIHM, 2000, p.5), tend à créer des barrières avec la société dominante.

En un mot, les aspects les plus visibles de la culture hip-hop auxquels l'opinion publique pudique va assimiler le mouvement tout entier, à savoir l'habillement, l'agressivité ritualisée et les manières extraverties, ont fait l'objet de critiques sévères et ont conduit, au tout-début, à un rejet du hip-hop comme genre musical crédible ou digne d'intérêt.

Les premiers témoignages médiatiques qui seront produits sur le hip-hop mettront donc assez peu l'accent sur la complexité du mouvement qui cristallise plusieurs facettes, à savoir une langue musicale, une gestualité, une culture et une démarche nouvelle, et vont privilégier un regard minimisant sur une forme culturelle qui vient remettre en question l'ordre idéologique hégémonique (HEATH, 2006). Comme Oliver et Maney l'expriment en fait, « les médias

⁸ Le *swagger* renvoie au fait d'avoir du style, de l'assurance etc. mais il est autrement perçu comme de l'arrogance, surtout selon des personnes qui sont peu au fait des modèles du hip-hop.

d'information ne sont pas des enregistreurs neutres et non sélectifs des événements. De fait, les médias d'information font partie de la politique et de la protestation, le tout étant inextricablement lié aux événements en cours » (OLIVER e MANEY, 2000, p. 464). Les hip-hoppeurs ont en partie réussi à inverser les tendances en initiant de nouveaux modes d'expression qui finiront par inciter les médias traditionnels à réagir, et qui attireront le grand public *in fine*.

Toutefois, ce n'est qu'à partir du milieu des années 1990 que le hip-hop s'enracine graduellement lorsque les rappeurs commencent à évoquer les réalités sénégalaises en langues locales, en wolof notamment. Par exemple, la compilation Dakar 92 (100% Dakar) a été marquée par le sceau du local, exprimé plus explicitement dans la chanson « Bagn bagn beug » de PBS (Positive Black Soul) qui a annoncé, en termes clairs, la « mission » du hip-hop sénégalais comme genre de contestation, par excellence, et comme une voie ouverte vers l'auto-redécouverte de soi de ces jeunes sénégalais insérés dans un contexte urbain cosmopolite.

La forte implantation du hip-hop dans les centres urbains du Sénégal a encouragé la concurrence dans la production de qualité et a façonné l'engagement social des jeunes. Si le Sénégal était devenu le troisième pays hip-hop en termes de nombre de groupes après les Etats-Unis et la France, c'est le résultat de la persévérance de la jeunesse face à l'incertitude, la marginalisation et la stigmatisation.

Les artistes du rap ont adapté une forme d'expression globalisée pour le contexte local. Cette glocalisation s'est donnée à voir à travers une re-stylisation qui fera davantage recours, sur le plan formel, à une instrumentation plus ouverte aux sonorités locales, tout en ralentissant le rythme de leur phrasé et en utilisant un langage moins codé. Ce changement est très important si l'on veut comprendre le processus difficile de (re)négociation des termes du rapport social, c'est-à-dire le difficile parcours de l'illégitimité artistique, sociale et culturelle à la légitimation populaire, et l'acceptation du hip-hop dans la société sénégalaise dominante. Cette dernière, pendant longtemps, aura même fait peu de distinction, si ce n'est aucune, entre différentes écoles, sous-genres ou même plus simplement branches du hip-hop (principalement le *DJing*, le *MCing*, les graffiti, la danse) résumés en une catégorie simpliste dite des « rappeurs ».

Cette période a été suivie d'une deuxième période d'« émancipation » partielle par rapport à l'influence de la culture hip-hop américaine. Ayant été façonnés durant leur socialisation primaire dans des codes linguistiques, dans un contexte historique et, pour le dire généralement, dans des cadres culturels différents, les rappeurs sénégalais ont retravaillé le hip-hop global par une relecture de son histoire, de ses aspirations. Même s'il apparaît, à partir d'une perspective comparative élargie exprimée dans la théorie des échanges interculturels diasporiques (GILROY,

1993), que des caractéristiques récurrentes telles que celles de la rédemption, des imaginaires prophétiques et des discours d'aspiration au changement sont communes au hip-hop aux États-Unis et à certaines tendances au Sénégal, des disparités significatives s'y sont également construites.

En tout état de cause, l'ambivalence, la tension qui caractérise cette inscription dans un mouvement à la fois global et local demeure un défi quotidien pour les pratiquants de la culture hip-hop. Le hip-hop est ancré dans cette transculturalité et les rappeurs sénégalais pratiquants ou partisans de la culture hip-hop cherchent à vivre selon un modèle identitaire alternatif, ouvert à un monde global, tout en restant ancrés dans ce qu'ils perçoivent comme des valeurs locales positives, parmi lesquelles les valeurs islamiques (NIANG, 2010, p. 77) ou, plus rarement, chrétiennes. En ce sens, l'exemple sénégalais est loin d'être unique. Si les résistances s'énoncent ici en face d'un ordre social dominé par des règles de séniorité, ailleurs elles proviennent de la production d'espaces racisés (LOVE, 2013) ou hégémoniques (CUTLER; RYNELAND, 2015; OSUMARE, 2012) qui laissent peu de place à une forme d'expression culturelle conçue comme fondamentalement transgressive des « normes ». Ainsi, s'il y a une culture hip-hop « sénégalaise » dont on pourrait parler, ce serait celle qui s'inscrit dans un cadre pluraliste d'hybridité fondée sur des références aussi multiples que la ferveur religieuse et les idéaux panafricains autour de la reconstruction d'une Afrique malade de ses leaders politiques.

Concernant ce dernier aspect qui devient fondamental, aujourd'hui, dans la branche dite « consciente » ou du « rap politique », d'une part, il y avait une pression pour que les hip-hoppeurs donnent une « personnalité africaine » (IRELE, 2008, p. 117-118; KI-ZERBO, 2011) au hip-hop, et pour qu'ils s'affirment tout en contribuant de façon créative au mouvement transnational qu'est le hip-hop (NTARANGWI, 2009). Il y a eu la prise de conscience, parmi les hip-hoppeurs africains, que des artistes américains comme Public Enemy, KRS-ONE ou Digable Planets préconisaient en partie, par un militantisme aspirant à l'éveil d'une conscience noire, le retour à une africanité (BINET, 2000, p. 87). L'africanité était astucieusement utilisée comme concept stratégique de mobilisation au-delà des frontières artificiellement tracées par les colons et maintenues après les indépendances. Ainsi, cette réaffirmation de la fierté de représenter un continent et une « race » déconsidérés, se donne à voir comme une posture politique forte, qui alimente idéologiquement l'affirmation d'un soi collectif (l'Africain/e) que le rappeur « représente ».

D'autre part, cette quête du retour ou de la reconnaissance de leurs racines africaines a fait prendre conscience à certains artistes africains que pendant qu'ils essayaient de « ressembler aux Américains », certains jeunes rappeurs américains essayaient parallèlement de retrouver leurs

racines africaines. Cela a conduit, au moins en partie, à faire remodeler le discours autour d'une prise de conscience, également, qu'un tel « retour en Afrique » (ou à l'Afrique) nécessiterait la contextualisation du discours hip-hop pour mieux saisir la réalité sociale à l'œuvre dans les sociétés du continent.

Les enjeux qui entourent cette évolution au travers de l'accentuation du discours sont multiples mais ils ont fort à faire avec la volonté de démontrer que le hip-hop n'était ni une simple « mode » ni l'expression d'une crise momentanée et encore moins le signe d'une socialisation ratée des jeunes sénégalais. Plus important encore, il était impératif de démontrer que la culture hip-hop, malgré son exotisme apparent (utilisation d'un langage agressif, gestuelle, tenue vestimentaire) n'avait rien d'étranger par rapport à la culture sénégalaise, voire africaine. L'enjeu n'était pas en ce sens de renoncer à un ordre pour le remplacer avec un autre.

La tactique consistait plutôt à s'inscrire dans la culture dominante locale, sans perdre les traits qui ont fait du hip-hop une nouvelle forme culturelle, un nouveau genre transnational, à adapter, i.e. à « tropicaliser » comme le dit Didier Awadi, un des MC's du Positive Black Soul (STAYCALM, 2008).

Le processus de reconstruction de l'identité dite « africaine » du hip-hop est un phénomène qui émane à la fois de la volonté de se démarquer stylistiquement du « hip-hop US » et de travailler à construire un mouvement plus pertinent, davantage ancré. Cela explique la récurrence d'affirmations différentielles de rappeurs sénégalais, et africains en général, défenseurs d'un « hip-hop conscient » par rapport à leurs pairs américains (surtout). Les rappeurs sénégalais étaient très tôt préoccupés de « rapper pour le peuple », d'être « la voix des sans-voix », pour reprendre certaines de leurs expressions favorites. Les textes ont donc beaucoup évoqué des thèmes tels que l'indigence économique, le chômage endémique des jeunes, les inégalités sociales, la mal-gouvernance.

Ce « rap conscient » a trouvé un terreau fertile dans une Afrique, marquée notablement, à partir des années 1990, par des rues en effervescence, lieux d'un engagement politique incisif, de la part surtout des jeunes, et qui pourrait être considéré comme le précurseur des « printemps arabes ».

Cela a eu un effet considérable dans la prégnance du discours de sensibilisation sociale, culturelle, et politique qui va se propager dans la musique rap, au Sénégal comme dans d'autres pays africains, à un point tel que le hip-hop en est venu à être considéré comme le canal antipolitique et antisystème par excellence.

Compte tenu des débuts difficiles du hip-hop en butte à une faible légitimité, ce virage a donc joué un rôle déterminant dans la capacité du mouvement à produire un discours plus

mobilisateur, adossé aux quotidiens des populations. Poussant contre un discours démotivant sur la « génération perdue » (O'BRIEN, 1996), la poésie musicale a donné aux jeunes l'occasion de s'extraire partiellement d'espaces de frustration exaspérée et de dignité meurtrie. Avec la professionnalisation qui se met en place à partir du milieu des années 1990, le respect et la tolérance graduelle vis-à-vis du rap s'est mis en place, quoique cela soit une acceptation conditionnelle de la culture hip-hop dans la société sénégalaise dominante. Mais ces débuts de reconnaissance, mêmes timides, ont ouvert la voie à plus de visibilité dans l'espace public. Les collaborations avec les artistes d'autres genres musicaux localement plus légitimés à l'époque, tels que le mbalax, leur ont aussi permis d'avoir des publics encore plus larges, naguère rétifs à la musique rap.

Toutefois, au bout du compte, malgré ce début de reconnaissance, les messages du rap au Sénégal ont rarement trouvé un écho favorable dans les médias traditionnels.

L'émergence vigoureuse d'artistes hip-hop comme figures de proue du mouvement de contestation sociale a, certes, atténué les stigmates communément associés à la culture hip-hop. Mais l'acceptation populaire du hip-hop a toujours été partielle et le mouvement hip-hop aura longtemps été vu comme un genre fondamentalement dissident. Le rap en particulier a été fondamentalement associé à la contestation et à la « révolution ».

Une évaluation de la contribution du hip-hop au débat politique et à la transformation sociale en Afrique, en rapport à la médiatisation, pourrait être appréhendée sous deux angles.

D'une part, dans la tentative de transformation de la protestation en processus médiatisé qui permet aux rappeurs d'avoir une tribune plus large pour définir ce qu'ils sont et ce qu'ils font ; ce qui dénote d'une volonté chez les artistes de hip-hop d'atténuer en quelque sorte la tension entre la performance de la résistance sociale et sa représentation par les « médias traditionnels » plus conventionnels, de l'autre.

D'autre part, le recours à ces médias plus accessibles au grand public, en « *peopolisant* » le rap, risquerait de lui enlever ce qui ferait sa substance, c'est à dire son caractère de mouvement social sensiblement contre-culturel. Les rappeurs sont enserrés dans la situation ambivalente de porter le désir d'être mieux médiatisés et de courir le risque de représentations erronées que produirait cette médiatisation. Ces rappeurs veulent davantage être vus, perçus avant tout comme des citoyens respectables de leurs pays, des Sénégalais, des Africains fiers de leurs cultures, mais aussi parallèlement comme des membres d'une culture contestataire transnationale et transculturelle qui déborde leur pays et leur continent.

Section 2 A la conquête des espaces de médiatisation

L'articulation du hip-hop désireux d'être perçu comme genre respectable, crédible, a été incarnée avec force dans la re-esthétisation du statut du MC qui se dit investi d'une mission sacrée. L'approche adoptée comporte évidemment un certain degré d'idéation, une négociation rendue difficile par l'importance des remises en question portées par ce nouveau mouvement. Ceci est vrai pour le Sénégal, mais également pour d'autres pays où le rap est devenu un genre florissant. Comme souligné plus haut, le rap est perçu comme un genre intrinsèquement dissident. Le potentiel discursif et actanciel de l'art dissident est l'une des caractéristiques fondamentales à partir de laquelle cet art aspire à donner une voix aux sans voix, aux « opprimés » (Price 2007, p. 19), c'est-à-dire servir de médiateur qui porte les griefs des laissés-pour-compte d'une manière qui résonne avec les sensibilités et les désirs d'émancipation (GOODWIN et al. 1999).

Le rôle et la place du MC ont été revisités par des formules métaphoriques qui dénotaient le « noble but de sa mission » qui était d'être un porte-parole des « gens de peu » (SANSOT, 2009). En fait, les plus inspirés parmi ces porte-parole ont tendance à compter fortement sur un idéal de rédemption, de « renaissance », de « lumière », de « bonne voie », pour accomplir leur « mission sacrée ». Ainsi, l'adoption de la double tactique de « vigile » de l'action politique et de défenseur d'un ordre moral souvent réaffirmé par exemple dans les chansons de prédication, associée à des tactiques de positionnement artistique avec des déclinaisons symboliques et économiques, permet de penser le hip-hop comme un cadre d'action qui engendre plus de complexité que ce qui est généralement reconnu.

La réarticulation du rôle d'orateur du MC témoigne en ce sens d'un débat très stratégique sur le statut de la personne qui est habilitée à s'exprimer dans les espaces publics et dans les médias. L'élévation du MC comme « porte-parole » qui parle au nom d'une section de la jeunesse, d'abord, puis de toute une population, s'est heurtée à la hiérarchie sociale établie dans la société sénégalaise qui affirme l'autorité des aînés sur les cadets sociaux (*ndaw topp mag*), des parents, notamment, du père, sur les enfants (*doom topp bay*), et des hommes sur les femmes (*jigeen topp goor*)⁹. Cette perturbation de la structure patriarcale de transmission des valeurs et

⁹ La présence féminine dans le hip-hop au Sénégal reste, démographiquement, assez faible en général. Même si, récemment, des initiatives telles que l'association Genji Hip-Hop créée en 2017, essaient de conquérir plus d'espaces d'expressions et d'affirmations pour les femmes du hip-hop au Sénégal. Genji est le verlan du terme wolof « *jigeen* » (femme). Genji hip-hop a mis en place depuis 2019, le festival « *Waxal suñu bopp* » (parler pour nous), qui est « 100% féminin ». Le mémoire de master en cours de réalisation (« Les femmes dans le hip-hop au Sénégal », Institut Supérieur des Arts et de la Culture/Université Cheikh Anta Diop de Dakar) de Moustapha Tall porte sur ces questions.

d'encadrement de l'autorité crée une arène qui cristallise des tensions sur la légitimité de leader, en tant que l'affirmation des rappers sur la scène publique remet en question le statut privilégié des parents et des aînés sociaux comme principaux fournisseurs des orientations morales de la société sénégalaise.

Ce faisant, les rappers, en tant qu'acteurs sociaux et médiateurs de mouvement, tentent de s'ériger en producteurs de « cadres » moraux qui entendent restructurer les logiques actanciennes de leurs concitoyens. En tant que tels, ils se conçoivent comme des médiateurs sociaux de premier plan chargés d'une mission particulière, d'où le langage messianique prévalant dans leur texte (NIANG, 2010), et leur « présentation de soi » (GOFFMAN, 1973) sur la scène publique.

Ce sont les médias classiques qu'ils vont cibler en premier pour servir leur projet de redéfinition de la société sénégalaise. Que cela soit avec les journaux, la radio ou la télévision, les rappers ont essayé d'établir un pont médiatique afin de parler au nom de la communauté, de faire parler d'eux, et du sens de leur engagement, dans un contexte où ils se sont sentis à la fois négligés et incompris. De fait, le groupe médiatique étatique de l'époque, la Radiodiffusion Télévision Sénégalaise (RTS), leur a accordé peu d'attention. Pendant longtemps, les artistes du hip-hop se sont battus pour une place à la RTS, une lutte qui a culminé avec une « marche des rappers » en 2003 pour exiger d'être insérés dans les grilles programmatiques de la chaîne nationale. Mais ce combat n'aura apporté que peu de changement dans la « censure » dont les rappers disaient être victimes. Ce que l'on a pu constater de fait, c'est que la RTS était très soucieuse de ne pas être la plateforme à partir de laquelle des jeunes artistes allaient s'en prendre au pouvoir politique en prônant le dédagisme.

C'est avec l'arrivée des médias privés, dits « indépendants », que la donne évolue notablement. De fait, la pluralisation du paysage médiatique remet en question le statut quasi monopolistique que la RTS détenait jusqu'alors. À côté des nouvelles radios, les journaux tels que Sud Quotidien et Wal Fadjri offrent des alternatives roboratives aux artistes étiquetés « rebelles ».

La consolidation du hip-hop comme genre populaire et comme commentaire social a donc bénéficié de l'émergence de stations de radio privées comme Sud FM et Walf FM à partir de la première moitié des années 1990. Ces dernières, à côté des journaux émanant en général des mêmes entreprises, ont fourni des espaces dans leurs colonnes, ainsi que du temps d'antenne moins censuré au rap jusqu'alors crédité de peu de légitimité. La libéralisation de la presse écrite et des médias audiovisuels aura dans ce sens contribué à l'existence d'une plate-forme plus diversifiée.

Or, justement, entre des rappers confrontés à une censure médiatique et de nouveaux groupes médiatiques désireux de se positionner comme des porteurs de « ruptures » dans la couverture des affaires de la cité, les intérêts étaient assez concordants dans les grandes lignes du moins. Mais le compagnonnage entre groupes privés médiatiques et mouvement hip-hop, du reste toujours à l'ordre du jour, laisse entrevoir, parallèlement, d'autres formes de jeux d'acteurs entre ces alliés circonstanciels. Si les médias tentent d'être les interfaces privilégiées entre les artistes et les publics, selon une rhétorique journalistique et un formatage qui se constituent en une véritable entreprise de « traduction » d'une culture jeune, cela les amène finalement à être des porte-paroles (les médias) de porte-paroles (les artistes rappers). Or, ces derniers, tout en ayant intérêt à ce que leurs voix soient entendues par le biais de ces médias, tiennent beaucoup à ce que les significations, les symboles dont ils pensent être les porteurs, ne soient pas dévoyés à travers cette intermédiation. Cela explique dans une large mesure, les nombreuses mises au point de la part des rappers, à la suite d'interviews et d'articles de presse dont ils constituaient les focus.

Après la première avancée introduite par l'arrivée des « médias indépendants », la situation évolue encore plus du fait de l'arrivée d'Internet qui commence à se populariser un peu plus dans les années 2000. Du côté des rappers, cette évolution fera sens en ce qu'elle contribuera à élargir leurs possibilités de visibilité. Mais loin de se limiter à cette visibilité, cette nouvelle situation pose aussi un autre cadre de pluralisation des plateformes d'expression. Si les médias indépendants ont permis aux rappers d'échapper en partie au monopole de la RTS, les outils d'Internet constituent tout autant une opportunité de ne pas échapper à un monopole pour tomber dans un autre (celui des médias indépendants). Mais, surtout, l'Internet naissant va se constituer peu à peu comme un dispositif de renouvellement du cadre d'actions en réduisant le niveau de la dépendance par rapport à l'intermédiation « externe au mouvement » que constituent les groupes médiatiques. Ce tournant se met en place en recourant beaucoup à des plateformes comme les blogs qui servent à retracer la biographie des artistes, à expliquer le sens de ce qu'ils font autrement qu'à travers des lyrics, de communiquer directement avec leur *fanbase*.

Sur leurs blogs, les artistes de rap proposent des échantillons de leur musique et ils commentent aussi ces chansons. Les blogs leur offrent une plate-forme pour expliquer la substance de leur engagement en faveur du changement social. A côté de ce qu'ils font avec les médias traditionnels, les blogs viennent alimenter l'image de l'artiste engagé qui associe la description du sort des gens ordinaires confrontés à des problèmes tels que les inondations, l'insécurité, les difficultés liées à la santé publique, le coût de la vie à l'art « authentique » et au « vrai » hip-hop (« *real hip-hop* »).

Les questions renouvelées autour de la relation entre l'esthétique et le pouvoir sont ainsi posées. Des artistes redéfinissent la sphère publique comme étant le site, par excellence, d'un engagement culturel qui transforme le scripturaire et le visuel en un langage multiforme qui expérimente la culture et la politique comme différents aspects de la même socialité.

En ce qui concerne le style, les billets de blogs sont généralement écrits à la troisième personne et dans un style plutôt impersonnel. Ainsi, tant dans la structure que dans leur forme, les billets sont présentés d'une manière qui reprend délibérément le modèle du compte-rendu journalistique qui serait ainsi objectif. Sous cette forme, les artistes de rap voient leur rôle comme celui de chroniqueurs alternatifs qui rendent audibles les tribulations quotidiennes des gens ordinaires.

Ainsi que le note Ferree et al. (2002), l'émergence de diverses formes de pouvoir constitue un défi pour les médias traditionnels en tant qu'acteur hégémonique, car les usagers des médias sont équipés d'outils sophistiqués qui leur permettent de manier les médias d'une manière détournée, pour laquelle ils n'ont pas été conçus originellement. Étant donné que les médias sont généralement considérés comme faisant partie intégrante du champ politique qu'ils débordent par leur approche totalisante, même si c'est de manière indirecte, il est possible de les incorporer dans une « structure des possibilités discursives » plus large qui englobe toute la gamme des formes politiques, sociales, économiques et médiatiques (FERREE et al., 2002). Les rappers sénégalais ne cherchent peut-être pas explicitement à manipuler les médias, mais ils se sont efforcés de les reconfigurer de manière à mieux refléter les exigences de la « révolution » dont ils se veulent porteurs.

L'idée dominante était qu'en matière de « représentation » du peuple, il était important que les différentes sensibilités, états d'âmes et vicissitudes de celui-ci soient exprimés sans « censure » (laquelle « censure » bien que moins présente chez les médias indépendants n'en seraient pas absente), selon des styles et médiums tout aussi différents qui respectent tout de même l'exigence fondamentale de l'engagement des artistes en faveur d'un changement social.

Ce qu'il faudrait préciser, c'est qu'à un autre niveau, en se posant comme des représentants des classes populaires, les hip-hoppeurs estiment que les problèmes liés à leur quête de visibilité adéquate impactent négativement leur « mission » à l'égard de ceux dont ils estiment être les « députés », c'est-à-dire « le peuple ». En d'autres mots, les conséquences de cette non-représentation ou mal-représentation irait bien au-delà de leur propre cas singulier.

Les rappers adoptent des démarches qui, tout en étant assimilables mutatis mutandis à celles des médias classiques, cherchent à garder le plus possible une marge de manœuvre qui leur ferait conserver leur « authenticité » malgré la médiatisation du mouvement. Les espaces

parallèles que sont les blogs, entre autres, ne sont pas seulement des compléments, ils sont tout autant des espaces alternatifs de reformulation moins médiatisés par le prisme de la « traduction » journalistique.

C'est ce souci constant de « mal-représentation » que l'on va retrouver de manière plus aigüe dans la trame qui se noue par rapport à l'ambition chez le rappeur de se poser comme son « propre reporter ».

Section 3: Etre son propre reporter ou la médiatisation entre objectivisation et négociation

Même si les rappeurs sénégalais se montrent partiellement sceptiques sur l'aptitude des médias dits classiques à représenter leurs actions de manière adéquate, ils ne s'en sont pas affranchis jusqu'ici. Et il n'est d'ailleurs pas dit qu'ils veuillent s'en écarter radicalement. L'option semble davantage être orientée vers un infléchissement de ces médias de manière à ce que leurs préoccupations spécifiques d'acteurs sociaux, en tant que défenseurs de cultures urbaines devenues très populaires, soient mieux intégrées. Cela va engendrer la création d'émissions de hip-hop dédiées spécifiquement à la culture de « rue ». Amorcée dans le tournant des années 2000, la vague se renforce dans la première moitié des années 2000.

Des émissions sur le hip-hop vont se mettre en place à la radio comme à la télévision, sur différentes temporalités, journalières (Juke Box International sur la chaîne Nostalgie FM, Blah Blah Rap sur MCM¹⁰), hebdomadaires (Rap o' Clock sur Dunyaa FM, Vision Hip-hop et Freestyle Flow sur Walfadjri FM) ou, plus rarement, mensuelles. Même la RTS, on ne peut plus récalcitrante, s'est vue prise dans ce mouvement général de programmation d'émissions spécialisées¹¹. Par ailleurs, le mouvement, lancé sur les chaînes FM nationales et régionales à partir de Dakar gagne les régions (par exemple l'émission « Représente » sur la Radio Saint-Louis FM).

Cette démarche de spécialisation s'est construite autour de deux pôles à la fois complémentaires et concurrents et qui révèlent, une fois de plus, les tensions soulignées entre le besoin omniprésent d'être médiatisés, observé chez les rappeurs, et celui de l'être de certaines manières.

¹⁰ C'est une chaîne étrangère qui se positionnait alors au Sénégal avec la venue du câble.

¹¹ La RTS avait dans sa grille des émissions mensuelles telles que « Hip-hop » ou « Boulevard du rap ». A vrai dire, ce n'était pas la première fois que la RTS avait une émission dédiée, mais précédemment, lorsque Awadi, l'un des pionniers du rap en Afrique, avait été l'animateur d'une émission, l'aventure avait tourné court (entretien avec Awadi en janvier 2020).

Le premier pôle se constitue lorsque, de plus en plus, dans ces émissions qui sont promues, les rappeurs vont appuyer l'idée de faire appel désormais, pour une meilleure représentation supposée de ce qu'ils sont et font, à des journalistes plus spécialisés (les « journalistes culturels » qui sont d'ailleurs peu nombreux) et à des animateurs dits « animateurs hip-hop » pour rendre compte de ce qui se passe avec le mouvement.

C'est dans le sillage de cette dynamique montante qui voit à la fois la création de nouvelles chaînes privées attributaires de fréquences (FM notamment) obtenues moins difficilement avec la gouvernance « libérale » du gouvernement de Abdoulaye Wade¹² sur le plan économique, et la multiplication des émissions de hip-hop sur les fréquences que va se constituer dans la deuxième moitié des années 2000 le CPAU, i.e. le Comité pour la Promotion des Arts Urbains. Le CPAU était constitué d'un pool d'une vingtaine d'animateurs influents, dont certains étaient eux-mêmes des rappeurs (Xuman, Fou Malade, Bambino¹³, Keyti entre autres). Mais, de façon générale, le Comité enregistre davantage de participation de la part d'animateurs de hip-hop qui n'étaient pas des artistes. L'une des vocations du CPAU était officiellement, ayant estimé que les produits hip-hop souffraient d'un manque de promotion médiatique, malgré la reconnaissance accrue du genre musical, de créer un cadre qui assurerait le maillage médiatique grâce à un procédé que nous définirions de « matraquage médiatique » tout simplement. En effet, il s'agissait de faire tourner le produit en promotion (single, album, maxi) dans un réseau d'une vingtaine d'émissions animées par les membres du CPAU. Il s'y ajoutait que le CPAU était en partenariat avec quelques magazines (par exemple 221, Lu Xew) qui participaient également à la promotion médiatique.

Nous pouvons voir ici comment des acteurs singuliers, en évoquant l'ouverture démocratique induite par leurs groupes médiatiques d'affiliation, et en se basant sur des besoins réels de promotion des artistes, créent des espaces parallèles de valorisation économique portée par une « organisation informelle » qui semble se mouvoir en parallèle, avec la direction commerciale et du marketing dont les règles de fonctionnement sont librement redéfinies par les acteurs. Ici également, c'est le pragmatisme qui domine dans ce désir de mettre en avant les formes artistiques urbaines qui sont nécessairement pratiquées dans un champ médiatique (classique) relativement concurrentiel (MBANZA, 2018).

En outre, cet exemple très instructif, donne à voir l'implication grandissante des rappeurs eux-mêmes dans la médiatisation de leur mouvement, non plus seulement en faisant usage de

¹² Le président Abdoulaye Wade, leader du PDS (Parti Démocratique Sénégalais), ancien adversaire de Léopold Sédar Senghor, puis du successeur de ce dernier, Abdou Diouf, a remporté les élections de 2000 qui consacrent la première véritable alternance politique au Sénégal, depuis l'accès à l'indépendance en 1960.

¹³ Entretiens multiples avec Bambino, entre 2008-2009.

dispositifs alternatifs tels que les blogs, mais en devenant plus largement des acteurs directement insérés dans les groupes médiatiques. Plus récemment, la mise en place d'un journal télévisé rattaché à l'initiative du rappeur Xuman, a donné une suite logique à l'ambition des rappeurs d'avoir une prise directe sur les moyens de véhiculer à la fois la culture hip-hop et d'en faire un outil de lecture alternative de l'information. Cette stratégie a valeur de conquête, davantage, de l'espace public tout en permettant aux rappeurs d'épaissir leur message dans la position de « journalistes » improvisés avec tout ce que cela recouvre comme prestige et « objectivité », et comme lieu d'énonciation d'une parole directe.

Tableau: Exemples d'émissions actuellement existantes

Type de média	Titre de l'émission	Structure	Animateurs
Télévision	Aaru mbed	2STV	Pape S. Fall
	Happy Time	DTV	Fatim de Wa BMG 44
	Hip-hop Style Jolof	Sen TV	DJ Paco
Radio	Tal Rek Show	Vibe Radio	DJ Tal
	Real One	RFM	DJ Kals
	Hip-hop Flava	Sénégal FM	DJ Mef
Internet/YouTube	Journal Télévisé Rappé	Chaîne YouTube	Xuman & Keyti ¹⁴
	Senerap TV	Chaîne YouTube	Awadi

Le fait que des rappeurs actifs ou d'anciens rappeurs soient eux-mêmes des animateurs (Paco, Fatim, Xuman, et Keyti étant des exemples représentatifs) peut nous amener à nous poser différentes questions parmi lesquelles l'une qui nous semble très essentielle est le rapport de subjectivité qui peut entourer cette situation dans laquelle les conflits d'intérêt peuvent être présents.

De fait, si cette situation permet d'avoir des acteurs « du dedans » d'une part, d'autre part, elle pose par contre une question de possibles traitements tendancieux vis-à-vis d'artistes concurrents avec des animateurs eux-mêmes, dont le reproche qui leur était le plus communément adressé était d'être à la fois juges et parties, et d'être insérés dans des réseaux d'alliance, de conflits, et de tendances diverses. Non seulement, en ce qui concerne l'artiste animateur lui-même, mais aussi, plus indirectement par rapport à ses affinités, les mésententes ou inimitiés qu'il peut entretenir avec d'autres artistes dans le mouvement. En somme, autant de situations très communes que l'on retrouve dans le mouvement hip-hop marqué par des rivalités à l'interne.

¹⁴ Ils sont, fréquemment, accompagnés de rappeurs invités. Le programme est en « veille » actuellement.

Au-delà, ce que l'on peut observer ici, en réinterrogeant l'exemple du CPAU, c'est que même si la dimension militante du hip-hop va être encore présente, notamment avec deux émissions de hip-hop dites « thématiques » à travers lesquelles des discussions plus ouvertes sur les caractéristiques du mouvement peuvent être menées, c'est le volet du marketing des produits musicaux qui prend le dessus. C'est indicatif de la réorientation du mouvement hip-hop vers la professionnalisation qui exige une prise en compte plus réaliste des « lois du marché », nonobstant toute la dimension « révolutionnaire » ou politique qui se rattacherait au rap au Sénégal.

Mais comme nous le mentionnions dans la section précédente, l'investissement des rappeurs autour d'un ensemble de « causes » qui manifesteraient les obligations liées à leur « mission » ne saurait être limité à cet aspect militant, il peut être davantage mis en lumière lorsqu'on y associe les préoccupations économiques qui se rattachent à un métier exercé à titre professionnel. Autrement dit, l'engagement citoyen s'accompagne de visées de rentabilisation de la pratique artistique. Cette pression permanente donne à voir les constantes tentatives de ces artistes de se forger une image qui ne laisserait pas entendre que ce qu'ils font serait motivé par l'argent, là où, tout de même, il apparaît que cette dimension économique ne saurait être éludée. Dans le rap au Sénégal, le fait de gagner de l'argent comme motivation pour rapper a été un sujet tabou jusqu'à ce que des rappeurs de la deuxième génération, puis, plus concrètement des rappeurs de la troisième génération, y fassent référence de manière de plus en plus explicite.

De fait, la deuxième moitié des années 2000, tout en étant productrice d'un rap dit conscient et engagé, soucieux de porter une image militante, va parallèlement être caractérisée par l'ouverture d'espaces différentiels visibles à travers le succès grandissant d'un rap plus édulcoré, plus sujet à promouvoir la belle vie. Ce rap se développe avec des sous-genres tels que la DK South, et plus tard, la Trap. Les images qui vont le plus être mises en avant vont se rapporter davantage à une sorte de retour aux débuts du mouvement marqués fortement par les références états-uniennes. Les clips, devenus beaucoup plus présents, du fait de l'explosion du numérique, et possiblement réalisés même avec des ressources financières modiques et du matériel d'amateur, de débrouille pour ainsi dire, infusent des images qui expriment le droit des jeunes de rêver à une vie meilleure.

De manière plus générale, en revenant au contexte du développement de la technologie, les avancées notées sont multiples, à la suite de l'arrivée d'Internet au Sénégal, mais surtout à sa popularisation. Les débuts des années 2000 sont marqués par l'essaimage des cybercafés qui sont des espaces communs de connexion payante, suivant des tranches de temps variables (30 minutes, 1 heure, à la base). L'origine de cette « explosion du numérique » mentionnée supra, est

à la fois l'arrivée de la technologie 3G en 2010 puis de la 4G en 2016 couplée à la démocratisation des smartphones et à la réduction des crédits de connexion. L'implantation de groupes concurrents à la Sonatel¹⁵ tels que le groupe Sudatel (Expresso) et Millicom (Tigo) y est pour beaucoup.

Du point de vue pratique, rapportée à notre objet de recherche, une telle situation donne lieu donc à différentes dynamiques dans le rapport que le hip-hop, précisément le rap ici, entretient avec les médias. Cela se fait voir dans les usages que les artistes mettent en œuvre à partir du développement des réseaux sociaux (Facebook, WhatsApp, Instagram, Twitter principalement), de certains sites et plateformes numériques (chaînes YouTube, sites d'écoute et de téléchargement gratuits ou payants tels que Reverbnation avec ainsi des possibilités de streaming etc.).

Si les mêmes outils sont globalement utilisés, réserve faite d'une distinction interne qui fait apparaître un usage plus diversifié et plus poussé par les jeunes générations de rappeurs, les usages ne vont pas dans les mêmes orientations.

De fait, la tendance dite plus engagée du mouvement essaye, elle, de rester « constante » sur le choix de faire du rap une arme de représentation politique.¹⁶

Dans ce cadre, le militantisme s'appuie sur ces médias qui permettent d'avoir des interactions plus directes, plus fréquentes entre les artistes et leur *fanbase*, entre artistes et sympathisants de leur « cause ». Ces dispositifs médiatiques sont donc mobilisés pour différentes raisons ayant trait à la fois à des engagements citoyens (annonces et invitations de participation à des marches de protestation, vidéos pour critiquer une décision ou une situation politique quelconque) et à des stratégies de marketing (annonces de concerts, téléchargement gratuit et payant entre autres).

Dans le cas des « *entertainers* » (rappeurs qui seraient plus intéressés par le caractère jouissif du rap), il s'agira davantage, avec ces mêmes outils, de bâtir un réseau qui servira à faire passer des annonces, et à construire une image et un personnage convertibles en un capital économique.

Par ailleurs, le recours croissant à des rappeurs pour participer à des publicités dénote le changement de perception attaché aussi bien au rappeur devenu « starisé » et influenceur social, qu'au rap en général qui entre dans une dynamique de « commodification », d'insertion accrue dans les circuits économiques, autrement dit de normalisation, en quelque sorte. C'est qu'il faut noter la reconnaissance graduelle d'une culture urbaine articulée autour du hip-hop qui crée une

¹⁵ La société, créée en 1985, a été en situation de monopole au Sénégal jusqu'en 2004.

¹⁶ Ce qui n'exclut pas pour autant des préoccupations de marketing.

certaine cohérence entre présence dans le champ social, présentation et construction de sens (GUNNER 2008, p.29).

Le propos n'est pas, du tout, de tracer une ligne de démarcation catégorique entre « rap conscient » et « rap *bégge* »¹⁷ mais de mettre en exergue le fait que chaque tendance met l'accent sur tels aspects plutôt que sur d'autres. Et, partant, pour ce qui nous intéresse le plus, comment ces positionnements sont constitutifs d'une volonté de se présenter d'une certaine manière aux publics, selon un jeu d'images distinctives qui se nourrissent de ces nouveaux médias afin d'affirmer une identité particulière, assumée; elle-même élément tactique de négociation dans les jeux d'acteurs des rappeurs.

Pour autant, cette montée en puissance de nouvelles plateformes d'expression ne consacre pas la disparition des médias dits « classiques » qui se sont eux-mêmes lancés dans des pratiques hybrides qui combinent de plus en plus les deux. Toutefois, la situation semble créer moins de dépendance et permet aux artistes de mieux juguler à la fois les questions de la « non-représentation » et de la « mal-représentation ».

Conclusion

Le hip-hop au Sénégal, le rap en particulier, a toujours été un mouvement marqué par de multiples tensions. Il prospère de fait sur ces tensions sociales, culturelles et politiques. Il est apparu comme une culture de contestation qui se *performe* à travers un ensemble de conventions qui comprennent un code vestimentaire, un système linguistique, et un phrasé particulier entre autres, des procédés considérés comme obscurs par la majorité de la population, créant ainsi une image d'incompréhension de la part de ces populations non impliquées dans le mouvement. Les caractéristiques transnationales et transculturelles du hip-hop au Sénégal l'inscrivent dans un militantisme mondial de la jeunesse contre les systèmes culturels dominants, et manifestent ainsi leur accès à une forme de globalité. Toutefois, ces caractéristiques sont entremêlées avec un enracinement traduisible dans l'attachement manifesté à un ensemble de principes comme le *jom* (sens de l'honneur et de l'estime de soi) et le *fitt* (courage). Le recours à des références culturelles multiples n'est pas réductible à une contradiction; il peut en effet se concevoir comme la manifestation d'une perspective syncrétique qui ne découle ni d'un a priori ni d'une production culturelle définie de manière tranchée (BHABHA, 1994, p. 51).

¹⁷ *begge*, mot wolof qui signifie « célébrer », glorifier ou rendre hommage.

Plus largement, la diffusion d'actions sociales, de remises en question, via le hip-hop, des principes dominants établis articulée autour de modèles contre-culturels et/ou alternatifs (PACOM, 2001, p. 93) est devenue une tactique commune parmi les jeunes africains dans leur tentative de se frayer un chemin à travers des structures sociales qui ne font pas facilement place à des formes culturelles «étrangères». En se constituant comme pourvoyeurs de médias et chroniqueurs du quotidien, les artistes du mouvement hip-hop se sont efforcés de créer des stratégies de contournement de la censure des médias traditionnels, à pénétrer dans les champs publics qui leur étaient inaccessibles auparavant. Contrairement à beaucoup d'autres genres, le hip-hop en général, et le rap en particulier, a assez bien réussi à conquérir la capacité et la responsabilité de porter des messages au nom de la communauté. Ces messages consistent à essayer de libérer les jeunes d'abord, les populations plus généralement, qui seraient enserrées dans un carcan forgé par les pouvoirs politiques en place qui n'auraient pas réussi à remettre les sociétés africaines sur les rails dans la suite des politiques d'ajustement structurel désastreuses.

Il est intéressant de noter que malgré le discours de contestation et de résistance, les artistes hip-hop n'ont pas fondamentalement remis en question la base des normes sociales. En d'autres termes, à la fois comme commentaire politique et critique sociale, le hip-hop est encadré dans le champ délimité par un ensemble de valeurs, de conduites normatives et de signes subjectifs qui sont clairement attachés à la perception dominante de la personnalité sénégalaise. En conséquence, même si cela peut sembler paradoxal, il y a un grand degré de conformisme dans le registre contestataire du hip-hop.

Toutefois, malgré les ajustements du point de vue de l'identité africaine du mouvement, c'est le caractère en apparence extraverti qui va être l'image la plus communément rattachée au hip-hop. Cette situation doit beaucoup aux incompréhensions soulignées plus haut et qui se sont constituées autour des codes culturels hip-hop distinctifs, qu'elles soient liées au langage (GUMPERZ, 1982, p. 53) ou à d'autres productions culturelles comme le code vestimentaire. Ainsi, quoique le hip-hop au Sénégal ait commencé à évoluer significativement en l'espace de quelques années, ce premier regard va continuer à alimenter les critiques à son égard comme mouvement déraciné.

Les rappeurs ont donc déployé de larges efforts afin de donner une autre image publique à leur mouvement, en s'appuyant sur les médias afin de s'ériger contre, d'une part, la « non-représentation » qui nécessitait la conquête d'espaces médiatiques. D'autre part, il s'est agi de faire de sorte que cette représentation conquise de haute lutte ne soit pas synonyme de « mal-représentation », autrement dit qu'elle ne débouche pas sur des images non conformes à celles

qu'ils ont essayé de faire admettre comme étant les plus fidèles à leurs identités, à leurs pratiques.

Ce qui a été au centre de notre propos, c'est comment, tout en étant jaloux d'une certaine « liberté de parole », le rap s'est trouvé obligé de négocier des espaces de médiatisation afin d'accéder à de plus larges audiences, d'expliquer le sens de ses actions, de s'adosser dès lors aux supports classiques pour simplement faire admettre le mouvement dans le champ médiatique (lutte contre la « non-représentation »). Et de dire que derrière cette volonté de reformatage de l'exposition médiatique, il y a également toute une entreprise non seulement de garder le contrôle sur la manière de définir ce que le hip-hop représenterait réellement (lutte contre la « mal-représentation ») mais aussi un engagement tenant à restaurer l'image et l'identité du citoyen sénégalais appelé à se réinventer (le NTS ou nouveau type de sénégalais promu par les rappeurs de Y' En a Marre par exemple). Cette dimension de leur engagement est très loin d'être négligeable.

Il y a ici un effort conscient pour proposer des alternatives, pour chroniquer le quotidien et le banal d'une manière hétérodoxe et transgressive. Mais certains rappeurs se sont rendu compte que ces transgressions, portées à un certain niveau de radicalité, étaient de nature à les isoler des catégories sociales qu'ils voulaient faire adhérer. Cela a amené, dans le sillage de la révolution numérique, une pluralité de formes d'expressions davantage ajustées aux contextes de l'énonciation et aux acteurs rattachés à ces contextes et milieux (concerts, émissions de télévision, réseaux sociaux par exemple). En lieu et place d'une sorte d'exclusivité des supports, nous avons donc ici des usages multiples, différenciés, mettant en jeu aussi bien les médias « classiques » que ceux dits « alternatifs », et qui essayent de se compléter mutuellement, afin de servir des desseins tout aussi multiples (combat sociopolitique, marketing culturel etc.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BINET, Stéphanie. « Dakar, du Griot au Rappeur ». **Art Press**, hors-série, p. 82-87, 2000,

CUTLER, Cecelia and Ryneland, Unn. "Where the *fuck am* I from? *Hip-hop youth* and the (re)negotiation of language and identity in Norway and the US". In Jacomine Nortier and Bente A. Svendsen (eds.). **Language, youth and identity in the 21st century: linguistic practices across urban spaces**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 139-164.

EMBRICK, David G. "Two Nations, Revisited: The Lynching of Black and Brown Bodies, Police Brutality, and Racial Control in 'Post-Racial' Amerikkka". **Critical Sociology**, v.41, n.6, p. 835-843, 2015.

FERREE, Myra Marx, Gamson, William A., Gerhards, Jürgen, and Rucht, Dieter. "Four models of the public sphere in modern democracies". **Theory and Society**, v.31, p. 289-324, 2002.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GOFFMAN, Erving. **La mise en scène de la vie quotidienne**. Paris: Les Editions de Minuit 1973.

GOODWIN, Jeff and Jasper, James. "Caught in a Winding, Snarling Vine: The Structural Bias of Political Process Theory". **Sociological Forum**, v.14, n.1, p.27-54, 1999.

GUMPERZ, John J. **Discourse Strategies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

GUNNER, Liz. "Jacob Zuma, the Social Body and the Unruly Power of Song". **African Affairs**, v.108, n. 430, p. 27- 48, 2008.

IRELE, Francis A. **Négritude et condition africaine**. Paris-Amsterdam: Karthala, 2008.

KIHM, Christophe. « Préface: territoires du hip-hop ». **Art Press**, hors-série, p. 5-9, 2000.

KI-ZERBO, Lazare. « Le Panafricanisme, exemple et horizon indépassable de l'indépendance africaine: Illustration à partir des Républiques Noires (Haïti, Libéria, Éthiopie) ». **Africultures**, v. 83, n.1, p.178-183, 2011.

LOVE, Bettina L. **Hip-hop's Li'l Sistas Speak: Negotiating Hip-hop Identities and Politics in the New South**. New York: Peter Lang, 2012.

MBANZA, Egar Charles. « Les « enjailleurs branchés ». Formes récréatives ordinaires et médias dans les marges urbaines d'Afrique ». **Socio-Antropologie**, v.38, p. 65-74, 2018.

NIANG, Abdoulaye. « Hip-hop, musique et Islam: le rap prédicateur au Sénégal ». **Cahiers de recherche Sociologique**, v. 49, p. 63 - 94, 2010.

NIANG, Amy. "Dialectics of Subversion: Protest Art and Political Activism in West Africa". In Paul Ugor and Lord Yevugah (eds.). **African Youth Cultures in a Globalised World: Challenges, Agency and Resistance**. London: Ashgate, 2015, p.149-164.

NIANG, Amy and NIANG, Abdoulaye. "Changing Notions of Political Engagement: Hip-hop, Media, Communication Strategies, and Resistance", paper presented at **Beyond Normative Approaches/Everyday Media Culture in Africa** Conference. Johannesburg: University of the Witwatersrand, 2012.

NIANG, Amy and NIANG, Abdoulaye. "Windows to the World: Virtual Styling and Cultural Re-writing", Conférence "Comment la mobilité transnationale transforme-t-elle la production culturelle? Informalité et remédiation dans les cultures populaires africaines ». Ouagadougou: Point Sud Centre de recherche sur le savoir local/Centre National Paul Zoungrana, 2013.

NTARANGWI, Mwenda. **East African Hip-hop: Youth Culture and Globalization**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009.

O'BRIEN, Donald C. "A Lost Generation? Youth Identity and State Decay in West Africa." In Werbner, R and Ranger, T, (eds.). **Postcolonial Identities in Africa**. London: Zed Books, 1996, p. 55-74.

OLIVER, Pamela E., MANEY, Gregory M. "Political Processes and Local Newspaper Coverage of Protest Events: From Selection Bias to Triadic Interactions." **American Journal of Sociology**, v.106, p. 463-505, 2000.

OSUMARE, Halifu. **The Hiplife in Ghana: West African Indigenization of Hip-Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

PACOM, Diane. «La recherche sur les jeunes: au-delà du réductionnisme positiviste ». In Madeleine Gauthier et Diane Pacom (dir.). **Regard sur la recherche sur les jeunes et la sociologie au Canada**. Laval: Les éditions de l'IQRC, 2001, p.85-105.

PRICE, Emmett. **Hip-hop Culture**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2007.

SANSOT, Pierre. **Les gens de peu**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

SCOTT HEATH, R. "True Heads: Historicizing the Hip_Hop "Nation" in Context". **Callaloo**, v. 29, n.3, p. 846-866, 2006.

TALL, Moustapha. **Les femmes dans le hip-hop au Sénégal**. Dakar : Institut Supérieur des Arts et de la Culture/Université Cheikh Anta Diop (non publié).

DOCUMENTS DIVERS

STAYCALM Productions. **Fangafrika. La Voix des Sans Voix**. DVD, Staycalm productions, 58 mns, 2008.

Recebido em: 07/10/2020
Aprovado em: 13/12/2020

Antonia Costa de Thuin

POESIA FALADA, CORPO E RITMO EM TJAWANGWA DEMA

Spoken word, body and rythm in Tjawangwa Dema

RESUMO: No presente ensaio, apesento a poeta Tjawangwa Dema, de Botsuana, com uma poesia traduzida por mim. Tjawangwa Dema é partícipe da cena dos festivais no continente africano, e em suas poesias faz referências a importantes personagens e eventos do pan-africanismo, da luta por independência dos países africanos e do movimento antirracista. Também incorpora, nos assuntos e sobretudo no ritmo de sua poesia, questões relevantes na poesia setsuana, relacionadas à fruição estética da poesia falada e à efemeridade da performance. O ritmo é reforçado pela presença do corpo e da performance em sua poesia, o que remete à necessidade de participação em festivais para que a poesia exista em sua completude.

PALAVRAS-CHAVE: Botsuana; Poesia; Tjawangwa Dema; Diáspora; Festivais; Corpo; Ritmo.

ABSTRACT: In this essay, I present the poet Tjawangwa Dema, from Botswana, with a poem translated by me. Tjawangwa Dema is a part of the festival scene in the African continent, and in her poetry makes references to important characters and events of Pan-Africanism, the struggle for independence of African countries and the anti-racist movement. She also incorporates, in her subjects and especially in the rhythm of her poetry, relevant issues in the Setswana poetry, related to the aesthetic enjoyment of spoken word and the ephemerality of the performance. The rhythm is reinforced by the presence of the body and the performance in her poetry, which indicates the need to participate in festivals for the poetry to exist in its entirety.

KEY WORDS: Botswana; Poetry; Tjawangwa Dema; Diaspora; Festivals; Body; Rythm.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

POESIA FALADA, CORPO E RITMO EM TJAWANGWA DEMA

Antonia Costa de Thuin¹

Introdução

Neste ensaio pretendo apresentar Tjawangwa Dema, uma poeta do Botsuana, e as relações que estabelece entre a diversidade da internet e plataformas e formas de divulgação utilizadas por essas culturas ditas *plebeyas* – conceito de George Yudice para se referir a certas manifestações culturais que propõem novo modelo de gestão de carreira, de relações econômicas e de expressão estética² – em África, e como essa divulgação se encontra e mescla com a cultura de festivais do local, a poeta Tjawangwa Dema é exemplo de artista e escritora que existe com sua presença nas redes e em festivais. A poesia de Tjawangwa Dema se vale de tradições poéticas inglesas e setsuanas, bem como de referenciais panafricanos, e a poeta participa com frequência de festivais e faz vídeos para divulgar seu trabalho de forma completa.

Historicamente, a produção poética em inglês do continente africano foi menos publicada e estudada que a produção em prosa. Se a *négritude*³ é um movimento com grande destaque na história, seus expoentes mais estudados e traduzidos em língua inglesa não são africanos, mas afro-caribenhos, nas pessoas de Aimé Césaire e Léon-Gontran Damas, o que deixa em segundo plano nesse universo nomes senegaleses do mesmo movimento como Léopold Senghor e Birago Diop – Birago Diop é pouco conhecido fora do mundo francófono. Somente nos últimos anos é que sua publicação começou a acontecer em maior número nos Estados Unidos, o que ampliou o número de leitores e de estudiosos do tema. Uma série de *chapbooks*, formato que lembra a literatura brasileira de cordel, por serem pequenos e conterem poucos textos, vem sendo publicada consistentemente, tendo como um dos editores o escritor e professor nigeriano Chris Abani. Esses livros da nova geração de poetas trazem à luz toda uma série de escritores que antes eram pouco conhecidos, dentre os livros há traduções de poetas que originalmente não escreveram em língua inglesa. A essas, somam-se outras iniciativas, no próprio continente

¹ Antonia Costa de Thuin é Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, e-mail antonia.dethuin@gmail.com

² Aqui uso o termo *plebeyas* no sentido de grupos sem financiamento oficial, e que buscam promover seu trabalho nem sempre pelos meios midiáticos tradicionais. O circuito de poesia falada na África austral é em grande parte protagonizado por jovens negros, que dão forte importância às formas literárias locais, além do *HipHop*.

³ Movimento literário e político dos anos entre guerras, entre seus principais nomes estão Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas, Birago Diop e René Depestre. Marcadamente anticolonial, defendia um nacionalismo negro e foi importante para o estabelecimento de algumas independências no continente. Entre seus membros, havia escritores do continente africano e da diáspora.

africano, de se amplificar a publicação de novos poetas, em revistas literárias como *Saraba Mag*⁴, festivais e prêmios.

Nathan Suhr-Sytsma, em ensaio que discute essa incipiente presença, fala da poesia como um meio de se discutir noções de africano, de raça, questões políticas do continente. Para isso, parte de três possibilidades de se falar de poesia nesse espaço, considerando a poesia uma corporeidade do intelecto, uma capacidade que também é sensual de se pensar. Ele afirma que a diversidade da produção ainda é pouco conhecida, e que na última década a diversidade de produção e publicação dessa produção nos permite voltar estudos para ela, ao nos mostrar diversos modos de pensar ligados ao fazer poético.

Mesmo poemas escritos em inglês e publicados em coleções impressas na última década por poetas nascidos no continente africano – uma amostra flagrantemente não representativa do que poderia ser chamado de poesia africana – nos confronta com uma diversidade não apenas cultural, mas formal e filosófica: múltiplos modos de pensamento sensual sobre África, poesia e raça⁵. (SUHR-SYTSMA, 2019, tradução minha)

Assim, o fazer poético permite outras intelecções a respeito das questões ligadas ao continente, que passam pelo corpo, e por um pensamento sensual. Suhr-Sytsma a partir disso cria três linhas de análise teórica sobre a poesia feita no continente: animista lírica, que inclui poetas como Wole Soyinka, e na qual vê uma maior importância dada às narrativas tradicionais, e ao lirismo das poesias; esquerda panafricana, na qual percebe uma força explícita da discussão política pela libertação nos versos, com poetas como Niran Okewole; e diaspórica, em que percebe um cuidado com a discussão da identidade em diáspora da pessoa africana. Inclui Tjawanga Dema na terceira, pela sua participação na diáspora pessoal e pelos temas em sua poesia. As três linhas não discutem apenas a poesia feita na África subsaariana, mas no continente como um todo, e levam em consideração questões percebidas na produção poética contemporânea.

Essa produção, como vimos anteriormente, é divulgada e publicada hoje em dia também em festivais, artísticos e literários. Os festivais, historicamente no continente africano, possuem duas funções: de ser o espaço em que a obra de literatura oral alcança sua totalidade e de ser um espaço de política, a partir dos processos de independência. Com a entrada da internet em alguns espaços, ela começa a ocupar um espaço em que essa obra oral de literatura existe também, uma

⁴ Revista literária nascida em 2009 na Nigéria, a partir de um grupo de estudantes da Universidade Obafemi Awolowo, em Ile-Ifé, cidade em que fiz meu doutorado sanduíche. Acessado em <http://sarabamag.com/category/poetry/>

⁵ “Even poems written in English and published in print collections within the last decade by poets born on the African continent—a flagrantly unrepresentative sample of what could go by the name of African poetry—confront

vez que o autor pode apresentar a obra em sua totalidade em vídeos nas redes sociais, tais como *Facebook*, *YouTube* e *Instagram*. Passam então a existir três formas distintas de presença de criativos na internet. Artistas e autores utilizam a internet e as redes sociais como forma de divulgação de seu trabalho: em suas existências dentro da rede, aparecem como seus próprios divulgadores e assessores de imprensa, com perfis que buscam a interação com outros artistas e pesquisadores para divulgar seus novos lançamentos e exposições. Porém, sua produção se dá fora da rede, quer dizer, não utilizam as ferramentas da internet para outros fins que não a divulgação de um projeto ou trabalho pronto ou em vias de ficar pronto. A segunda das formas de atuação seria a de artistas que utilizam as redes sociais e a internet como uma ferramenta de criação, se valendo da Pilha – a organização em camadas de dados da internet⁶ – para construir, na rede, uma nova identidade híbrida, a partir do que a internet e as redes sociais apresentam a eles; quer dizer, esses artistas e escritores utilizam meios híbridos, a não linearidade do *Instagram* ou do *Facebook*, a interação dos aplicativos com tempo definido e outras ferramentas, para produzir uma obra que não poderia existir em outro espaço, sendo a internet e suas ferramentas parte da obra, e parte também dos artistas – que, em geral, não possuem perfis pessoais nas redes, apenas de criação. Uma terceira forma está mais próxima do que Écio Salles (2016) descreve como *plebeyos*, a saber: movimentos que ocorrem fora do circuito da patrimonialização – não pretendem se tornar um patrimônio cultural de um local, trabalham na ideia da inovação – e que se sustentam como movimentos através da construção de comunidades na rede, ao redor de canais de *Youtube*, sites e grupos de *Facebook*. Neste caso, a criação não é solitária ou em pilha, mas em grupo, e a internet funciona como ferramenta para permitir a criação e a manutenção do grupo; não como divulgação nem como material de trabalho, mas como meio de união e comunicação entre as pessoas de um grupo definido.

Os grupos de SLAM – movimento de poesia falada, iniciado em espaços dos EUA, existente ao redor do mundo – na África do Sul e em Botsuana se comportam de modo mais próximo ao terceiro tipo de manifestação descrito acima, quer dizer, não buscam uma patrimonialização de sua produção, estando sempre na busca por novas formas de se comunicar. A produção que realizam se dá durante os encontros e contando com as parcerias que podem firmar também pela rede. A poesia falada do SLAM hoje é popular também no Brasil, sendo apresentada em diversos locais. No espaço da África austral, como em outros lugares em que o

us with a diversity that is not just cultural but formal and philosophical: multiple modes of sensuous thinking about Africa, poetry, and race.”

⁶ Os dados na internet são transmitidos por roteadores, de forma a garantir que cheguem no recipiente. Para isso, a informação é dividida em pacotes, ou pilhas, compostos por protocolos e partes dos dados. Cada pacote, ou pilha, é enviado por mais de um caminho ao destinatário, assegurando assim que a mensagem chegue completa. Os protocolos garantem que ela possa ser remontada no seu destino.

SLAM se mostra, essa poesia se caracteriza muitas vezes pela utilização da internet como forma de comunicação, divulgação e encontro de seus grupos. O *Word'n Sound*, de Joanesburgo, exemplo disso, acabou por se unir a um grupo formado dentro da Universidade de Witwatersrand. Os poetas ali formados também podem se tornar professores, mas o espaço do SLAM permanece sendo de invenção e de juventude, ligado às práticas de criação em grupo da cultura de rua e do *Hip Hop*.

Esses grupos nas redes sociais, que se aproximam da forma *plebeya*, se aproximam do que seriam os festivais, das apresentações de música e de literatura oral. Aqui a internet entraria substituindo e complementando os espaços reais de interação, os festivais, reconhecidos por todo o continente como espaço de divulgação e troca artísticos. O primeiro grande festival internacional do continente foi o *Festival Mondial des Arts Nègres*, em Dakar, no Senegal, e tinha como parte dos objetivos ser um marco político do panafricanismo e da *négritude*. Para Dakar foram artistas africanos e de toda a diáspora, comemorar o fazer artístico e intelectual do continente. Isso marca uma posição de festivais no continente como agentes políticos de expansão das falas dos povos, permitindo uma ampliação da voz de grupos musicais e de literatura oral, que se apresentavam em mercados e festivais locais. Por todo o continente, os festivais até hoje são espaços de trocas, mantendo a característica de discussões por vezes mais ou menos políticas e com características locais. Na África do Sul, por exemplo, o festival literário *Abantu* é um espaço seguro exclusivo para pessoas negras, e isso é explicado em todo seu material de divulgação⁷. Há festivais criados inclusive no momento de pandemia, com toda sua programação online, como o *Afrolit Sans Frontières*⁸, que trabalha desde o início em uma perspectiva panafricana e de incluir a criação diaspórica como africana, inclusive por causa de sua característica de festival online. Assim, a importância desses espaços, online e físicos, para a criação literária, é grande. Eles fortalecem grupos de criação e ampliam os elos entre escritores e artistas, que criam também a partir dos deslocamentos e diálogos.

Entre os poetas de grupos de SLAM e poesia falada da região, Tjawangwa Dema, do Botsuana, é uma das mais reconhecidas. Vi-a um dia em uma palestra sobre poesia na África austral no MAR – Museu de Arte do Rio – e, a partir desse encontro, procurei saber mais sobre sua arte, a inserção dela na produção poética local e o movimento de poesia falada na região. A fala de Tjawangwa Dema naquele dia fez com que eu buscasse saber mais sobre essa produção pouco conhecida no Brasil, pela força de sua performance poética. Sua presença na palestra, performando sua poesia, a colocava ali como diante de uma cena de festival, mostrando a

⁷ como pode ser visto em <https://www.abantubooks.co.za/festival/>

⁸ pode ser acessado em <https://afrolitsansfrontieres.com/>

importância da presença e do corpo na poesia oral, seus versos eram limpos, seu lirismo, pessoal e forte, e a leitura que fez foi impressionante.

Nascida em Botsuana – país enclave na África austral, que foi protetorado inglês, tornou-se independente em 30 de setembro de 1966 e ainda faz parte da Commonwealth –, Tjawangwa Dema explica em seu site, mantido atualizado⁹, bem como em troca de e-mails informais, que o movimento da poesia falada em seu país não surge da mesma tradição que os griôs – narradores tradicionais do continente africano, que carregam consigo a história de seus povos e cujas histórias suportam moral e ensinamento –, mas a partir de outras tradições locais de poesia e literatura oral, que nem sempre falam sobre moral ou são depositárias de fatos históricos. Sua poesia busca essa tradição oral, do refinamento e fruição estéticos da palavra, e sofre influência do SLAM e da cultura Hip Hop, bem como da poesia inglesa clássica e do panafricanismo, mantendo-se em uma interseção entre as diversas formas de criação. Tjawangwa Dema aqui se apresenta próximo ao que Achille Mbembe e Felwine Sarr definem como uma “modernidade não ocidental¹⁰”, uma autora capaz de fazer uso de diversas tradições intelectuais, e hoje em dia mora no Reino Unido, sem perder seus laços com seu país de origem.

O Botsuana é dos poucos países do continente que nunca foi uma ditadura, mantendo-se como democracia presidencialista desde sua independência, quando o então rei da região foi eleito o primeiro presidente do país. O processo de independência foi marcado por uma oposição à crescente segregação racial do país vizinho, a África do Sul, e o Botsuana criou, a partir disso, uma tradição como espaço em que se discutem racialidades, diáspora e panafricanismo. Sua independência ocorreu também em reação às políticas de Apartheid do entorno, o que tornou as discussões raciais algo permanente (SUHR-SYTSMA, 2019). As minas de diamante do país são estatais, e os royalties utilizados em educação, o que faz com que o país tenha uma das mais altas taxas de escolaridade no continente.

Tjawangwa Dema, que já foi presidente da associação de escritores de seu país, hoje trabalha também com pesquisa e ensino sobre literatura feminina na região. A questão da tradução como língua das línguas¹¹ em seu trabalho é importante: ela se posiciona como tradutora em todo o trabalho realizado, escreve majoritariamente em inglês, tendo como língua materna o setswana – língua falada em Botsuana, prefixal –, como segunda língua o xhosa, e como terceira língua o inglês, idioma no qual foi alfabetizada na escola. Como outros, ela

⁹ <http://tjdema.com/> acessado em 10 de nov. de 2020

¹⁰ em entrevista para o jornal *l'Humanité*, junho de 2017

¹¹ Conceito utilizado por Ngũgĩ Wa Thiong’o para definir a importância das línguas locais africanas na produção literária. Thiong’o afirma que as línguas locais são importantes para a produção literária do continente, e importantes para a diversidade cultural como um todo, assim, coloca a constante necessidade de tradução entre elas e delas para as línguas ocidentais como importante parte da criação literária africana.

encarna o que o filósofo senegalês Souleymane Bachir Diagne propõe, no artigo “Pour un universel vraiment universel”: como pensar em África, ou na África, a partir do ir e vir de suas línguas, e da capacidade que o multilinguismo dá de se pensar em tradução, em deslocamento.

Outra tradução que a poeta Tjawangwa Dema faz é a tradução visual de seus poemas. Utilizando a internet para promover sua obra, a poeta se juntou ao *Studio Revolt* – laboratório de mídias em Phnom Penh, Camboja – para criar vídeos que permitissem que sua escrita aparecesse não só de forma falada e efêmera em festivais, mas também em vídeos produzidos especialmente com o texto em mente. O laboratório *Studio Revolt* tem se notabilizado ao longo dos anos por criar vídeos que buscam mostrar um Camboja longe do clichê de pobreza relacionado ao país, tendo um histórico de conversas com artistas africanos e diaspóricos, inclusive da diáspora no Pacífico. Nessa empreitada, se uniu algumas vezes com autores e poetas locais ou que visitaram Phnom Penh, e Tjawangwa Dema, em uma viagem, conheceu e se uniu à iniciativa.

Foram feitos dois vídeos colaborativos entre a poeta e o estúdio, com os poemas “Dream” e “Neon Poem”. A escolha do primeiro poema a ser adaptado para vídeo foi feita também como forma de celebrar o cinquentenário de independência do Botsuana. “Neon Poem” parte de uma poesia de Amiri Baraka, poeta *beatnik* americano para falar de panafricanismo e do que se quer de um poema, e assim foi o escolhido para o projeto, visto que tinha questões teóricas em comum.

O segundo projeto da autora com o coletivo de mídia é o poema “Dreams”, que expõe a poesia mais lírica da autora, mais intimista. “Dreams” usa o ritmo para falar de sonhos, repetindo palavras que marcam a ideia do sonho como uma fuga da realidade, e do pesadelo como mostra de realidade, e marcando com a palavra sonho um ritmo interno dos versos. Aqui cabe destacar que, na tradição local, a fala da poeta de que sonhos são enganadores é comum, em um discurso aparentemente sem esperança. Ela parte, portanto, de saberes locais para uma poesia com forte ritmo nas rimas internas e nas repetições de estruturas frasais. Para fazer a tradução, com a consciência da presença do ritmo das palavras e da diferença de performance, busquei manter as rimas e criar aliterações internas, para que o ritmo se mantivesse na passagem de uma língua para a outra.

Para fazer a tradução, mantendo a ideia de Paul Zumthor, de que a poesia oral depende da performance do corpo (ZUMTHOR, 2010, p. 217), foi feito também um vídeo, mas nele não apareço eu, a tradutora, somente minha voz. A performance pode compreender apenas a voz, quando envolve outras tecnologias.¹² Assim, a tradução envolveu um trabalho de se pensar

¹² ambos os vídeos, o original e a tradução, podem ser vistos em <https://youtube.com/playlist?list=PL3njatrn3IpYQf-8x0cHODx0UaiIbfPfU>

também a partir da imagem e, sobretudo, do som. A performance feita por mim partiu do princípio que minha imagem não apareceria, e minha voz, menos segura na récita, seria mantida com seu tom claudicante. A tradução mantém, como visto abaixo, a marcação da palavra sonho como entrada rítmica. Abaixo também me alongarei nas questões de ritmo do poema junto a algumas imagens dos vídeos, fotogramas retirados de momentos diversos dentro dos dois vídeos, para que a fala sobre as imagens não fique solta.

DREAMS

Dreams are evil
 I prefer nightmares
 they show you what goes on in here
 reflects what goes on out there

Dreams lie
 they lead you down a path
 where white chocolate flows
 [undammed
 and mulberries fall unshaken from the
 [trees

Nothing is less faithful
 Less real
 Or more untrue than a dream

Ask yourself does your every waking moment have to be this hard
 I for one am tired of spending
 [sleepless nights
 chasing hesitant tomorrows biding
 [my time
 just to spend it mending broken things
 that have no wish to be fixed

I will not spin and spin inside this skin
 I will not mourn a future I never had
 I refuse to bleed myself
 for an almost reality rooted in the
 distant echoes
 of a once upon a voice
 chanting I know I can, I know I can
 because I know I can
 be the girl I am right now
 live the life I have right now
 maybe even choose to be the dream I
 [am in right now

Maybe then it won't be so hard
just to breathe right now

SONHOS

Sonhos são cruéis
Eu prefiro pesadelos
mostram a você que o que ocorre aqui dentro
reflete o que ocorre ali fora

Sonhos mentem
levam você por um caminho
em que chocolate branco escorre sem
[barreiras
e amoras caem sem amassar das
[árvores

Nada é menos fiel
Menos real
Ou mais mentiroso que um sonho

E cada momento desperta tem mesmo de ser [tão duro
Estou cansada de passar noites insones
caçando amanhã hesitantes
[guardando meu tempo
apenas para gastá-lo consertando
[coisas quebradas
que não querem ser consertadas

Não vou rodar sem parar dentro dessa pele
Não vou fazer luto pelo futuro que nunca tive
Me recuso a me sangrar
por uma quase realidade enraizada nos
ecos distantes
de uma voz que já foi familiar
cantando Eu sei que posso, eu sei que posso
porque eu sei que posso
ser a menina que eu sou nesse momento
viver a vida que tenho nesse momento
escolher ser o sonho em que estou nesse [momento

Talvez então não fosse tão difícil
simplesmente respirar nesse momento

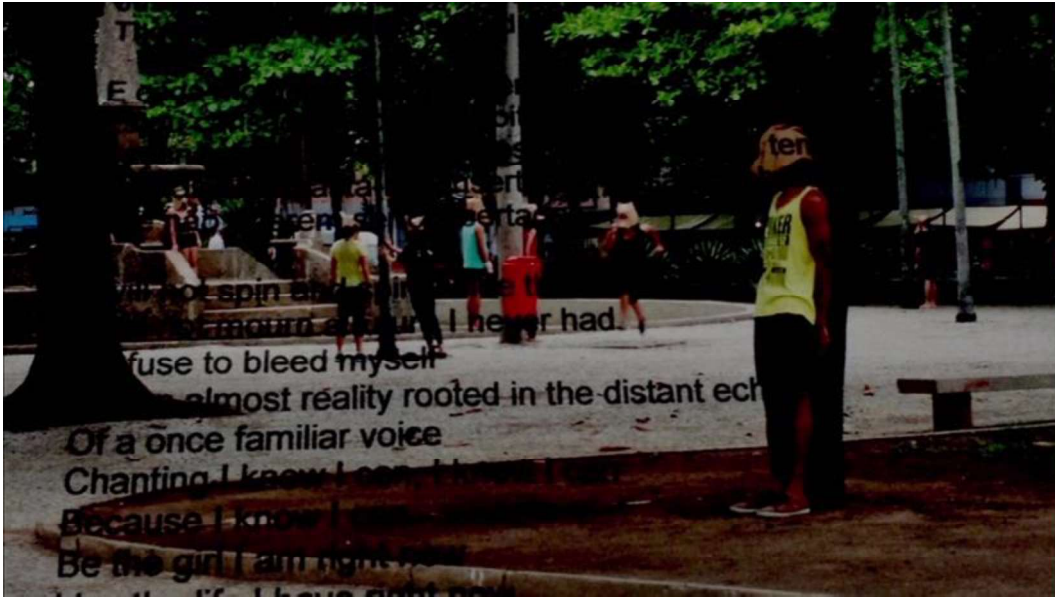


Figura 1 Fotograma do vídeo “Dreams”, de TJ Dema.



Figura 2 Fotograma do vídeo “Sonhos”, de minha autoria

A tradução desse poema, portanto, me fez buscar não apenas o ritmo e a tradução da poesia, mas também sua tradução em imagens, criando uma outra peça de audiovisual a partir da minha experiência com a poesia e sua tradução. Se a poesia falada depende do corpo (ZUMTHOR, 2010, p. 217) para existir, o corpo se coloca como parte da performance da poesia, e cada leitura modifica esse poema, cada pessoa que interage faz com que se torne outro poema. Assim, em imagens e com a minha voz – mas não o meu rosto –, fiz uma peça para poder mostrar a tradução do poema feita por mim. O resultado procura manter um ritmo da oralidade,

que se modifica entre uma língua e outra. As imagens entram como reflexo da voz claudicante, difusas.



Figura 3 Fotograma do vídeo “Sonhos”, de minha autoria.



Figura 4 Fotograma do vídeo “Dreams”, de TJ Dema.

A leitura feita por Tjawangwa Dema para o poema “Dreams” se inicia com uma tela em branco, que logo é ocupada por seu rosto, com cabelos trançados e olhos abertos. No verso inicial, a autora declara preferir pesadelos, pois sonhos são mentirosos. Seu rosto olhando para a câmera e sua voz firme nos garantem isso. O vídeo, feito por mim, da tradução, por decisão a partir da constatação de que a minha voz não soava tão firme ao ler o poema, parte visualmente de colagens de fotografias, instantâneos sem um cuidado maior de representarem alguma coisa

reconhecível. A essas fotografias, sobreponho os rascunhos da tradução e imagens de Tjawangwa Dema no vídeo original. Abro então meu vídeo com uma imagem sobreposta entre árvores e dizeres. Há, por contraste, uma indefinição na tradução que não existe no original.



Figura 5 Fotograma do vídeo “Sonhos”, de minha autoria.



Figura 6 Fotograma do vídeo “Dreams”, de TJ Dema.

Escondo a minha figura ao longo do vídeo, aparecendo somente em um reflexo borrado, pois o titubeio na fala também é representado pela confusão das imagens; no vídeo, busco o oposto do vídeo do *Studo Revolt* para TJAWANGWA Dema, que mostra uma imagem limpa e clara da autora, evitando evocar as imagens ritmadas da poesia, as imagens que o sonho nos engana para acharmos reais. O vídeo do original tem uma força de marcação do ritmo na respiração, até chegar ao suspiro do último verso. Em meu vídeo, com a fala titubeante, busquei

manter o espaço do sonho, da confusão e da mentira, dos “rios de chocolate” representados em fotos de praias e blocos de carnaval, de manifestações e com sobreposições e entradas de frames do vídeo original.



Figura 7 Fotograma do vídeo “Sonhos”, de minha autoria.



Figura 8 Fotograma do vídeo “Dreams”, de TJ Dema.

A precisão do pesadelo, no qual não há diferença com o momento em que se está acordado, é a precisão dos detalhes da pele da autora em contraste com o fundo absolutamente branco e sua leitura precisa das sílabas e da métrica do poema, que marca o ritmo com as rimas internas e as repetições de estruturas frasais, como “I will not” e “I now I can”. Ao contrário, em

meu vídeo, com a leitura titubeante, de voz baixa, quero encontrar o espaço do sonho e do engano, onde as coisas não são exatamente o que parecem ser. E onde elas se sobrepõem em cores e movimento. A marcação do ritmo foi procurada em aliterações onde não pude repetir estruturas, “eu sei que posso”. E na repetição de fotos pouco focadas, com multidões, sem nenhuma pessoa, com sobreposições.

O que vemos no vídeo original é uma performance que combina imagens contrastadas e uma voz firme para, junto ao texto darem o ritmo e a marcação, a presença e sensualidade da poesia se explicitam no corpo aparentemente nu da poeta, em suas mãos que ocupam a tela em movimentos que marcam o ritmo, aparecendo nas repetições internas da palavra “dreams”.

No vídeo, vi a minha voz como necessária, por acreditar que a performance era parte da tradução. A participação do meu corpo na performance se fez necessária, para se aproximar da ideia da terceira diáspora (GUERREIRO, 2010). Quer dizer, o fazer diaspórico me interessa também porque é um fazer em que o corpo participa, um corpo branco que habita um país marcado pela diáspora que formou o que Paul Gilroy chamou de Atlântico Negro, um corpo em contraste com o corpo da poeta Tjawangwa Dema. A poeta entra aqui como uma autora que tem sua obra criada a partir de questões panafricanas, inspirada em questões diaspóricas e que coloca em questão o papel da mulher e do negro no cenário mundial. Não tive a intenção de uma tradução literal visualmente, e colocar a minha pele branca contra o fundo negro, o que criaria uma oposição. A ideia das imagens oníricas, prazerosas ou não, e do corte e mistura entre elas como marcação de ritmo veio a partir daí, da busca de uma outra leitura possível, que não focasse tanto no meu corpo, não só pelo desinteresse no contraste, mas também por razões técnicas – não possuía câmera que permitisse o mesmo detalhamento da pele e o mesmo contraste de fotometragem. Mas sua leitura a respeito dos sonhos permite que se crie um ambiente onírico de diferentes formas, acessado por diferentes leitores. Esse poema específico permite diversas leituras a respeito de sonhos sem as interpretações culturais que a ele podem ser aplicadas.

Autores diaspóricos, que fazem parte de populações deslocadas, mas que ainda se remetem a um espaço de origem (CLIFFORD, 1997), se organizam ao redor da comunidade, mantendo práticas culturais comuns entre si e carregando as práticas com eles. Tjawangwa Dema fala de seu último livro, *The Careless Seamstress*, como escrito entre três países – Botsuana, Reino Unido e África do Sul. A partir do final do século XX, após as independências, com deslocamentos e imigrações causados em parte pela instabilidade política instalada no continente, o número de africanos em diáspora, que criam a partir desse deslocamento, aumentou. Então, como diz Mbembe: “Com a emergência dessas diásporas, a África não constitui mais um centro

em si, é feita agora de polos, entre os quais são constantes as passagens, a circulação e a abertura de caminho.” (MBEMBE, 2013, p. 225)

Os caminhos desenhados por esse deslocamento colocam em questão a percepção do que seria uma literatura ou criação artística africana. A criação pode se dar nos encontros. Reais ou virtuais. Parte dela pode ser encontrada na internet e parte não; parte é vista do Ocidente, parte não. Podemos perceber o caminho percorrido pelos autores que – novamente, como diz Mbembe – se levantam e superam suas origens, saem do espaço anterior de estilhaçados pelos acontecimentos e perdidos dentro deles. O continente passa a ser um espaço a ser conhecido, percorrido, falado, inclusive nas suas origens de dispersão e mobilidade. O existir em mobilidade, condição do continente africano por diversos períodos da história, onde se realiza a convivência de diferentes grupos (MBEMBE, 2013), permite outras criações, e chama para a construção de um Atlas de um mundo sem fronteiras, expressão usada por Teju Cole e por Achille Mbembe para definir a possibilidade da criação diaspórica e com a mobilidade como ponto em comum.

Essa mobilidade cria um mapa possível da permanência da criação, uma visão em expansão do que é ser africano, ou de que perspectivas podemos chamar o que é criado de africano. Para definir o espaço expandido de criação e presença no mundo, Achille Mbembe toma emprestado o termo utilizado por Taye Selasi em *Bye, Bye Babar, afropolitanismo* – pessoas que ela descreve como africanos em movimento, filhos de africanos exilados e pessoas que voltaram ao continente, mas não se identificam com o país ou a cultura tradicional em questão – e o expande, utilizando-o para definir não só os africanos em diáspora e deslocamento permanente, mas também os que, estando localizados num espaço, se deixam definir por diversas tradições, pertencendo a mais de um grupo ou espaço.

Dema em sua trajetória é uma personificação dessa diáspora, e por isso Suhr-Sytsma a coloca nessa linha teórica, de uma poeta que coloca seu corpo e sua poesia dentro de um espaço de mobilidade, de existência não confinada apenas ao espaço de seu país natal, ou ao espaço físico. Assim, sua poesia fala de questões do corpo em diáspora e da sua formação em diáspora. “Neon Poem”, outro de seus poemas, dialoga claramente com “Black Art”, de Amiri Baraka, e abre um diálogo entre a poesia panafricana norte-americana dos anos 1970 e a poesia contemporânea africana. A diferença marcada pelos dois poetas é também uma diferença de tempo. Dema pede poemas que ensinem, que alcancem as pessoas. Amiri Baraka pede poemas que possam matar, que possam aniquilar o outro lado. Baraka foi um militante marxista, que trabalhou pelo movimento dos direitos civis nos Estados Unidos. Tjawangwa Dema acredita que os poemas devem alcançar as pessoas, pelo mesmo motivo. Que poemas são criações intelectuais

também para abrir diálogos e permitir mudanças. E a inserção de poetas como Tjawangwa Dema em ambientes nos quais mais de uma língua é usada, e a tradução é parte do dia a dia, é parte disso, e a tradução desses poemas é importante.

Contra o domínio de uma linguagem única, poetas tornam as traduções visíveis na textura de seus poemas. Estudos literários têm mais prática em valorizar a subjetividade intelectual que a corporeidade, e mesmo a virada recente na teoria lírica para a corporeidade característica de poemas _ do interesse de Jackson nos manuscritos de Emily Dickinson ao de Culler em jogos de som – tem pouco a falar sobre raça. Será que o pensamento sensual da poesia Africana poderá nos levar a prestar atenção em “subjetividades antes submersas”, e também a reavaliar as dimensões raciais de nossas instituições críticas?¹³ (SUHR-SYTSMÁ, 2019, tradução minha)

Voltando ao conceito de Thiong’o, de tradução como língua das línguas, a poesia e o lirismo africanos portanto tomam parte nisso, trazendo para os estudos líricos um pensamento sobre raça que era pouco ou não percebido, e Dema é uma poeta que pode nos ajudar a perceber essas questões. Por causa de seu envolvimento com a performance inerente à poesia falada, e também por inserir na temática de muitos de seus poemas questões raciais, diaspóricas e panafricanas. Seus poemas citam questões de outros espaços no continente, e neles transparece sua prática tradutória, explicitada quando ela fala sobre as línguas que fala e a idade em que aprendeu a falá-las. E com esses poemas podemos perceber que as grandes questões relacionadas ao continente de raça, mobilidade, de definição do que é esse “ser africano” também estão presentes no lirismo, e não apenas na prosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AKPOROBARO, F.B.O. **Introduction to African Oral Literature**. Ikeja: Princeton Publishing Company, 2012.

ANYGOHO, Kofi. Poetry as Dramatic Performance. In: **African Literature: an anthology to criticism and theory**. Oxford, Blackwell Publishing, 2013

BRATTON, Benjamin. A pilha negra, **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 20 (jan/jun 2016). São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

¹³ “Against the dominance of a single language, poets have made translation visible within the texture of their poems. Literary studies has had more practice valuing intellectual subjectivity than embodiment, and even the recent turn in lyric theory to the embodied characteristics of poems—from Jackson’s interest in Emily Dickinson’s manuscripts to Culler’s in sonic play—has had little to say about race. Could the sensuous thinking of African poetry incite us not only to attend to “previously submerged subjectivities” but also to reevaluate the racial dimensions of our critical institutions?”

DIAGNE, Souleymane Bachir. Penser de langue à langue. In: **Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui**, org. Alain Mabanckou, Seuil, Paris, 2017.

DIAGNE, Souleymane Bachir. Pour un universel vraiment universel. In: **Écrire l'Afrique-Monde**, org. Achille Mbembe e Felwine Sarr. Dacar: Jimsaan, 2017.

GILROY, Paul. **O atlântico negro, Modernidade e dupla consciência**. Trad. Cid Kapel Moreira. Centro de Estudos Afro Asiáticos, Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

IDUMA, Emanuel. **A Stranger's Pose**. Abuja-Londres: Cassava Republic Press, 2018.

MBEMBE, Achille; SARR, Felwine (org.) **Écrire l'Afrique-Monde**. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017.

MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. In: **Panoramas do Sul leituras** (org.) Sabrina Moura. São Paulo: Editora SESC, 2015.

MBEMBE, Achille. L'Afrique qui vient. In: **Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui**, org. Alain Mabanckou. Paris: Seuil, 2017.

MBEMBE, Achille. Penser le monde a partir de l'Afrique. In: **Écrire l'Afrique-Monde**, org. Achille Mbembe e Felwine Sarr. Dacar: Jimsaan, 2017.

SARABA. <<http://sarabamag.com/>>. Acesso em janeiro, 2018.

SARR, Felwine; MBEMBE, Achille. Entrevista. In: jornal **L'Humanité**, 23, 24 e 25 de junho. Paris, 2016.

SELASI, Taiye. Bye-bye Babar, <<http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>>. Acesso em junho, 2016.

SUHR-SYTSMA, Nathan. Theories of African Poetry. In: **New Literary History**. Vol.50, Number 4, outono 2019, p. 581-607

THIONG'O, Ngugi Wa. The Language of African Literature. In: **African Literature, An Anthology of Criticism and Theory**. Org. Tejumola Olaniyan e Ato Quayson. Malden: Blackwell Publishing, 2013.

THUIN, Antonia Costa de. **Ooyinbo : visões de um continente** Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade), PUC-Rio, 2019

TJ DEMA. Botswana. <<http://tjdema.com/>>. Acesso em junho, 2020.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em: 04/09/2020

Aprovado em: 02/11/2020

MUSICALIDADE FEMININA EM PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS: MARIAMA CAMARA E LENNA BAHULE

Female musicality in transnational perspectives: Mariama Camara and
Lenna Bahule

Miki Takao Sato

RESUMO: A cidade de São Paulo, considerada um dos principais polos culturais do país, vivencia atualmente o processo da migração africana de forma intensa e carregada de desafios. A partir do recorte metodológico da etnografia e as relações dialógicas em contextos urbanos, o presente trabalho traz a trajetória artística de duas interlocutoras para levantar reflexões sobre seus e trabalhos artísticos no contexto dos seus processos migratórios. A musicalidade e expressões artísticas aqui entendidas como caminhos para construir espaço e marcar presença no cenário cultural da cidade, e também como possibilidade de ampliar a paisagem sonora das linguagens e expressões africanas e afro-brasileiras. As contribuições e reverberações das suas atividades transcendem a discussão das artes na migração, e se inserem no multiculturalismo da cidade, nas relações identitárias e da alteridade colocada, da emergência e o reconhecimento da mulher africana na cena pública.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Musicalidade; Migração africana; Mulher.

ABSTRACT: The city of São Paulo, considered one of the main cultural centers of the country, experiences in its contemporaneity the process of African migration in an intense and full of challenges. Based on the methodological approach of ethnography and dialogical relations in urban contexts, the present work brings the artistic trajectory of two interlocutors to raise reflections on their artistic works in the context of their migratory processes. The musicality and artistic expressions understood here as ways to build space and make a presence in the cultural scene of the city, and as a possibility to expand the soundscape of African and Afro-Brazilian languages and expressions. The contributions and reverberations of its activities transcend the discussion of the arts in migration, and are inserted in the multiculturalism of the city, in the relations of identity and the otherness posed, the emergence and the recognition of African women in the public scene.

KEY WORDS: Art; Musicality; African migration; Woman.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

MUSICALIDADE FEMININA EM PERSPECTIVAS TRANSNACIONAIS: MARIAMA CAMARA E LENNA BAHULE

Miki Takao Sato ¹

Introdução

O cenário musical e cultural na cidade de São Paulo sempre foi marcado por inovações, vanguarda, ousadia, novidades, configurando-se numa pluralidade de estilos, manifestações, grupos, artistas, iniciativas e coletivos que dinamizam a cena contemporânea artística da cidade. Concomitantemente, a cidade também é destino de fluxos migratórios importantes no país, com pessoas oriundas de diversos países do mundo, chegando por diferentes motivos, por deslocamentos forçados ou voluntários. Uma pauta importante da discussão contemporânea é a migração africana recente para o país, com adensamento e destaque nas pesquisas acadêmicas, mídias e veículos de comunicação, debates, mobilizações sociais por reivindicação de direitos humanos, dados demográficos consistentes e expressividade na vida cotidiana da metrópole.

Os deslocamentos migratórios são permeados por uma complexidade de processos e envolvem muitos fatores e questões, e tem sido destaque nos veículos de comunicação e nos debates atuais como um dos grandes temas e desafios do mundo contemporâneo. As relações de alteridade, construções identitárias nos processos migratórios, interculturalidade, direitos humanos, são apenas algumas das questões inerentes à essas reflexões. E quando discutimos migração e sua interface com a cultura e a arte nesse contexto?

A partir da narrativa de duas artistas de países africanos em São Paulo, o presente trabalho visa levantar uma discussão sobre a musicalidade, a dança e a cultura no contexto da migração, a partir das histórias e percursos dessas artistas. Como suas atividades e trabalhos artísticos, que são também cotidianos e instrumentos de possibilidades econômicas, sociais e relacionais também são carregados de múltiplos significados, identidades e sentidos para suas trajetórias pessoais e profissionais no contexto da migração para a cidade de São Paulo.

Uma outra dimensão acerca das suas trajetórias insere-se na cena cultural paulistana, onde através das suas linguagens artísticas, sua estética, musicalidade, corporeidade e outros elementos contribuem para sua dinamização, enriquecem o multiculturalismo da cidade, ampliam a paisagem sonora e cultural desse cenário, renovam o espaço contemporâneo e também colocam em destaque e tecem um diálogo importante com as expressões africanas e afro-brasileiras.

¹ Terapeuta ocupacional, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos. Colaboradora da Casa das Áfricas – Núcleo Amanar. Contato: mikitsato@gmail.com

O presente texto é resultado de desdobramentos do trabalho de campo realizado para a pesquisa de mestrado² e as reverberações acerca da vida das mulheres africanas na cidade de São Paulo. Uma das interfaces que se colocou como ponto de reflexão foi a questão identitária dessas mulheres com a música e a arte. Tendo a etnografia como direcionamento metodológico, abarcaremos alguns pontos dos percursos e produções dessas mulheres para enriquecer a discussão.

A pesquisa de campo que precedeu o trabalho final da dissertação consistiu em pesquisa etnográfica com mulheres africanas na cidade de São Paulo e seus diversos fazeres artísticos³. Foi realizado acompanhamento em diversas situações, entrevistas, conversas, trocas de experiências, registros em diários de campo e imagéticos, onde o trabalho de campo ocorreu entre os anos de 2015 e 2016. A dissertação final contou ainda com mais interlocutoras, mas para o presente trabalho fez-se o recorte de apenas duas por conta das suas trajetórias artísticas e suas contribuições para a discussão da temática proposta.

O campo é múltiplo, carregado de desafios, tensões, estranhamentos, encontros e possibilidades. Assim, a complexidade do campo também requer descentramentos de saberes, disponibilidade do pesquisador para novos olhares e também do próprio interlocutor a outros encontros e possibilidades e assim, a etnografia propõe-se a colocar em questão esses e outros desafios (MAGNANI, 2009; SILVA, 2006).

Etnografia requer superar formas tradicionais de coleta de dados e inventar novas possibilidades de experiências e encontros, abertura ao novo e ao desconhecido, à escuta sensível e atenta. Além disso, propõe-se a uma relação dialógica com os interlocutores, onde supera-se a dicotomia entrevistado/entrevistador, estabelecendo novas formas de construção relacional, de mediação e interpretação, de relações de alteridade e postura crítica e reflexiva em relação à pesquisa e àquilo que é lhe apresentado e vivenciado (SCHMIDT, 2006).

Uma outra dimensão metodológica considerada é a etnografia em contextos urbanos, uma vez que a relação das interlocutoras com a cidade de São Paulo foi tema de discussão no campo e no trabalho. José Guilherme Magnani (2002) propõe pensar na relação do espaço urbano em constante movimento em relação aos novos cenários da migração por exemplo, e os diferentes rearranjos na vida dessas pessoas que migram nas esferas econômicas, religiosas, culturais e tantas outras. Como as interlocutoras dialogam com esses cenários, pedaços e circuitos tanto em perspectivas individuais como coletivas, para criar dinâmicas de transformação, de produção de vida e sentido para seu movimento migratório no cotidiano da cidade. As esferas das suas atividades artísticas, fazem interlocução com o cenário cultural efervescente e múltiplo da cidade, en-

² Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Terapia Ocupacional da Universidade Federal de São Carlos. Linha de pesquisa: Redes sociais e vulnerabilidade. Defendida em 2017.

contrando nele oportunidades de reconhecimento, de pertencimento, possibilidades econômicas e inscrição da temática africana na cena cultural de São Paulo.

A cidade de São Paulo historicamente sempre foi destaque nos fluxos migratórios do país ao longo do tempo, e atualmente concentra um número importante de migrantes de diversos países do mundo, e também uma parcela significativa de pessoas vindas dos países africanos (NOVOS BRASILEIROS, 2018). A migração africana intensificou-se no país principalmente a partir dos anos 1980 e 1990, em decorrência dos processos de lutas de independência e conflitos pós-coloniais, com acordos de cooperação bilateral técnico-científica entre o Brasil e países africanos e também com o endurecimento das fronteiras dos países do Norte (RODRIGUES, 2014; SERRANO, 2011).

É visível, na região central da cidade, por exemplo, uma importante presença dessas pessoas, seja em atividades econômicas, nos comércios, restaurantes típicos, salões de beleza especializados em estética afro, coletivos religiosos e artísticos (SATO, 2017). Esses espaços e cenários encontram ressonância no cenário multicultural da cidade e também no crescimento e fortalecimento dos debates sobre o movimento negro e da discussão de gênero, por exemplo. Vivencia-se na cidade um intenso debate e pluralidade de manifestações culturais, debates, coletivos de mobilização política e de buscas de direitos, que vão de encontro com esse cenário. Assim, as pessoas oriundas dos países africanos dialogam com essas cenas e a partir daí, criam interlocuções, pontes, oportunidades, fortalecimento e também contribuem para esse dinamismo cultural.

Durante o trabalho de campo, foi perceptível a presença significativa de mulheres africanas nesses e outros espaços, procurando interlocução com esses cenários multiculturais, e com isso, criando novas oportunidades, serviços, iniciativas, mobilizações, identidades e projetos de vida. A migração feminina, segundo Diniz (2009) é um investimento material, cultura e social, onde as mulheres acionam recursos e redes de apoio para seus objetivos e para a concretização dos seus projetos de vida, inseridas num novo contexto sociocultural, da qual também faz parte.

Essas mulheres inserem-se no panorama atual da migração africana contemporânea na cidade de São Paulo, que é marcada por uma multiplicidade de características. São diversas nacionalidades, arranjos coletivos (nacionalidades, religiosas, econômicas) em diálogo com os desafios que a cidade coloca, como questões da política migratória, serviços especializados, possibilidades econômicas, trocas culturais.

O espaço urbano é cada vez mais o espaço da cultura, o lugar onde florescem, desabrocham e fermentam as ideias contemporâneas, os valores de modernidade, a inovação e a criação, porque a cidade congrega, une e reúne, influencia,

³ Os cuidados éticos foram apresentados e negociados ao longo do processo de trabalho da pesquisa.

multiplica, combina e potencializa as várias sensibilidades e talentos (MIRANDA, 2000, p. 108).

São Paulo configura-se como uma das principais cidades do Brasil e uma das grandes metrópoles mundiais, apresenta uma cena cultural e artística pulsante e diversa⁴, abrangendo museus, coletivos artísticos, espaços musicais, teatros, movimentos culturais das periferias, saraus espalhados pela cidade, cena musical independente, arte urbana, grandes exposições, iniciativas gestadas por demandas próprias, empreendimentos culturais, interfaces entre diversas linguagens artísticas, políticas públicas de incentivo e difusão cultural, mostras de cinema, e tantos outros aspectos.

E é nesse cenário cosmopolita que as mulheres apresentadas dialogam, aliando-se a isso o crescente debate e atuação do movimento negro, a discussão em cena do protagonismo de gênero, da mulher negra e do multiculturalismo na migração na cidade.

Migração africana para o Brasil e os processos identitários

A migração africana para o Brasil tem ocorrido em várias dimensões, onde as pessoas buscam novas perspectivas de formação educacional e profissional, reunião familiar, novas oportunidades econômicas, ou muitas vezes são forçadas a solicitar refúgio em outros países por conflitos religiosos, guerras, perseguição política e fatores de ordem ambiental. A cidade de São Paulo, tema e local do estudo referido, tem como desafio o diálogo com essas novas perspectivas da mobilidade humana, visto que destino escolhido por uma parcela significativa dessas pessoas que chegam ao país.

Na literatura acadêmica, a temática da migração africana para o Brasil é extensa e cada vez mais crescente, sendo debatida sob várias perspectivas: direitos humanos, economia, política, ciências sociais, saúde, análise de histórias de vida, processo histórico da migração africana contemporânea, fortalecimento identitário, contribuição intelectual e cultural dos africanos para o Brasil, entre tantos outros (KALY, 2001; MUNGOI, 2012; RODRIGUES, 2014; SERRANO, 2011; SUBUHANA, 2009). Além disso, é destaque também nos meios de comunicação, em expressões artísticas e culturais, na participação desses migrantes nas esferas públicas, movimentos sociais, nos comércios e ações de empreendedorismo e em tantas outras dimensões inseridas na sociedade brasileira.

Baeninger, Demétrio e Domeniconi (2019) relatam que as mudanças das novas formas de circulação de capital e os processos da globalização trouxeram novos desenhos para o mundo

contemporâneo, incluindo aí o fenômeno das migrações. Migrações por motivos econômicos, refúgio, capacitação acadêmica, são novos e múltiplos fenômenos citados na migração africana para o Brasil, além do endurecimento e restrições cada vez mais crescentes das fronteiras dos países do Norte. Essa multiplicidade é revelada através dos dados demográficos apresentados em origens, motivos, escolaridade, meios de vinda ao país, entre outros dados apresentados na pesquisa dos autores.

Assim, a cidade de São Paulo sempre foi destino de processos migratórios importantes ao longo da sua história, e com a migração africana não é diferente. Apesar dos números serem de difícil precisão, controversos e também muitas vezes estimados, devido a um grande número de pessoas que não consegue a regularização migratório de acordo com os parâmetros da legislação brasileira⁵, percebe-se um aumento importante da presença de pessoas oriundas do continente africano na capital paulista (NOVOS BRASILEIROS, 2018). Aqui, encontra-se um cenário múltiplo, com o surgimento de vários grupos culturais e artísticos, grupos com atuação nos direitos humanos, iniciativas de assistência e apoio jurídico, grupos religiosos, estudantes e pesquisadores do continente africano (SATO, 2017).

Ismael Tcham (2016), em sua tese doutorado sobre a imigração africana contemporânea para o Brasil, reforça que a partir de 2003, o país intensificou acordos bilaterais de cooperação técnica e cultural com os países africanos. Essa expansão dos investimentos também contribuiu para a vinda dos imigrantes africanos ao país, seja através de convênios educacionais, como o Programa de Estudantes Convênio de Graduação (PEC-G)⁶, seja por trabalho, ou mesmo por pedidos de refúgio. O autor discute a questão da migração dentro dos estudos de antropologia:

Em geral, por várias perspectivas percebe-se que a temática tem sido amplamente discutida na disciplina, partindo do fenômeno migratório e da verificação de relação dialética entre um interior e um exterior, isto é, a unidade e a diferenciação, considerando tal dialética e seus desdobramentos culturais para analisar alteridades nas metrópoles contemporâneas, onde o foco, segundo o nosso autor, não está somente nos conflitos, mas estes também circunscrevem os aspectos das trocas, as alianças e as interações embutidas neste fenômeno que constituem a própria vida social moderna, através do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores diferentes, buscando compreender o que eles têm de específicos para troca ou para compartilhar (TCHAM, 2016, p.196).

⁴ <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/>

⁵ Lei da Migração n. 13.445 de 2017.

⁶ Programa Estudante Convênio de Graduação foi criado em 1964, e é desenvolvido pelos ministérios das Relações Exteriores e da Educação, em parceria com as Instituições de Ensino Superior (federais ou estaduais). Oferece vagas de curso de graduação a estudantes de países em desenvolvimento que possuem acordos de cooperação educacional, cultural ou científico-tecnológica com o Brasil.

Em seu trabalho etnográfico sobre estudantes africanos nas universidades gaúchas, Mungoi (2012) relata que os estudantes chegam ao país como angolanos, cabo-verdianos, guineenses, moçambicanos, senegaleses, mas logo imediatamente tornam-se todos estudantes africanos. A autora discute no trabalho que as identidades múltiplas (nacionais, continentais e raciais) desses estudantes são permeadas por ambiguidades, conflitos, fortalecimento das redes e desafios. E, por meio de festas, vestimentas, comidas típicas, danças e outras práticas e vivências cotidianas, esses grupos procuram construir, fortalecer e ressignificar novas possibilidades identitárias, individuais e coletivas, nacionais ou continentais, culturais e econômicas, entre tantas outras.

A dinamicidade dos fenômenos migratórios também resulta em desafios para construção, elaboração e ressignificação de novas identidades. Como manter suas raízes e aspectos culturais dos seus países de origem e também ao mesmo tempo dialogar com novos lugares, identidades, temporalidades? O desafio dessa negociação é colocado a todo o momento.

Sobre identidade, o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2006) faz uma importante e necessária discussão sobre a insuficiência do conceito de identidade cultural no mundo contemporâneo. Cita o “descentramento” das identidades no mundo pós-moderno, onde anteriormente gênero, classe, nacionalidade eram importantes marcadores e categorias que ajudavam e definiam conceitos e identidades. Com a “crise de identidade” impulsionada pelas complexidades do mundo pós-modernos, novas demandas, adensamentos dos fluxos de pessoas e de capital financeiro, as reorganizações políticas e as novas tecnologias, o sujeito desloca-se em relação ao seu mundo sociocultural e em relação a si mesmo. Há criação de novas características temporais e espaciais, surgindo identidades múltiplas, em constante transformação, contradições e desafios:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.... Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e “fechadas” de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas (HALL, 2006, p. 87).

Àqueles que migram são colocados tensões e desafios, necessidade de dialogar com o seu passado e seu futuro, com seus valores, identidades grupais, de gênero, suas histórias, laços familiares e intergeracionais, raízes religiosas, novas territorialidades, outros costumes, espaços desconhecidos, outras línguas, embates, diferenças e convergências, ambivalência, negociações

constantes com essa nova configuração (VÉRAS, 2017). Ao mesmo tempo, os diálogos interculturais emergem, possibilitando novas formas de relação, de intermediação, de convivência e de entendimento que novos arranjos também são possíveis. Dantas (2017) afirma que interculturalidade é diálogo e inter-relação.

Mariama Camara: performances africanas em São Paulo

Mariama Camara é uma artista de múltiplas linguagens: dança, percussão e canto, além de integrar coletivo de música e dança no Brasil. Chegou ao Brasil em 2008, é da República da Guiné, e vive em São Paulo com o marido e a filha. Tem apresentado um trabalho de interlocução cultural da dança e da música da Guiné e de matrizes africanas. Ministra aulas de danças africanas da Guiné e da África do Oeste, e de percussão, além de ter um extenso trabalho aqui no país de apresentações artísticas, oficinas culturais e educativas, vivências e *workshops* sobre a temática do continente africano e de seu trabalho artístico, com o seu grupo de trabalho conhecido como *Limanya*. Conheci Mariama através de uma amiga pessoal, que era sua aluna no curso de dança africana. Após as intermediações, Mariama aceitou meu convite de participar da pesquisa.

No seu país de origem, Mariama era bailarina da companhia guineana *Les Ballets Africains es Ballets Africains* (importante companhia nacional de dança da Guiné, que busca a divulgação da cultura africana tradicional), e trabalhou com artistas consagrados como Youssou N'dour, Youssouf Koumbassa e Salif Keita. Desde então sempre trabalhou com linguagens artísticas (dança, canto, percussão) e sua interface com a educação. Veio ao Brasil a convite de um amigo de uma companhia de danças com projetos ligados à escola francesa *Liceu Pasteur*. A partir de alguns contatos, começou a fazer algumas apresentações e ministrar as aulas de danças africanas e da Guiné.

No seu trabalho, além da questão da música e da dança, Mariama promove a valorização da temática do continente africano e a contextualização dessas linguagens artísticas. Assim, cada coreografia ou expressão corporal, os diversos ritmos, a percussão, os cantos entoados, os instrumentos musicais e tantos outros elementos são inseridos em sua historicidade, com suas funções, sentidos, origens, simbologias. Explica, por exemplo, a origem de cada instrumento musical utilizado (*djembe*, *kasar*, entre outros), faz um trabalho de preparação vocal e corporal no aquecimento das aulas, contextualiza as danças, os gestos e os movimentos com suas simbologias e sentidos.

Em um dos eventos presenciados no processo de trabalho etnográfico da pesquisa, em novembro de 2015, acompanhei uma oficina ministrado por Mariama e seu grupo de trabalho,

oferecida para a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, num programa de formação para jovens. Dividida em três momentos, a oficina consistiu em uma contextualização sobre a temática de África, a discussão sobre a migração africana no Brasil e o percurso de Mariama, além de uma discussão sobre xenofobia, direitos humanos e diversidade cultural na migração. No segundo momento, uma roda de conversa sobre literatura africana e tradição oral, comandada por seu marido, Assane Mboup, grande conhecedor e estudioso no assunto. E num terceiro momento, uma vivência de dança e canto, coordenada por Mariama.

Em um único evento, Mariama consegue tecer reverberações em muitas esferas, onde dialoga com a juventude, público principal da oficina, e traz elementos importantes para reflexão: migração, direitos humanos, protagonismo das mulheres africanas em espaços culturais, a dimensão dos saberes africanos. Traz assim, a sensibilização desses jovens para temas pouco discutidos nos contextos educacionais.

Cabe aqui ressaltar que Mariama e seu grupo de trabalho tem sido convidados a ministrar oficinas com esse formato e conteúdos semelhantes por várias cidades do país, em diferentes contextos (educacionais, artísticos, em eventos do mês da Consciência Negra, acadêmicos e outros). Ao circular por esses diferentes espaços, Mariama levanta pautas importantes para reflexões necessárias e urgentes: migração e refúgio, direitos humanos, xenofobia. Além disso, também traz as temáticas africanas da ancestralidade, tradição oral, religiosidade, modos de viver, também sob perspectivas artísticas e de valorização cultural e reconhecimento artístico. A temática da África é aqui mais uma vez trabalhada em uma dimensão de valorização e identitária aberta e histórica (MBEMBE, 2010).

Além disso, a interface entre arte e educação pode e se configura como caminho possível e potencializador para fomentar a Lei nº 10.639, de 2003, que prevê a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas unidades de ensino no país. Ao inserir esses elementos nesses espaços e na sociedade brasileira, abre-se possibilidades, diálogos, interculturalidade, questionamentos das práticas coloniais e pós-coloniais, ações emancipatórias (FABIÃO, 2011).

Mariama deu aulas de percussão ao *Grupo Ilú Oba de Min*⁷, associação cultural paulistana com trabalhos relacionados às culturas de matriz africana, afro-brasileira e à mulher, com importante relevância na cena artística. Esse grupo tem ganhado destaque em apresentações culturais, blocos de carnaval de rua e também por conta da pauta da discussão de gênero. Mariama é valorizada pelas atividades como professora, por seu conhecimento técnico e trabalho artístico, fortalecendo simbolicamente, ao mesmo tempo, o conjunto das sociedades e das culturas africa-

nas nesses espaços. Atualmente Mariama também faz parte do grupo *Orquestra Mundana Refugi*, composta por artistas brasileiros, refugiados e imigrantes de vários países (Palestina, Ira, Congo, Guiné), sob coordenação musical de Carlinhos Antunes. Ambas são inserções importantes e que acabam mobilizando outras oportunidades e agenciamentos às atividades de Mariama.

A música compõe-se como elemento essencial e indissociável nos processos de trabalho de Mariama, conferindo temporalidade, ritmo e movimento às danças, e também é sempre contextualizada. Mariama prioriza a dança tradicional da Guiné, por conta das suas origens, mas também faz um extenso trabalho de pesquisa e experimentação para trazer também expressões de outros países e outras culturas. Assim, utiliza-se de outras fontes para também compor a diversidade das danças tradicionais africanas do Mali, Costa do Marfim, do Senegal, traz ritmos musicais diversos e também dialoga com as expressões e linguagens de matrizes africanas e afro-brasileiras. Mariama entende e traz suas falas a importância dessas interlocuções, da necessidade de diferenciações para depois disso, promover a costura entre as diversas possibilidades de diálogos.

As dimensões dos trabalhos de Mariama com dança, música, percussão, canto, vestuário, literatura, canto, são múltiplas linguagens artísticas que conectam territorialidades, historicidade, origens, símbolos, identidades e projeções.

Lenna Bahule: musicalidades e travessias

Lenna Bahule, moçambicana, residiu cerca de sete anos em São Paulo, de 2012 a 2019. É cantora, arte educadora e ativista cultural, desenvolvendo trabalhos de música vocal, percussão e jazz. Também oferece oficinas de vivências e brincadeiras moçambicanas, além de atividades e pesquisa na interlocução com voz, corpo e movimento. Durante processo de trabalho de campo, encontrei o trabalho de Lenna no *Visto Permanente*⁸, fiz contato e ela prontamente aceitou o convite para uma conversa e posteriormente para a pesquisa.

Desde criança sempre estive ligada à música, seja por influência do pai, engenheiro de som e grande apreciador de música, seja por ter frequentado escola de música na infância. Na época em que cursava graduação (em Ciências Biológicas) que começou a desenvolver apresentações musicais, além de trabalhos de compositora, arranjadora e vocalista, integrando a banda *Nkhuvu*, bastante conhecida em Moçambique. Abandonou a faculdade em 2011 e desde então tem trabalhado na área artística e musical. Em 2012 veio ao Brasil por motivações pessoais, sua

⁷ www.iluobademim.com.br

ideia original era um curso nos Estados Unidos (*Berklee College of Music*, em Boston), mas na época perdeu o período da matrícula, e sem condições financeiras para retornar a Maputo, começou a trabalhar aqui em São Paulo, e desde o início fazia apresentações e shows em algumas casas musicais na cidade, como o *Jazz B* e *Jazz nos Fundos*, além de ministrar aulas de canto e oficinas culturais sobre jogos e brincadeiras infantis de Moçambique.

A experiência musical de Lenna, segundo a mesma, foi muito influenciada pela música brasileira, onde ainda em Moçambique teve contato com o repertório de artistas brasileiros nos seus shows e apresentações, onde inclusive também fez parte de uma banda que fazia apresentações de músicas de Música Popular Brasileira e, ao vir para cá, pode aprofundar e ampliar essas influências, criando conexões interessantes com o seu trabalho já desenvolvido. Ela mesma cita, entre influências importantes, nomes como Naná Vasconcelos, Hermeto Pascoal, música corporal dos Barbatuques, ritmos sonoros de coco e maracatu.

Outra dimensão importante da sua trajetória apreendida no trabalho de campo, é a sua relação com o espaço urbano, onde, na sua fala, essa relação é sempre permeada de muitas contradições, descobertas, encantamentos, desafios e tensões. Os contrastes culturais, ao se deparar com uma grande metrópole, as dificuldades financeiras, a relação paradoxal estabelecida com a cidade, com muitas exigências, estímulos e problemáticas é presente no seu discurso. Desde longas caminhadas pela cidade, entraves burocráticos, experiências gastronômicas e culturais, organização de atividades cotidianas, arranjos econômicos, conexões com novos artistas, são citados como experiências significativas no seu processo para se estabilizar e conseguir localizar-se nesse processo de descoberta num novo espaço e num novo projeto de vida.

Assim, esses desafios são permeados por uma relação dialógica e intercultural, onde há uma necessidade de reconhecer-se num cenário novo, criar novas relações, decifrar códigos culturais diversos, vivenciar sua cotidianidade em novos territórios, dialogar com suas identidades, sempre em processo em constante movimento e mutação. As dimensões subjetivas e identitárias são permeados por muitas experiências, dúvidas, tensões, questionamentos. Lenna demonstra e vivencia isso de maneira bastante significativa, referindo que somente após essa experiência com a cidade e seu processo interno consegue retomar sua história, suas raízes para construir novos horizontes, inclusive artísticos.

Em 2016 gravou e lançou aqui no Brasil o álbum autoral *Nômade*⁹, e desde então ganhou destaque no cenário musical contemporâneo em São Paulo. A construção desse álbum foi um desafio profissional e pessoal de Lenna. Contou com a participação de artistas do Brasil e de Mo-

⁸ Projeto que consiste em acervo multimídia de histórias e trabalhos de artistas migrantes no Brasil. www.vistopermanente.com

çambique, é cantado em português e também em *swahili*, *changana* e *chope* e conta com influências musicais diversas, onde também resgata suas raízes e ancestralidades da sua terra natal e dialoga com outras linguagens e influências musicais brasileiras. Esse trabalho conta com muita melodia, trabalho de voz e expressão corporal, sonoridades diferentes. Os trabalhos flertam com suas raízes, mas também dialoga com a modernidade, as misturas, ancestralidades e projetualidades, compondo um trabalho sensível e poético.

Além de ser um marco na sua carreira profissional, esse trabalho foi de extrema importância na sua trajetória pessoal. A partir do processo de construção do álbum, percebeu a necessidade de olhar internamente e dar sentido para sua trajetória, reaver memórias, lembrar de pessoas fundamentais no seu processo, escolher os parceiros das músicas, que deveriam ser compostos tanto de brasileiros, por suas influências musicais, quanto de artistas africanos, já que também era imperativo que resgatasse e marcasse suas raízes e lugares de pertencimento.

Assim, Lenna vivencia o desafio colocado àqueles que migram, das identidades em movimento, da necessidade colocada em inserir-se nos novos códigos culturais, das adaptações ao novo país e seus desafios, e ao mesmo tempo confrontar-se com sua história, sua ancestralidade, precisando transitar entre identidades e linguagens múltiplas e renovadoras para dar novos sentidos aos seus fazeres e criações.

Com o lançamento do álbum, aliado ao seu trabalho já consolidado na cidade desde que chegou ao Brasil, Lenna ganhou visibilidade na cena musical paulistana, com apresentações artísticas, parcerias, oficinas culturais e educativas, destaque nos meios de comunicação e mídias sociais. Aliado a isso, o que também contribuiu para a sua visibilidade também foi o forte protagonismo da discussão do movimento negro e da mulher negra nos debates contemporâneos da cidade de São Paulo, em diversos setores: cultural, dos direitos humanos, das mídias, movimentos sociais.

Por exemplo, Lenna foi tema de um documentário dirigido por Rose Satiko Hikiji e Jasper Chalcraft, *Woya hayi mawe: para onde vais?*, de 2018, sobre suas trajetórias entre Maputo e São Paulo. O filme foi premiado no X Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico, da Associação Brasileira de Antropologia, em 2020.

A interlocução das expressões artísticas africanas enquanto identidade na cena cultural paulistana

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cAoKk1wAZZI>

Os processos migratórios das mulheres encontram muitas contradições, desafios e questões. Entretanto, é a partir dessa mobilidade e busca por novos horizontes que as mulheres também redesenham novas possibilidades, agenciamentos, descobertas (UNDA; ALVARADO, 2012). As mulheres africanas conseguem ir além, rompendo essa percepção redutora e estereotipada, revelam-se em grande capacidade de agenciamento em ambientes e situações de dificuldade, em territórios estrangeiros e desconhecidos.

Novas ancoragens identitárias, culturais, econômicas e sociais são modeladas nesses movimentos (DAVIES, 2010). Os desafios colocados englobam desde situações de xenofobia e racismo, arranjos econômicos para autonomia financeira, e também de adaptação de língua, costumes, relações sociais, valores culturais. Assim, vão criando novos modos e rearranjos de relações, novas identidades e remodelações, projetualidade e assim, novas possibilidades.

Tanto Mariama quanto Lenna e outras artistas mulheres africanas encontram aqui no Brasil um interesse crescente por manifestações estéticas (cabelo, culinária, literatura, música, dança) que dialogam com o resgate das raízes culturais africanas, com a valorização e importância do movimento negro e a pauta da cultura afro-brasileira. Interlocução de saberes, experiências e linguagens artísticas e estéticas são possíveis através desses encontros e dessa abertura ao novo. Colocam em pauta um novo olhar sobre a temática da África, de valorização e reconhecimento.

O movimento dessas mulheres, dos seus ritmos e sua musicalidade aponta novos caminhos e abre outros espaços de pertencimento e inserção das performances africanas no contexto artístico da cidade. São linguagens novas e possíveis que podem fazer interlocução com outros campos da educação e das artes.

Assim, musicalidade, expressão corporal, percussão, dança, canto são linguagens artísticas presentes nos trabalhos das interlocutoras, que ganham múltiplos significados quando encontram ressonância aqui. Ao mesmo tempo que se constituem como elementos identitários, são carregados de historicidade de cada uma das interlocutoras, e também ganham projetualidade nas relações dialógicas estabelecidas com os outros atores sociais. E ainda são também dimensões de identidades africanas que ganham cada vez mais espaço e destaque nos veículos de comunicação, mídias e redes sociais, inserindo a temática africana em espaços de pertencimento, reconhecimento e contribuição artística.

A inserção dessas mulheres nas cenas artísticas, nos diversos espaços de cultura, arte e educação também remodelam o contexto urbano, sendo permeado por essas novas configurações e interculturalidades. Concomitantemente, a cidade de São Paulo apresenta uma efervescência cultural nos movimentos da periferia, através de saraus, coletivos artísticos, apresentações, muitos deles pautando a valorização e a discussão do movimento negro e as manifestações da cultura

afro-brasileira, que acabam dialogando com as narrativas das mulheres africanas. Célia Reis da Silva (2016), em tese de doutorado sobre o cabelo crespo enquanto manifestação estética e de resistência, analisa os coletivos da periferia de São Paulo enquanto práticas culturais identitárias:

Coletivos culturais em ações pedagógicas afro-populares são aqui tratados, devido às intervenções artísticas e formativas que realizam, promovendo reflexões acerca do corpo negro, do racismo, da diferença racial, a estética corporal de matrizes africanas, visando provocar “fissuras” nos padrões de beleza e saberes eurocentrados, em espaços e situações de educação escolar e popular. Coletivos como: Manifesto Crespo, Terça Afro, Perifatividade, Boneca Makena, Esperança Garcia e Arca de Ébano tem seu ativismo pautado em práticas formativas colocando, no centro da roda, diálogos sobre culturas afro-brasileiras e pertencimentos africanos, favorecendo movimentos e atitudes de negritude, com reconhecimento de suas estéticas e saberes e valores, enfim, afirmando identidades negras (SILVA, 2016, p. 110).

Assim, a multiculturalidade da cidade abarca diversos processos, desde a mobilização da periferia, como citado anteriormente, o movimento negro, o protagonismo de gênero e da juventude, o fortalecimento da população migrante. Essas novas configurações dos espaços urbanos, nas suas relações dialógicas criam novos desafios, possibilidades de diálogos entre os diversos atores, trocas culturais, novos espaços de pertencimento e agenciamento e mostram que outras formas relações com o espaço urbano e com novos atores sociais são possíveis (MAGNANI, 2002).

Também observamos isso no cenário cultural, onde a cidade de São Paulo constrói interfaces com as diversas linguagens artísticas das interlocutoras, com elementos da dança, música, percussão, canto, expressão corporal, criando reverberações e afetações para além da migração. Assim, quando Lenna e Mariama apresentam-se em espaços reconhecidos da cena cultural paulistana, como o Serviço Social do Comércio (SESC), a Casa Natura Musical e Galeria Olido, por exemplo, abrem espaços de diálogos importantes, mostrando que outras manifestações artísticas e outras temáticas não hegemônicas podem ocupar esses lugares.

Além disso, ambas tem ganhado repercussão nos veículos de comunicação, impulsionadas também pelas divulgações e reverberações das mídias sociais, com entrevistas, tanto em mídias voltadas às temáticas afro-brasileiras e africanas quanto de veículos especializados em arte e cultura¹⁰. Suas trajetórias são exemplos de experiências múltiplas de expressões artísticas africa-

¹⁰ <http://www.afreaka.com.br/notas/lenna-bahule-nomade-mensageira-entre-africa-e-brasil/>
<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-cantora-mocambicana-lenna-bahule-sobre-disco-nomade>
<http://www.omenelick2ato.com/musicalidades/ser-estar-e-pertencer-lenna-bahule>
<https://solanomundo.com.br/mariama-e-o-coracao/>
<https://obeijo.com.br/espetaculo-mariama-camara-leva-publico-a-universo-das-esteticas-tradicionais/>
<https://esteticasdasperiferias.org.br/2016/desvendando-a-cena-dos-tambores-ao-tamborcao/>

nas que vem ganhando cada vez mais destaque e se inserem no reconhecimento e contribuição dos seus trabalhos para o campo das artes.

Considerações Finais

A pauta da migração contemporânea na cidade de São Paulo é permeada por muitos desafios: reivindicação de direitos humanos, combate à xenofobia, construção de diálogos interculturais, reordenamento dos serviços para novas demandas sociais, culturais e econômicas, inserção dessas temáticas nos vários espaços e dimensões da cidade. Na cena artística contemporânea de uma cidade cosmopolita como São Paulo, o desafio também é colocado a essas mulheres que escolhem a cidade como local de destino. Deparam-se com um cenário artístico multicultural, diverso, potente e vibrante. Os desafios implicam agenciamentos econômicos para manterem sua rotina cotidiana, para reconhecimento do seu trabalho artístico, e também o desafio do diálogo intercultural, de estabelecer relações de trocas culturais e pontes com outras linguagens artísticas, assegurar a importância e relevância do arcabouço artístico cultural das suas origens.

A migração africana no contexto da sociedade brasileira é pauta de discussão acadêmica e tem sido também debatida nos veículos de comunicação e em diversos espaços da sociedade civil. Como recorte deste trabalho, procuramos a reflexão a partir das narrativas de duas interlocutoras e suas trajetórias de vida e de trabalho artístico. As identidades são remodeladas em processos em constante transformação, produzindo novos desafios, indagações, oportunidades. Serem reconhecidas e valorizadas pelos seus trabalhos também traz contribuições para a inserção de temas relevantes para o cenário contemporâneo: migração africana, protagonismo de gênero, África e sua relevância cultural e artística.

A cidade de São Paulo tem apresentado uma cena artística contemporânea interessante, dentre várias dimensões, tem contemplado a valorização da temática artística africana nesse cenário, em várias linguagens: dança, música, expressão corporal, percussão. Mariama e Lenna, cada uma nas suas trajetórias de vida e de projeto migratório, inserem-se com destaque nesse cenário artístico, ganhando repercussão pelas suas narrativas e contribuições para a multiculturalidade da cidade. Dialogam assim, com vários espaços, sejam da cultura, educação, direitos humanos, da arte, entre tantos outros.

Mariama dialoga com as manifestações tradicionais africanas, especialmente da África do Oeste, recupera e coloca em evidência a ancestralidade e a oralidade. Lenna faz uma costura interessante que flerta com a cena musical cosmopolita, traz para seu trabalho questionamentos sobre seu próprio trabalho criativo e sua vida. Cada uma à sua maneira, com sua história e seu movi-

mento migratório, conseguem de uma certa maneira, manter a continuidade dos seus trabalhos e além disso, reescrevem suas trajetórias em outros cenários, de valorização, emancipação e reconhecimento. A mobilidade ganha múltiplos sentidos, dimensões e projetualidades.

As dimensões identitárias das mulheres africanas no campo das artes constituem-se em uma constelação múltipla, com muitas nuances e arranjos. Essas artistas tem o desafio de dialogarem com o seu legado histórico e suas raízes com as tarefas colocadas pela migração, pelos seus desafios pessoais, pela necessidade de movências em diferentes espaços, o reconhecimento dos trabalhos. São chamadas o tempo todo a transitarem entre identidades fluidas, em que ora carregam a marca da migração, ora assumem a pauta do protagonismo de gênero, ora é necessário demarcar a identidade artística. São mobilidades muitas vezes acompanhadas de ambivalência, incerteza, coerência, resistência, mas nunca excludentes. E na medida em que se lançam a essa jornada, conseguem projetar novos horizontes criativos, reinventando também novos sentidos e significados para a (s) África (s).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAENINGER, R.; DEMETRIO, N. B.; DOMENICONI, J. Espaços das migrações transnacionais: perfil sociodemográfico de imigrantes da África para o Brasil no século XXI. **Rev. Interdiscip. Mobil. Hum.**, Brasília, n. 56, v. 27, p. 35-60, ago. 2019.

DANTAS, S. Saúde mental, interculturalidade e imigração. **Revista USP**, São Paulo, n. 114, p. 55-70, jul./set. 2017.

DAVIES, C. B. Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 747-763, set./dez. 2010.

DINIZ, E. C. C. Migração feminina e redes sociais: brasileiras em Lisboa – Portugal. In: I SEMINÁRIO NACIONAL SOCIOLOGIA E POLÍTICA, 2009, Curitiba. **Grupo de Trabalho 4: Cidadania, controle social e migrações internacionais**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009. p. 2-13.

FABIÃO, T. Danças africanas e interculturalidade: práticas artísticas e pedagógicas em Portugal. **Revista Angolana de Sociologia**, Ramada, n. 8, p. 99-109, dez. 2011. Disponível em: <https://ras.revues.org/544?lang=en>. Acesso em: 25 out. 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.

KALY, A. P. O Ser Preto africano no “paraíso terrestre” brasileiro. Um sociólogo senegalês no Brasil. **Lusotopie**, Bordeaux, p. 105-121, 2001.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, fev. 2002.

- MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.
- MBEMBE, A. **Arte contemporânea de África**: negociar as condições do seu reconhecimento - conversa de Vivian Paulissen com Achille Mbembe. Tradução: CARTAXO, M. J. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/arte-contemporanea-de-africa-negociar-as-condicoes-do-seu-reconhecimento-conversa-de-vivian->. Acesso em 10 nov. 2020.
- MIRANDA, D. S. Reflexões sobre o papel da cultura na cidade de São Paulo. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 105-110, 2000.
- MUNGOI, D. M. D. C. J. Ressignificando identidades: um estudo antropológico sobre experiências migratórias dos estudantes africanos no Brasil. **Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana**, Brasília, v. 20, n. 38, p. 125-139, 2012.
- NOVOS BRASILEIROS: os migrantes africanos que estão mudando a cara de São Paulo. **BBC NEWS**, São Paulo, 20 nov. 2018. Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45415466>. Acesso em 25 nov. 2020.
- RODRIGUES, E. F. V. **Imigrantes africanos no Brasil contemporâneo**: fluxos e refluxos da diáspora. 2014. 80f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SATO, M. T. **Vida cultural, econômica e cotidiano de mulheres africanas em São Paulo**: contribuições para a terapia ocupacional. 2017. 160f. Dissertação (Mestrado em Terapia Ocupacional) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.
- SCHMIDT, M. L. S. Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-41, 2006.
- SERRANO, M. L. E. “África” em Rio de Janeiro: una cartografía sobre lainmigración contemporánea. **MEMORIAS**: Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano, Barranquilla, v. 8, n. 15, p. 272- 302, 2011.
- SILVA, C. R. **Crespos insurgentes, estética revolta memória e corporeidade negra paulistana, hoje e sempre**. 2016. 196f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SILVA, V. G. **O antropólogo e sua magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Edusp, 2006. 194 p.
- SUBUHANA, C. A experiência sociocultural de universitários da África Lusófona no Brasil: entremeando histórias. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 1, p. 103-126, jan./abr. 2009.
- TCHAM, I. **Estar, ficar e retornar**: estudantes africanos no Brasil e os dilemas da migração. 2016. 324f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- UNDA, R.; ALVARADO, S. V. Feminización de la migración y papel de las mujeres en el hecho migratorio. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, Colômbia, v. 10, n. 1, p. 593-610. 2012.

VÉRAS, M. P. B. Estrangeiros na metrópole: territórios e fronteiras da alteridade em São Paulo. **Revista USP**, São Paulo, n. 114, p. 45-54, jul./set. 2017.

Recebido em: 04/09/2020

Aprovado em: 02/11/2020

Núbia Aguilár Moreno

MIRIAM MAKEBA: PRIMEIROS ANOS DA CARREIRA NA UNIÃO SUL-AFRICANA (1932-1959)

Miriam Makeba: her early career years in the South African Union (1932-1959)

RESUMO: Miriam Makeba foi uma cantora sul-africana que teve a carreira artística entrelaçada a militância política. Suas músicas alcançaram um público expressivo em seu território de origem e a nível internacional. Para analisar o viés político presente na carreira da cantora, vamos discutir a importância dos anos vividos na União Sul-Africana para entender a formação de sua identidade pessoal, artística e política. Contaremos com sua primeira gravação no território que dá indícios das seleções realizadas em sua formação. Sua juventude, marcada pela atmosfera de opressão, traz elementos que ajudam a compreender a militância política que foi tão proeminente ao longo de sua carreira.

PALAVRAS-CHAVE: Miriam Makeba; Militância Política; União Sul-Africana; Juventude.

ABSTRACT: Miriam Makeba was a South African singer who had an artistic career connected with political militancy. Her music reached an expressive audience in her homeland and internationally. To analyze the political present in the singer's career, we will discuss the importance of the years lived in the South African Union to understand the formation of her personal, artistic and political identity. We will use your first recording in the territory that gives evidence of the selections made in your formation. Her youth, lived in atmosphere of oppression, have elements that help to understand the political militancy that has been so prominent throughout his career.

KEY WORDS: Miriam Makeba; Political Activism; South African Union; Youth.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

MIRIAM MAKEBA: PRIMEIROS ANOS DA CARREIRA NA UNIÃO SUL-AFRICANA (1932-1959)

Núbia Aguilar Moreno ¹

Introdução

A história de uma vida, como enfatiza Reinhart Koselleck, se envolve por diferentes maneiras nas relações temporais. Neste sentido a história de um sujeito se constrói através de contatos com distintas camadas. Esta explicação ajuda a entender a relação estreita entre indivíduo e aspectos de seu contexto de inserção, assim como a compreender a própria relevância do estudo de partes em um todo (KOSELLECK, 2014, p. 94).

Ao trabalhar com a história de vida de Miriam Makeba temos contato com elementos que são partilhados por outros indivíduos e sociedade. Analisar percursos realizados pela cantora é buscar compreender movimentos, construções, rupturas e aplicabilidades de categorias sociais. As vivências de seus primeiros anos e juventude delimitam os passos iniciais importantes para a construção e apropriação de significados em suas concepções de mundo que foram também partilhadas por uma geração (KOSELLECK, 2014, p. 34).

Ao refletir sobre a vida de Miriam Makeba o caminho que será percorrido perpassa por sua produção. Evidentemente, a música toma lugar na reflexão sobre as relações desenvolvidas no passado. O registro musical foi produzido ao longo de sua carreira e através dele é possível acessar diferentes fases e condições que estiveram presentes em sua vida e nas respectivas realidades de inserção.

A vida da cantora informa sobre experiências individuais e coletivas. Os anos vividos na África do Sul foram elementares para a construção das bases de sua identidade artística vinculada a militância política. Através de uma música gravada no período, captamos informações circundantes a suas experiências e ao mesmo tempo que esta fonte serve como substrato de elementos presentes na realidade social do contexto estudado.

Nos apoiamos nas reflexões de Shirli Gilbert, em que o texto musical é concebido como fornecedor de distintas informações sobre experiências difíceis de acessar. Vivências que são produzidas e influenciadas pela temporalidade em que se inserem e permitem interrogar sobre compartilhamento de ideias, oralidades e elementos valorizados por uma coletividade (GILBERT, 2005). Através da música buscaremos compreender o que Koselleck considera como

¹ Doutoranda do Programa História Social (USP). nubiaaguilar@gmail.com

princípio indispensável ao historiador: o motivo dos eventos históricos terem seguido determinado desdobramento e não outros (KOSELLECK, 2014, p. 42).

Os anos iniciais da cantora são vestígios de uma realidade constituída por experiências marcantes para sua formação enquanto indivíduo. Tais reflexos podem ser observados em muitas gravações². Em seus discos há músicas que remetem ao cenário sul-africano, bem como ao seu posicionamento enquanto militante. Devido a isso, analisar uma das músicas gravada por Makeba, enquanto ainda vivia na África do Sul, é buscar entender a formação de uma cantora que teve participação de destaque na luta contra o apartheid.

Esta análise conta com duas autobiografias de Makeba (MAKEBA; HALL, 1988), (MAKEBA; MWAMUKA, 2004). Os momentos em que as autobiografias foram escritas influenciaram consideravelmente a narrativa construída. Mas é possível averiguar pontos em comum que remetem a experiências também relatadas em outras fontes, como as músicas gravadas. A escrita autobiográfica, ao refletir um ponto de vista sobre os corridos do passado, traz informações sobre um lugar que o sujeito histórico sentiu que ocupou na sociedade em que viveu e possibilita investigar outros indivíduos que compartilharam desses espaços. Neste sentido, a história individual não se desvencilha do plural (POSSING, 2017).

A escrita sobre sua vida foi realizada com colaborações. As memórias de Miriam Makeba foram construídas por adjetivos e substantivos – assim como outros recursos linguísticos - que não só deram materialidade a eventos, mas situaram os mesmos dentro de uma percepção. Tal natureza da fonte não invalida o arrolamento dos dados que utilizamos nesta análise. A narrativa que versa contar sobre suas experiências, assim como sua percepção sobre esse passado, adquiriu um olhar que foi condicionado por fatores que geraram critérios de seleção, mas, ainda assim, contém indícios do passado.

As autobiografias abrangem os primeiros anos de vida, seguindo uma linearidade que leva o leitor até o momento da escrita. Sobre seu passado, Makeba se identificou como negra e pertencente a um ambiente familiar que dispunha de poucos recursos financeiros (MAKEBA; HALL, 1988, p. 14). Tais elementos delineavam o lugar que uma pessoa ocuparia dentro da sociedade sul-africana naquele período. Identificamos, dentro dos livros, quatro elementos que foram substanciais para sua formação artística e individual: raça, classe, gênero e música.

Juventude na União Sul-Africana

²Nas gravações de Miriam Makeba encontramos diversas músicas que retratam a realidade sul-africana, como: *The Retreat Song* (1960), *In the Land of the Zulus* (1965), *Khawuleza* (1965).

Zenzile Miriam Makeba nasceu em 1932 na União Sul-Africana, atual África do Sul. A União Sul-Africana ganhou esta formação em 1910, após o tratado político que reuniu territórios bôeres e britânicos, dando materialidade ao projeto social delineado para usufruto da população branca. Os movimentos políticos acompanhavam, em certos aspectos, as mudanças que ocorriam em territórios vizinhos, afetados pelas distintas realidades coloniais que se estenderam sobre o continente desde o século XIX.

No território sul-africano a competição pela dominação política entre ingleses e bôeres³ deixava as relações com outros grupos sociais em condição de desigualdade. Com domínio político e econômico na mão de brancos, a população não branca (negros, indianos, asiáticos, *Coloureds*, por exemplo) gozava de diferentes espaços, que passaram a ser cada vez mais limitados após a unificação do território (THOMPSON, 1990).

A infância e juventude de Miriam Makeba, durante os anos em que viveu na União Sul Africana, sentiram os efeitos das leis discriminatórias que estavam em vigor. O *Land Act* (1913) já alicerçava uma base primária, com referência aos locais que poderiam ser adquiridos pelos diferentes grupos, sobre regiões em que a população negra poderia morar. Miriam Makeba, ainda que tenha vivido em diferentes espaços, ora com os pais, ora com a avó, compartilhou de forma geral das condições de habitação com a grande maioria da população negra. Outra lei que se destaca neste período é o *Native Urban Areas Act* (1923) que regulava a circulação da população negra em áreas urbanas.

Essas leis imprimiam a segregação no cotidiano da população. Makeba sentiu essas medidas de diferentes formas. A segregação tornou-se condicionadora de muitas experiências, atingindo o local onde ela poderia morar, ambientes em que ela poderia circular, alcançando sua vida pessoal e profissional. As leis que passaram a restringir onde pessoas poderiam andar ou morar limitavam também oportunidades. A ausência de equidade na sociedade tornava cada vez mais distantes os espaços ocupados por brancos e negros nos ambientes de trabalho.

Antes de entrar na carreira musical, Makeba precisou ingressar no mercado de trabalho para contribuir com a renda familiar. A possibilidade de emprego que encontrou foi servir de mão de obra em casa de famílias brancas, assim como sua mãe (MAKEBA; HALL, 1988). Os lugares atravessados por Zenzile Makeba na sociedade, diante das categorias de gênero, raça e classe, foram importantes para a sua formação social e posterior criação de memórias, cuja

³Bôeres são frequentemente relacionados aos descendentes de europeus que estabeleceram núcleos populacionais no território desde o século XVII e voltados, principalmente, ao desenvolvimento de atividades rurais. O processo de migração para o interior do território e a formação das Repúblicas foram articulações que ganham destaque na literatura sobre o tema. No século XIX, e principalmente no XX, partindo das demandas indenitárias do período, membros deste grupo passaram a ser cada vez mais envolvidos na identidade africâner.

temática é abordada em seus livros e músicas. A narração sobre as experiências de opressão e desigualdade, que estão materializadas, fazem parte dos conteúdos selecionados para compor suas autobiografias.

Além da escrita que expõe as condições de vida que a cantora tinha, dentro do ambiente em que intensificava a segregação, é destacada a relação com a musicalidade, que fez parte de sua vida e formação. A cantora recorda que desde de sua infância ouvia música. Na igreja que frequentava, hinos eram cantados em idiomas falados pela população negra— como xhosa, zulu e sotho – o que lhe despertava profundo interesse (MAKEBA; HALL, 1988, p. 14). Mas foi durante sua vida escolar que Makeba participou das primeiras apresentações ao ser integrante de corais. Seu irmão mais velho tocava piano e saxofone alto e seu pai quando vivo participou de um grupo musical. Referências musicais de cantoras norte americanas como Ella Fitzgerald e Billie Holiday aparecem ao relatar essas experiências (MAKEBA; HALL, 1988, p.14).

A presença e repetição de temas nas produções da cantora (músicas e autobiografias) demonstram a relevância de um estudo prosopográfico de Miriam Makeba, que soma para entender o complexo contexto sul-africano do período. Como sugere Laurence Stone “A prosopografia não tem todas as respostas, mas ela é idealmente adequada para revelar as redes de vínculos sociopsicológicos que mantêm um grupo unido” (STONE, 2011). Ao escolher determinados temas para trabalhar a cantora demonstra não só seus próprios interesses para construir sua narrativa, mas dá indícios sobre valores de seu passado. Ao verificar estes dados ressaltamos a importância plural que a música teve para a sociedade sul-africana no período, como aparece na produção de Makeba.

David Coplan destaca que músicas estiveram presentes em muitos momentos e com diversas funcionalidades para muitos grupos sul-africanos, desempenhando funções religiosas, de entretenimento e até formas de expressão política (COPLAN, 1985, p. 92). A análise do autor frisa a importância que a música desempenhou em diversas regiões de Johannesburgo, onde se formavam núcleos africanos ligados a exploração de minérios. Nestas regiões surgiam novas composições e atualizações frente as necessidades do novo contexto. No centro dessa dinâmica emergiam novos estilos como o *marabi* e o jazz sul-africano, itens importantes para entendermos o estilo desenvolvido por Miriam Makeba (BALLANTINE, 2012, p. 119).

Além de usos para o lazer, ganha destaque articulações políticas realizadas no meio musical. Músicas críticas ou até mesmo denunciativas tornaram-se formas de reação às medidas de opressão. Após a instauração do apartheid, em 1948, muitos utilizaram desse artifício para criticar o regime (SCHUMANN, 2008).

Início da carreira e apartheid

Junto aos dezesseis anos de Zenzile Makeba veio a intensificação da segregação. Em 1948, sob liderança do Partido Nacional tendo como primeiro ministro François Malan, o apartheid foi parte da política governamental, tornando ainda mais fecundas as medidas de segregação. As categorias raciais criadas alinhavam as pessoas em diferentes grupos sociais, o que resultou em uma interferência direta no modo de vida das pessoas tanto no ambiente público quanto privado.

Zenzile Makeba era mulher, negra, que em busca de oportunidades foi para Johannesburgo. O trabalho nas minas, iniciado no século XIX, atraiu diversos migrantes que deram forma a uma vida social dinâmica à localidade. Em meados da década de 1950, período em que Makeba foi para a região, Johannesburgo era um dos maiores centros urbanos da União Sul-Africana, permanecendo atrativo para muitas pessoas. Por outro lado, encarar as leis do apartheid era prática cotidiana.

Como demonstra Owen Crankshaw, tornou-se mais frequente na década de 1950 a emergência de leis que buscaram colocar os africanos dentro de uma única identidade para serem abrangidos pelas restrições. As diferenças de classes para a população negra antes da instauração do apartheid foram mais acentuadas antes da implementação do regime. Durante o apartheid os governos lançaram leis que aprofundaram a distância entre brancos e negros, o que dificultou ainda mais o acesso a oportunidades para a população negra. É nesta década, por exemplo, que são promulgados o *Population Registration Act*, impondo a classificação formal da população e *Bantu Education Act*, que fomentou um ensino escolar desigual (CRANKSHAW, 2005).

As diferenças de classe, ainda que influenciassem as vivências dos distintos grupos sociais, passam a ficar menos marcantes com o apartheid. Mas vale considerar que, possivelmente, um africano com um pouco mais de poder aquisitivo poderia garantir acessos como um maior letramento e pleitear determinados empregos. Tais oportunidades ficavam mais distantes de quem detinha menor renda. As políticas racistas e opressoras afetavam ambos grupos, mas as formas com elas eram sentidas e confrontadas sofriam variações.

Com as dificuldades postas, a procura por oportunidades aumentou. Johannesburgo foi uma região que atraiu muitos africanos. Entre 1911 e 1921 a população africana aumentou 2,7% entre 1921 e 1936 e o aumento foi para 4,6% e 5,3% entre 1936 e 1946. No entanto, a busca por oportunidades era condicionada. A maior parte da população negra fornecia serviços como mão de obra não qualificada (CRANKSHAW, 2005).

Neste ambiente, com intenso fluxo de pessoas e trocas culturais incessantes, Zenzile Makeba conheceu a banda *Cuban Brothers*, na qual começou a cantar. Makeba relata em suas memórias que nesta primeira experiência profissional ela foi desvalorizada. Os padrões sociais vigentes na sociedade, além de limitar os africanos por serem negros, sustentavam as desigualdades de gênero. Vizinhos a criticavam por ela ser mulher e ocupar esses espaços. O fato dela ser a única mulher do grupo, divorciada e mãe, a submeteu a um julgamento pejorativo (MAKEBA; HALL, 1988).

Apesar de ter sido um desafio para mulheres, como foi para Makeba ao receber críticas negativas, outros grupos sul-africanos seguiam um formato parecido na década de 1950. Mulheres foram persistentes e seguiram participando de grupos majoritariamente masculinos, como pode ser observado nos *African Inkspots*, que contava com a participação feminina da cantora Dolly Rathebe, e nos *Manhattan Brothers*, grupo em que Makeba fez parte.

A participação de Makeba no *Cuban Brothers* desdobrou-se em um convite de audição para o *Manhattan Brothers*, um grupo já conhecido pelo público sul-africano. Este foi o início de sua carreira profissional, inaugurando Miriam Makeba como seu nome artístico.

As apresentações dos *Manhattan Brothers* começaram por volta de 1953, contando com quatro integrantes masculinos: Nathan Mdledle, Rufus Khoza, Joe Mogotse e Ronnie Sehuma. Christopher Ballantine, enfatiza a influência de bandas norte americanas para a formação de grupos sul-africanos. Os *Mills Brothers*, por exemplo, foi um grupo inspirador para a formação identitária dos *Manhattan* (BALLANTINE, 2012, p.119).

Os *Manhattan Brothers* estão relacionados a introdução do “*South African Jazz*” no cenário musical sul-africano, por cantarem jazz em idiomas locais, como xhosa e zulu (BALLANTINE, 2012, p. 130). Ainda que enfrentassem obstáculos, em função da dificuldade de traduzir letras originais do inglês para idiomas locais, já que muitas palavras não tinham tradução direta, o grupo passou a usar harmonias e a construir melodias com elementos regionais, atribuindo características próprias ao estilo que desenvolvia (BALLANTINE, 2012, p. 137).

Surgia, entre segmentos negros da União Sul-Africana, o interesse pela afirmação de uma música caracteristicamente local, com influência da música norte-americana. Esta música passou a retratar as realidades e necessidades dos negros sul-africanos, o que abriu caminho para diversas manifestações em um contexto marcado pela intensificação da opressão. Em regiões com altos índices de analfabetismo músicas foram veículos eficazes de resistência ao transmitir mensagens políticas.

Miriam Makeba passou a participar de um grupo que contribuiu para o desenvolvimento deste objetivo, diante do esforço estatal em inferiorizar e suprimir as expressões culturais da

população negra. O papel desempenhado pela banda, destaca-se na importância de criar representações e identificações. O reconhecimento de sul-africanos negros neste grupo fomentava não só uma maior procura na ocupação destes espaços por outros indivíduos, como encorajava uma indústria musical crescente.

Quando a cantora ingressou nos *Manhattan Brothers*, eles já detinham um público cativo. A experiência de cantar em um grupo reconhecido a tornou conhecida. Sua participação foi importante para o desenvolvimento como artista. Makeba passou pelas primeiras experiências com grande plateia. Foi um momento importante para o estabelecimento da vida pública definindo sua postura nas performances, que incluía desde sua vestimenta até a maneira como se apresentaria no palco.

Música e viés político

Com o sucesso adquirido na União Sul-Africana, o grupo foi convidado para fazer shows em outros territórios do continente. A visita a outras regiões indica circulação de músicas, de indivíduos e de ideias em um período em que as lutas em busca de independência alastravam-se. Também na década de 1950 músicas da banda alcançavam o público norte-americano e já faziam sucesso por lá (BALLANTINE, 2012, p. 137).

Na União Sul-Africana, o deslanche resultou em gravações. A primeira gravação de Makeba com os *Manhattan Brothers* foi realizada em 1954, pela *Gallotone*. Estabelecida no território desde da década de 1930, a gravadora conseguiu desenvolver um estúdio que a princípio buscou corresponder a demanda local, mas com o tempo acabou tornando-se um grande centro de gravações, prestando serviços para diversos artistas sul-africanos.

No primeiro álbum Makeba gravou a música *Lakutshon Ilanga*, composta pelo jazzista Mackay Davashe, sobre qual detemos pouca informação. O trabalho gerou uma regravação de uma música já conhecida no território. Mas o sucesso alcançado por Miriam Makeba cantando-a no filme “*Come back Africa*” a fez ainda mais popular (ALLEN, 2009). Para demonstrar a dimensão do ocorrido, uma versão da música em inglês foi solicitada nos Estados Unidos da América, pela gravadora Decca. Neste trabalho a música passou por uma releitura, recebendo novas palavras e significados em sua composição. *Lakutshon Ilanga* foi a primeira gravação sul-africana que entrou no top 100 do *American Billboard* (ALLEN, 2009).

Na pesquisa histórica músicas são fontes importantes para análises do passado. Através delas, mensagens e intensões podem ser investigadas, uma vez que as mesmas se caracterizam como um produto social. Em uma música encontramos elementos que coexistem para dar forma

ao resultado final. Textos, ritmo, melodia, harmonia, entre outros, são diferentes partes que caminham juntas. Cada parte que compõe o produto final guarda especificidades.

Como um produto, uma música não possui um fim em si mesma. Ela estabelece diálogos com a realidade que a circunda. Quem consome uma música pode dar novos usos e significados diante da interação. Outro ponto que merece atenção recai sobre o capital financeiro que uma produção envolve (ADORNO, 2011, p. 239).

Para argumentar sobre o viés político que Miriam Makeba assumiu, assim como a importância do contexto partilhado em sua juventude na União Sul Africana, utilizaremos a música *Lakutshon Ilanga* - a primeira música gravada pela cantora que aparece em diversos momentos em sua carreira no exterior, como no primeiro álbum solo em 1960 nos Estados Unidos da América.

Na análise de *Lakutshon Ilanga* o intercâmbio entre texto e contexto ganha atenção ao considerar texto como mensagem⁴. Em um sentido literal a letra de *Lakutshon Ilanga* conta uma história de ausência. No decorrer da composição há vários sinais que corroboram a intensificação dessa ausência até a tomada de decisão de ir à procura do sujeito ausente. Ele será procurado em casas, ruas, hospitais e prisões até ser encontrado (ALLEN, 2009).

No corpo textual da música há verbos que sugerem movimento progressivo dentro de um espaço e tempo. Os ocorridos passam ideia da aceleração temporal seguido da intensificação do sentimento/sofrimento. A construção demonstra que a preocupação ou saudade torna-se mais intensa ao escurecer (“*When the sun sets; When the cows come back home (...); When the moon rises*”).

A orientação temporal (*When*) condiciona as demais ações. É a partir dela que se desenvolve todos os outros acontecimentos que a letra da música narra. Ocorrências naturais são utilizadas para demarcar os episódios. Elementos como sol, lua, pássaros e vacas dão forma a uma ideia de ciclo temporal através de recursos naturais. O anoitecer, aclamado ao longo de todo o desenvolvimento da música, é reforçado pela hora em que pássaros e vacas se recolhem. Estes dados sugerem aspectos de uma regionalidade e vivências que fazem sentido tanto para os sujeitos que compuseram e gravaram a música quanto aos seus respectivos consumidores, que correspondem ao sentido da mensagem.

Após a apresentação da temporalidade, circunscrita pelos eventos naturais que intensificam a informação sobre o anoitecer, a pessoa que está ausente será procurada. A ação de procurar é apresentada como necessidade. A ausência da pessoa na letra da música poderia ter

sido exposta de forma não intencional e com menos preocupação do que o texto sugere. O ordenamento dos elementos construtivos dá indício da ocorrência de algo grave. Informação que aparece paulatinamente.

A ausência é marcada por adjetos de intensificação e a procura por substantivos: a busca chegará em casas e ruas, hospitais e prisões. Locais que aparecem na canção de forma progressiva, com diferentes significados. Casas e ruas detêm uma funcionalidade diferente de hospitais e prisões, que possuem finalidade de acolhimento, sugestivamente, ligado a algum problema. Se há possibilidade de a pessoa desaparecida parar em um destes ambientes, o desencadeamento da narrativa transcorre para uma gravidade do desaparecimento e a consequente necessidade de um encontro.

A contextualização temporal é repetida cinco vezes ao longo da música, sendo a informação mais presente. Há uma intrínseca relação entre o anoitecer e o desaparecimento de uma pessoa, assim como a gravidade deste desaparecimento sugerida pelos locais onde será procurada.

Na segunda estrofe é adicionada uma informação nova: “*Come here at home*”. Quem desapareceu possivelmente morava com quem estava a sua procura. É intensificado o tempo decorrido pelo cansaço da espera, um cansaço que é compartilhado (*We are worried*), pois o narrador que lamenta sobre a situação está acompanhado pelos filhos. No fim da estrofe é lançado: “*Why are you not coming back?*”.

Seguindo a narrativa, uma procura foi realizada em prisões e hospitais, mas a pessoa procurada não foi encontrada. Se compararmos esta informação com os dados anteriores, podemos observar que há uma exclusão da procura em casas e ruas. O desaparecimento assume importância elevada que direciona a procura apenas em hospitais e prisões.

O desfecho traz uma interrogação: “*My love, that stops you from coming back home?*” Ao longo do texto não é apresentado indícios que possam esclarecer o que ocorreu. O investimento em uma procura não trouxe resultados, a música finda sem informar de modo explícito o desdobramento.

Esta música quando comparada com a narrativa memorialística de Miriam Makeba traz outras informações. Makeba relata que procurar por alguém em prisões e hospitais era uma mensagem que os africanos sabiam o significado (MAKEBA; HALL, 1988, p. 52). A música que ganhou grande sucesso dentro do território e no exterior traz aspectos das vivências de muitos negros sul-africanos que estavam sob as leis opressoras e de segregação.

⁴Lara Allen faz uma análise contextual da gravação de “*Lakutshon Illanga*.” Em artigo sobre a música, a autora traz uma tradução para o inglês da letra original em xhosa. Utilizaremos sua tradução para concretizar a análise aqui

Músicas assumiram importantes funções, sendo uma delas passar mensagens. A música era cantada em xhosa, um idioma predominantemente falado por grupos considerados como negros pelo apartheid. O inglês e o africâner eram as línguas oficiais. Desse modo, uma música cantada em um idioma específico, acessível dentro do grupo oprimido pelo regime, poderia conter informações e mensagens importantes para seus receptores. Bem como possibilitava a identificação com a mensagem transmitida.

A oralidade que a música detém passou a ser veículo de articulação para as ações destes sujeitos históricos, que buscavam cotidianamente mecanismos de expressões e ações para responder às opressões que confrontavam diariamente. É possível refletir sobre o motivo desta música carregar este formato de mensagem, assim como o motivo dela ter alcançado tamanha expressão pelo público.

Como foi demonstrado, a música cantada recorre constantemente ao uso de símbolos para a construção da mensagem que deseja passar. A repetição de determinados elementos e a forma como palavras foram escaladas para compor o texto fazem parte da estrutura pensada para o produto final, que tem por objetivo chegar ao público ouvinte. Essa mensagem, quando entra em contato com os receptores, assume diversas funções.

Uma análise semiótica do produto musical, que investiga a construção de seus significados, como verificado em *Lakutshon Ilanga*, fornece caminhos para problematizar as camadas textuais que fazem parte deste material. A abordagem de temas e sua exposição são pistas que permitem uma aproximação dos significados constituintes do universo social que produz e recebe determinado produto musical.

Este argumento torna-se mais atraente quando submetido a uma comparação. Na gravação de *Lakutshon Ilanga* em inglês é perceptível a alteração na mensagem da música. A melodia não sofreu alterações. O novo contexto, que alterou os receptores e produtores, incidiu diretamente na letra que passou a dialogar com seu ambiente de inserção.

A canção passou a ser “*Love Lies*”. Este título já demonstra uma modificação profunda, uma vez que *Lakutshon Ilanga* na tradução para o inglês seria “*When the sun sets*”, demarcando a localização temporal que envolve todos os acontecimentos da narrativa. A nova composição enfoca a temática do amor. O envolvimento com um amor que mente e machuca o coração.

Nessa versão, o discurso é sobre um amor mentiroso, com olhos amáveis e beijos adoráveis, que sempre atrai para o “*Love Lies*”. A lamentação do eu lírico nesta composição se contrapõe em muitos pontos com a primeira. Nos dois casos a interação do texto e contexto se

proposta.

impõe como necessidade para a compreensão de ambas mensagens. Enquanto na primeira existe uma lamentação devido à ausência de uma pessoa amada, a segunda aborda um amor que mente.

Ao considerarmos que ambas mensagens estabelecem vínculos com seus contextos, uma das diferenças que destacamos diz respeito às questões que influenciaram as composições e seus públicos receptores. A alteração que a letra da primeira versão sofreu foi realizada devido ao fato de a mensagem original não dialogar com o público de outra região. As informações da música cantada em xhosa, que traz em suas camadas textuais informações políticas sobre a realidade sul-africana, possivelmente não foi bem aceita para uma tradução literal da música para o inglês. Afinal, era na sociedade sul-africana, sobretudo a população negra, que neste momento estava exposta a maior eminência de perder um ente querido sem ter poucas informações do que ocorreu.

A interação com o contexto também demonstra que a mesma base de música apresenta flexibilidade de interpretação e recriação. Esta capacidade de adaptação não se torna exclusiva, apesar de mais atraente à natureza deste objeto. Esta flexibilidade liga-se também a maneira como o público recebe determinado produto. Outras sociedades poderiam, desse modo, dar novas formas a uma mesma música. Algumas alterações possíveis ficam condicionadas a variáveis como tempo e espaço.

Contudo, podemos afirmar que na União Sul-Africana, no período em que os *Manhattan Brothers* gravaram “*Lakutshon Ilanga*”, esta assumiu uma funcionalidade específica em seu contexto de diálogo. A música poderia carregar mensagens para aqueles que compartilhavam das vivências que a letra abordava. Uma estratégia que foi amplamente utilizada no território.

Considerações finais

A gravação que Miriam Makeba realizou com os *Manhattan Brothers* em 1954 foi passo importante para a carreira da cantora. Através de suas apresentações no grupo, Makeba tornou-se cada vez mais reconhecida dentro do campo musical sul-africano. Posteriormente, esta popularidade resultou em convites para apresentações musicais, teatrais e até a participação em um filme – “*Come back Africa*”.

A vida pública da cantora coexistiu com a vida pessoal e, mesmo com reconhecimento, a barreira racial limitava os acessos e espaços de circulação, realidade compartilhada com muitos outros sul-africanos negros. Essas experiências deixaram marcas visíveis ao longo da carreira da cantora, que no exterior continuou sendo crítica e denunciadora à realidade sul-africana.

Quando analisamos *Lakutshon Ilanga* verificamos a importância política que a música assumiu socialmente. Além de ser uma música que foi cantada por uma mulher negra, em idioma falado pela população negra durante o regime do apartheid, possui muitos outros elementos simbólicos. Retratar os interesses e interpretação que indivíduos constroem a partir dos contatos com o mundo que os circundam em uma canção é expor seus valores.

O sucesso de Miriam Makeba pode estar relacionado às suas posturas na carreira artística. A escolha em cantar não veio sozinha. A forma como a cantora apresentava-se, nutrindo uma estética popular para muitos sul-africanos, assim como o idioma utilizado, são demonstrações da permanência de vínculo com elementos importantes para a cultura da população negra sul-africana. Traços que a acompanharam ao longo de sua carreira.

Miriam Makeba saiu da África do Sul em 1959 e demorou até a década de 1990 para retornar ao território. A participação realizada no *Come back Africa* foi acontecimento marcante para sua saída da União Sul-Africana. Com o filme a cantora tonou ainda mais popular a música *Lakutshon Ilanga*, como demonstra em estudo Lara Allen (ALLEN, 2009). O diretor norte-americano Lionel Rogosin transformou em roteiro a vivência da população negra sul-africana e Miriam Makeba foi convidada para cantar essa música.

O sucesso garantiu que Makeba fosse participar em um festival em Veneza, no qual o filme seria exibido. Uma viagem ao exterior que perduraria anos. Depois de Veneza, novos convites surgiram. Makeba foi para os Estados Unidos da América. Sua carreira alcançou sucesso mundial. O período em que a cantora viveu no exterior foi significativo para sua consolidação na área musical, mas o período em que viveu na África do Sul foi elementar para a construção de sua identidade.

A gravação de *Lakutshon Ilanga* já demonstra o interesse crítico em uma produção artística. Em muitos de seus discos é perceptível a presença de músicas que trazem questões políticas, de forma direta ou indiretamente. Os primeiros álbuns contavam com músicas que abordavam experiências da população negra sul-africana. Idiomas locais, como xhosa e zulu, continuaram a ser utilizados em seus shows e gravações no exterior. Apesar de inserida em outro contexto, Makeba fez diálogos constantes com seu passado. Em algumas apresentações, para conscientizar sua plateia, fazia introduções em inglês para informar ao público sobre as temáticas das músicas que cantava.

As músicas de Makeba ganharam um público consumidor expressivo, incentivando a continuidade de sua produção. Mas, além do materialismo que possibilitou a execução do trabalho, dentre muitos formatos possíveis a cantora escolheu o que produzir. As gravações realizadas ao longo de sua carreira percorreram distintos espaços. Shows, discos, rádios, cinema

e TV foram alguns dos canais utilizados para a propagação do trabalho da cantora. Em muitas músicas é possível encontrar diferentes histórias, que abarcam desde elementos culturais presentes no cotidiano da população negra sul-africana até mensagens críticas a outras realidades do continente africano. Desde modo, ao estudarmos a trajetória da cantora realizamos uma aproximação com expressões e vivências que constituem múltiplas narrativas.

Como verificamos neste artigo, durante sua infância e juventude a futura cantora passou por vivências que marcaram sua vida e se tornaram perceptíveis em sua arte. Quando Miriam Makeba passou a ser mundialmente reconhecida, suas músicas contavam histórias sobre seu passado na África do Sul. As temáticas relacionadas a opressão e articulações realizadas por africanos aparecem em suas apresentações. Sua arte expressou a realidade de muitos sul-africanos que foram oprimidos pela segregação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLEN, Lara. Seeking the significance of two 'classic' South African jazz standards: sound, body, response. **Studies in Africa**, vol.45 n.2, p. 91-108, 2009.

BALLANTINE, Cristopher. **Marabi Nights: Jazz, 'race' and Society in Early Apartheid South African**. Pietermaritzburg: UKZN Press, 2012.

COPLAN, David. **In Township Tonight!: South Africa's Black City Music and Theatre**. University of Chicago Press: 1985.

CORNEVIN, Marianne. **Apartheid, poder e falsificação histórica**. Lisboa: UNESCO, 1979.

CRANKSHAW, Owen. Class, race and residence in black Johannesburg, 1923-1970. **Journal of Historical Sociology**. Vol. 18. No 4, p. 353-393, 2005.

FIELDHOUSE, Roger. **Anti-Apartheid: a history of the movement in Britain**. London: The Merlin Press, 2005.

GILBERT, Shirli. Music as Historical Source: Social History and Musical Texts. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Jun., 2005, Vol. 36, No. 1, p. 117-134, 2005.

GINZBURG, C. **Relações de força: história, retórica, prova**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo. Estudos sobre História**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MAKEBA, Miriam; HALL, James. **Makeba: my story**. New York: New American Library, 1988.

MAKEBA, Miriam; MWAMUKA, Nomsa. **Makeba: The Miriam Makeba Story**. Johannesburg: STE Publishers. 2004.

- MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MULLER, C. **Focus- music of South Africa**. New York: Routledge, 2008.
- NATTIEZ, Jean Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. **PER MUSI – Revista Acadêmica de Música**, v 9, p. 5- 46, 2004.
- OLWAGE, Grant. **Composing Apartheid: Music For and Against Apartheid**. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 2008.
- POSSING, Birgitte. **Understanding Biographies: On Biographies in History and Stories in Biography**. Translated by Gaye Kynoch, UP of Southern Denmark, 2017.
- PARKER, Beverly L. Art, Culture and Authenticity in South African Music. In. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, Vol. 39, No. 1, p. 57-71, 2008
- RANGER, Terence. “Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista”. In BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). **História Geral da África, Vol. VII. África Sob Dominação Colonial**. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROSS, Robert. **A Concise History of South Africa**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SACKS, O. **Alucinações Musicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHUMANN, Anne. 2008. The Beat that Beat Apartheid: The Role of Music in the Resistance against Apartheid in South Africa. Stichproben: **Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien / Vienna Journal of African Studies** (Special issue: Popular music and politics in Africa) n.14, p. 17-39, 2008.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Sinais diacríticos: música, sons e significados. **SOMA/USP**, São Paulo, nº1, p. 237-260, 2004.
- STONE, Laurence. Prosopografia. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 19, n. 39, p. 115-137, 2011.
- THOMPSON, Leonard. **A History of South Africa**. New Haven: Yale. University Press, 1990.
- VERÓN, Eliseo. **La semiosis social**. Buenos Aires: Ed. Gedisa, 1993.
- VERSHBOW, Michela E. The Sounds of Resistance: The Role of Music in South Africa's Anti-Apartheid Movement. **Inquiries Journal/Student** Vol. 2, n 06, p. 1 - 2, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Recebido em: 18/10/2020
Aprovado em: 15/11/2020

Ênio José da Costa Brito
Maria Antonieta Antonacci

RESSONÂNCIAS DE “LÓGICA ORAL”: ARQUEOLOGIA DE SABERES SILENCIADOS

Legacies from “oral logic”: an archaeology of silenced knowledge

RESUMO: À contramão do logocêntrico, de abstrações conceituais e pretensões à história universal, esse ensaio aborda dádivas de culturas orais, “dramas” do saber e “astúcias da razão oral” entre povos africanos e da diáspora. Em tradição viva, sob políticas de silêncio do mundo letrado, sua alteridade cognitiva emerge em imaginário de unidade cósmica, corpo comunitário, razão sensorial, pensar imagético. Performances, prerrogativas corpóreas, lógica audiovisual e proverbial, ritmos e musicalidades, enigmas e adivinhações, códigos simbólicos e epistêmicos, como artes e metáforas expressam seus modos de ser e meios de comunicações sob regimes orais.

PALAVRAS-CHAVE: Dádivas; Cognição Oral; Razão Sensorial; Metáfora; Performances.

ABSTRACT: Contrary to the logocentric, conceptual abstractions and claims to universal historic, this essay addresses the legacies from oral cultures “dramas of knowledge” and “astuteness of oral reason” among African and Diaspora peoples in living traditions under the “policies of silence” of the literate world. From its cognitive alterity emerges a cosmic united, along with characteristics such as sensitive reason, performances, bodily prerogatives the logic of audiovisual language, imagery, riddles and divinations, symbolic and epistemic codes, proverbial philosophy, arts and metaphor.

KEY WORDS: Legacies; Oral Cognition; Sensory Reason; Metaphor; Performances..

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

RESSONÂNCIAS DE “LÓGICA ORAL”: ARQUEOLOGIA DE SABERES SILENCIADOS

Ênio José da Costa Brito ¹
Maria Antonieta Antonacci ²

Introdução

Usufruindo escrita logocêntrica e reflexões letradas, questionando o “silêncio fundante” (ORLANDI, 1992, p.14) a culturas de matrizes orais, focamos seus pensares simbólicos, imagéticos, rítmicos, corpóreos. Em cognição sob “lógica oral” (DIAGNE, 2011, p. 629), e “trazendo as chamadas *escritas performativas*” (IROBI, 2012, p. 273) de povos africanos e em diáspora, escavando suas latentes dádivas, desvendamos fragmentos arqueológicos de saberes silenciados.

Em atenção a saberes e memórias do corpo, a valores éticos e estéticos encarnados e encenados, a narratividades em ritmos e rituais, a diálogos entre musicalidades e danças negras, apreendemos percepções sensoriais e cognitivas impregnadas por imagens simbólicas, melodias polifônicas, artes e metáforas de universos culturais africanos, em conexões cultura/natureza, corpo/saberes, arte/vida, materialidade/espiritualidade.

Ao sentirmos culturas nas quais a audição sonora importa mais que a visão, a noção de tempo supera a de espaço, emoções e sensibilidades emergem em ritmos e canções enraizadas em tradições e diversos instrumentos musicais, construindo experiências comunitárias, nossas premissas alteraram-se. Conforme Raymond Williams,

(...) parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro –, um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros (WILLIAMS, 1961, p. 41).

Com desdobramentos nos órgãos, impactando na circulação sanguínea, no ar, em ondas cerebrais, Williams expressa forças de transmissões por ritmos em experiências recriadas. Conectando flexões rítmicas a ancestrais vivências de povos africanos, o filósofo José Gil, em

¹ Ênio José da Costa Brito – PUC/SP, Professor da Pós-Graduação em Ciência da Religião, Doutor em Teologia pela Universidade Gregoriana, Roma. Pós-doc em História pela PUC/SP, brbrito@uol.com.br

O subtítulo deste ensaio advém de empréstimo a WULF, Christoph e BAITELLO Jr., Norval (orgs). *Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos*, São Paulo: Edições SESC, 2018.

² Maria Antonieta Martines Antonacci – PUC/SP, Professora da Pós-Graduação em História, Doutora pela USP, Pós-doc na EHESS, Paris, antonieta.antonacci@gmail.com

Metamorfoses do corpo, traduz tais expressões corpóreas a *infralingua* – “laço que une todos os membros em corpo comunitário” – quando

(...) cada corpo individual, fragmento momento do corpo comunitário, compõe e analisa os seus ritmos, deixando-se atravessar pelos ritmos de todos os outros. Aí se encontra o meio onde circula realmente o significante flutuante, ligando as potências singulares às do grupo, transmitindo as energias dos animais aos homens, dos homens a terra e ao céu. Sua dinâmica implica todas as presenças do universo (GIL, 1997, p. 56).

Ao vislumbrar dinâmicas de corpo comunitário conectado a sistemas de símbolos e de energias, coligando “todas as presenças do universo”, Gil relaciona vivências de povos africanos a percepções cósmicas, à diferença vital da civilização ocidental, próximo a argumentações do sábio e filósofo do Mali, Amadou Hampâté Bâ, na contramão de mentes cartesianas, em “A tradição viva”.

O universo é concebido e sentido como o sinal, a concretização ou o envoltório de um universo invisível e vivo, constituído de forças em perpétuo movimento. No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário. [Pode] desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas (...) em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana), objeto de regulamentação ritual precisa, cuja forma pode variar segundo as etnias e as regiões (HAMPÂTÉ BÂ, 1982, p. 167 - 168).

Enunciando *tradição viva* em culturas de povos africanos, fundadas em equilíbrios entre seres e energias do mundo físico-simbólico, Hampâté Bâ apreendeu imaginário de *unidade cósmica*, relações de injunções a forças de natureza viva, atuante, em que culturas participam de oscilações cósmicas e transtornos ao meio circundante.

Em culturas africanas, mediando performances em festas, danças, cantos, rituais; teatro, imagens, metáfora, mímica; batendo pés em compassos e vibrações comunitárias, o corpo joga sua centralidade em regimes orais de comunicações. Um pensar em ação, produzir /transmitir em atitude rítmica. Para Muniz Sodré “Enquanto maneira de pensar o mundo, o ritmo musical implica uma inteligibilidade do mundo, capaz de levar a sentir, constituindo o tempo como se constitui a consciência” (SODRÉ, 1998, p. 19).

Acompanhando outro ângulo de questões, em críticas a poderes incrustados na alfabetização, que “ignoraram práticas letradas próprias” de povos locais, o educador britânico Brian Street, considera que

O subtítulo deste ensaio advém de empréstimo a WULF; BAITELLO, 2018.

(...) longe de serem analfabetos passivos e atrasados, agradecidos pela iluminação trazida pelo letramento ocidental, povos locais têm seus próprios letramentos, próprias habilidades, convenções de linguagem e suas próprias maneiras de apreender novos letramentos fornecidos por agências, missionários, governos (STREET, 2014, p. 39).

Ao reconhecer “o papel da oralidade na história da cultura humana”, a “*mescla* de meios orais e letrados”, e que “diferenças entre letramento e oralidade como canais de comunicação” não permitem “deduzir os processos cognitivos empregados”, inserindo “letramentos na sua agenda política”, Street questionou a “*grande divisão* entre oral e letrado” (STREET, 2014, pp. 39-40, grifos do autor).

Partindo dessas argumentações em fins do XX, cientes que vibrações corpóreas de povos africanos e em diáspora fluem em direções impensáveis, rastreamos potenciais diálogos pulsantes no subsolo da história, em saberes sensoriais – visão, audição, olfação, gustação, tato –, em “*actos vitales de transferencia*”, expressão de Diana Taylor (2015, p. 21), antropóloga estudiosa de Mesoamérica do século XVI.

Frente memória letrada e arquivada sob chancela de Estados nação, ciosos de sua história universal, esse ensaio envolve, enlaça dons de povos em *tradição viva*, pensando em “atos sociais totais” (MAUSS, 2003, p. 182). À contramão do “poder do arquivo” (TROUILLOT, 2016), à distância de termos ocidentais indivíduo e coletivo, à depreciação de culturas orais e “noção de pessoa” nesse universo³, em “convergências inéditas” entre linguistas, antropólogos, semióticos, filósofos, teólogos, historiadores cientes da “alteridade complementar” de povos de Áfricas e Américas, em “inventário ainda incompleto” (AUGÉ, 2003, pp. 15-23), ampliando o repertório.

Em relação à noção de pessoa, recorremos a provérbio de povos bambara e peul, da República do Mali, referido por Hampâté Bâ (1982, p. 169) – “As pessoas da pessoa são inúmeras na pessoa”. Em filosofar proverbial, sem abstrações, de modo simples e palpável, em redes de afetos e íntimas aproximações dessa alocação verbal – passível de enunciar outras leituras –, subjaz noção de pessoa envolta em ancestrais laços de solidariedade. Em nossa subjetividade, essa expressão proverbial contempla vida comunitária entre povos africanos, reinventada em diásporas.

Além sustentar reciprocidades, trocas, interlocuções contíguas entre pessoas compartilhando valores e tradições em interações mútuas, em economia moral distante à lógica

de mercado, povos africanos e em diáspora usufruem dons em sociabilidades comunitárias. Referindo-se a provérbios em culturas africanas, seu sentido cognitivo em filosofia política, estudioso de oralidades em Áfricas, o filósofo senegalês Mamoussé Diagne apreende tais expressões sínteses “como monumento verbal”. Reúnem, “à dimensão epistêmica, uma utilidade prática, atuando como memória que nos projeta ao domínio da abstração” (DIAGNE, 2005, p.63), em culturas alheias a conceitos.

Via metáforas e retóricas audiovisuais, na materialidade transcendental de suas culturas, africanos não produzem abstrações em ações filosóficas e cognitivas. Frente crítica de intelectuais europeus, que na ausência de abstrações sinalizam limite a filosofares em *lógica oral*, (DIAGNE, 2005, pp. 68-70), em “aproximação sociocultural ao fenômeno proverbial”, explicita “na mentalidade proverbial, civilizações orais africanas codificam conteúdos morais e filosóficos, sendo provérbios um suporte de arqueologia da sabedoria oral africana”. Como fundamento arqueológico de saber oral, provérbios são usados em diferentes tempos e espaços; em sentido metafórico moldam-se a questões em jogo; a abundância de analogias e metáforas amplia criatividade em fluxos de elocuções orais.

Em suas conexões íntimas ao mundo da natureza, etnólogos, antropólogos, missionários europeus nomearam povos de África com depreciações, *animistas* por não manterem distância em relação à vida natural, antevendo “alma” no mundo circundante. Perderam de sentir visões cósmicas sem suas dicotomias. Diante tais desencontros Ali Mazrui, do Quênia, pensando na “forte sensibilidade sensorial de africanos por todo o mundo que envolve aos humanos”, aludiu à “teologia da proximidade”, por “bem expressar essa percepção quase dérmica que povos africanos sentem ante tudo que existe”, mesmo “o que escapa a nossa visão” (MAZRUI, Apud INIESTA, 2010, p. 67).

Corpos negros – fulcros de saberes, memória, transcendência –, nutrem-se do potencial de natureza viva e atuante da qual são parte e partícipes, sem disjunções cultura/natureza, corpo/saberes, material/espiritual, arte/vida. No sentir, narrar, viver em fluxos cósmico corpóreos, distantes do individualismo, do mercado e consumo privado, vivenciam modos de ser comunitários. À contramão da civilização europeia, tornaram-se alvos de violências e intolerâncias raciais, enquanto corpos africanos tornaram-se primeiras fontes de mercadorias traficadas nos tempos modernos, gerando acumulação de capital pela alta lucratividade usufruída por companhias de seguro, navegação e comércio, ativas no tráfico humano e trabalho escravo no Novo Mundo.

³“Pois os negros se negligenciam o indivíduo, não subjagam a *pessoa*, como se crê frequentemente”; (...) o indivíduo é negligenciado, na medida em que é fundado numa falsa liberdade e distinção de interesses. Um caso

A formação social e cultural no cerne da civilização europeia, em seu *continuum* progresso universal, racional, evolutivo e moderno, naturalizaram a tecnologia escrita, ignorando históricos de meios de comunicação entre povos e culturas de outros tempos, espaços, relações. Analisando processos de significação de linguagens concomitantes ao advento do Estado nação, desde fins da Idade Média a legitimação de uma língua sobre as outras adveio de sua “associação à escrita” e utilizações na ordem política e cultural.

As línguas europeias começaram a ser associadas à escrita em restritos ambientes de poder: nas cortes de príncipes, bispos, reis e imperadores. O seu uso jurídico também foi determinante para fixar uma forma escrita (...). A partir de uma determinada tradição cultural, foi extraída e definida uma variedade linguística usada em grupos de poder e tal variedade foi reproposta como algo de central na identidade nacional, portadora de uma tradição e uma cultura. Assim como o Estado e o poder são apresentados como entidades superiores e “neutras”, também o código aceito “oficialmente” pelo poder é apontado como neutro e superior (GNERRE, 1994, p. 9).

Distanciados de sinais comunicativos de interações face a face, corpo a corpo – como gestos, mímica, fonemas, gestuais corporais –, básicos em culturas sob regimes orais, que não abrem mão do frente a frente, a escrita letrada excluiu contatos que implicavam questões fonéticas, ampliando intolerâncias além domínio letrado. Os que controlavam a escrita – monges, alguns nobres, a seguir letrados –, usufruindo novos poderes sustentaram Estados europeus no gerenciar domínios além mar e controlar povos coloniais. A escrita abriu poderes à distância. Entrelaçando oralidade e escrita, ao pesquisar regras monásticas, Agamben (2014, p. 94) acentua “a escritura se cumpre com quem escuta sua leitura”. Visão e audição atuaram no advento do letramento.

Ações e funções de Estados nação, sustentados em trâmites administrativos instituídos pela razão gráfica, viabilizaram sua expansão mercantil e imperial, como a “descoberta” e a colonização de povos “primitivos” e “bárbaros”, desautorizados pelo Homem conquistador. Acompanhando a filosofia ocidental, esquecida da sabedoria oral, “especialmente na história da transmissão do saber”, silenciada “como considerada de categoria inferior, sendo relegada à margem (...) como sua legitimação argumentativa” (ALTHANS, 2018, p. 101), europeus anularam a alteridade epistêmica de Outros povos.

Nesse sentido “O Ocidente e o Resto”, de Stuart Hall (2016), alcança alto teor ao “explorar o papel desempenhado nesse processo por sociedades *externas* à Europa”. Sob

completamente diferente é o da *pessoa*” (SENGHOR, 1939, p. 83 e 85, grifos do autor).

impactos de “discurso e poder” do “Ocidente” frente ao seu “Resto”, situam-se na contramão de história universal, letrada, fazendo valer seus conhecimentos.

Em meio a destruições e genocídios da conquista, a violências do apresar e traficar povos de Áfricas, difundindo seu espírito salvacionista e civilizatório no Novo Mundo, capuchinhos, jesuítas, franciscanos e outros missionários letrados desprezaram saberes escriturados, aritméticos e sensoriais de povos e culturas orais do Novo Mundo e Áfricas. Ignorando escritas pictográficas, hieroglíficas, sistemas de nós, os religiosos banalizaram seus saberes corpóreos, deslegitimando seus “sistemas epistêmicos e mnemônicos” (TAYLOR, 2015, p. 47). Sem reconhecerem seus dons e ancestrais memórias, presentes entre si e em circuitos atlânticos, fomentando insurgências, missionários exorcizaram saberes em *performances*, danças, rituais, mitos e êxtases “diabólicos”, registrando em relatórios, missivas, livros, quão árdua foi sua missão de evangelizar e civilizar selvagens do Novo Mundo (TAYLOR, 2015, p. 52).

Ao avançar a ruptura cartesiana corpo e razão, pautada em primórdios de princípios científicos – respaldo de novos instrumentos de poder e saber –, mesmo percepções de Pascal em direção a cognições sensoriais, não conseguiram conter o linear dicotômico. Em conjunturas saturadas de tensões emergem sutis e ardilosos “modos de apagar sentidos, de se silenciar e de se produzir o não-sentido onde ele mostra algo que é ameaça” (ORLANDI, 1992, p. 14).

Sentindo “cultura distinta de escrituras bíblicas, voltadas à leitura e interpretação”, em discursos de tempo e espaço Certeau percebeu “representar início de novo funcionamento da escrita ocidental”. Nomeou *escrita conquistadora*, pois “fabrica a história ocidental” usando “o Novo Mundo como página em branco (selvagem) nele escrevendo o querer ocidental” (DE CERTEAU, 1982).

Centrado no “discurso etnológico”, que “exila a oralidade para fora do campo ocupado pelo trabalho ocidental”, em relação ao *outro* “se constitui como ‘ocidental’ e ‘moderno’: a operação escrita cultiva verdades não-perecíveis.” Ciente que o “rumor de palavras dilui tão logo enunciadas, ocasionando perda irreparável”, Certeau lamentou canções, vozes, sons “nada disto pode ser transmitido, referido, conservado.” Concluiu: povos do Novo Mundo foram registrados com “ausência de sentido”, pois “a palavra é o corpo que significa. Dito de outra maneira *o significante não é descartável do corpo.*” Assim “esta escrita que invade o espaço e capitaliza o tempo opõe-se a palavra que não vai longe e que não retém”(DE CERTEAU, 1982, p. 213-217, grifos do autor).

Diana Taylor centrou suas análises a “la performance en la transmisión de la memoria y saber social – que yo rastreo en la Mesoamérica del siglo XVI – nos permiten pensar la práctica encarnada con un marco mas amplio.” Suas reflexões resultaram em estudos sobre formas de

preservar, transmitir memórias, em arquivo ou repertório. “Mi punto central en este estudio, es que los cuerpos también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho mas a través del tiempo.” Enquanto as formas de transmitir, além códigos próprios, mantêm lógicas e formas de produção em sistemas distintos, resultam de “maneras diferentes de conocer y ser en el mundo:

el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo. El surgimiento de la memoria y la historia categorías diferenciadas parece provenir de la división corporalizado/documentado (TAYLOR, 2015, p. 18).

Mencionando diferenças “de conocer y ser en el mundo”, entre “cognición corporalizada” e “cultura del archivo”, Taylor distingue informações em arquivo frente saberes em repertório, que “parece provenir de la división corporalizado/documentado”. Em poucas palavras diferencia culturas em “lógica escrita” e “lógica oral” (DIAGNE, 2011), distinguindo e situando fronteiras moventes entre Norte e Sul do mundo global.

Sem remontar a primórdios da humanidade, tal cisão advém de construções histórico-culturais da modernidade. Após pânico frente “impensável”, “inconcebível” Revolução Haitiana – em outra crítica contundente ao “poder do arquivo” na história, ao silenciar o passado, grande tema do historiador e antropólogo haitiano Trouillot (2016) –, imagens simbólicas da Revolução Francesa alcançaram forjar lógicas senhoriais, restringindo impactos de rebeliões escravas de mais de 15 anos no Haiti.

Expandindo colonialismo, racismos no despontar revoluções por independência e autonomia em Américas, Napoleão encomendou desenho “Coroação J. J. Dessalines”, em “guerra de imagens” ao Haiti⁴, planejando viagem de conquista ao Egito. “Nós devemos ir para o Oriente. Toda grande glória reside lá”⁵, argumentou ao Diretório para autorizar sua expedição ao Oriente. Com tal representação, em longa tradição que Said denominou *Orientalismo*, configura a emergência de outra divisão do mundo.

O Oriente não é apenas adjacente à Europa; é também o lugar das maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte de suas civilizações e línguas, seu rival cultural e uma de suas imagens mais profundas e mais recorrentes do Outro. Além disso, o Oriente ajudou a definir a Europa (Ocidente), com sua

⁴ Cf. Catálogo *Histórias Afro-Atlânticas*, MASP, Tomie Ohtake, 2018, imagem 419, p. 338.

⁵ AH - Fabiano Onça “Era napoleônica”, publicado em 2018; Peter Philipp “1798: Napoleão conquista o Cairo”, link <https://p.dw.com/p/1L9S>.

imagem, ideia, personalidade, experiências contrastantes (SAID, 2007, p. 27-28).

Napoleão recrutou 40 mil soldados e mais de mil civis – artistas, botânicos, zoólogos, arqueólogos, economistas, em missão científica. “A ideia de levar junto uma academia completa é um aspecto da atitude textual para com o Oriente” (SAID, 2007, p.127). Chegando a Alexandria em julho de 1798, invadiram o Cairo que, do Império Otomano e mantido por mamelucos, em dois dias capitulou. No Cairo, foi fundado o Instituto do Egito, previsto por sábios na expedição, para promover pesquisas europeias no Oriente. Napoleão dirigiu-se a Síria e, sob ataque mouro, retornou ao Egito e França.

O fracasso militar não fragilizou as repercussões, nem “o modelo de uma apropriação verdadeiramente científica de uma cultura por outra na aparência mais forte” (SAID, 2007, p.76). Por interesses artístico, cultural, histórico do Egito, os eruditos produziram 23 volumes de *Descriptions de l'Égypte* (1808/1828), fundando Ciência da Egiptologia na Europa. Além trazerem troféus: obelisco de Luxor, com 3.200 anos, plantado na Praça Concorde, em Paris, e a famosa Pedra de Rosetta, com hieróglifos, decifrados em 1822, por François Champollion.

Mal findavam domínios irrestritos em Américas, era alavancada outra incontrolável expansão europeia em direção a civilizações orientais. Ocupando suas antiguidades construíam realidades presentes de colonialismo e racismos europeus.

Uma ordem de soberania é estabelecida do Leste para o Oeste, em falsa cadeia de seres, tornando o Orientalismo vulnerável, desde então, as correntes de pensamento influentes no Ocidente. (...) a administração do conhecimento pela sociedade, o fato de que o conhecimento – não importa quão especial – é regulado primeiro pelos interesses locais de especialista, mais tarde por interesses de um sistema social de autoridade. A interação entre interesses locais e centrais é intrincada, mas de modo nenhum indiscriminada (SAID, 2007, p. 77-79).

Naquele contexto, a invasão do Egito por Napoleão, em investimento contínuo, criou “uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental”, configurou a “força cultural” do Ocidente, em “cujo território intelectual e imaginativo a escrita foi produzida”. A “forma dessa liderança cultural é o que Gramsci identificou como *hegemonia*, um conceito indispensável para qualquer compreensão da vida cultural no Ocidente industrial (SAID, 2007, pp. 34-44, grifo do autor).⁶

⁶ “Sob título geral de conhecimento do Oriente, no âmbito da hegemonia ocidental sobre o Oriente, desde fins do século XVIII, surgiu um Oriente complexo, adequado para estudo na academia, para exibição no museu, reconstrução na repartição colonial, ilustração teórica em teses antropológicas, biológicas, linguísticas, raciais e históricas” (SAID, 2007, p 35).

Impregnados por “doutrinas da superioridade europeia, vários tipos de racismo, imperialismo e coisas semelhantes”, surgiram na Europa, com a expansão da imprensa, do letramento e literatura, “portadores de uma atitude *textual*” (SAID, 2007, p.140, grifo do autor). Dessa autoridade adveio o que Foucault chamou discurso, na época sobre língua, raça, escrita. “Pode alguma outra relação política que não a de senhor escravo produzir o Oriente orientalizado” (SAID, 2007, p. 145), caracterizado por Hegel?

Hieróglifos decifrados, entre 1822/1830⁷ em conferências sobre filosofia da história, seguido do livro *Filosofia da História* (1831), George Hegel, que acompanhara rebeliões no Haiti em periódico alemão,⁸ em sua “razão moderna” e ocidental, ignorou a escrita de povos de África, distinguindo a história do denominado período pré-histórico, por acesso à escrita. Vale reter Mignolo, referindo-se à metáfora do filósofo marroquino Abdelkébir Khatibi, ao equiparar “sociedades subdesenvolvidas” a “sociedades silenciadas”, as quais “mesmo quando falam, não são ouvidas em sua diferença” e em línguas de “sociedades silenciadoras” (MIGNOLO, 2003, p. 108).

Em geopolítica excludente e racista, ciente do construto de história universal em marco zero na Europa, Hegel enunciou “África não é parte histórica do mundo. Não tem movimentos, progressos a mostrar (...) nós os vemos hoje como sempre foram” (HEGEL, 1999, p. 174). Ignorando viveres, saberes, tradições ancestrais, europeus representaram povos de Áfricas sem escrita, sem história, sem arte, pelo “não ser do escravo”, na dialética senhor *versus* escravo. Hegel condenou culturas africanas a margens da história, entregando regiões, artes, escritas e povos à leitura epistêmica ocidental, anulando lógicas e tempos históricos por dois séculos. Para Buck-Morss,

(...) quando cada aspecto da história é tratado por disciplina específica, evidências contrárias são marginalizadas como irrelevantes. Quanto maior a especialização do conhecimento, quanto mais avançado o nível de pesquisa, quanto mais longa a tradição intelectual, tanto mais fácil ignorar os fatos desviantes (BUCK-MORSS, 2017, p. 34).

África desconstrói a modernidade

⁷ Cf. Buck-Morss, Susan. *Hegel e o Haiti*, São Paulo: n-1 edições, 2017, p.77, a autora argumenta: “Ninguém ousou sugerir que a dialética do senhor e do escravo pudesse ter ocorrido a Hegel em Jena, nos anos 1803 a 1805, a partir de leitura da imprensa – revistas e jornais.”

⁸ “Os olhos do mundo estavam agora em *Saint-Domingue*”. Assim “começava um artigo em 1804 em *Minerva*”, periódico em língua alemã que cobria a Revolução Francesa, desde 1792 informava sobre a revolução em *Saint-Domingue* (Buck-Morss, 2017, p. 68). Em minuciosa e diversificada pesquisa, Buck-Morss aponta que Hegel lera esse periódico alemão.

Diante representações do Ocidente para “marcar sua diferença contra o resto do mundo”, criticando “não é somente *não ser como*, nem *não ser de modo algum*, mas é *não ser nada*”, na “base de dicotomias que não existem no próprio vivido”, Mbembe (2000, p. 13-15) advoga “projeto de saber cumulativo sobre a África não pode repousar sobre hipóteses medíocres sem perigosamente empobrecer a realidade.”

Em Oriente “silencioso, à disposição da Europa para realização de projetos que envolviam habitantes nativos sem assumir responsabilidade (...), considere essa relação entre a escrita ocidental (e suas consequências) e o silêncio oriental como o resultado e o sinal da força cultural do Ocidente, a sua vontade de dominar o Oriente [em] sua atitude textual (SAID, 2007, p. 143). Sob trincheira textual, em recortes marcados por “violência epistêmica” e “invenção do Outro”, emergem ressonâncias de “lógica oral”.

Estar no Egito surpreende pela acentuada preservação patrimonial e memorial: extensas e contínuas narrações históricas em hieróglifos, imagens e figuras inscritas em templos, esculturas, museus, além pirâmides de Giza e simbologias em túmulos faraônicos no Vale dos Reis e Rainhas (Luxor). Toda ambiência cultural revela poderes e saberes do Império Egípcio há milênios de Europa.⁹

Seus escribas e desenhistas escreveram, pintaram hieróglifos em monumentos, colunas, obeliscos, paredes externas e internas, frisos/teto/piso/rodapé de palácios, que escriturados marcam lugares de memória egípcia. Narrativas imagéticas preponderam em ruínas de majestosos templos e recônditos do universo dessa cultura bantu¹⁰, como desenho de jogo de xadrez na tumba da Rainha Nefertite (NASR e TOSI, s/d, p. 7).

Em Museu do Cairo, sabe-se que escribas foram adivinhos, ofício marcante em Áfricas. Sem acaso, adivinhos “estão entre intelectuais das sociedades não letradas”, sendo “técnica especializada envolvendo a manipulação numérica” de povos de culturas orais, tanto em culturas nativas de Américas, como em África e diásporas. Quando “a escrita surge, muitas vezes passa então a ser a técnica divinatória mais popular, em virtude do acesso a ‘segredos’ que possibilita.” O antropólogo inglês Jacques Goody acrescentou, “adivinhos são levados a lidar com ideias

⁹ Região emergente em fins do século XV, escravizando africanos, que desde o século XII, conforme pesquisa a tecidos africanos em Barbados estiveram do outro lado Atlântico, confirmando a viagem de Aboubakari II, três séculos antes de europeus “descobrirem” o Novo Mundo. SAID (2007, p. 466) lembrou Gilroy que “em processo semelhante altera a nossa percepção do oceano Atlântico, antes considerado território europeu”. Recuando mais, a presença de povos núbios no Caribe, foi estudada em cabeças Olmecas, por VAN SÉRTIMA, *They came before Columbus* (1976).

¹⁰ Em *A origem africana da civilização* (1955) Cheikh Anta Diop inseriu no início do livro foto da “Esfinge como a missão científica francesa encontrou no século XIX, em perfil que não é nem Grego nem Semita: é Bantu. E seu modelo é dito ter sido o Faraó Quefren (cerca de 2.600 a. C.) construindo a segunda pirâmide de Giza” (DIOP, 1974). Em *A unidade cultural da África Negra* (1959), situou “Investigações cada vez mais numerosas vêm

complexas e a relacionarem aspectos diferentes do universo, uns com os outros, como os seguidores de Pitágoras” (GOODY, 2012, p. 42). Prever desde registros do tempo vivido evidencia intensos exercícios de atenção, passando por sentidos corpóreos e marcando memórias.

Adivinhações, enigmas, charadas são gêneros orais; raciocinar por desafios estimula jogos com linguagens, potencializando articular enigma a imagens, cores, sons, gestos, “prevenindo toda inflação discursiva” (DIAGNE, 2005, p.100). Lançar enigma e contrapartida em imagem ilustrada (LAÂBI e ROLAND, 2006) delinea pensamento imagético. No complexo pensar imagético por símbolos, em jogo de metáforas, advém dádiva ancestral de culturas orais sem abstrações, figurando a realidade designada. Jogo aberto a dinâmicas do saber, em seu caráter provisório, local, referido por Diagne ao mencionar o “drama” do saber, em função do sentido efêmero, local, subjetivo do saber, reconhecido em regimes orais que “conjugam a necessidade de recursos à *fonction imageante*” (DIAGNE, 2005, p. 59).

Entre cosmogonia e mitologia egípcia, historiadora de sua arte situa “una coexistencia entre lo definido y lo indefinido, si no de lo infinito”, em culturas orais, que “facilitará la chave útil para entender cada punto de contacto en los que ambos mundos se interrelacionan: lo criado y lo no-creado, lo visible y lo invisible.”

Imaginado: este es el término. Es en efecto un conjunto de imágenes, palabras y frases, ya que en el Antiguo Egipto, las palabras como las frases se escribían a través de imágenes. La abstracción y el concepto se transmitían a través de metáforas que nos dejaban ver ciertos resultados, las historias fueran creadas a partir de realidades concretas y expresadas de una manera muy vivida.

Especialmente, las aguas mansas de las inundaciones que cubrían el país cada año, y la noche que envuelve el valle y el desierto diariamente, fueran combinadas para dibujar la imagen de los orígenes del mundo, quando solo había agua et oscuridad. Ambas, fuentes de vida que la Tierra emerge con anterioridade a la intervención del creador.(...) que junto con la acción unificada del agua y la oscuridad produce la semilla, es decir, la vida. Así hemos pasado a través de una metáfora de lo visible a lo divino para regresar a lo visible, nombrando cada lugar del pasaje.

En efecto, estamos comprometidos con la escritura y la imagen, si pudiéramos separarlas, pero en el caso de Egipto, la escritura viene a través de una imagen y a inversa, cada imagen es una escritura (GUILHOU,2009, pp.14-15).

Sinalizando *unidade cósmica*, Guilhou aponta ser imagética a escrita de povos egípcios, traduzindo seus mundos combinando palavras e frases em imagens. Em realidade concreta e tangível, sem abstrações e conceitos, povos egípcios transmitiram por metáforas, em sentido figurativo, em linguagem pictórica e poética. Na abundância de expressões, “a imitar la floreciente vida resurgindo de la ciénaga”, na movente vitalidade do rio Nilo, em “mundo lleno

gradualmente confirmar este parentesco cultural profundo do Egito antigo e do resto da África Negra” (DIOP, 2012,

de comparaciones (...) idénticos sonidos, espejos del pasado y del presente” (GUILHOU, 2009, p. 19), povos egípcios plasmaram visões cósmicas, divindades e seus poderes.

Em dinâmica vida/morte/vida, em escrita imagética ou imagem escrita a luz de cores, onde “la luz posee en si una capacidade regenerativa”, por “árbol clarifica el camino del sol (...), representan ‘sicomoros turquesas’ que brillan con el nacimiento del sol, una metáfora da color del cielo al amanecer” (GUILHOU, 2009, p. 21), em circuito do visível ao divino, regresso ao visível, nomeia “el paso de una realidad a outra”.

Da razão geográfica (GORDON, 2017, p.121) do Nilo, fluíram cotidianos, mitologias, teologias singulares, em cosmogonia enunciando alteridade epistêmica africana, negada na Europa, enquanto princípios éticos e estéticos de suas dádivas espalharam-se a demais regiões e povos africanos, polinizando sua civilização à África.

Em relação à expansão e alcance da civilização egípcia, sua filosofia, literatura, ciência, teologia, escritura, o linguista britânico Martin Bernal, rastreando sociologia do conhecimento no mundo mediterrâneo antigo, surpreendeu na língua grega empréstimos de vocabulário egípcio e fénicio ao mundo grego, entre 2100 a 1100 a.C. Em trajetória de pesquisa publicada em Londres (1987) traduzida ao espanhol (1993), *Atenea Negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, seus estudos desencadearam retomada de debates e novas pesquisas na região oriental mediterrânea.

Além vocabulários, nomes de deuses gregos e topônimos, tornaram visíveis poderes e saberes do Egito Antigo, colonizando junto a semitas, povos indo-europeus em suas origens gregas. O silêncio evidencia “que existia un profundo rechazo cultural a la idea de asociar Grecia con Egipto, (...) relacionando ese rechazo con la explosión de racismo producida en Europa en el siglo XIX.” Todavia, Bernal (1993, pp. 29-31) não deixou de localizar Grécia “como una civilización situada en la periferia del área cultural egípcia e semítica.”

Em termos internos ao continente, estudando arte africana desde Egito Antigo, o filósofo Mbaye Diop avaliou o patrimônio cultural egípcio, desconstruindo olhares externos a arte africana. Revendo sua arte presa a categorias coloniais, trabalhou na “continuidade da criação artística africana, do ritmo da vida tal qual é vivida em África” (DIOP, 2012, p. 20). Em balanço “*etno-estético*, atento à sociologia da arte em civilizações sem escrita; *estético* e *meta-estético*, associado ao simbolismo e ritmo de ‘estruturas fundamentais’ da arte africana”, Diop (p. 24-26) conclui “a arte egípcia é que revela a arte africana”.

Detendo-se em esculturas egípcias, conclui: “A arte egípcia, mais que força de influência sobre a arte africana, revela expressão local de uma tradição africana bem repartida” (DIOP,

2012, p. 31). Em referências a “ritmo da vida tal qual vivida em África”, a “ritmo de ‘estruturas fundamentais’ da arte africana”, Diop recorre à rítmica aludida por Senghor, em “O contributo do homem negro” (1939).

Abordando “cultura, que nasceu da ação recíproca da raça, da tradição e do meio”, ao referir-se “A própria natureza da emoção, da sensibilidade do Negro explica sua atitude. Atitude *rítmica*. Retenha-se a palavra” (SENGHOR, 2012, p.76, grifo do autor). Desdobrando, recorreu à dinâmica de tempo cíclico da natureza.

(...) o trabalho da terra autoriza o acordo entre o Homem e a ‘criação’; porque se faz ao ritmo do mundo: ritmo não mecânico, mas livre e vivo, ritmo do dia e da noite, das estações que são duas em África, da planta que cresce e morre. E o negro, sentindo-se em uníssono com o universo, adéqua o seu trabalho ao ritmo do canto e do tamtam (SENGHOR, 2012, p. 84).

Em atitude *rítmica*, Senghor optou por “*escultura*, a arte mais típica”, segundo Diop “uma tradição africana bem repartida”. Enfatizando “A força ordenadora que faz o estilo negro é o ritmo. É no domínio do *ritmo* que a contribuição negra foi mais importante e incontestada. O Negro é ser rítmico. É o ritmo encarnado”, Senghor perfila a “atitude *rítmica*” como arte de viver, fundamento de sua arquitetura cultural: “entre previsível e surpresa, o que explica o Negro extrair prazer, durante horas, da mesma frase musical, é ela não ser exatamente a mesma” (SENGHOR, 2012, p. 88-90).

Impossível perder de vista tal vigor e “semente da sabedoria” (WULF, 2018, p. 44) em “atitude *rítmica*” de culturas africanas, frente expansão de “atitude textual” entre europeus, em corrida a culturas orientais, como Said contextualizou

Em qualquer exemplo, ao menos da língua escrita, não há nada que seja uma presença transmitida, mas antes uma *re-presença*, ou representação. E, para obter os seus efeitos, as representações se baseiam em instituições, tradições, convenções, códigos consensuais de compreensão (SAID, 2007, p. 52, grifo do autor).

Em violência estrutural e simbólica disseminada, Said remete a “fenda crescente e cada vez mais perigosa separa o Oriente e o Ocidente”, em “circunstâncias mundanas, históricas que tentou esconder por trás de cientificismo pomposo e apelos racionalistas” (SAID, 2007, p. 162). Diante tal distância, Gil sinaliza “com uma só diferença – e notável – o Oriente conservou o corpo como meio de ação direta da produção da presença, enquanto o Ocidente, a partir de certo momento, perdeu toda a ligação visível com o corpo. Sem dúvida porque o Ocidente produziu

civilização (...) que diversificou a exploração das energias do corpo (...) perdeu a presença para si mesmo dos corpos individuais e do corpo comunitário” (GIL, 1997, p. 84).

Retornando a silêncios de Hegel

Rejeitando o potencial epistêmico da escrita egípcia, rumores de hieróglifos no cenário europeu, por questões teatrais de Artaud, assumidas por Derrida frente desgaste discursivo na Europa, reapareceram na década 1960. Em *A escritura e a diferença*, criticando o termo estrutura, Derrida (2005, p. 32) usou “a palavra figura em sentido geométrico e retórico”, alertando “Arriscamo-nos a interessar-nos pela própria figura, em detrimento do jogo que nela se joga por metáfora”. Valorizando pensar por imagens em escrita figurativa abordou a linguagem metafórica sinalizando “É a estrutura da charada ou do hieróglifo” (DERRIDA, 2005, p.163), em ressonâncias de “lógica oral”.

Lembrava críticas ao teatro em Paris e Ocidente, sem “audácia teatral” ao ler últimos textos de Artaud – “A noção de hieroglífico está no centro do *Premier Manifeste*” (DERRIDA, 2005, p. 162). Contra a tirania do texto, onde “todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais, nada mais fazem além ilustrar, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo” (ARTAUD, t. IV, apud DERRIDA, 2005, p.155, grifo do autor), em insurgência à escrita, ou “melhor pela unidade palavra e conceito”, Artaud propunha

(...) novo sentido (...) não apenas escrita fonética e transcrição de palavras, mas escrita hieroglífica, escrita na qual os elementos fonéticos se coordenam a elementos visuais, pictóricos, plásticos.

Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luz, de onomatopeias, o teatro tem como missão organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, e servindo-se de seu simbolismo e suas correspondências (...). É evidente que podemos nos inspirar em caracteres hieroglíficos; amplio a linguagem da cena, multiplico as suas possibilidades. [Posso] com o hieroglífico de um sopro reencontrar uma ideia do teatro sagrado (ARTAUD, t.IV, apud DERRIDA, p. 163/166).

Privilegiando conexões fonéticas, visuais, pictóricas, plásticas de linguagem no espaço, de encenação hieroglífica, Artaud refutou a escrita letrada enquanto lugar da verdade, o outro do corpo vivo; por apagar o corpo, substituir o gesto pela palavra, pela repetição, possibilitando disciplinar o saber e perpetuar o poder. Enquanto Derrida, por intolerância ao logocêntrico (privilégio da linguagem verbal), ao fonocêntrico (privilégio da voz ocidental), como “à história da metafísica, ao sistema de representação logocêntrica organizado para excluir, rebaixar, pôr

fora e embaixo, como matéria servil ou excremento, o corpo do traço escrito” (DERRIDA, 2005, p. 180).

Texto de Derrida sobre Artaud, *Forcener le subjectile* (1986), ao conter pinturas da artista Lena Bergeistein de desenhos escritos e cartas desenhadas de Artaud, conecta palavras/frases/imagens, publicada em *Enlouquecer o subjétil* (1998). Na dramaturgia de escrita encenada por Artaud, recursos da transmissão de saberes orais emergem na tênue “linha de partilha do dizível e indizível” (DIAGNE, 2005, p. 62). Em corpo a corpo com a língua e no limite com a música, em carta a André Gide, Artaud “prescreve uma escritura do corpo, o hieróglifo teatral:

Os movimentos, as atitudes, os corpos das personagens compor-se-ão ou decompor-se-ão como hieróglifos. Essa linguagem passará de um órgão ao outro, estabelecerá analogias, associações imprevisíveis, entre séries de *objetos*, séries de *sons*, séries de *entonações*” (Artaud V, 90; grifos de DERRIDA, 1998, p. 54).

Mais tarde, estudando povos nativos de México, ao perceber que “teatro ostenta seu artifício, seu caráter construído”, sem importar a “pele escura” de quem encena, sem ser “o espetáculo uma imagem, mas série de relações sociais mediadas por imagens”, Taylor optou pela noção *performance*, que “conota um processo, uma práxis e epistemologia incorporada, um modo de transmissão e intervenção no mundo” (TAYLOR, 2015, p. 48). Estudos de *performance* “desde tradições de práticas corpóreas”, permitem sondar arqueologia de saberes silenciados, dádivas silenciadas no domínio histórico cultural euro-ocidental.

Na ambivalência e polissemia de cognições orais, considerando suas formas de constituição dependerem do fazer-se aqui e agora, em níveis de sedimentação de imagens e complexos imagens/metáforas envoltos em encenações, o filósofo Diagne situa “preocupação maior ser de ordem pedagógica, em sentido amplo.” Civilizações orais, para assegurarem relativa perenidade na atualização de saberes, têm presente ser “a ideia virtualmente cena, espetáculo,” sendo que os recursos devem ser “ordenados sob forma dramatizada.” Sem ignorar que, em práticas para organizar e renovar memórias, a “linha de partilha do dizível e indizível: o que não se pode ainda dizer, que está a ocorrer”, fica tênue (DIAGNE, 2005, p. 62/63).

Entre “lógica oral” e “lógica escrita”, Diagne (2011, p. 634) fundamenta “**procedimentos de dramatização**, em *mise-en-scène* de complexos de imagens e metáforas”, podendo ser verbais, musicais, visuais, gestuais – como provérbios, adágios, charadas, enigmas, ritmo. Recorrências a imagens devem-se ao ato oral. “A dramatização não é um envelope formal e supérfluo, é suporte pedagógico adaptado ao contexto oral”.

No texto anterior, Diagne (2005, p. 60) acentuara “encarnar a ideia é dar-se os meios de sua retenção.” Em civilizações orais, “o tema da memória é essencial, não há outra maneira de pensar uma tradição oral, memória oral, sem conjunto de astúcias da razão oral (auxílios a memória como adjuvantes físicos¹¹), para frustrar ciladas do esquecimento.” Em atenção à “linha de partilha ou exclusão, que se origina no campo do saber, induzindo conjunto de efeitos que atravessam toda a sociedade”, Diagne acentua: “está em jogo na relação complexa de interlocutores-hermeneutas, além do saber dramatizado, o **drama** real que é de natureza política: o referente à detenção ou partilha do poder nesse tipo de sociedade” (DIAGNE, 2005, p. 62, grifo do autor).

Nesse sentido, Diagne enraíza reflexões metodológicas a meios e modos de comunicação, conectando questões políticas, pedagógicas, sociológicas, filosóficas, que nos alcançam num só tempo. Ainda insiste “no reconhecimento de um fato decisivo: em uma civilização de oralidade a dramatização da ideia constitui uma necessidade, fornece modo de exposição e validação do saber, a meio eficaz de seu arquivamento” (DIAGNE, 2005, p.139). Na função de arquivo, a dramatização faz parte da arqueologia de saberes orais, concretizada no corpo, *arquivo vivo*. Atribuindo vida ao ato de pensar em regimes orais, permite antever o *encarnar*, *encorpar* da sabedoria africana, que fazendo uso marginal do suporte escrito, atribui a jogos do corpo – arquivo vivo – dons fundamentais conjugados a vidas comunitárias.

Vida perdida a ocidentais e que, ainda hoje, revitalizam línguas e linguagens africanas (GIL, 1997), a circunstâncias locais e à natureza social do conhecimento em África. Outros intelectuais se insurgiram a limites do conhecer por escrito. O filósofo Vilén Flusser critica a escrita alfabética por “voltar-se contra qualquer zona do imaginário, mágico e ritual”; do pensar mítico à “consciência gráfica”, uma “*consciência histórica*, um pensar discursivo e histórico, se desenrola rapidamente do passado para futuro, percorrendo o presente, sem se deixar parar. ” Nesta consciência, “a escrita tornou-se o código que suporta e transmite a cultura ocidental, dando, a essa cultura, forma tão explosiva”. Escrever “dilacerou fundamentos das representações para codificá-los em conceitos” (FLUSSER, 2010, pp. 21-29, grifo do autor).

Dialogando com Flusser, atento a sentidos do corpo, o semiótico Dietmar Kamper aprofundou percepções diante efeitos do avanço conceitual: “as abstrações corporais se instalam na história da civilização como retirada gradual dos corpos, que vão do pleno ao vazio, do altamente dimensional mundo da vida ao desértico gélido da abstração, até o zero. ” Tal “desescalada tem algo de inevitável, fez do corpo, da imagem, da escrita vítimas de seu cálculo. ”

¹¹ Referência a instrumentos musicais, ritmos, imagens, figuras, ilustrações. DIAGNE, 2005.

Traduziu tal mutação como “emagrecimento histórico do conhecimento” (KAMPER, 2016, p. 47-48).

Cada “abstração nada mais é que uma subtração, a retirada, o saque à materialidade da vida” (BAITELLO Jr, 2018, p. 197). A escrita logocêntrica esterilizou dons e dimensões lúdicas da lógica oral, eliminando perenes e necessárias atualizações ao ato de conhecer e produzir saberes em dinâmicas locais, entre oralidades e variações vocais. A estudiosa de oralidades entre nós, Jerusa Pires Ferreira mantém-se em *Vigília das oralidades*, “sem perder de vista o que representam essas vozes, entre construções milenares de formas de viver e representar o cosmos” (FERREIRA, 2006, p. 193-196).

Retomando formas de silêncio

Para Eni Orlandi (1992, pp. 44-46), “o silêncio não fala, ele significa”. “Não podemos observá-lo senão por seus efeitos (retóricos, políticos) e pelos muitos modos de construção da significação.” Como “a significação não se desenvolve sobre linha reta, mensurável, calculável, os sentidos se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias”. O silêncio contínuo, em seu caráter invisível e ilegível serve para uniformizar a hegemonia letrada e perenizar o banimento de dons sob “lógica oral”, que predominam em Áfricas e Américas ao Sul.

Sem “*marcas formais, temos pistas, traços*”, importando “observá-los *indiretamente* por métodos históricos, críticos, (des) construtivistas. Sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, não se compreende o silêncio” (ORLANDI, 1992, p. 48). Articulando “formas de silêncio”, aborda considerações focadas a povos herdeiros de regimes de comunicações orais:

Pensar o silêncio é colocar questões a propósito dos limites da dialogia. Pensar o silêncio nesses limites é pensar a relação com o Outro, que está presente, mas *no* discurso, de modo ambíguo (presente / ausente). Finalmente, pensar o silêncio é traçar limite à redução da significação ao paradigma da linguagem verbal. Isto significa propor um descentrar do verbal como espaço privilegiado de significação (ORLANDI, 1992, p.49-51).

Preservar a hegemonia letrada pereniza silêncios a dons e vitalidade do Outro, em atitude que “contradiz a própria pluralidade da condição humana” (ARENDDT, 1983, p. 246). Conjugado ao potencial do pensamento simbólico e imagético de *tradição viva*, vigiar a racionalidade verbal amplia usufruir razão sensorial – auditiva, rítmica, corpórea –, acentuando o caráter dialético, local, subjetivo de saberes.

Discussões pós-coloniais articulam proposições, situam ser “a descolonização um largo processo que está em seus inícios e tem como condição necessária a das mentalidades. Um novo olhar sobre os sistemas de escrita é parte desta descolonização profunda das mentalidades e instituições” (BATTESTINE, 1996, p. 199). Ao questionar perspectivas coloniais subjacentes ao *corpus* de epistêmes ocidentais, suas pretensões de objetividade e neutralidade, Boaventura Souza Santos acompanha crises de ciências físico-naturais e sociais, em “sombras” que cruzam “silêncios”.

Vivemos num tempo atônito que ao debruçar-se sobre si próprio descobre que seus pés são um cruzamento de sombras, sombras que vêm do passado que ora pensamos já não sermos, ora pensamos não termos ainda deixado de ser; sombras que vêm do futuro que ora pensamos já sermos, ora pensamos nunca virmos a ser (SOUZA SANTOS, 2018, p. 14).

Em perplexidades, transitamos em releituras, discussões, novas pesquisas, onde o singular de verdade, razão, cognição esvaíram-se ao emergirem histórias e geografias esquecidas entre povos e culturas de matrizes orais entre sombras e silêncios. Para Arendt (1983, p. 243), a processos “potencialmente irreversíveis”, seja “qual for o poder mental necessário (...), a única força capaz de realizar tais feitos não é nenhuma capacidade ‘teórica’, não é contemplação nem razão; é a faculdade humana de agir, de iniciar processos novos e sem precedentes, cujo resultado é incerto e imprevisível.” Sem perspectivas universais é possível “trocar um obsoleto arcabouço de conceitos por vocabulários” (ARENDR, 1983, p. 244).

Vozes de lutas no submundo colonial, onde “europeus não cessaram de opor a cultura branca às outras inculturas”, sensível ao decolonial, Fanon denunciou, em *Les damnés de la terre* ([1961]1968, p.176), o antagonismo de culturas negras em mundo branco. Despojados de dons e renegados, sem ter o que trocar não dispunham de dádivas para ser reconhecida sua humanidade. “A economia da posse e da acumulação de riquezas é uma economia da dívida e nunca da dádiva” (BAITTELO, 2028, p. 196).

Ciente da “pluralidade da condição humana”, em suas reflexões Arendt (1983, p. 244), ressaltou “o essencial é compreender”, “incessante e complexa atividade”, “variada e em mudança”, mas vital, pois “a compreensão é criadora de sentido”. Capacitados a iniciar nossos próprios processos, rastreando tradições orais, linguagens, memórias de povos africanos escravizados no Brasil, suas ressonâncias projetam artes em “astúcias da razão oral” (DIAGNE, 2005), ainda hoje enfrentando opressões, racismos, violações.

Do interesse de corporações empresariais e do mundo letrado, o “vigiar e punir” de práticas neoliberais aciona dispositivos de sacrifícios do Outro, focados em povos nativos e

negros de Américas ao Sul e Áfricas. Exclusões legitimadas pela escrita alastram-se e hoje intolerâncias assumem *necropolíticas*. Questão focada por Mbembe (2018, p. 5), diante da “capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”, cabendo mencionar Loïc Wacquant (2002), estudioso do encarceramento de populações frente políticas neoliberais, ao configurar Estado de Punição nos Estados Unidos, na virada dos séculos XIX e XX, sendo que hoje o Brasil detém o terceiro maior número de população encarcerada no mundo.

Reinvenções africanas da diáspora ao Nordeste do Brasil

Frente à modernidade letrada, silenciando o potencial epistêmico, cognitivo, rítmico e expressivo, de povos de *tradição viva* trazemos vozes e imagens de africanos em diáspora ao Nordeste, captando saberes reinventados à contramão do controle senhorial, que ainda aspira moldar o Novo Mundo a sua imagem e semelhança.

De corpos sociabilizados em matrizes orais, nativos de Américas e Áfricas enfrentaram formas de servidão e escravidão, reinventando seus poderes/saberes frente disciplinas, repressões e violências a distâncias de senhores. Em alteridade religiosa e epistêmica, preservaram “persistência de memórias que não só oferecem religiões alternativas, mas mais importante ainda, alteridade ao conceito de religião fundamental na arquitetura do imaginário da civilização ocidental”, pontua o nativo norte americano Vine Delória, advogado Sioux, da Comunidade Osage (MIGNOLO, 2005, p. 100).

Pesquisando oralidades africanas em memórias reinventadas no Nordeste, em cantorias registradas desde fins do XVIII, algumas impressas em literatura oral de cordel – *Rabicho da Geralda* (1792) e *ABC de Lucas de Feira* (XIX) – apreende-se encenações em performances com valores, rítmica, habilidades orais, revelando dádivas sob *tradição viva*. De seus versos fluem histórias da diáspora, em trabalhos de memória do corpo, atualizando lógica audiovisual, permitindo ouvir/sentir/ver saberes e poderes não escritos, em “congnición corporalizada”, expressão de Taylor (2015, p. 41).

O folheto *Rabicho da Geralda*, recolhido de histórias cantadas em noites de trabalhos de memória, entre vaqueiros em fazenda no Ceará, narra fuga do boi Rabicho, escravo da senhora Geralda. Em diálogo cantado, em *peleja* com vozes de boiadeiros ao seu encaço, emergem desiguais inserções de africanos no Brasil.

- Onze anos morei eu/lá na serra da Preguiça/minha senhora Geralda/de mim não tinha notícias.
- Morava em cima da serra/naqueles altos penhascos/só davam notícia minhas/quando me viam os rastos.

- Chega enfim noventa e dois/aquela seca comprida/logo vi que era causa/de eu perder minha vida.
- Secaram-se os olhos d'água /não tive aonde beber,/botei-me a campos grandes/já bem disposto a morrer.
- Corra, corra camarada/Puxe bem pela memória/que não vim de minha terra/pra vir contar histórias (*Rabicho da Geralda*, 1792).

Folhetos de cordel registram fugas, *rastos* a terras montanhosas; representados sendo malandros e preguiçosos, em suas rebeldias subiam serra da Preguiça. No diálogo do boi Rabicho com vaqueiros, ressalta diferença radical entre escravizados narradores de histórias da diáspora, frente aos aqui chegados de travessias distantes do lúdico oral.

Epopéia cantada com data impressa na estrofe: *Chega enfim noventa e dois/aquela seca comprida*, causa interrogações. Em 1792, “seca comprida” atingiu o Ceará, em desequilíbrio da natureza findou a “tragédia grega”, assim nomeada por José de Alencar. Anotando encenações africanas, Alencar ainda registrou: “O cantor é o espectro do próprio boi”, em rara menção a performances. Aquele ano noticiou rebeliões escravas de *Saint-Domingue* que alcançaram o Ceará. Inferência de ler rebeliões no Haiti, escritas por Michel-Rolph Trouillot, ao registrar

A existência de extensas redes de comunicações entre os escravos, dentre as quais temos apenas indícios, não chegou a se tornar um tema *sério* de pesquisa histórica (TROUILLOT, 2016, p. 168, grifo do autor).

Redes de comunicações, conectando regiões intercontinentais da diáspora, *indício* captado por escravizados no Ceará, traduz dons dialógicos de corpos negros em performances, com gestos, mímicas, sons e atitudes, que permitem sentir a força cultural de “astúcias da razão oral”. Com tal potencial de transmissões, vale saber serem cantorias impressas no Ceará, em folhetos de cordel, repertório de patrimônio cultural bantu; sem ignorar ser a maioria de africanos em *Saint-Domingue*, a vésperas das rebeliões de agosto de 1779, provenientes da região do Congo.

Emílio Bonvini, estudioso de oralidades africanas, esteve em anos 1980 no Brasil, avaliando “A tradição oral, tal como tomou forma no Brasil, não é resíduo degradado de uma ou outra das tradições orais da África, (...) ao contrário soube guardar o essencial da tradição oral africana (...) por ter sobrevivido ao ciclone da escravidão, a tradição oral afro-brasileira carrega em si traços estáveis da oralidade africana: a invariabilidade necessária e suficiente para que a tradição permaneça viva” (BONVINI, 2001, p. 41).

Com memória corpórea, razão sensorial e simbólica, vivendo em limites, sinais de africanos estão em *rastos* dispersos. Sem acaso, três estrofes de *Rabicho da Geralda* mencionam *rastos*, lembrando Benjamin (1987, p. 230) frente paradoxo de ausências sentidas de modo

ambíguo – ausência/presença –, no *vai-e-vem* de silêncios. Além quilombos e mocambos, *rastos* revelam lutas, rebeldias silenciadas pela história. Em auto-representação, xilogravura do corpo de Lucas, na capa do folheto *ABC de Lucas de Feira*, resguarda laços, redes de sobrevivência, artes e dons de corpos escravizados em intercâmbio com animais simbólicos de seus universos culturais.

Foragido de Fazenda em Feira de Santana (1824), preso por delação (1848), Lucas trouxe à tona comunidade de fugitivos: por 24 anos assaltaram sertões da Bahia, matando e roubando víveres distribuídos a outros fugitivos, em solidariedade a redes de fuga. Cantado em literatura oral, representado em postura humana, instrumentos de reinos mineral/vegetal nas mãos, perfil associado a animais da terra, água, ar e fogo – bases de culturas humanas. Com rabo de escorpião (*terra*), corpo de serpente (*água*), cabeça de ave ecoando palavras rebeldes no *ar*, em língua em flecha de serpente produz *fogo*, transfigurado em Dragão da Maldade, jogo metafórico de pensamento simbólico.



Dragão da Maldade: representação de Lucas de Feira (1808 a 1849)

Na metamorfose de corpo híbrido, artistas afros conjugaram reino mineral/vegetal/animal/humano, figurando enigma na superposição de imagens, com o corpo de Lucas interligando cosmos/corpo/cultura. Sua xilogravura expressa “tipo de comunicação corporal, em que o signo e o símbolo não se desligam da realidade que designam” (GIL, 1997, p. 55). Claros e escuros ressaltam corpo rebelado. Esfumado, palavras de fogo sustentando o etéreo, transcendental de culturas africanas, renascendo Lucas em mutação cósmico corpórea, realçando transparentes asas de liberdade.

Com dons e sensibilidade tátil, artistas africanos esculpiram códigos simbólicos em jogos por metáfora, moldando insurgência com símbolos da alteridade epistêmica de matrizes orais africanas. Enquanto marco de mais de três séculos de escravidão, o corpo de Lucas replicou em diferentes tempos, espaços, linguagens e lugares de memória, respaldando lutas de trabalhadores escravizados. Com corpo talhado em arte xilográfica, sua saga foi encenada em teatro; integrada

a Mural de Cultura Popular da Rodoviária de Feira de Santana, em montagem do artista baiano Lênio Braga (1967) e filmada em 1969, em clássico de outro artista baiano, Glauber Rocha.

Em jogo metafórico, sob signo de Exu – *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* – Glauber assumiu lutas raciais e por terra em “anos de chumbo” daquele regime militar. Seu filme encenou dramas do Sertão Nordestino, inflamado por Ligas Camponesas, lutando por terra desde pífia abolição e democracia racial, denunciadas por Glauber que refaz enigma em jogos de cena com corpos de trabalhadores da década.

A xilogravura de Lucas revela densidade, ressonâncias orais de culturas africanas, figurando opressão racial em jogo metafórico, traduzido ao cenário filmico em jogos de corpos, em criativo e imaginário raciocínio imagético à contramão de discursos letrados. No domínio do mundo letrado somos país de analfabetos, educadores ignoram heranças orais milenares de povos indígenas e africanos, diversificando o corpo nação Brasil. Contestando a rigidez de conceitos/preceitos letrados senhoriais, povos chamados tradicionais expressam valores, vidas comunitárias, atitude rítmica, festas e celebrações em sociabilidades orais, em meio a práticas de transculturações regionais.

Em outro ângulo, José Gil analisou expressões físico-culturais de corpos extraídos de Áfricas, antes de contato com europeus, detendo-se a potenciais plasmados em heranças longínquas ao “insistir no papel decisivo desempenhado pelo corpo na função significativa, e em especial no simbolismo (GIL, 1997, p.34). Atento a corpo codificado segundo uma cultura em seus regimes de símbolos e de energias, pontua “a expressão pré-verbal é eminentemente cultural”, sendo a “infralíngua concomitante a própria fala, é deste modo *post-pré-verbal*” (GIL, 1997, p. 47). O corpo, “médium utilizado”, tornou-se “transdutor dos códigos” em saber incorporado, que “permitia uma coesão social fundada em comunicação comunitária”, veiculando em *infralíngua*, o que “permanece inverbalizado, senão inverbalizável” (GIL, 1997, p. 53, grifos do autor).

Deve-se entender a infralíngua como resultando de processo de incorporação (*embodiment*) da linguagem verbal, de sua inscrição-sedimentação no corpo e nos seus órgãos. (...) O corpo transforma-se: adquire uma inteligência, quer dizer uma plasticidade do seu próprio espírito (espírito do corpo), neles induzindo movimentos sutis, associações, impregnações, contaminações semânticas imperceptíveis, mas decisivas que testemunham a transformação do espírito numa espécie de grande corpo felino capaz de intuições, pressentimentos, fulgurações, *sextos sentidos* que só o pensamento por imagens pode fornecer (GIL, 1997, p. 46, grifos do autor).

Na contramão do universo ocidental em seus modos de pensar, comunicar, registrar, denegar povos e culturas, “o corpo estava no centro das correspondências”, antes de “sofrer

outras manipulações”, de ser “desapossado” de seu potencial, no “fazer violência a violência” até o corpo ocidental individualizado, “que se perdeu nos signos, na escrita, instituições e guerras” (GIL, 1997, p.14), desarticulando seus “regimes simbólicos e de energias” no “moderno tempo” da escrita.

Cada cultura, em sua história e linguagens, forja seus corpos, materializando no físico e órgãos percepções sensoriais, regimes de energias, valores, lógica em perspectivas cósmico-corpóreas. Sem ser fato natural, corpos em culturas orais são *feitos* para transmitir tradições e costumes, habilidades e saberes, atitude rítmica inerentes a suas festas e celebrações, rituais, ofícios, fazeres e viveres. Codificado em sua cultura, “o corpo amolda-se às normas culturais e sustêm-nas” (GIL, 1997, p. 114), em laços comunitários.

A maestria corpórea e rítmica da musicalidade negra assume expressões a rememorar, revivendo seus territórios em outras territorialidades, diante imperativos de reinventar sua ética vital, semeando suas práticas e modos de ser culturais em diásporas e outras migrações impostas. Suas disposições rítmicas polinizam outros tempos e espaços, adensam viveres além margens locais em cosmopolitismo cultural, dialogando com a moderna tecnologia urbana, abrindo insuspeitos espaços a fluentes culturas orais. Ao romperem interdições a suas linguagens corpóreas, grupos afro-ascendentes pluralizam astúcias em “letramentos de reexistência” (SOUZA, 2011), entre poesia, grafite, música, dança, hip hop, de corpos sincopados a gestualidades de vozes poéticas.

Além eventos sonoros, o “estilo negro” (HALL, 2003, p. 341) revive tradições ancestrais, plantando em outros mundos seus universos culturais, ainda que sobrevivam entre intolerâncias, agressões mortais e simbólicas, em epidemias de racismos em crises sistêmicas. Em “estruturas de sentimento” (WILLIAMS, 1979, p. 134), culturas de povos negros emergem em atitude *rítmica*, em “forma particular de rodear a nota, o som, (...) de traduzir, através da voz mais carnal, a espiritualidade mais secreta”, em “faculdade de perceber o sobrenatural no natural” (SENGHOR, 2012, p. 91-92).

Sentido da arte africana, por filósofo senegalês e à pedagogia ancorada em artes, por educador alemão, encaminham questões finais. Souleymane Diagne (2007, p. 42, grifo do autor) considera – “há uma verdade na arte africana que *é* filosofia, em códigos epistêmicos sob comunicações orais, em ontologia onde o ser é ritmo e encontra-se no fundamento de religiões africanas” –, em lógica visual frente rigidez textual ocidental.

Investindo em raciocínio que a obra de arte obriga o educador alemão Fichtner – pensando “educação com parâmetros da arte”, contém “metáfora ou modelo concreto, no qual a competência metafórica é materializada”, enquanto “a forma para transferir tal conhecimento em

relação viva e sem estereótipos" –, valoriza o jogo metafórico na sua "capacidade de representar algo em nível simbólico" (FICHTNER, 2018, p. 275-78). Acentuando a plasticidade enigmática da metáfora, "vê-se bem claro: isso é isto e, ao mesmo tempo, isto não é isso". Metáfora "reside na utilização da forma" em representação diferencial,

Essa é uma das mais incríveis façanhas da forma da obra de arte: não alternar-se com uma superficial equiparação (...), mas articular, nessa façanha, sutil relação com si mesmo. (...) o processo metafórico é um ato imaginativo. Ele realiza, em nível imaginário, uma semelhança que leva e preserva a diferença no nível dos significados (FICHTNER, 2018, p. 279).

Reflexões à filosofia da arte africana e à "metáfora, ato imaginativo" ao "nível dos significados", permitem pensar em plausíveis alteridades ao Sul, revendo contínuos desprezos a expressões e mídias populares, perdendo de apreender outras sabedorias, poderes, memórias aguardando outras histórias.

Artes, produzidas com imagens, metáforas, linguagens figuradas; performances com criativas "atitude rítmica" e corpórea, culturas interculturais e intertextuais permitem sentir diversas e diferentes formas de expressões e comunicações, arranjos comunitários, caminhos improvisados, interpretando rastros, sombras, razão sensorial.

Na Introdução a *Orientalismo*, Said refletira "Talvez a tarefa mais importante de todas seja a de empreender estudos das alternativas contemporâneas ao Orientalismo, perguntar como é possível estudar outras culturas e povos a partir de uma perspectiva libertária, ou não repressiva e manipuladora. Mas nesse caso seria necessário repensar todo o problema complexo de conhecimento e poder. Essas são todas tarefas deixadas constrangedoramente incompletas neste estudo" (SAID, 2007, p. 55).

Tentando dar conta desse e muitos outros desafios, com Said gostaríamos de "ter contribuído para uma melhor compreensão do modo como a dominação cultural tem operado", no sentido de "desaprender" o "modo dominador inerente" (SAID, 2007, p. 60), reinterpretando sem apagar rastros de povos e culturas silenciadas, sem perder de vista alteridades e saberes silenciados desde passado presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN, G. *Altíssima pobreza*, São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ALENCAR, J. *Nosso Cancioneiro*, Campinas: Pontes, 1993.

ALTHANS, B. “Dar o que não se tem: ressonâncias transculturais da cobiça?” In: WULF e BAITELLO Jr. (orgs.) **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

ARENDT, H. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

AUGÉ, M. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994.

BACHIR DIAGNE, S. **Léopold Sédar Senghor: l’art africain comme philosophie**. Paris: Riveneuve éditions, 2007.

BATTESTINE, S. “Escrituras africanas: inventario y problemáticas”. In: CATACH, N. (org.) **Hacia una teoría de la lengua escrita**. Barcelona: Gedisa, 1996.

BAITELLO Jr. N. “O apagamento da genealogia e a fúria do futuro”, In: WULF e BAITELLO. (orgs.) **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos**. SESC, 2018.

BERNAL, M. **Atenea Negra: las raíces afroasiáticas de la civilización clásica**. Madrid: Siglo XXI, 1993.

BONVINI, E. Tradição oral afro-brasileira: as razões de uma vitalidade. In: **Projeto História**, São Paulo: EDUC, 22, 2001.

BUCK-MORSS, S. **Hegel e o Haiti**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

CERTEAU, M. **de. A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, J; BERGEISTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil – pinturas, desenhos, recortes textuais**. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial, Ed. UNESP, 1998.

DIAGNE, M. **Critique de la raison orale: les pratiques discursives en Afrique noire**. Paris: Karthala, 2005.

_____. Logique de l’écrit, logique de l’oral. Conflit au coers de l’archive. In: **Critique**, 771/772, 2011. Dossiê “Philosopher en Afrique”.

- DIOP, C. A. **A origem africana da civilização. Mito ou Realidade**. Paris: Présence Africaine, 1955. Traduzido ao Português por Lawrence Hill & Co., 1974.

_____. **A unidade cultural da África Negra**. Luanda/Lisboa: Edições Mulemba/ Edições Pedagogo, 2012.

DIOP, M. **Critique de la notion d’art africain**. Paris: Éditions Connaissance et Savoir, 2012.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, J. Vigília das Oralidades. In: **Revista USP**, 69, março/maio 2006.

FLUSSER, V. **A escrita – há futuro para escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

FICHTNER, B. Educar para a sabedoria. In: WULF e BAITELLO (orgs.) **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos**. São Paulo, SESC, 2018.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GOODY, J. **A domesticação da mente selvagem**. Petrópolis: Vozes Editora, 2012.

GORDON, L. “Decadência Disciplinar e a De(s)colonização do conhecimento”. In: **Epistemologias do Sul**. Foz do Iguaçu/Paraná, 1, 2017.

GNERRE, M. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GUILHOU, N. **La herencia de la mitología egípcia: Cosmogonia y más Allá**. Cairo: Abydos Publications, 2009.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003.

_____. O Ocidente e o Resto. In: **Projeto História**. São Paulo: EDUC, 56, 2016.

HAMPÂTÉ BÂ. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.) **História Geral da África**. São Paulo: Ática/Unesco, 1982.

HEGEL, F. G. **Filosofia da História**. Brasília, Ed. UnB, 1995.

INIESTA, F. **El pensamiento tradicional africano: regreso al planeta negro**. Barcelona: Casa África e Editorial Catarata, 2010.

IROBI, E. O que eles trouxeram consigo. In: **Projeto História**, 44, São Paulo: EDUC, 2012.

KAMPER, D. **Mudança de Horizonte**. São Paulo: Paulus, 2016.

LAÂBI e ROLLANDE. **Devine**. Rabat: Éditions Marsam, 2006.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MBEMBE, A. **De la Postcolonie**. Paris: Karthala, 2000.

_____. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, W. A colonialidade de cabo a rabo. LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. **Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

NASR, M.; TOSI, M. **La Tombe de Néfertari**. Florence: Editrice Bonechi, s/d.

ORLANDI, E. **As formas do silêncio: nos movimentos dos sentidos**. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

SAID, E. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SENGHOR, L. S. “O contributo do homem negro (1939). In: SANCHES, M. (org.). **Malhas que os impérios tecem**. Lisboa: Edições 70, 2012.

- SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*, 2 ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, A. L. **Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop**. São Paulo: Editorial Parábola, 2011.

SOUZA SANTOS, B. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2018.

STREET, B. **Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

TAYLOR, D. **El archive y el repertorio: el cuerpo y la memória cultural en las Américas**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

TROUILLOT, M-R. **Silenciando o passado: poder e produção da história**. Curitiba: Huya Editorial, 2016.

VAN SÉRTIMA. **They came before Columbus**. New York: Rondon House, 1976.

WACQUANT, L. Ascensão do Estado penal nos EUA. In: BORDIEU, (org.) *De l'État social à l'État penal. Discursos sediciosos*. Ano II, 15/16, Rio de Janeiro: Revan, 2007.

WILLIAMS, R. *The long revolution*, Cox & Wyne, 1961.

_____ **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WULF, C. Sabedoria: a redescoberta de um saber esquecido. In WULF, C., BAITELLO JR, N. (orgs). **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos**. São Paulo: SESC, 2018.

WULF, C. e BAITELLO Jr., N. (orgs). **Sapientia: uma arqueologia de saberes esquecidos**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

Recebido em: 06/08/2020
Aprovado em: 17/12/2020

Célia Maria Silva Oliveira

FESTIVAL DE TEATRO MINDELACT, UM CONSTRUTOR DA LUSOFONIA

Spoken word, body and rythm in Tjawangwa Dema

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo denominar o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, que decorre anualmente em Mindelo, ilha de São Vicente, Cabo Verde, como festival de teatro lusófono, analisando o seu crescimento de festival local para festival nacional e, por fim, para internacional e transnacional. Depois de uma breve abordagem ao conceito de festival de teatro, far-se-á, primeiramente, uma incursão pela história do Mindelact, incidindo na sua estrutura e nas suas características programáticas. Por fim, refletir-se-á acerca dos motivos que nos levam a denominar o Mindelact como festival de teatro lusófono, explorando, também, algumas das suas forças e fragilidades, ao mesmo tempo que se apontam algumas medidas urgentes a adotar para superar as dificuldades com as quais o Mindelact se tem vindo a confrontar.

PALAVRAS-CHAVE: Mindelact; Mindelo; Teatro Lusófono; Festival de Teatro Lusófono.

ABSTRACT: This article intends to denominate Mindelo International Theatre Festival – Mindelact, that occurs every year in Mindelo, Saint Vincent Island, Cape Verde, as a Lusophone theatre festival, analysing its growth from local festival to national festival, and, ultimately, to international and transnational festival. After a brief reference to the concept of theatre festival, firstly, the history of the Mindelact will be addressed, focusing its structure and its programmatic characteristics. Finally, the article will reflect on the reasons that lead us to denominate the Mindelact Lusophone theatre festival, also exploring some its strengths and fragilities, as well as pointing some urgent measures to be adopted to overcome the difficulties that Mindelact has been facing.

KEY WORDS: Mindelact; Mindelo; Lusophone Theatre; Lusophone Theatre Festival

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

FESTIVAL DE TEATRO MINDELACT, UM CONSTRUTOR DA LUSOFONIA

Célia Maria Silva Oliveira¹

Introdução

A apresentação de espetáculos performativos e teatrais nos países de expressão portuguesa em África sempre se revestiu de contrariedades e de obstáculos que tornam o trabalho dos agentes de teatro numa constante superação de vicissitudes. Neste contexto, os festivais de teatro revestem-se de uma importância acrescida na medida em que permitem a apresentação do trabalho desenvolvido por grupos amadores e/ou profissionais locais, bem como a exibição de espetáculos de companhias e agentes estrangeiros. Neste sentido, ao longo deste artigo, pretende-se explorar o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, o mais antigo festival de teatro dos países lusófonos africanos, devido ao importante papel que representa na promoção das artes performativas e as produções das companhias locais em particular e das companhias dos países lusófonos em geral. Este festival decorre anualmente, geralmente em setembro, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde.

Neste festival, ao longo de todas as suas edições, a lusofonia é “a cultura apresentada [que] recebe mais atenção do que normalmente acontece devido à concentração de atividades” (SAUTER, 2007, p. 20). Neste contexto em particular, este festival desempenha um papel fundamental na promoção cultural da lusofonia, bem como da linguagem artística específica do teatro lusófono. Embora o termo teatro lusófono não seja consensual e seja objeto de rejeição pela maioria dos profissionais e dos agentes de teatro do mundo lusófono devido à associação do termo ao colonialismo e ao conceito de quinto império, é possível inferir que, hoje em dia, fruto de um trabalho conjunto de agentes teatrais do mundo lusófono, existe uma linguagem teatral e um tipo de teatro diferentes dos já conhecidos e existentes. Por isso, podemos deduzir que o teatro lusófono é caracterizado por um hibridismo de linguagens teatrais das diferentes culturas que compõem o mundo lusófono que, em comunhão em palco, dão origem a uma linguagem teatral própria e irrepetível, reconhecida pelos diferentes povos da cultura lusófona como pertença coletiva.

A apresentação deste festival e da forma como se constitui um construtor da lusofonia e do teatro lusófono é o resultado de uma combinação de metodologias de trabalho, englobando a

¹ Célia Maria Silva Oliveira, leitora de Língua Portuguesa no Parlamento Nacional de Timor-Leste, investigadora no centro de investigação CEHUM da Universidade do Minho, Portugal. Doutorada em Ciências da Cultura, com especialidade em Cultura Portuguesa. celiaoliveira4@hotmail.com

pesquisa documental, a análise de bibliografia, a realização de uma entrevista a João Branco, um dos fundadores deste festival, programador, ator e encenador, entre outras.

Festival de teatro – criação de laços

Um festival teatral é “um todo artístico e coerente” (SCHOENMAKERS, 2007, p. 28), cuja responsabilidade é de um artista ou de um grupo de artistas, ou seja, os agentes teatrais. “Este todo coerente pode ser de natureza temática, artística ou organizacional” (*Ibidem*, p. 28). De acordo com Zuza Homem de Mello,

festival é uma forma de reunir exposições artísticas durante um certo período, tendo como denominador comum um género musical, como o samba, ou uma determinada área artística predominante, como o teatro. Neste modelo de festival não existe competitividade, sendo assim mais uma feira de amostras de um sector da arte. Seu objetivo é oferecer, em curto espaço de tempo, a oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, visitar a obra de artistas amplamente consagrados (MELLO, 2003, p.13).

Estas exposições artísticas isoladas dão origem a um evento como um todo, transformando, por isso, o festival num “meta-evento” (SCHOENMAKERS, 2007, p. 28). Os eventos teatrais são organizados dentro da macroestrutura do festival de acordo com a temática, a área, o género ou outros princípios organizativos: “Este princípio integrador ajuda a evocar o sentimento de que se está a lidar com uma identidade reconhecível ao nível do festival como meta-evento” (*Ibidem*, p. 28). Por isso, o total de atividades de um festival é bem diferente de um único evento teatral. Na sua globalidade, os festivais de teatro lusófonos são compostos por um conjunto de atividades paralelas às apresentações teatrais, atividades essas que se distinguem em termos de género (debates, mesas redondas, teatro de rua, oficinas de trabalho) e em termos de público (público em geral, público infanto-juvenil, agentes de teatro).

O programa selecionado para uma edição de um festival também é uma característica fundamental, assim como as notas do programa, pois é nesse elemento particular o local onde se veicula os objetivos e as intencionalidades do evento, ou pelo menos aqueles concebidos pelo diretor artístico. Cláudia Madeira (2000) refere-se ao diretor artístico como o intermediário cultural, sendo este “aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte” (MADEIRA, 2000, p. 1).

Segundo Vicki Ann Cremona (2007), o processo de desenvolvimento de um festival é fortemente determinado pelas suas dimensões (nacional, regional ou local), pelo tipo de

produções a apresentar e pelo tipo de audiência(s) que atrai. A dimensão espacial do festival é um fator essencial, uma vez que confere qualidades específicas ao mesmo. O festival e as suas características são especialmente determinados pela opção do lugar onde as atividades serão apresentadas, ou seja, o festival assumirá características específicas se as atividades forem apresentadas exclusivamente em salas de teatro tradicionais, da mesma maneira que assumirá outras qualidades se as atividades se desenvolverem numa área mais alargada e mais próxima da comunidade. Na verdade, a opção espacial determina o tipo de público presente no espetáculo.

O Mindelact tem apresentações por toda a cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, permitindo que toda a população tenha acesso, pelo menos, às apresentações de teatro de rua e do Festival Off; nas últimas edições, a apresentação de espetáculos em outras ilhas de Cabo Verde transformou o festival local num festival nacional.

A visibilidade de um festival também é determinada pela forma como abrange a comunidade e as áreas comunitárias que o envolvem. O Mindelact, por exemplo, consegue obter uma vasta cobertura por parte dos meios de comunicação social a nível nacional, o que faz com que tenham uma vasta visibilidade.

O Mindelact é constituído por eventos de diversas índole e natureza (peças de teatro, debates, mesas redondas, oficinas de formação, apresentações de livros e revistas, entre vários outros). Por isso, os eventos são apresentados em vários espaços adequados à sua natureza. Os festivais que envolvem atividades para além da apresentação de espetáculos performativos exigem “áreas para encontros, discussão e relaxamento [que se assumem] como essenciais para a cultura do festival” (CREMONA, 2007, p. 8). Além disso, os festivais de teatro lusófono, pela forma como estão concebidos e pelas atividades e eventos paralelos que promovem, criam, segundo João Branco, uma “economia de afetos”², “acentuando a camaradagem (...), criando oportunidades para interação social entre artistas na hora das refeições e em ocasiões especiais” (MCMAHON, 2015, p. 71).

Na verdade, é frequente verificar a presença dos mesmos agentes teatrais, nomeadamente diretores artísticos, encenadores, companhias, atores, formadores, palestrantes, entre outros, em festivais lusófonos diferentes e em várias edições. O mesmo acontece com a apresentação da mesma produção teatral em festivais diferentes em países diferentes. Pela troca de experiências e pela falta de apoios de forma generalizada, poucos são os agentes teatrais resistentes nas vicissitudes da apresentação do teatro lusófono e da lusofonia. Os agentes conhecem-se e mantêm relações de amizade, de respeito e de interajuda, bem como relações profissionais que

² Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico a 2 de agosto de 2016.

passam pela coprodução de peças ou colaboração na organização de eventos performativos e/ou formativos.³

Por isso, os festivais de teatro e as companhias e agentes teatrais que participam nos festivais como que criaram uma irmandade do teatro lusófono, uma comunidade que se reconhece e que reconhece características específicas dos festivais lusófonos em geral e das atividades performativas em particular. Contudo, este aspeto poderá incorrer em insularidade, colocando em causa não só o acesso alargado da comunidade lusófona às produções teatrais levadas a cabo, como também o envolvimento e contribuição de agentes teatrais que não fazem parte deste núcleo e deste círculo fechado, para que esta nova linguagem teatral seja cada vez mais difundida dentro e fora da comunidade lusófona.

A Associação Artística e Cultural Mindelact

O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, um dos mais importantes e emblemáticos festivais de teatro africanos, foi instituído em 1995. “Entusiasmados pelo sucesso e pelo impacto do projeto, os seus promotores concluíram que não podiam parar” (BRANCO, 2004, p. 245). Em 24 de março de 1996, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, foi criada a Associação Artística e Cultural Mindelact, designada como uma organização não-governamental (ONG). Esta associação de caráter social e artístico pretendia “essencialmente o desenvolvimento e a promoção das artes cênicas em Cabo Verde, pondo a tónica na formação de jovens com poucos meios financeiros e proporcionar o bem-estar da população através de atividades socioculturais” (BRANCO, 2004, p. 245).

O Plano de Atividades da associação contempla ações como a formação de jovens nas diversas disciplinas ligadas às artes cênicas, apoio à Educação Artística com documentação para estudo, o lançamento da revista *Mindelact – teatro em revista*, publicação de textos dramáticos cabo-verdianos, realização de “Março – Mês do Teatro” e do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact.

O trabalho e a importância da associação para o desenvolvimento do panorama do teatro cabo-verdiano e do teatro em Cabo Verde são amplamente reconhecidos, como se pode verificar pelos testemunhos das figuras culturais e políticas que são apresentadas a seguir. Em 1988, o jornalista Orlando Lima afirmou o seguinte:

³ A título de exemplo, veja-se que José Mena Abrantes (Angola), João Branco (Cabo Verde), Francisco Pellé (Brasil), António Augusto Barros (Portugal) mantêm uma relação de amizade e profissional de colaboração de vários

“hoje, felizmente, já não se fala do marasmo do teatro em Cabo Verde. Em todas as ilhas renasce a paixão de fazer teatro graças ao magnífico contributo do Mindelact e das diferentes organizações nacionais e estrangeiras que por meio da cooperação em vários domínios têm dado uma força valiosa” (LIMA *apud* BRANCO, 2004, p. 247).

João Branco (2004) afirma que a ação da Associação Mindelact influenciou o surgimento de outras iniciativas por parte de outras entidades como o Centro Cultural Francês ou o Centro Cultural Português do Mindelo. Da mesma forma, vários encenadores e atores disponibilizaram-se para se deslocar a Cabo Verde para trabalhar com os grupos de teatro locais, que são compostos, maioritariamente, por elementos amadores. Mais ainda, a Associação de Escritores Cabo-verdianos organizou o Concurso Nacional de Obra Escrita do Teatro.

Os números também mostram a importância e o dinamismo deste festival: com vinte e cinco edições já realizadas e com a vigésima sexta em tempos de pandemia da COVID-19 programada para 12 a 15 de novembro de 2020, cada uma das edições do Festival Mindelact mobiliza meia centena de grupos, por volta de 150 artistas, vários técnicos, uma equipa de produção de duas dezenas de pessoas, cerca de 50 voluntários, 30 profissionais de comunicação social com aproximadamente 20 conferências de imprensa e 15.000 espectadores diretos, todos eles oriundos de várias ilhas do nosso país e de vários países do mundo, sem falar do alcance através dos Mídias e das redes sociais.

O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact

O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, que decorreu sempre no mês de setembro até 2016, passando para novembro nas edições posteriores, teve a sua primeira edição em 1995, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde e instituiu-se como “o principal evento teatral de Cabo Verde e atualmente o mais importante acontecimento teatral da África Lusófona, ou seja, da que tem a língua portuguesa como língua oficial” (BRANCO, 2004, p. 250).

Este festival congrega um conjunto de atividades relativas à prática artística e à prática teatral: espetáculos de teatro, quer no auditório, como nas ruas, nas praças, nas escolas, nos bairros periféricos e nos autocarros, para adultos e crianças; ações de formação em diversas áreas artísticas como técnicas teatrais, expressão dramática, dramaturgia, técnica vocal, técnica de

anos.

clown, técnicas da *commedia dell'arte*, manipulação de marionetas, sombras chinesas, produção de espetáculos, contadores de histórias, expressão corporal e dança, teatro radiofónico, mímica e teatro gestual, iluminação de espetáculos, cenografia, *static man*, conceção gráfica, construção de máscaras, construção de bonecos e ilusionismo; encontros de agentes teatrais cabo-verdianos e de diversos países; intercâmbios entre programadores, produtores, atores e público para troca de experiências e aprofundamento de conhecimentos sobre o teatro que se faz nos respetivos países; projeção de filmes; exposições de fotografias, pinturas, *design* e artes plásticas; espetáculos de música; convívios dançantes; e gastronomia no espírito de congregação de várias expressões artísticas⁴.

Esta diversidade de atividades é o resultado de um processo de maturação resultante da organização de vinte e cinco edições. Segundo Christina McMahon, o festival começou como festival local, expandindo-se “para abarcar o círculo de teatro nacional, transnacional e global” (MCMAHON, 2015, p. 66), o que tem exigido atos constantes de remodelação por parte dos organizadores. Mais ainda, muitas vezes as diferentes identidades e tipologias que este festival vai assumindo dependem do financiamento disponível. À exceção de contratos periódicos que faz com o Ministério da Cultura cabo-verdiano, o Mindelact necessita de buscar financiamento e patrocínio, incluindo empresas e órgãos governamentais e não-governamentais de todo o mundo; “a venda de bilhetes cobre unicamente um quinto das despesas diretas do festival” MCMAHON, 2015, p. 66).

Estrutura do festival

Em 2019, com objetivo de atingir um público diversificado e heterogêneo, o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact foi estruturado da seguinte forma: Palco 1; Palco 2; Festival Off; Teatrolândia e Ciclo Internacional de Contadores de Estóreas; Teatro na Praça; Performances; e Oficinas.⁵

O Palco 1 e o Palco 2 consistem no cartaz principal do evento, apresentando “espetáculos de maiores dimensões, onde se integram as companhias internacionais, juntamente com as companhias nacionais selecionadas” (BRANCO, 2004, p. 259).

O Festival Off, introduzido no festival em 2001, é constituído por “espetáculos experimentais, de pequena dimensão” (BRANCO, 2004, p. 259) e de curta duração, apresentados

⁴ Informação retirada do sítio da internet do Festival Mindelact 2016, disponível em http://mindelact.org/?page_id=26. Último acesso em 9 de outubro de 2020.

⁵ A descrição da estrutura do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact baseia-se na informação disponível no sítio da internet <https://www.mindelact.org/mindelact-2019>. Último acesso a 9 de outubro de 2016.

num espaço alternativo e em horário tardio, geralmente perto da meia-noite, ou seja, logo após o término do espetáculo da sala (palco) principal. São realizados no pátio do Centro Cultural do Mindelo. A capacidade deste espaço também é diminuta e, apesar da hora tardia, está quase sempre esgotado, mostrando o elevado interesse que estes “exercícios” cénicos suscitam. Inicialmente, “funcionou como um espaço de experimentação teatral dedicado exclusivamente aos grupos nacionais” (BRANCO, 2004, p. 257), mas internacionalizou-se devido ao crescimento do festival.

A internacionalização provocou um aumento exponencial das propostas chegadas à organização do festival e levou a um elevado número de peças apresentadas com características adaptáveis ao espírito desta programação. Uma companhia cabo-verdiana, cuja peça seja apresentada numa edição do Festival Off tem maiores possibilidades de, no ano seguinte, ascender ao palco principal. Exemplo disto foi o que aconteceu com o Grupo de teatro Dja d’Sal, que, depois de se ter apresentado no Festival Off, em 2011, apresentou uma peça no palco principal. Neste festival, o exercício cénico, a experimentação teatral e o desenvolvimento dramático assumem maior importância. Por isso, deve ser encarado mais como um desafio à criação e à evolução do processo criativo de todos os participantes, quer dos grupos e atores envolvidos, quer da própria audiência.

A rubrica Performances surgiu neste festival em 2012, focando em ações consideradas não convencionais e que englobam espaços alternativos com combinações artísticas multidisciplinares.

A Teatrolândia, concebida em 2002, é composta por um cartaz diversificado com produções nacionais e estrangeiras dirigido ao público mais jovem e que ocorre em espaços variados: nas salas, na rua ou em espaços alternativos. Os espetáculos assumem linguagens variadas com teatro clássico, teatro de marionetas, malabaristas, palhaços e contadores de histórias. A partir de 2017, o Mindelact passou a incluir o Ciclo Internacional de Contadores de Estórias.

Para acolher o Teatro na Praça, as ruas do Mindelo transformam-se em salas de espetáculo, desde 2002, ao mesmo tempo que decorre a sua vida normal e quotidiana, a qualquer altura do dia, durante o decurso do festival.

As Oficinas constituem-se como uma aposta de formação nas mais diversas áreas, tendo como princípio o desenvolvimento sustentado. As ações de formação relacionam-se com as artes em geral e com o teatro em particular. Nesta área, a política da Associação Mindelact tem sido a de potenciar a presença de técnicos qualificados nacionais ou estrangeiros das mais diversas áreas em outras atividades do festival, convidando-os para ministrar ações de formação, *ateliers*

temáticos ou *workshops* práticos, dirigidos especialmente para os agentes teatrais nacionais. O acesso a qualquer uma das formações é totalmente gratuito, pelo que a possibilidade de participação é ampla e diversificada.

Programação do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact

O primeiro festival Mindelact aconteceu em 1995 antes da criação da associação cultural com o mesmo nome, e assumiu um “caráter regional” (Branco, 2004, p. 251), pois contou apenas com a participação de grupos de teatro da Ilha de São Vicente – Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo e Grupo Frank Cavaquim Teatro Experimental – e da Ilha de Santo Antão – Grupo de Teatro Juventude em Marcha. No editorial do Festival Mindelact 95, podia ler-se o seguinte:

Queremos que o Mindelact funcione como um estímulo ao teatro cabo-verdiano e um desafio concreto à capacidade de criação e da realização dos coletivos teatrais e dos criadores individuais e que reflita o processo de revitalização que se vem sentindo no teatro em Cabo Verde, principalmente em Mindelo, tentando resistir à indiferença tentando sair do marasmo em que se encontra, com o aparecimento de novos grupos de teatro e a confirmação de outros que não tem desistido em presentear o público mindelense com as suas obras (BRANCO, 2004, p. 251).

Efetivamente, os desejos manifestos para a primeira edição do festival foram concedidos e o festival foi um sucesso, com grande adesão do público mindelense e com vários agentes de teatro a manifestar a vontade de participar no festival, o que permitiria a segunda edição no ano seguinte.

Em 1996, sob a designação de “Festa do Teatro”, decorreu a segunda edição do Festival Mindelact, com um “cunho nacional” (BRANCO, 2004, p. 251), devido à participação de catorze grupos teatrais provenientes de cinco ilhas do país: Sal, São Nicolau, Santo Antão, Santiago e São Vicente.

A terceira edição do Festival Mindelact 97 foi a primeira “edição internacionalizada” (BRANCO, 2004, p. 253), principalmente devido à organização conjunta com a III Estação da Cena Lusófona, que promoveu a presença de grupos de países como Angola, Brasil e Portugal.

Durante dez dias, de 4 a 14 de setembro, foram apresentados espetáculos de quatro grupos cabo-verdianos, de um grupo angolano, de um grupo brasileiro e de um grupo português. De destacar que um dos grupos cabo-verdianos, o Grupo Teatral da Ilha de Santo Antão “Juventude em Marcha”, sob a direção do ator Jorge Martins, trouxe ao Festival a peça *Destino Cruel*, que

retrata as tradições do povo de São Tomé e Príncipe. Este aspeto é de suma importância na medida em que foi apresentada mais uma cultura lusófona, interpretada por uma outra cultura.

Para além dos espetáculos de teatro, o Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona contou com outras atividades paralelas: palestras, mesas redondas e sessões de formação ministradas pelos agentes de teatro estrangeiros presentes em Cabo Verde.

A presença da Cena Lusófona e a internacionalização promovida por esta organização conjunta levou a uma maior visibilidade do festival, quer nacional, quer internacionalmente, conforme testemunha um artigo de José Vicente Lopes do jornal português *Público*: “num claro sinal de crescimento, o Mindelact 97 ultrapassou as fronteiras cabo-verdianas para ser, também, a festa do teatro de língua portuguesa” (LOPES, 1997, p. 24).

O Festival Mindelact 98, que decorreu de 9 a 20 de setembro de 1998, apresentou-se como a afirmação de autonomia de festival, bem como da consolidação da internacionalização ocorrida na edição anterior. Por isso, o Mindelact 98 contou com a presença de companhias de Angola, Brasil, Cabo Verde, Portugal e Senegal.

A partir de 1997, com o do Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona, o Festival Mindelact afirmou-se como um festival internacional e transnacional, apresentando produções de companhias de vários países africanos, americanos e europeus, bem como de um espetáculo de uma companhia asiática (Macau – China) em 2013. O continente asiático também esteve representado nas edições de 2017 e 2019 com a presença de companhias do Japão. Note-se que a partir da internacionalização, a presença dos países lusófonos e da CPLP, para além de Cabo Verde, é uma constante em todas as edições: todas as edições contaram com a presença de companhias de Portugal; o Brasil esteve ausente da edição de 2001; apenas as edições de 1999, 2001, 2004, 2005 e 2018 não contaram com a presença de companhias de Angola. Moçambique marcou a sua presença nas edições de 2004, 2005, 2009, 2012 e 2017. As edições de 2001, 2004 e 2019 contaram com a presença de apresentações de espetáculos da Guiné-Bissau. São Tomé e Príncipe foi representado por companhias nacionais nas edições de 2003, 2010, 2012 e 2017. A Guiné Equatorial marcou presença nas edições de 2001, 2002, 2008 e 2012. Infelizmente, Timor-Leste nunca esteve representado no Festival Mindelact com a presença de uma companhia timorense. Como já referido, Macau esteve representada em 2013.

As companhias são convidadas a participar diretamente pela organização do festival, depois de analisados os projetos apresentados. Segundo João Branco em entrevista a Augusto Baptista, a seleção dos espetáculos tem em consideração três critérios, “um objetivo, outro mais ou menos objetivo e um terceiro completamente subjetivo” (BAPTISTA, 2009, p. 9). O primeiro critério, objetivo, “tem a ver com (...) diversidade estética, artística e plástica dos espetáculos”

(BAPTISTA, 2009, p. 9). O segundo critério prende-se com a “qualidade artística” (*Ibidem*, p. 9), critério esse que depende do observador e que, segundo o mesmo, garanta critérios de qualidade estabelecidos para o festival. Por fim, o terceiro critério “sustenta o espírito do festival e que resulta de uma rede, cada vez mais ampla, de afetos, de cumplicidades” (BAPTISTA, 2009, p. 10).

Na verdade, ainda de acordo com João Branco, é o terceiro critério que sustenta grande parte da realização anual do Mindelact e a que chama “economia de afetos”⁶, em que as companhias oferecem o seu trabalho artístico, arranjando forma de autofinanciar a sua deslocação, cabendo à organização do festival “receber bem”⁷. Esta economia de afetos “explica que haja grupos mais vezes presentes no festival ou que venham outros, aconselhados por companhias que já cá estiveram” (BAPTISTA, 2009, p. 10). Esta economia de afetos faz com que os problemas de financiamento do festival que se sucedem de edição para edição se amenizem um pouco e justifiquem, em parte, a presença mais frequente de alguns países em detrimento de outros, principalmente dos países da CPLP. No que a estes países diz respeito, Portugal, Brasil e Angola, que se apresentam como os países com maiores recursos financeiros, têm uma presença mais assídua, ao contrário de Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial, cujos problemas de financiamento refletem uma presença mais esporádica. Os custos logísticos de uma deslocação de uma companhia de Timor-Leste a Cabo Verde, bem como o facto de não existirem companhias de teatro profissionais ou semiprofissionais, ou mesmo de companhias amadoras com atividade regular e organizada, poderão explicar a completa ausência deste país lusófono do festival.

Festival Mindelact – promotor da lusofonia

Segundo João Branco, os fundadores e os organizadores sempre rejeitaram a identificação do Festival Mindelact como um festival lusófono e nunca houve a intenção que essa definição fosse associada ao festival e ao trabalho levado a cabo pelo Mindelact⁸. Porém, de acordo com Christina McMahon, “o discurso da lusofonia entrelaçava-se com os estatutos do Mindelact” (MCMAHON, 2015, p. 68), nos primeiros anos do Festival Mindelact. Na conceção dos estatutos em 1996, Cabo Verde era referido como o local estratégico e ideal para o intercâmbio lusófono, devido à sua localização geográfica equidistante entre Brasil, Portugal e África. Em entrevista, João Branco reforça esta ideia de posicionamento geográfico estratégico para a

⁶ Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico a 2 de agosto de 2016.

⁷ *Idem*.

promoção da lusofonia e para encontro dos “irmãos lusófonos” (BRANCO *apud* MCMAHON, 2015, p. 68), afirmando que “se tivéssemos de entrar em negociações para nos encontrarmos num lugar em que cada um tivesse de percorrer a mesma distância, esse lugar seria o Mindelo” (BAPTISTA, 2009, p. 10). Por isso, segundo Christina McMahon (2015), nos dez anos seguintes os estatutos do Mindelact continham “dois objetivos fundamentais que anunciavam explicitamente um programa lusófono: ‘Promover a apresentação de espetáculos teatrais de grupos estrangeiros no festival, privilegiando o contacto com os grupos oriundos dos países lusófonos’ e ‘servir de elo de ligação entre os agentes teatrais cabo-verdianos e os promotores de intercâmbio teatral entre os países lusófonos’” (MCMAHON, 2015, pp. 68, 69).

O último objetivo enunciado foi claramente cumprido com o trabalho conjunto com a Cena Lusófona, que apoiou o Festival Mindelact e a Associação durante vários anos, sendo que a organização conjunta do Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona estatuiu-se como o momento mais alto dessa colaboração e do intercâmbio teatral lusófono.

Porém, a importância dada à lusofonia é intermitente e parece residir na possibilidade de financiamento que as estruturas políticas e culturais lusófonas poderão atribuir ao festival. O financiamento lusófono não é constante e é feito apenas por algumas instituições, como é o caso da Cooperação Portuguesa, que apoia o festival financeira e logisticamente com empréstimo de equipamento, e do Instituto Camões⁹. Contudo, a CPLP, que deveria ser o organismo máximo de apoio e promoção da lusofonia, “nunca apoiou o festival Mindelact, nem se fez representar, ou sequer mandou uma mensagem de incentivo”¹⁰. Por isso, o Festival Mindelact sempre teve necessidade e liberdade para “se reinventar” (MCMAHON, 2015, p. 69), apenas assumindo o “discurso lusófono” (*Ibidem*, p. 69) estrategicamente, como ocorreu “em 2004, em que Mindelo foi Capital Lusófona da Cultura (atribuído pela UCCLA), (...) ano em que a componente da programação dos países ditos lusófonos foi reforçada”¹¹.

O facto de o festival nunca ter tido um apoio consistente por parte das instituições da lusofonia levou a que os organizadores procedessem à remoção dos objetivos lusófonos já citados do seu estatuto, em março de 2007, até porque consideravam a lusofonia “não como destino último dos encontros interculturais [...] mas como uma etapa num caminho mais vasto em direção ao intercâmbio teatral global” (MCMAHON, 2015, p. 70). A elasticidade do discurso da lusofonia associada ao Mindelact revela-se nas opções de programação: a partir de 2000,

⁸ *Idem*.

⁹ A Cooperação Portuguesa e o Instituto Camões são organismos tutelados pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal.

¹⁰ Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico a 2 de agosto de 2016.

¹¹ Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico a 2 de agosto de 2016.

tornou-se mais frequente a apresentação de companhias sul-americanas hispanófonas e de teatro europeu de França, Espanha, Itália, entre outros.

Apesar da rejeição da identidade lusófona associada ao Festival Mindelact, na verdade, em termos práticos, o festival é operacionalizado através da lusofonia. Por um lado, as atividades periféricas, como é o caso dos *workshops*, são levadas a cabo maioritariamente em português¹². Por isso, “a linguagem da pedagogia teatral no Mindelact é quase completamente portuguesa” (MCMAHON, 2015, p. 72). Por outro lado, a língua portuguesa é a principal língua falada em palco, durante os dias do festival. A programação do Mindelact 2016 é representativa e exemplo do programa das edições anteriores do festival – a maioria das peças são representadas em português e/ou em crioulo que, na verdade, tem a língua portuguesa na sua génese.

Para além da língua portuguesa, a apresentação de peças dos países lusófonos cria um ambiente de reconhecimento e empatia, não só entre os atores em palco e os membros da audiência, como também entre os agentes de teatro das diferentes companhias presentes no festival, o que promove o intercâmbio teatral e o diálogo intercultural e interteatral. O público do Festival Mindelact e, em particular, o “público do Mindelo é de facto um público especial [...] de troca de energias entre palco e plateia. A troca de energia no teatro em São Vicente é muitíssimo forte”¹³. Essa energia intensifica-se, principalmente, devido às raízes históricas e aos afetos que os diferentes países, povos e culturas partilham desde há séculos. Nesse sentido, não é surpreendente que a reação do público às peças dos países lusófonos seja positiva.

A apresentação de peças de países cultural e linguisticamente afastados da lusofonia impede que o Festival Mindelact seja identificado como um festival lusófono. Porém, os aspetos atrás mencionados – a predominância da língua portuguesa e a prevalência de apresentação de peças e companhias dos países da CPLP que deram origem a uma rede de afetos que se fortalece de edição para edição – permitem-nos afirmar que o Festival Mindelact é um agente fundamental de promoção da lusofonia e da cultura lusófona.

Para além disso, a rede de afetos criada no festival levou a uma rede de trabalho que resultou na coprodução e apresentação de projetos teatrais. Essa coprodução resulta num espetáculo intercultural lusófono, que podemos denominar teatro lusófono, pois contém

¹² A título de exemplo, em 2007, foram ministradas várias ações de formação: “Interpretação” pelo brasileiro Gabriel Miziara; “Conceção Gráfica” pelo cabo-verdiano Paulo Santos; “Trabalho do ator na teatralidade do Meridional” pelo português Romeu Costa; “Fazendo Bonecos” pelo espanhol Eduardo Rodriguez; “Composição musical para teatro” pelo português Fernando Mota; “Atelier de escrita para teatro” pelo português José Luís Peixoto; “Teatro Sombras” pela portuguesa Maria João Trindade; “Laboratório de máscaras” pela portuguesa Beatriz Camargo; “Comédia Dell’Arte” pelo português Nuno Pinto Custódio. Das nove formações ministradas, apenas uma foi apresentada em castelhano, as restantes foram levadas a cabo em português.

características performativas, linguísticas e culturais dos diferentes países envolvidos, como é o caso das seguintes peças: *Luis Lopes Sequeira ou Mulato dos Prodígios* apresentada no Mindelact 1997¹⁴; *Autocarro do Amor* apresentado no Mindelact 2002¹⁵; *Sozinha no Palco* apresentada no Mindelact 2007¹⁶; *Closer* apresentada no Mindelact 2011¹⁷; *Estrangeiras* apresentada no Mindelact 2016¹⁸, entre outros.

Festival de teatro e lusofonia: que relações?

O teatro em língua portuguesa encontrou um meio de divulgação fundamental nos festivais de teatro. Desde a última década do século XX, agentes de teatro dos vários países lusófonos têm juntado esforços para promover o teatro realizado nos países e nas regiões da língua portuguesa, criando, para isso, festivais de teatro, a que denominam, maioritariamente, de festivais de teatro lusófono. É nesta denominação que reside o primeiro impasse e o primeiro ponto de discórdia entre os agentes teatrais. Em primeiro lugar, é necessário concetualizar *festival de teatro lusófono*, o que é uma tarefa árdua, já que não existe um conceito generalizado e unanimemente aceite de teatro lusófono, para além de que muitos agentes teatrais negam categoricamente a sua existência e outros têm reservas quando à sua denominação. Desta forma, não existindo o conceito de teatro lusófono, encarado como uma linguagem teatral única e específica, como será possível, então, denominar um festival como *festival de teatro lusófono*?

A resposta a esta questão está intimamente ligada àquilo que se entende por lusofonia, a fala dos lusos, ou seja, aqueles que falam a língua portuguesa. Nesta perspetiva, bastaria que uma peça de teatro fosse apresentada em português (ou num crioulo de base portuguesa) para ser considerada teatro lusófono. Porém, o conceito de lusofonia associado apenas à língua é redutor e não contempla aspetos histórico-culturais fundamentais para os diferentes povos e culturas que compõem a lusofonia. Mais ainda, o próprio conceito de lusofonia não é consensual e não é unânime, sendo, frequentemente, alvo de críticas pelo facto de resvalar para uma faceta

¹³ In <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43093-joao-branco-hoje-e-inconcebivel-organizar-um-festival-de-teatro-lusofono-e-nao-convidar-um-grupo-de-cabo-verde-por-cao-do-mindelact>, entrevista de João Branco ao Expresso das Ilhas. Último acesso a 05 de setembro de 2016.

¹⁴ Coprodução Elinga Teatro (Angola) e Cena Lusófona (Portugal).

¹⁵ Coprodução entre a Associação Mindelact (Cabo Verde) e o Grupo Art'Imagem (Portugal), para um espetáculo ambulante, todo passado dentro de um autocarro em circulação pelas ruas do Mindelo.

¹⁶ Coprodução de Cair.te Teatro (Portugal) e do Teatro Reactor (Portugal) com encenação do brasileiro William Gavião e texto do cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa.

¹⁷ Encenação de João Branco em colaboração com o Projeto Aquarium (Portugal), envolvendo Brasil, Cabo Verde e Portugal.

¹⁸ Coprodução do Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo.

neocolonialista, que todos os povos da língua portuguesa, incluindo os portugueses, pretendem contestar.

O conceito de lusofonia é ainda um conceito incipiente, acerca do qual ainda falta ouvir as considerações dos povos outrora colonizados por Portugal e sem os quais não poderia haver a lusofonia global que, atualmente, se tem em consideração. Nesta senda, sendo o conceito de lusofonia dúbio, o conceito de teatro lusófono assumirá as mesmas características nebulosas quanto à sua concetualização, estendendo-se esta obscuridade ao conceito de festival de teatro lusófono. Por isso, considerar que festival de teatro lusófono se baseia apenas na língua portuguesa apresentada em palco é redutor e não considera o trabalho dos agentes teatrais ao longo dos últimos trinta anos.

Não serão apenas as peças de teatro em português de companhias teatrais dos países de língua portuguesa que fazem com que o Mindelact seja lusófono; essa denominação deve-se, em grande parte, a uma cultura de coprodução que se tem vindo a desenvolver entre os agentes teatrais que participam regularmente nos festivais de teatro e que teve início com o trabalho desenvolvido pela Cena Lusófona e que foi sendo fomentada, ao longo dos anos, por companhias teatrais, encenadores, diretores, técnicos de teatro e atores de vários países que compõem o mundo global da lusofonia. As peças de teatro fruto de um trabalho de coprodução de agentes teatrais de diversas culturas e países da lusofonia apresentam uma linguagem específica e irrepetível, que se caracteriza pelo hibridismo e por uma polifonia linguística e por uma polifonia cultural dos diversos países lusófonos. Neste sentido, as coproduções assumem-se, definitivamente, como espetáculos de teatro lusófono, na medida em que as culturas e as linguagens plurais se encontram em palco, dando origem a uma linguagem performativa incomparável e reconhecida por todos aqueles que pertencem ao mundo lusófono.

Para além disso, o festival de teatro lusófono é francamente promovido através das atividades paralelas e do programa paralelo ao apresentado no palco de teatro principal do festival. Com efeito, o Mindelact apresenta uma programação à margem do festival, cuja repetição e continuidade fomentam a lusofonia, o teatro lusófono e os festivais de teatro lusófono. Esta programação paralela promove *workshops* e oficinas de trabalho, debates, mesas redondas, apresentações culturais específicas como a gastronomia e a música, exibição de documentários e exposições de fotografia, entre outras atividades. Durante o desenvolvimento destas atividades, vai-se criando uma comunidade que se sente parte de um todo comum e que ajuda a promover e a desenvolver o teatro dos diferentes países de uma forma singular e as produções teatrais que são o resultado de um trabalho comum. Note-se, para além disso, que as preocupações acerca do teatro lusófono são debatidas de edição do festival em edição,

pretendendo-se encontrar soluções e meios de interajuda entre os agentes teatrais. De realçar que a presença de companhias teatrais, encenadores, diretores, técnicos de teatro e atores específicos é recorrente, criando, por um lado, um sentido de irmandade e de pertença e, por outro, originando um trabalho que se quer contínuo e fortalecido para enfrentar as vicissitudes do mundo do teatro e dos festivais. Contudo, o facto de quase sempre serem os mesmos agentes teatrais a circular nos festivais de teatro lusófono e nas sucessivas edições pode dar origem a um certo isolamento, pois não haverá o contributo de novas perspetivas e de novas formas de trabalhar, fatores fundamentais de desenvolvimento e de evolução.

Não obstante, o financiamento dos festivais de teatro lusófono e, por conseguinte, do teatro lusófono, apresenta-se como o principal obstáculo. As atividades dos diferentes festivais e das diferentes associações têm conhecido uma inconstância extrema, o que, por vezes, coloca em causa a efetividade de toda uma programação ou leva ao desaparecimento total de iniciativas. O principal problema reside no facto de as companhias teatrais e de as organizações dos festivais dependerem quase exclusivamente do financiamento por parte do poder político e, por isso, estarem sujeitas às agendas e às vicissitudes políticas e económicas de cada executivo. É necessário que as companhias teatrais, os festivais e os projetos performativos criem mecanismos de financiamento externo e de autofinanciamento, para que a efemeridade dos diversos projetos seja ultrapassada. Para isso, deve-se, antes de mais, criar um grupo de trabalho e de discussão para que os esforços empreendidos são sejam usufruídos apenas por alguns, mas que todos os agentes teatrais, mesmo os dos países africanos mais pobres e que raramente têm a oportunidade de participar nestes eventos, possam ter acesso às medidas que lhes permitirão desenvolver o seu trabalho.

Assim, pelo exposto, apesar da inconstância do financiamento, da efemeridade dos festivais de teatro, os festivais de teatro têm-se apresentado como o evento fundamental de divulgação e de promoção do teatro em língua portuguesa, do teatro dos países de língua portuguesa, principalmente dos países africanos que passam por tantas dificuldades para apresentar os seus projetos, e, acima de tudo, do teatro lusófono. É fundamentalmente através dos festivais que o público tem vindo a conhecer a linguagem própria e específica do teatro lusófono resultante da simbiose de linguagens teatrais diversas, bem como tem vindo a acompanhar as preocupações dos que fazem teatro em condições, por vezes, bastante árduas. Por isso, é necessário encontrar mecanismos de superação das dificuldades que têm vindo a ser sentidas, para que a energia dos agentes de teatro seja concentrada naquilo que realmente importa, fazer teatro.

Considerações finais

É amplamente reconhecida e confirmada a importância dos festivais na divulgação e promoção do teatro, especialmente dos agentes e companhias que ainda não possuem reconhecimento por parte da crítica e por parte do público, particularmente os africanos que possuem poucas oportunidades de promoção do seu trabalho. Assim, a sua existência e a continuação dos projetos já existentes, como o Mindelact, tornam-se inquestionáveis, mormente porque coloca em situação de igualdade as companhias, os artistas e os agentes teatrais dos diferentes países, independentemente da sua origem geográfica, de pertencerem a um país desenvolvido ou a um país em desenvolvimento, serem profissionais ou amadores.

O festival de teatro reúne um conjunto de atividades artísticas, com um denominador comum, durante determinado período. O festival de teatro lusófono é composto por um conjunto de atividades paralelas às apresentações teatrais, atividades essas que se distinguem em termos de género (debates, mesas redondas, oficinas de trabalho, teatro de rua, entre outros) e em termos de público (público em geral, público infanto-juvenil, agentes de teatro e artistas, entre outros).

As atividades de diversas índoles são apresentadas em espaços diversos, adequados à sua natureza, e essenciais na promoção da cultura do festival. Particularmente, no que respeita aos festivais de teatro lusófono, pela forma como estão concebidos e pelas atividades e eventos paralelos que existem, os festivais promovem uma rede de afetos que se transformou, ao longo dos anos, na base de desenvolvimento e de continuidade dos diferentes projetos. Assim, os festivais lusófonos criam e fortalecem a camaradagem entre os artistas, criando oportunidades de interação social, de desenvolvimento de projetos comuns, de solidariedade e de interajuda. Com as sucessivas edições e com a participação frequente das mesmas companhias, dos mesmos artistas e dos mesmos agentes teatrais, deu-se origem a uma irmandade, a uma comunidade que se reconhece e que reconhece características específicas dos festivais lusófonos em geral e das atividades performativas em particular.

Há a destacar um aspeto fundamental que é promotor do teatro lusófono: as coproduções teatrais. A rede artística criada a partir dos festivais levou à junção frequente de sinergias para criar novos espetáculos, em que as diferentes linguagens artísticas entraram em situação de hibridismo e criaram uma linguagem teatral nova e irrepetível, fruto da miscigenação de línguas, linguagens e características culturais e performativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BAPTISTA, Augusto. João Branco O Diretor de Pé Descalço. **Setepalcos**. v. 6, 2009.

BRANCO, J. **Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde**. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004.

CREMONA, Vichi Ann. Introduction – The Festivalising Process. In: HAUPTFLEISCH, T.; LEV-ALADGEM, S.; MARTIN, J.; SAUTER, W.; SCHOENMAKERS; H. (Eds.). **Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007, p. 5-13.

LOPES, José Vicente. Cidade dos Festivais. **Público**, p. 24, 1997.

MADEIRA, C. Novos notáveis – os programadores culturais. In: **Actas do IV Congresso Português de Sociologia**. Coimbra, 17-19 de abril, 2000.

MCMAHON, C. **Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil**. Coimbra: Almedina, 2015.

MELLO, Z. H. **A Era dos Festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2003.

SAUTER, Willmar. Festivals as Theatrical Events: Building Theories. In: HAUPTFLEISCH, T.; LEV-ALADGEM, S.; MARTIN, J.; SAUTER, W.; SCHOENMAKERS; H. (Eds.). **Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007, p. 17-26.

SCHOENMAKERS, Henri. Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions. In: HAUPTFLEISCH, T.; LEV-ALADGEM, S.; MARTIN, J.; SAUTER, W.; SCHOENMAKERS; H. (Eds.). **Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007, p. 27-38.

Recebido em: 06/09/2020

Aprovado em: 21/11/2020

José Fernando SaideJambe

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

A HABITAÇÃO COMO EXPRESSÃO CULTURAL NAS ZONAS RURAIS DA PROVÍNCIA DO NIASSA - MOÇAMBIQUE

HOUSING AS A CULTURAL EXPRESSION IN RURAL ZONES IN THE PROVINCE OF NIASSA - MOZAMBIQUE

RESUMO: Desde que surgiram as comunidades bantu na região Norte de Moçambique, a habitação foi vista como uma forma de expressão cultural, uma vez que existe uma relação directa entre os indivíduos e o habitat, isto é, há sentimento de que a casa, para além de ser lugar escolhido para abrigo contra as chuvas, o vento, o calor, o frio, refúgio contra os ataques de outros animais, ela tem vida própria, proporciona a concretização de diversas crenças e magias, abriga os espíritos e conserva os espaços para os cultos. Por isso que surgiu a necessidade de se fazer este estudo com o objectivo de perceber até que ponto é que a habitação constitui uma forma de expressão cultural nas zonas rurais do Niassa, área com muita diversidade cultural e influenciada, na maioria dos casos pelos hábitos e costumes dos países vizinhos (Malawi e Tanzânia).

PALAVRAS-CHAVE: Habitação; Cultura; Expressão Cultural.

ABSTRACT: Since the appearance of rural communities in northern Mozambique, housing has been seen as a form of cultural expression, since there is a direct relationship between individuals and habitat, that is, there is a feeling that the house, in addition to being a place chosen for shelter from the rains, wind, heat, cold, refuge from attacks by other animals, it has a life of its own, provides the realization of various beliefs and spells, shelters the spirits and conserves spaces for worship. That's why the need arose to make this study in order to know to what extent housing is a form of cultural expression in rural areas of Niassa - Mozambique, an area with a lot of cultural diversity and influenced, in most cases by the habits and customs of neighboring countries (Malawi and Tanzania).

KEY WORDS: Housing; Culture; Cultural Expression.

A HABITAÇÃO COMO EXPRESSÃO CULTURAL NAS ZONAS RURAIS DA PROVÍNCIA DO NIASSA - MOÇAMBIQUE

José Fernando SaideJambe ¹

Introdução

O presente artigo tem como objectivo perceber até que ponto é que a habitação constitui uma forma de expressão cultural nas zonas rurais do Niassa. Trata-se de uma região multicultural, habitada por falantes de Macua, Swaili, Nianja e Ajaua, daí a razão da riqueza cultural. O objectivo geral do estudo é de saber até que ponto a habitação constitui uma forma de expressão nas zonas rurais do Norte de Moçambique. Este artigo propõe um debate baseado em ideias de entrevistados `a luz da fundamentação teórica com destaque para abordagens de FISCHER (1997), PASTARNAK (2016) e MOREIRA (2020) sobre a noção de abordagem e, abordagens de GEERTZ (1997), TYLOR (1981) e DANIELA DIANA (2020) sobre a cultura como acção dinâmica na sociedade.

A habitação é uma necessidade humana indispensável para a vida na sociedade e para a concretização de todas as actividades sociais, sejam para pobres sejam para ricos. A relação que existe entre a habitação e a cultura tem a ver basicamente com o reconhecimento que existe de que a casa, além de ser abrigo aos fenómenos naturais exteriores (chuva, vento, calor e frio), também é um lugar de construção cultural dos indivíduos onde a maior parte da sua vida se desenrola. Na colecta de dados, usei uma entrevistas semi-estruturada dirigida aos líderes comunitários do Porto Administrativo de Nungo, Distrito de Marrupa, Província de Niassa, local escolhido por conveniência e por estar ligado `a socialização do autor do estudo.

1. METODOLOGIA DO ESTUDO

Em termos metodológicos, esta reflexão foi baseada em leituras de artigos e livros que apresentam estudos sobre as manifestações culturais no geral e a cultura em Moçambique, em confrontação com as vivências do autor do estudo como natural de Niassa e os dados colhidos mediante entrevistas.

¹ Professor na Universidade Rovuma - Moçambique, Estudante de Doutoramento em Ciências de Comunicação e Marketing na Universidade Católica de Moçambique - Nampula.
Email: josejambe@gmail.com

Quanto à abordagem, efectivei um estudo qualitativo baseado em dados colectados por meio de uma entrevista semi-estruturada dirigida a 5 líderes comunitários do Posto Administrativo de Nungo localizado no Distrito de Marrupa, em Niassa, escolhidos de forma intencional com intuito de que teríamos informações claras e precisas para satisfazer o objectivo geral do estudo. Os dados foram analisados recorrendo ao método indutivo de acordo com as experiências narradas pelos líderes comunitários, que são os líderes de informação e o garante da comunicação comunidade - governo.

Marrupa é um distrito situado na província de Niassa, em Moçambique, com sede na vila de Marrupa. Tem limite, a norte com o distrito de Mecula, a oeste com os distritos de Majune e Mavago, a sul com Nipepe e Maúa e a oeste com Moeda e Balama. (Segundo o *site* https://pt.wikipedia.org/wiki/Marrupa_%28distrito%29)

2. REVISÃO DA LITERATURA

3.1 NOÇÃO DE HABITAT E/OU HABITAÇÃO

A vida mostra que todo ser animal sempre procurou algum sítio para se acomodar por necessidades naturais e independentemente das condições de diversa ordem que caracterizam a este espaço. Os indivíduos, por exemplo, não se confinam pelos limites corporais, procuram um lugar para a realização das suas actividades e caracterizarem-se com ele como uma propriedade.

FISCHER (1997) conceitua o termo habitat como sendo um espaço organizado no qual se desenrola a vida privada. O autor acrescenta que segundo a categoria social a que se pertence, o tipo de alojamento no qual se vive não será o mesmo, o habitat tem a ver com as condições sociais que determinam este ou aquele espaço de alojamento. Deste modo, de acordo com a sua categoria, uns vivem em casas bem espaçosas e seguras, com ambiente calmo, outros em casas colectivas e cheias de barulho em zonas rurais e suburbanas, outros em casas de campo, dentre várias formas de ocupação de lugares para a realização das suas diversas actividades sociais.

A habitação para os indivíduos é caracterizada pela estrutura artificial formada por paredes assentadas em fundações e uma cobertura para providenciar abrigo contra as chuvas, o vento, o calor, o frio, refúgio contra os ataques de outros animais. Neste contexto, surge o termo “lar” que é mais ligado à parte afectiva e pessoal, uma vez que é visto como o lugar próprio de um indivíduo, onde este tem a sua privacidade e onde parte mais significativa da sua vida pessoal se desenrola.

Ao longo da história, os tipos de moradia foram sofrendo alterações. Por exemplo, na pré-história, os homens viviam em cavernas e grutas (locais que Natureza proporciona). Depois passaram para a fase de construções com materiais que a natureza oferecia que, posteriormente, foram aparecendo diversas técnicas de construção adoptadas de acordo com as necessidades dos seres humanos.

Na visão de PASTARNAK (2016, p.86), existem quatro aspectos a ter em conta na definição de habitat:

- a) casa (*house*) – ou seja, a estrutura física;
- b) lar (*home*) – a estrutura económica, social e cultural estabelecida pela família (*household*, grupo doméstico) residente;
- c) bairro (*neighbourhood*) – são ruas, lojas, igrejas, escolas, área verde e de recreação, transporte etc., que circundam a casa;
- d) comunidade – inclui os que moram, trabalham ou prestam serviços no bairro.

É difícil conceituar o termo habitação sem fazer menção da sua relação com os interesses sociais dos habitantes. Neste contexto surge o conceito de habitação social, em que segundo MOREIRA (2020), em termos gerais, é aquela voltada à população de baixa renda que não possui acesso à moradia formal e nem condições para contratar os serviços de profissionais ligados à construção. A autora acrescenta que quando se fala de habitação de interesse social entra em jogo uma série de interesses e interessados, em que os protagonistas são os futuros moradores, não apenas como indivíduos que precisam de casas para morar, mas também como parte da sociedade na qual a rede de relações estabelecidas com a vizinhança e com a cidade assume grande relevância no projecto.

No contexto Moçambicano, a habitação mais comum tem características típicas da habitação de interesse social uma vez que as casas são maioritariamente construídas sem maior rigor técnico e sem a assistência de profissionais de construção. As zonas rurais, por exemplo, são habitadas por indivíduos com baixa renda, o que os leva a construir habitações apenas para atenderem as suas necessidade sociais básicas para a sua sobrevivência.

3.2 A HABITAÇÃO COMO ESPAÇO CULTURAL

Segundo o estudioso chinês Yi-Fu Tuan (1980), os seres humanos estabelecem uma relação afectiva com o lugar em que habitam e as suas componentes. Nesta ordem de ideias, FISCHER (1997, p.30) reitera que “todo habitat comporta características culturais e, em todas as

sociedades, a organização do espaço faz-se segundo as concepções que presidem `a definição dos grupos humanos e das relações sociais”.

Parafraseando FISCHER (1997), em muitas culturas, o espaço organiza-se segundo a importância da diferenciação dos papéis masculino e feminino; por exemplo, de acordo com o afastamento que os separam, observa-se a afectação das mulheres às partes mais recuadas do alojamento, o que revela talvez que elas têm um estatuto inferior, mas procura-se para elas, ao mesmo tempo, uma protecção do espaço doméstico.

Segundo SANTOS (2008), o espaço é um conjunto indissociável de sistemas de objectos e de sistemas de acções e é com base nessa ideia e nas noções de técnica e de tempo, de razão e de emoção, que propõe a construção de um sistema de pensamento que busca entender o espaço geográfico. Por isso, habitar em algum sítio é mais do que escolher um sítio e organizar para se acomodar, significa viver adaptado aos ritmos da natureza, apoiar-se na história humana direccionada para um futuro tendo em conta o local em que se encontra inserido, viver a cultura e as tradições locais.

3.3 NOÇÃO DE EXPRESSÃO CULTURAL

O termo cultura é abordado de várias formas, tendo em conta as diversas áreas de conhecimento, principalmente na Antropologia e na Sociologia. Segundo o dicionário Aurélio Online, *cultura pode significar: Acto, arte, modo de cultivar; Lavoura; Conjunto das operações necessárias para que a terra produza; Vegetal cultivado; Meio de conservar, aumentar e utilizar certos produtos naturais; Intrusão, saber, estudo; Apuro, perfeição, cuidado.*

GEERTZ (1997) diz que a cultura é um conjunto de mecanismos simbólicos que auxiliam na ordenação do comportamento humano. O autor acrescenta que tornar-se humano é tornar-se individual sob direcção de padrões culturais, por isso a cultura é um conjunto de significações que são comunicadas pelos e entre os indivíduos de um dado grupo através de processos interactivos.

TYLOR (1981, p.1), citado por Gilberto Velho e Eduardo Viveiros de Castro, afirma que “a cultura ou civilização é esse todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes, e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade”. Esta visão abre o espaço de acomodar as acções dos seres humanos em correlação com a cultura, gerando vários conceitos descritivos, normativos, psicológicos, estruturais, históricos, dentre vários. Assim, a expressão cultural seria a maneira como pessoas ou grupos difundem determinado conhecimento ou cultura, utilizando actividades e manifestações de cunho

artístico e que tenham um significado simbólico para a identidade do seu meio em que se enquadra, tais como as artes visuais, a dança, festas populares, a música e o teatro típicos de um determinado povo.

Actualmente, a dinâmica da vida fez surgir muitas novas formas de expressão cultural em várias sociedades do mundo, como por exemplo o *Hiphop*, *funk*, guitarra e aparelhagem de música², esta última mais frequente em sociedades rurais moçambicanas, principalmente quando estão a ser realizadas diversas cerimónias.

As expressões culturais não são apenas uma forma de lazer para os diversos povos em todo mundo, servem para a evolução de cada indivíduo, conhecer a diversidade cultural para se tornar uma pessoa mais segura, confiante, crítica e criativa na sociedade em que estiver inserido.

Na visão de Daniela Diana (2020), no seu artigo intitulado “O que é cultura”, a cultura é um conjunto de tradições, crenças e costumes de determinado grupo social. Também pode ser definida como o comportamento por meio da aprendizagem social. Deste modo, a autora apresenta os seguintes tipos de cultura:

- a) Cultura de Massa: a cultura de massa é o conjunto de ideias e de valores que se desenvolve tendo como ponto de partida a mesma mídia, notícia, música ou arte.
- b) Cultura erudita: diferente da cultura de massa, a cultura erudita é resultado do conhecimento adquirido por meio da pesquisa e do estudo nos mais diferentes campos.
- c) Cultura popular: esta intimamente relacionada com as tradições e os saberes, os quais são determinados pelo povo, por exemplo: as festas, o folclore, o artesanato, as músicas e a dança.
- d) Cultura material: representa o conjunto de património cultural e histórico formado por elementos concretos que ao longo do tempo foram construídos pelo ser humano.
- e) Cultural imaterial: É formada pelos elementos intangíveis. Ela representa o conjunto de saberes, tradições, técnicas, hábitos, comportamentos, costumes e modos de fazer um determinado grupo.
- f) Cultura organizacional: também chamada de “cultura corporativa” reúne um conjunto de elementos associados aos valores, missões e comportamentos de determinada organização.
- g) Cultura corporal: Analisa o comportamento dos seres humanos em seus mais diferentes grupos. Ela reúne as práticas relacionadas ao movimento como danças, jogos, actividades, comportamento sexual e festividades.

Todavia, Daniela Diana propõe as seguintes características da cultura: determinada pelo conjunto de saberes, comportamentos e modo de fazer; possui um carácter simbólico; é adquirida por meio relações sociais de um grupo; não é estática, sendo influenciada por novos hábitos.

3.4 A HABITAÇÃO *VERSUS* CULTURA EM CONTEXTO MOÇAMBICANO

²Esta forma de expressão cultural consiste em criar condições para tocar músicas em contextos festivos, desde as comunidades rurais até as urbanas.

Moçambique é um país da costa oriental da África Austral que tem como limites: a norte, a Tanzânia; a noroeste, o Malawi e a Zâmbia; a oeste, o Zimbabwe, a África do Sul e a Essuatíni; a sul, a África do Sul; a leste, a secção do Oceano Índico designada por Canal de Moçambique. (Segundo o site https://pt.wikipedia.org/wiki/Geografia_de_Mo%C3%A7ambique)

A região Norte de Moçambique é constituída por três províncias, nomeadamente Niassa, Cabo Delgado e Nampula. Esta região é habitada pelos povos originários da tribo mãe bantu, com uma diversidade linguística assinalável, como por exemplo: Macua (Nampula), Macua, Maconde e Suaíli (Cabo Delgado) e Macua, Suaíli, Ajaua e Nianja (Niassa).

A diversidade linguística que a região Norte de Moçambique dispõe faz com que haja muita riqueza cultural, conseqüentemente existência de diversas formas de expressão cultural. As populações destas regiões praticam diversos tipos de danças tradicionais, exibem várias formas de artes visuais, realizam vários tipos de festas tradicionais e criam músicas baseadas em tradições dos povos autóctones.

Partindo do princípio que a cultura influencia a caracterização de um povo, a população rural desta região do país têm uma forma de criação do habitat típica e que a caracteriza. Esta forma de habitação é organizada por clãs com modelos de casas que revelam a existência de uma relação directa entre as pessoas e o espaço, isto é, aparecimento de sentimento de pertença à terra.

A habitação é uma forma de expressão cultural muito forte em várias tribos da zona Norte de Moçambique. Os locais de habitação são criados por pequenos grupos de famílias que depois se desenvolvem e abrem o espaço para a acomodação de visitantes. Cada membro da comunidade é obrigado a se enquadrar nos hábitos e costumes da comunidade e os líderes comunitários são os que ditam as regras de convívio e as diversas actividades culturais nas suas áreas de jurisdição.

A aquisição do espaço de habitação passa por aceitação da recepção do membro na comunidade e é necessário que o integrante aceite a subordinação e a monitoria das autoridades locais. Geralmente, as casas da comunidade são feitas com o material local, como estacas de pau, bambus, rebocadas com adobe e cobertas de capim. Geralmente o terreno adquirido pelo visitante pertence à comunidade, caso ele queira sair não pode vender sem a autorização dos líderes.

Existe uma relação directa de intimidade entre a casa e os indivíduos nas zonas rurais do Norte de Moçambique, por isso quando uma casa se destrói ou arde, o sentimento é de luto como se tivessem perdido um ente querido. A casa é vista como a base de todas as actividades culturais

(as objectivas e as subjectivas) como a prática da magia negra para a demonstração de poder na comunidade pelos anciãos e a imposição do respeito aos demais constituintes da comunidade.

3. RESULTADOS OBTIDOS E SUA ANÁLISE

A entrevista orientada aos 5 (cinco) informantes era constituída por cinco perguntas abertas e os informantes estão codificados pelos sinais E1, E2, E3, E4 e E5, respectivamente. A escolha desse grupo de informantes foi intencional por reconhecer que os líderes comunitários até agora são o garante da gestão das comunidades rurais asseguradas por princípios tradicionais de comunidades matrilineares³, para o caso concreto das comunidades em estudo. Também, são os líderes comunitários que desempenham a função de líderes de informação, elo de comunicação comunidade - Governo e, facilitam a circulação das informações mais preponderantes para a vida dos membros das comunidades rurais.

A primeira questão que coloquei aos informantes foi a seguinte: *Que critérios usa para a organização da construção de habitação pelos membros da comunidade?* Os entrevistados E1 e E4 apresentaram respostas similares ao afirmarem que os critérios básicos são os que foram definidos no âmbito da criação das aldeias comunais⁴ (política de ocupação de solo para habitação durante a luta de libertação nacional em Moçambique). Os entrevistados acrescentaram que de acordo com esta ideia de criação de aldeias comunais, as casas são construídas em filas de modo a facilitar a circulação dos utentes, paralelamente `a via de acesso principal `a aldeia ou `a comunidade. Importa salientar que os anciãos que apresentaram estas respostas são idosos com 73 e 81 anos respectivamente, por isso têm essa experiência do período de luta de libertação nacional e ainda conservam na sua mente os princípios básicos deste período.

Ainda sobre a mesma questão, os entrevistados E2 e E5, aparentemente jovens que herdaram recentemente os tronos de liderança comunitária, apresentaram respostas semelhantes ao dizerem que na organização das casas, os membros da comunidades ocupam os espaços mais próximos aos seus familiares sem respeitar a nenhuma regra de posicionamento das suas casas e/ou habitações. Também não têm nada a ver com o tamanho do espaço, o que lhes interessa é estar mais próximo aos líderes da comunidade para ter acesso `as informações com maior rapidez e beneficiar-se de tudo que o líder receber do governo para os apoios directos `as comunidades.

Em Moçambique, os critérios de definição das lideranças comunitárias e seus papéis estão claramente conhecidos pelos membros das comunidades. Parafraseando Lorenzetti (2013, p.20),

³Segundo GASPARI (2015), matrilinear significa que em uma sociedade o sistema de descendência nas famílias segue a linha materna e os filhos herdam os bens e sua posição social através da linha materna de sua família, e não da paterna.

⁴ DE ARAÚJO (1988) diz que é uma nova organização assenta na produção colectiva e na concentração da população em aldeias.

a implementação da legitimação das autoridades locais foi recentemente concluída e oficialmente reconhecida pelas autoridades competentes dos Líderes Comunitários a vários níveis:

- a) Régulos e Secretários de Bairros
- b) Chefes de Grupos e de Povoações
- c) Chefe de Povoação
- d) Personalidades influentes de uma comunidade para a sua função social, cultural, económica e religiosa.

Por fim, o entrevistado E3 respondeu o seguinte: *“Aqui qualquer um pode ocupar o espaço que desejar, basta falar com os donos das terras e ter autorização para tal. Agora também é mais frequente a venda de lugares a estranhos por causa da procura à subsistência porque os nossos membros das comunidades são pobres e precisam de dinheiro para alimentar os seus familiares.”* Como podemos ver, esta resposta revela que há abertura para a recepção de novos indivíduos nas comunidades criadas com princípios tradicionais e de regulados em que maioritariamente coabitam na mesma área famílias que pertencem à mesma linhagem encabeçada pelo líder da comunidade (régulos ou reis).

A segunda questão para os entrevistados foi: *Qual é o critério que usam para a atribuição de terrenos aos novos membros nativos e recém-casados da comunidade?* Mediante a esta questão, as respostas dadas pelos entrevistados levam-nos a afirmar que para os líderes comunitários, actualmente não existem critérios específicos para a atribuição de terrenos nas comunidades rurais, uma vez que existe a mobilidade constante dos indivíduos em todo o país, principalmente depois da independência e da guerra dos 16 anos. Para os entrevistados, depois da independência as comunidades criaram as aldeias de forma arbitrária e sem o respeito pelo princípio de pertença de terras, mas sob liderança comunitária dos reis mais importantes e fortes da região, registando-se em alguns casos a mistura de indivíduos de tribos diferentes que se submetiam às regras de convivência dos líderes das comunidades. Esta situação de miscigenação verificou-se em grande escala depois da guerra dos 16 anos em que houve a migração de indivíduos que se refugiavam às cidades para as zonas rurais para a prática da agricultura e o retorno à terra natal, tendo surgido aldeias sem o respeito pelas lideranças da região, o que condicionou o aparecimento de comunidades mais subordinadas ao governo e com menor impacto da acção das lideranças comunitárias.

Todavia, em Moçambique a terra é propriedade do Estado. Na Lei de Terras, Lei No. 19/97 de 1 de Outubro de 1997, o Artigo 3 reitera que a terra é propriedade do Estado e não pode ser vendida ou, por qualquer outra forma, alienada, hipotecada ou penhorada. Também o Artigo 27 da mesma lei foi alterado em 2010 para introduzir a obrigação de consulta às comunidades

locais sobre os procedimentos legais relacionados com a administração da terra e gestão do uso da terra. As lideranças comunitárias encabeçam os comités de consultoria locais que desempenham a função preponderante na tomada de decisões sobre a gestão da terra e na mediação de conflitos internos da comunidade ou divergência entre membros, como também a utilização do direito costumeiro no que trata a terra, cultura habitacional e cultura ancestral de convivências africanas.

A terceira questão que coloquei aos entrevistados foi: *Na sua opinião, qual é o significado de casa/ habitação para si nesta comunidade?* Sintetizamos as respostas que os cinco entrevistados apresentaram nos seguintes termos:

- a) Construir uma casa simboliza a maturação do indivíduo, a preparação para assumir uma vida independente, sem que haja muita intervenção dos seus progenitores.
- b) Nas comunidades rurais, a casa é símbolo de satisfação social e económica, significa que o indivíduo já tem o suficiente para contrair o matrimónio e ser confiado a criar a sua família mesmo que não esteja a trabalhar para um singular ou para o estado.
- c) Nas comunidades rurais, a casa simboliza a vida, guarda tudo que representa a pessoa, desde aquilo que o protege dos males como feitiçaria e/ou a magia africana e aquilo que o encoraja para a luta pela sobrevivência.
- d) A casa é o sonho de todos os membros da comunidade, independentemente da qualidade do material usado para a sua construção, quer local quer convencional, o que mais interessa é estar acomodado perto da família e colaborar na vida de todos os membros da comunidade.

Segundo LORENZETTI (2013, p.21), “uma comunidade, considerada como um grupo de indivíduos é o capital social mais importante que as pessoas podem ter e é uma peça significativa do quadro social para tomar em consideração”.

A última questão para os entrevistados foi: *Na sua opinião, que relação existe entre a casa/ habitação e as manifestações culturais da comunidade?* Esta questão foi atípica porque cada entrevistado apresentou ponto de vista aparentemente diferente a do outro, por isso achamos que nos trouxe uma abordagem muito rica em termos de opiniões que esperava.

O primeiro entrevistado (E1) respondeu o seguinte: *Para nós, a casa é tudo e o convívio com os membros da comunidade é facilitado pela vizinhança. É nas nossas casa que nós resolvemos os nossos problemas e nos albergamos de todos os tipos de perigos que passamos na comunidade, desde os ataques dos animais, os feitiços e a invasão de outros indivíduos, e levamos um estilo de vida típico de uma comunidade de valores tradicionais da nossa tribo.* Visão semelhante a de NAHAS et al. (2001, p.48), que observam de que “para os povos indígenas, o estilo de vida é o conjunto de acções habituais que reflectem as atitudes, os valores e as oportunidades na vida dos sujeitos”.

A resposta do entrevistado E1 é enriquecida pelos entrevistados E4 e E5, ao afirmarem que para além destes todos benefícios que a habitação traz aos indivíduos, também usam-na para simbolizar a supremacia, isto é, quanto maior for a casa, maior será o respeito que os membros da comunidade terão consigo.

Ainda sobre a mesma questão, o entrevistado E2 respondeu: *Construir uma casa na comunidade mostra que o indivíduo já pode ser confiado para guiar uma família de forma independente, sem que haja muita intervenção dos seus progenitores. Cada membro da comunidade procura construir uma casa de acordo com o seu esforço e a renda familiar baseada em receitas colhidas a partir dos produtos agrícolas que cada família consegue por cada época de produção.* Esta resposta correlaciona-se com a ideia de LORENZETTI (2013) ao afirmar que nas zonas rurais, a qualidade das habitações é muito fraca. A casa típica é chamada palhota. É uma casa de um ou dois quartos, construída numa base de terra comprimida e elevada, com estrutura de bambu que tem acabamento de lama no reboco (técnica de pau a pique).

E o entrevistado E3 respondeu o seguinte: *Construir uma casa na comunidade sem a autorização das lideranças locais pode levar a morte, embora se afirme que a terra é do Estado e que qualquer um pode viver onde quiser. É preciso saber namorar bem os líderes comunitários para falarem com os espíritos locais para autorizarem a sua inserção à comunidade e aceitarem que você conviva com eles em harmonia e que seja submetido às regras tradicionais típicas da sociedade a que estiver inserido.*

Apesar desta divergência de opiniões, importa salientar o facto de os entrevistados terem destacado algumas formas de manifestação cultural baseadas em convivências tradicionais e nas magias africanas típicas das comunidades rurais moçambicanas. De salientar que as respostas puseram à superfície a ideia de que as casas são o suporte de tudo na vida do indivíduo em comunidades rurais porque servem para albergar das ameaças à integridade física, psicológica e moral do morador, uma vez que é nesta casa que ficam guardados todos os artefactos para se defenderem do mal, para chamarem o bem e/ou a sorte para lutarem para a sobrevivência.

Os entrevistados, nesta última questão destacaram a importância dos líderes comunitários na gestão do processo de edificação de habitações nas zonas rurais. Segundo o Código de Organização Territorial, uma comunidade local ou rural é um grupo de famílias e indivíduos vivendo num território ao nível da localidade ou ao nível mais baixo (povoação), que têm em vista salvaguardar interesses comuns através da protecção das zonas residenciais, zonas agrícolas, florestas, lugares de importância cultural, áreas de pastagem, recursos hídricos e zonas de expansão.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A habitação nas comunidades rurais da zona Norte de Moçambique constitui uma forma de expressão cultural muito destacada relativamente às outras formas, como a dança, a música, as artes visuais dentre várias. Existe uma relação directa entre os indivíduos e as suas casas ou lares porque a maior parte das actividades culturais objectivas e subjectivas são realizadas nas suas habitações. As actividades culturais subjectivas são as que os líderes comunitários e os anciãos praticam com o intuito de conquistar a simpatia dos membros da comunidade e a protecção dos mesmos. É nas habitações dos líderes comunitários e anciãos que são tomadas as principais decisões vitais para a comunidade, desde os casamentos, a resolução de conflitos passionais, a realização dos principais ritos de iniciação, a demonstração da “magia africana”, a criação de santuários ou espaços reservados para cultos e adoração aos antepassados.

Estas actividades culturais fazem com que a relação pessoa - habitação seja mais forte e que haja maior sentimento de pertença ao espaço que acomoda a cada membro da comunidade. Quando se queima uma casa, por exemplo, o luto é maior para todos os membros da comunidade porque reconhecem que há uma história que se foi e que será de difícil reposição, nem que seja construída de novo uma casa no mesmo local. Na maioria dos casos, tem havido um sentimento comum que o fogo levou consigo artefactos que facilitam a comunicação com os antepassados, utensílios valiosos e guardados em gerações, artigos de herança, lugares de concentração espiritual e dispersou os espíritos que convivem no mesmo *habitat* com os membros das comunidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CIPRIANO II, Frei. *As Migrações Bantu*; 2017. Disponível em https://m.facebook.com/1759492487647758/posts/1855944954669177/?refsrc=http%3A%2F%2Fwww.google.com%2F&_rdr

DANIELA DIANA. *O que é cultura?* 2019. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ea/v30n86/0103-4014-ea-30-86-00051.pdf>

DE ARAÚJO, Manuel G. M. *O Sistema de aldeias Comuns em Moçambique – Transformações na Organização do espaço residencial e produtivo* – Dissertação de Doutoramento em Geografia Humana; Lisboa, 1988. Disponível em <http://www.repositorio.uem.mz/handle/123456789/402>

FISCHER, Gustave N. **Psicologia Social do Ambiente**. Lisboa: Sociedade Industrial Gráfica, 1997.

GASPARI, Timi. *Os Macuas – Estrutura Social*; 2015. Disponível em <http://mz.ilteatrofabene.it/il-territorio/macua-estrutura-social/>

GEERTZ, C. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

LEI DE TERRAS, Lei nº 19/97 de 1 de Outubro. Disponível em https://www.sheltercluster.org/sites/default/files/docs/lei_terras_mocambique.pdf

LORENZETTI, Andrea. *Relatório Famílias Hospedeira: Análise social das comunidades rurais vivendo em zonas propensas aos desastres na província da Zambézia*. Maputo: Publix, Lda, 2013. Disponível em https://www.sheltercluster.org/sites/default/files/docs/familias-hospedeiras_analise-social-mozambique.pdf

MOREIRA, Susanna. *O que é habitação de interesse social?* 2020. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/925932/o-que-e-habitacao-de-interesse-social>

NAHAS, Markus Vinicius *et al.* *O Pentágulo do bem-estar: base conceitual para avaliação do estilo de vida de indivíduos ou grupos*. **Revista Brasileira de Atividades Física e Saúde**, V.5, n.2, p 48-59, 2001.

PASTARNAK, Suzana. *Habitação e Saúde*; 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ea/v30n86/0103-4014-ea-30-86-00051.pdf>

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Ed. Difel, São Paulo, 1980. Disponível em <http://www.calazans.ppg.br/miolo02c02.htm>

VELHO, Gilberto & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O conceito de Cultura e o Estudo das Sociedades complexas: uma perspectiva antropológica*. Disponível em [https://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/)

Referências electrónicas:

1. https://pt.wikipedia.org/wiki/Geografia_de_Mo%C3%A7ambique
2. https://pt.wikipedia.org/wiki/Marrupa_%28distrito%29

(APÊNDICE)

GUIÃO DE ENTREVISTA DIRIGIDA AOS LÍDERES COMUNITÁRIOS

1. Que critérios usa para a organização da construção de habitação pelos membros da comunidade?
2. Qual é o critério que usam para a atribuição de terrenos aos novos membros nativos e recém-casados da comunidade?
3. Na sua opinião, qual é o significado de casa/ habitação para si nesta comunidade?
4. Na sua opinião, que relação existe entre a casa e as manifestações culturais da comunidade?

Recebido em: 02/10/2020
Aprovado em: 04/12/2020

O VÍDEO ZERO LATITUDE DE BIANCA BALDI: GRAMÁTICA MODERNA, CONTRANARRATIVAS E PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO NA BACIA DO RIO CONGO

BIANCA BALDI ZERO LATITUDE VIDEO: MODERN GRAMMATICS, COUNTER-NARRATIVES AND COLONIZATION PROCESSES IN THE CONGO RIVER BASIN

Valdir Pierote Silva

RESUMO: O artigo analisa dimensões do vídeo Zero Latitude, trabalho da artista sul-africana Bianca Baldi. Com base em uma abordagem cartográfica e de inspiração ensaística, o texto segue algumas pistas lançadas pela artista e cria um caminho pelo emaranhado de questões acionadas pela obra, que vão desde a constituição do número zero, às coordenadas geográficas, passando pelas narrativas históricas e pela construção da racionalidade moderna e suas conexões com os processos de colonização na bacia do rio Congo, na África. Com isso, esta produção artística permite mobilizar críticas e tensionar componentes dissidentes contra historiografias oficiais.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas; Arte; Geografia; África; Arte Contemporânea Africana.

ABSTRACT: The article analyzes dimensions of the video Zero Latitude, the work of South African artist Bianca Baldi. Based on a cartographic and essay-inspired approach, the text follows some clues released by the artist and creates a path through the tangle of issues triggered by the work, ranging from the constitution of number zero, to geographic coordinates, to historical narratives and construction of modern rationality and its connections with colonization processes in the Congo River basin in Africa. Thus, this artistic production mobilizes criticism and tensions dissident components against official historiographies.

KEY WORDS: Narratives; Art; Geography; Africa; Contemporary African Art.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

O VÍDEO ZERO LATITUDE DE BIANCA BALDI: GRAMÁTICA MODERNA, CONTRANARRATIVAS E PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO NA BACIA DO RIO CONGO

Valdir Pierote Silva ¹

Introdução

A artista sul-africana Bianca Baldi, nascida em Johannesburgo em 1985, participa de um efervescente universo artístico que aborda, de diferentes maneiras, as narrativas hegemônicas a respeito das ocupações e espoliações do território africano. No caso específico da sua produção denominada *Zero latitude*, ela mescla formatos como performance, instalação e videoarte, recolhendo objetos e imagens deslocados de seu uso comum, para interrogar os efeitos de uma gramática moderna nas leituras sobre a colonização da Bacia do Rio Congo (VIDEOBRASIL, 2015).

Por meio do presente artigo, propomos analisar dimensões de *Zero latitude*, este trabalho em que Baldi alinhava várias referências, fazendo-nos retornar ao século XIX, para destacar a invenção das narrativas como importante mecanismo de exploração e colonização. Com base em uma abordagem cartográfica e de inspiração ensaística (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015), o texto segue algumas pistas lançadas pela artista e cria um certo caminho entre as questões acionadas pela obra.

Tais pistas nos levam a um percurso que compreende desde a ideia de zero, até a constituição das coordenadas geográficas e das narrativas históricas, passando também pela forte conexão entre a racionalidade ocidental moderna e os processos de colonização. Um emaranhado de problemáticas que podem parecer díspares, mas que, no fundo, mostram o mundo como não menos que um entrelaçado de todas as coisas.

Ponto zero: engendramento e aniquilação de mundos

Com duração de 9'24", *Zero Latitude* é de 2014 e foi apresentado no Brasil, no 19º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, em 2015, no SESC Pompéia (São Paulo - SP) e inicia focado em um baú clássico Louis Vuitton, com o nome P S de Brazza grafado em dourado, colocado no centro de um espaço em forma de cubo branco. Não há som. Rapidamente,

¹ Doutorando e Mestre em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo. v.pierote@yahoo.com.br

esse enquadre muda, quando entram no ambiente dois homens, como refinados serviçais. Eles abrem a mala antiga, revelando uma cama portátil oitocentista. Depois, montam a parafernália, que é demonstrada pela câmera em vários ângulos. Terminam. Uma tela branca permanece por algum tempo, antes de o vídeo se encerrar.

Figura 1 - Frame de *Zero latitude*, Bianca



Fonte: Videobrasil (s/d)

Por meio do vídeo, evidencia-se o inter cruzamento de vários elementos que servem como guias para a criação de um percurso próprio pela amplidão dos temas interrelacionados. Contudo, entre os diversos componentes mobilizados, é possível iniciar a problematização pelo próprio nome do trabalho: *Zero Latitude*. Afinal, o que é um zero ou uma latitude?

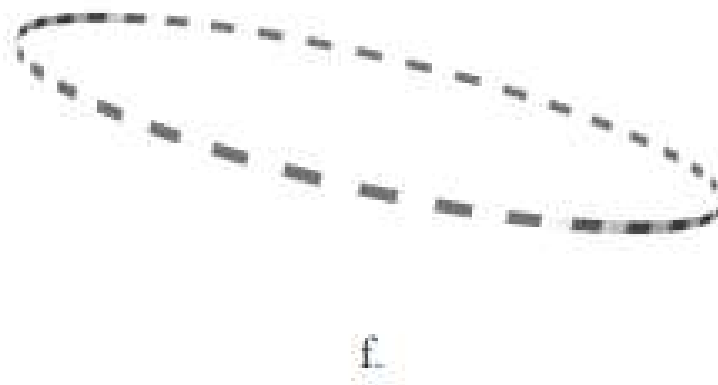
Pensando inicialmente sobre o zero, destaca-se que o numeral é o nada e o infinito ao mesmo tempo, característica paradoxal que rompe a lógica aristotélica, tão cara à modernidade ocidental.

Embora a adesão ao zero tenha experimentado várias resistências no Ocidente, foi fator central para o engendramento de revoluções técnico-científicas na Idade Moderna e na contemporânea realidade computacional – cujo funcionamento se dá por meio do código binário constituído pelo 1 e pelo 0 (SEIFE, 2001, KAPLAN, 2001).

Apesar das influências e datações relacionadas às contribuições de diferentes povos não sejam precisas, o zero passou a fazer parte da narrativa europeia somente após o século XII, ainda que de modo bastante marginal. O início do pensamento matemático se vincula sobretudo a duas dimensões, à transformação de parcelas do planeta em propriedade privada e ao controle do

tempo: “Eu tenho IIII ovelhas”; “são II horas”. Primariamente, ambas operações não exigiam o conceito de zero.

Figura 2 – Equador celeste



Fonte: Bianca Baldi - Zero latitude, a user's manual (s/d)

Esse número era inexistente na cosmologia greco-romana, a qual não apresentava formas cognoscentes compatíveis com o infinito ou o vazio. Não fazia sentido pensar na ausência ou no inassimilável em um tipo de organização social extremamente lógica e de sentidos lastreados na concretude, uma vez que a ideia de nada rompia com o pensamento aristotélico, eixo fundamental da compreensão daquela sociedade (SEIFE, 2001, KAPLAN, 2001).

De acordo com o estudo de Seife (2001), o zero é resultado de uma grande circulação de ideias que foram produzidas ao longo do tempo e no decorrer de extensas viagens. Esse número pode ter nascido na Mesopotâmia (atual Iraque), onde viviam sumérios e babilônios, que, por sua vez, transmitiram esse conhecimento aos persas — os quais viveram longos anos sob a influência do domínio grego de Alexandre, o Grande. Teriam sido os persas a levar o conceito de zero à Índia, que já apresentava uma cosmologia baseada na religião hindu cujos princípios forneciam certa base para a manutenção e substancialização do numeral. No hinduísmo, era possível pensar em termos de infinito e de nada.

Com o posterior domínio de Roma sobre a Grécia, a influência e controle dessas sociedades sobre a Índia diminuiu, possibilitando maior independência e algum grau de isolamento em relação aos povos greco-romanos. Assim, durante séculos, o zero de filiação babilônica manteve-se em uso e reformulação nas terras hindus, mas apresentou pouca difusão entre outras partes do mundo, ganhando maior circulação a partir das expansões árabes nas

regiões hindus. Foram os árabes, então, que deram valor aritmético ao zero e que transmitiram esse saber aos europeus por meio de intercontatos com povos do Norte da África, após o século XII (SEIFE, 2001, KAPLAN, 2001). Contudo, de acordo com Gundlach (1992), há uma hipótese ainda mais antiga que liga o uso inaugural do zero ao sistema de valores matemáticos encontrado entre os Maias (Américas Central e do Sul), já nos séculos IV e III a.C.

De todo modo, é interessante observar que o Ocidente resistiu ao zero por quase mil anos. Durante a Idade Média, essa desconfiança em relação ao numeral se baseou em uma teologia que inscrevia o nada como oposição a Deus. Naquela visão, calcular com o vazio era um perigoso empreendimento do diabo, uma tihosa encantaria sarracena da qual se deveria fugir (KAPLAN, 2001).

Foi apenas com o protocapitalismo, catalisado por operações de emergentes comerciantes europeus no final do período medieval, que o zero ganhou uma definição secular no Ocidente. A assimilação do numeral ocorreu em um caldeirão histórico que compreendia — sob o alto fogo da inquisição — êxodos rurais, questionamentos ao teocentrismo, deterioração do feudalismo, alargamento de burgos, concentrações demográficas etc... A agregação do conhecimento matemático dos hindus, árabes e africanos alavancou uma revolução científica na provinciana Europa daquela época, em que a presença do zero teve fundamental importância.

Assim, o mercantilismo europeu impulsionou novas formas de controle das propriedades, do tempo e do movimento, as quais se aprofundaram ao longo dos séculos motivadas por interesses monetários e pela exploração de terras até então desconhecidas.

Já em relação às latitudes, é oportuno relembrar que, com a conquista de Constantinopla (atual Istambul) pelo sultão Maomé II, os europeus perderam importantes caminhos de comércio com a Índia. Isso impulsionou os reinos navegantes europeus a procurarem rotas alternativas pelo mar. As viagens, antes realizadas por costejamento do continente, passaram a se dar em mar aberto, o que criou a necessidade de novas formas de mapeamento para localização espacial, operação para a qual o zero também se revelou extremamente necessário. É nesse contexto que são estabelecidas as atuais coordenadas geográficas da Terra, as latitudes e longitudes. Trata-se de linhas imaginárias traçadas sobre o mundo que, há aproximadamente cinco séculos, foram instituídas como forma de definir tempo e espaço nos termos ocidentais. Foram esses dispositivos que permitiram estabelecer localizações precisas e estão na gênese do contemporâneo sistema de posicionamento global (GPS - *global positioning system*), que localiza tudo e todos num intenso controle (SEEMANN, 2013). A partir daí a Terra também foi dividida em dois grandes hemisférios (Sul e Norte) e foram determinados os horários das faixas de terra localizadas em subseqüência.

A criação dessas linhas imaginárias para medir e esquadrinhar o planeta possibilitou novos movimentos e intercontatos entre territórios e povos. De certo modo, explicitou circulações até então não formalizadas e produziu elementos fundamentais para os processos de exploração e colonização. As cartografias, portanto, não são neutras, e revelam a construção de realidades e um regime de definição que articula tempo, espaço e ser.

Pouco a pouco, uma ficção foi sendo tecida com base nessa organização, derivando daí lugares definidos como centro, periferia, ocidente, oriente, hemisfério, norte, sul... Para além disso, esses conceitos foram preenchidos por material valorativo e arranjados em hierarquias verticais, cujo patamar mais alto era ocupado pelos homens europeus brancos e seus territórios. Uma geografia, uma história e uma ontologia produtora de narrativas que justificaram a expropriação de sociedades e a transformação de povos ora em mão-de-obra, ora em mercadoria, ou mesmo em ambas.

Com efeito, o zero e as latitudes são um tipo de conhecimento que exigiu uma multiplicidade de viagens, encontros, circulações e reformulações para serem engendrados. No entanto, na composição com o protocapitalismo europeu, esses conceitos foram utilizados como armas, cuja direção central eram as tentativas de subjugação de povos – um saber transmutado em mosquete.

Contudo, ainda permanece um paradoxo: o zero pode ser compreendido como uma forma desprovida de conteúdo, mas também como o infinito, uma potência germinativa de onde tudo se torna possível. Como apontado, tanto esse número como as latitudes e longitudes forneceram as bases para um intenso enquadramento e esquadrinhamento do mundo, mas também possibilitaram a ampliação de horizontes por meio de novas viagens e pelos enriquecimentos cognitivos produzidos nas circulações interculturais.

Diante disso, o que seria uma latitude zero, um traçado que circunda o mundo e compreende na sua definição esse paradoxo? Uma linha que pode indicar tanto um lugar de ausência como uma zona de gênese constitutiva? Quais regiões são cortadas por essa coordenada também conhecida como linha do Equador? Na América do Sul, perpassa parte do Brasil, Colômbia e Equador; na Ásia, Indonésia e Maldivas e na Oceania, Kiribati. Na África, compreende São Tomé e Príncipe, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Quênia, Somália e Uganda (CARVALHO, 2008).

Ultra aequinoxialem non peccari, diz o ditado que já corria no século XVII: além da linha do Equador, não existe nenhum pecado. Como se o traço que passou a separar o mundo em dois também distinguisse a virtude do vício (HOLANDA, 1995). Essa faixa de mundo extraeuropeia parece se relacionar ao medo e ao fascínio, uma terra de prazeres, sem castigos, mas propensa à

devassidão e ao caos. Possibilidade de um novo povo, desprovido de pecado original e, ao mesmo tempo, grande risco de descaminhos mefistofélicos — uma espécie de ponto zero.

Efetivamente, diante da chance de reinvenção de modos de vida por meio da experiência abaixo da linha do equador, a opção dos protocapitalistas deu-se pela aniquilação. Valendo-se de várias formas de violência como invasões, explorações e predações, os europeus destruíram inúmeros mundos em um grande empreendimento de subjugação do planeta à “santíssima trindade do Homem Moderno: o Estado, o Mercado e a Razão, que são o Pai, o Filho e o Espírito Santo da teologia capitalista” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 318).

Narração, texto e racionalidade moderna

Figura 3 – Frame de *Zero latitude*



Fonte: Slow Works (2016)

O vídeo *Zero latitude* permite pensar a assimilação do zero e a criação das coordenadas geográficas como elementos fundamentais na construção da chamada modernidade ocidental. Nos últimos séculos, uma forma semelhante à esquematização funcional possibilitada por esses dispositivos passou a ser aplicada progressivamente também às instituições sociais. Estas, na medida em que eram engendradas, adotaram regras e rituais para facilitar a localização dos indivíduos em seus espaços específicos: soldados em quartéis, alunos em escolas, trabalhadores em fábricas, doentes em hospitais. Tratava-se de insidiosa microfísica de poderes para produção e governo de sujeitos dóceis (FOUCAULT, 1987).

Nos processos de colonização, essa lógica é igualmente observada. Povos e territórios são separados, classificados, definidos e hierarquizados. Como demonstrou Fanon (2005), um ponto essencial é incutir e forjar violentamente o “lugar do indígena”, mostrar que o mundo tem donos,

para os quais se deve servidão. Além disso, trata-se de fundar a existência das propriedades na gramática do capital. Já não se pode permitir os usos solidários e coletivos de terras, que é substituído por um regime de posse e exploração do espaço e das populações.

Nesse contexto, há um discurso que busca embaralhar a imposição da lógica capitalista com a ideia de missão civilizatória, como se existisse uma positividade na aderência aos contornos e contratos ocidentais, quando o que ocorre é o extermínio daqueles que resistem.

Ao comentar a obra de Fanon, Mbembe (2016, p.135) afirma que

[...] a ocupação colonial implica, acima de tudo, uma divisão do espaço em compartimentos. Envolve a definição de limites e fronteiras internas por quartéis e delegacias de polícia; está regulada pela linguagem da força pura, presença imediata e ação direta e frequente; e isso se baseia no princípio da exclusão recíproca.

Um espaço delimitado para cada grupo, organizado hierarquicamente em estamentos, entre os quais os colonos europeus teriam os de maior valor. É possível perceber, subjacente a essa microfísica espacial e relacional, contribuições do pensamento cartesiano, expressão mestra do Iluminismo (DESCARTES, 1983). Para Denise Ferreira Silva (2016), esse modo de ver o mundo é a base do texto moderno, que é constituído, portanto, pela separabilidade, determinabilidade e sequencialidade. Trata-se de instituir uma linha que separe quem importa de quem não é digno de humanidade para, em seguida, se constituir territórios de não direito, de impossibilidades.

Nesse sentido, a África foi dividida como um lugar, um povo e uma cultura, associados ao negativo, ao não histórico, até mesmo à bestialidade. Para tanto, foi necessária a criação de uma biblioteca colonial sobre o continente, além de importantes violências e epistemicídios (MUDIMBE, 2013) que serviram também para sustentar a definição do europeu no processo de invenção dos seus outros. A respeito desse aspecto, Bianca Baldi afirma:

[...] meu trabalho recente destaca essas ficções que apontam para fronteiras formais, sejam elas econômicas, políticas, geográficas ou mitológicas. Ao se desenhar uma linha imaginária, o limiar, o ponto zero, a cena é preparada e sanciona a ação que se desenvolve com um grande elenco de figuras históricas (PLATAFORMA VB, 2015, s/p).

Figuras históricas que fazem funcionar o projeto colonial europeu, por meio de um tipo de racionalidade, de estética e de narração. Nesse sentido, *Zero latitude* põe todos esses elementos em jogo.

Além de vídeo, o trabalho é também arquivo de uma instalação e de uma performance realizadas em um cubo-branco criado no Musée du Quai Branly, em Paris. Concentrando-se em um baú da marca *Louis Vitton*, a artista aciona a figura arquetípica do viajante de terras incógnitas por meio de Pierre Savorgnan de Brazza (figura 4), explorador italiano nacionalizado francês e proclamado fundador da capital do Congo, Brazzaville – que, como se lê, leva seu nome.

A obra foi construída por meio de diversas pesquisas iniciadas por Baldi em 2012. A partir da escavação histórica, ela reuniu inúmeros materiais. Descobriu, por exemplo, que a grande mala de grife, na verdade uma cama portátil, foi feita sob medida para a expedição de Brazza pelo Congo e, após a fama da empreitada, tornou-se item desejado e parte do catálogo da marca. A artista deparou-se igualmente com fotografias e histórias romantizadas a respeito desse viajante colonizador, conhecido pelas dominações sem armas e andanças de pés descalços. Trata-se de alegoria de um momento crucial da colonização europeia na África, no século XIX. Com efeito, Baldi aborda um período caracterizado por circulações em terras do continente africano pouco conhecidas pelos europeus, com o objetivo de descrever, mapear e catalogar potenciais recursos. Essas movimentações contribuíram de modo fundamental para a Conferência de Berlim, encontro supranacional entre elites econômicas que promoveu invasões e ocupações na África (O'TOOLE, 2014).

Figura 4 – Pierre Savorgnan de Brazza



Fonte: Wikimedia (s/d)

Durante anos, antes de Pierre Savorgnan de Brazza, vários outros aventureiros tentaram avançar sobre o rio Congo – o único da Terra que atravessa duas vezes a linha do Equador. No entanto, não obtinham sucesso, por conta da barreira formada pelas grandes cataratas que impediam a passagem. Contudo, ao mapear a fonte do rio Ogooué (Gabão), Brazza conheceu novas possibilidades de navegação pela bacia do Congo. A narrativa dessa jornada fez do explorador uma celebridade na França, além de uma figura instrumental no processo de colonização europeia da África.

Em 1879, a Royal Geographical Society, de Londres, afirmou que Brazza tinha "alcançado o trabalho geográfico mais importante em África", embora o trabalho e as descobertas do explorador tenham interessado muito mais os comerciantes e os países europeus que vislumbraram uma grande oportunidade de lucro. No mesmo ano, Brazza partiu em uma segunda missão ao rio Congo e, em 1880, chegou a notícia de que ele havia persuadido o rei dos Batéké, Makoko Iloo I, a submeter o seu povo à bandeira francesa. Com esse acordo, a reputação de Brazza e de suas missões imperiais e “conquistas pacíficas” tiveram grande ampliação (O'TOOLE, 2014).

O interesse de Bianca Baldi parece relacionar-se à multiplicação das perspectivas históricas. Nesse sentido, a curadora Dyangani Osi comenta que “muitos artistas contemporâneos contestam a apreensão de fidedignidade e totalidade da história, e fazem da arte o exercício de construção e/ou resgate da memória que almeja reformular a narrativa histórica” (DYANGANI OSI, 2014, p. 10). Assim, a artista retorna a um certo passado liminar no qual a África foi radicalmente tomada pelos projetos de colonização por meio de viagens descritivas, etnográficas, de expropriação e de guerras genocidas. Em *Zero latitude*, o desafio encontra-se na constituição de um terreno onde narrativas silenciadas possam contra efetuar a trágica dominação da bacia do Congo por belgas e franceses.

Como lembra Benjamin (1994, p. 225), “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Baldi parece ir na mesma direção quando propõe, por várias vias, a desmontagem da romantização, descontextualização, apaziguamento e alienação das narrativas sobre os processos de invasão e colonização. Com isso, a artista contribui para a emergência de perspectivas submersas pelo peso da oficialidade.

O cubo branco: apagamento e pureza

Figura 5 – Espaço expositivo em formato cubo branco



Fonte: Mandrana (2018)

O vídeo *Zero latitude* foi filmado no Musée du Quai Branly, instituição parisiense formada pelo acervo do antigo Museu do Homem, herdeiro direto do Museu Etnográfico do Trocadéro, fundado em 1878. O Trocadéro reunia coleções de gabinetes de curiosidades e artefatos variados catalogados sob a insígnia do exótico, recolhidos em expedições e pesquisas pela África, Ásia, Oceania e Américas. Tratava-se de um modo de contar histórias por meio de fragmentos recolhidos ou expropriados na barbárie das dominações. Apresentava também uma perspectiva de catalogação evolucionista, sendo os objetos ora vistos como artefatos utilitários, ora ritualísticos. A ideia de que povos extraeuropeus pudessem produzir arte ganhou relevo somente após o reconhecimento das qualidades formais de máscaras e esculturas por vanguardas modernistas que, mesmo assim, adjetivavam os artefatos desses “outros” como “arte primitiva”. Verificava-se, portanto, uma prática expositiva baseada na exotização de lugares e de seus tempos, não encarados como contemporâneos e coevos, e cujo papel era assegurar a persistência de um discurso que estabelecia quem era humano e o que era arte.

É nesse cenário que Baldi insere um cubo branco, no interior do qual gravou o vídeo *Zero latitude*. Desse modo, ela articula o discurso colonial altamente homogeneizador, moralista e violento com a ideia asséptica de sala branca sem interferências. O "cubo branco" é uma estrutura espacial que compreende um quadrilátero formado por paredes brancas com teto e piso discretos, com iluminação adequada e com apenas uma abertura (porta). Trata-se da materialização de uma ideia de apartação do mundo baseada em um discurso de neutralidade e imparcialidade, uma espécie de ausência, de nada, de zero (O'DOHERTY, 2002). Lugar natural para as obras de artes

na gramática moderna, é uma utopia que opera com as ideias de assepsia e homogeneidade, ou seja, pureza. Para Pedrosa,

O modelo modernista da arquitetura de espaços para exposição é o "cubo branco". Trata-se de oferecer à arte um pano de fundo isento-limpo, branco, livre de excessos, ornamentos e efeitos. Como se os espaços de exposições não estivessem sempre em intensas disputas de poder e valores. No entanto, a própria inserção e suposta abstinência estilísticas na arquitetura acabam por construir um forte discurso e uma ideologia que, por mais que tenhamos nos acostumado com a noção modernista de "pureza", contamina tanto a arquitetura quanto a arte. Hoje, admite-se que há uma grande dose de autoritarismo na disciplina modernista do design (PEDROSA, 1999, s/p).

Nota-se que tanto a arte como o projeto moderno de colonização aderiram à ideia de pureza: os povos ingênuos e primitivos que era preciso civilizar e a arte excepcional e sacralizada cuja fruição não poderia sofrer interferências do caos do mundo. Como se fosse possível criar uma tábula rasa, onde tudo é apagado e reescrito em favor de um ponto de vista, notadamente o dos "vencedores".

No caso específico da tragédia da bacia do Congo, lembrada por *Zero latitude*, as narrativas hegemônicas buscaram eternizar a dominação de vastas áreas na África e a expansão do capitalismo como ação benévola, sem interesses escusos e com pitadas de compaixão etérea. Contudo, Baldi faz compreender que a criação de narrativas foi uma peça fundamental para o processo de colonização.

Sacudir o passado para falar do presente

O estudo da obra *Zero latitude* permitiu explicitar dimensões importantes do trabalho da artista, uma vez que seu acento recai sobre a multiplicidade de linhas que o atravessam. Ao valer-se dos modos de narrar e empreender a colonização europeia na região da Bacia do Congo, na África Central, no século XIX, Bianca Baldi produz uma pororoca de elementos dinâmicos, desdobrados em inúmeras possibilidades de contranarrativas que procuram impedir apagamentos, mobilizar críticas e tensionar componentes dissidentes.

Embora o valioso arranjo alinhavado em *Zero Latitude* pareça destacar, em primeiro plano, as dimensões colonialistas e as naturezas múltiplas e indissociáveis da história, da geografia, da filosofia, da arte e até mesmo da matemática, muito mais pode derivar dele.

Com efeito, Baldi aciona a figura arquetípica do viajante de terras incógnitas e realiza um reposicionamento, no presente, de várias linhas abafadas por historiografias oficiais, desnaturalizando noções racionalistas de progresso e pondo à mostra a violência das invasões

européias. O episódio tratado nessa obra parece se configurar efetivamente como uma latitude zero, um ponto inicial ou espaço derivativo de um tipo de colonização influenciada por ideais iluministas de dignidade inerente a pessoa humana, que já não permitia narrar o empreendimento colonial em sua crueza, exigindo uma versão romântica do terror e da barbárie. Nessa perspectiva, a artista sacode velharias de um passado que insiste em não passar e, assim, revela significativos componentes para a construção de histórias oficiais, bem como tentativas de apagar a violência dessas historiografias em cubos brancos, onde nada, além de uma falsa pureza etérea, aparece.

Zero Latitude possibilita, portanto, analisar a maquinaria colonial presente nas narrações, nas linguagens, nas formas de pensar, forjadas em um tipo de gramática que divide todo o universo em diversos compartimentos hierarquizados. Apontando, assim, para a necessidade de “reconfigurar o mundo como um todo complexo sem ordem” (FERREIRA SILVA, 2016, p.58), em relação ao qual temos que nos reeducar tanto no nível da cognição como da percepção, porque novos olhares e novos arranjos de vida são o material dessa mudança.

REFERÊNCIAS:

BALDI, Bianca. **Zero latitude, a user's manual**. s/d. Disponível: <http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/136/original/bbtxt_Final.pdf?1439575327>. Acesso em: 20 jul. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Edilson Alves de. **Leituras cartográficas e interpretações estatísticas**. Natal: EDUFRN, 2008.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DYANGANI OSI, Elvira. Usos da memória. In: VIDEOBRASIL. **Caderno Sesc_Videobrasil: usos da memória**, n. 10. São Paulo: Sesc, 2014.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. **Oficina de imaginação política**, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_>. Acesso em: 22 out. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- KAPLAN, Robert. **O nada que existe**. Uma história natural do zero. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MANDRANA. Ensaio - Breves considerações sobre exposições de arte. 2018. Disponível em: <<https://mandrana.com/2018/08/01/ensaio-breves-consideracoes-sobre-exposicoes-de-arte/>>. Acesso em: 20 de nov. de 2018.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, p. 123-151, dez. 2016, p. 135.
- MUDIMBE, Valentin Yves. **A ideia de África**. Mangualde; Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- O'TOOLE, S. The art of telling our history. **Mail & Guardian**, 2014. Disponível: <[http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/140/original/The%20art%20of%20telling%20our%20history%20_%20Arts%20and%20Culture%20_%20Art%20and%20Design%20_%20Mail%20&%20Guardian%20\(Printer-friendly%20format\).pdf?1439577381](http://plataforma.videobrasil.org.br/system/anexos/140/original/The%20art%20of%20telling%20our%20history%20_%20Arts%20and%20Culture%20_%20Art%20and%20Design%20_%20Mail%20&%20Guardian%20(Printer-friendly%20format).pdf?1439577381)>. Acesso em: 20 de out. de 2018.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PEDROSA, Adriano. Museu propõe discussão do "cubo branco". **Folha de São Paulo**, 6/03/1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq06039933.htm>>. Acesso em: 20 de out. de 2018.
- PLATAFORMA VB. Zero Latitude. **Plataforma VB**, 2015. Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#zerolatitude>>. Acesso em: 20 de out. de 2018. s/p.
- SEEMANN, Jorn. Linhas imaginárias na cartografia: a invenção do primeiro meridiano. **Geograficidade**, v.3, n. esp., p.31-44, primavera, 2013.
- SEIFE, Charles. **Zero**: A biografia de uma ideia perigosa. Lisboa: Gradiva, 2001.
- SLOW WORKS. **Zero Latitude**. 2016. Disponível: <<http://www.sydneydney.net/slow-works/>>. Acesso em: 16 de set. de 2018.
- VIDEOBRASIL. **19º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2015.
- VIDEOBRASIL. Bianca Baldi. **Associação Cultural Videobrasil**. s/d. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/1798912>>. Acesso em: 20 de jul. de 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O intempestivo, ainda. In: CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 395-36.

O VÍDEO ZERO LATITUDE DE BIANCA BALDI: GRAMÁTICA MODERNA, CONTRANARRATIVAS E PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO NA BACIA DO RIO CONGO

WIKIMEDIA. PS de Brazza. s/d. Disponível:

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Ps-debrazza-nadar.jpg>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

Recebido em: 02/02/2020

Aprovado em: 04/12/2020

MUNDIALIDADES E HUMANIDADES NEGRO-AFRICANAS: ALGUMAS NOTAS PARA RESISTIR ÀS POLÍTICAS DA INIMIZADE

GLOBALITIES AND NEGROAFRICANS HUMANITIES: SOME
NOTES TO RESIST THE POLICIES OF ENMITY

Sebastião Marques Cardoso

RESUMO: Vamos tratar, neste texto, da construção do discurso racista como uma das premissas da colonização europeia em África. Verificaremos como o discurso racializado do colonizador perturbou, segregou e traumatizou as culturas africanas na colonização, na mesma medida em que contribuiu para que os negros africanos tomassem consciência de uma identidade continental em África mais ou menos comum. Veremos, também, como esse discurso racista prosperou e se alargou na pós-colonialidade, através de um racismo notadamente global e econômico. E como, em contraposição a essa concepção geral do racismo, as diversas comunidades do mundo podem esboçar uma resistência. Para tanto, faremos comparações entre duas tragédias que ocorreram em 2019 (passagem do Ciclone Idai, em Moçambique, e do incêndio da Catedral de Notre Dame, na França) e, por fim, veremos mais de perto a situação colonial portuguesa, através do discurso da literatura pós-colonial guineense.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria Literária; Estudos Pós-coloniais; Racismo e Identidade.

ABSTRACT: In this text we will deal with the construction of the racist discourse as one of the premises of European colonization in Africa. We will verify how the colonizer's racialized discourse disturbed, segregated and traumatized African cultures in colonization, in the same way that it led the negroafrican to be aware of a continental identity more in common in Africa. We will also see how this racist discourse prospered and widened in post-coloniality, through a remarkably global and economic racism, and how, as opposed to this general conception of racism, the various communities of the world can outline a resistance. To do so, we will make comparisons between two tragedies that occurred in 2019 (Passage of the Cyclone Idai in Mozambique, and the fire of the Cathedral of Notre-Dame, France) and finally we will see more closely the Portuguese colonial situation, through the discourse of the post-colonial Guinean literature.

EY WOARDS: Literary Theory; Post-colonial Studies; Racism and Identity.

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

MUNDIALIDADES E HUMANIDADES NEGRO-AFRICANAS: ALGUMAS NOTAS PARA RESISTIR ÀS POLÍTICAS DA INIMIZADE

Sebastião Marques Cardoso ¹

(...) não devemos jamais renunciar ao nosso direito de sermos tratados, de forma absoluta, como membros da família humana.

Chinua Achebe (in MAZRUI, 2010, p. 687)

Introdução

Começamos a falar de África, lembrando, entretanto, as conquistas dos europeus neste continente *negro*. Foram os europeus que fizeram triunfar a própria cartografia científica e intelectual sobre os africanos e, por extensão, no mundo. Os europeus deram nomes à maioria dos continentes e oceanos; estabeleceram os nomes dos países; desenharam a Europa acima no mapa *mundi* e a África logo abaixo; fixaram o *tempo* a partir do meridiano de Greenwich, assim como denominaram os trópicos de Câncer e de Capricórnio. Então, poderíamos imaginar que a maior contribuição dos europeus teria sido a globalização/mundialização da África, dado todo aparato que dominavam nas ciências, nas tecnologias, nas epistemologias e narrativas empregadas. Resumidamente, chamamos todas essas ações em conjunto dos europeus, com a finalidade de dominar os espaços africanos, de colonialismo.

Diante do quadro acima, somos persuadidos a pensar que a maior contribuição do colonialismo europeu em África foi a de ter levado a “civilização” aos africanos. Vemos aqui “civilizado” o sujeito que, não só tem garantidos seus direitos de forma igualitária e universal, bem como aquele que se comporta dentro dos padrões culturais ocidentais. Nesse quesito, o colonialismo europeu falhou e, paradoxalmente, contribuiu para que os africanos reconhecessem a sua “africanidade”, pois os africanos começaram a perceber, desde os primeiros contatos com os ocidentais, que o racismo era um componente constante e perturbador nas relações políticas, sociais, econômicas e culturais impostas por seus colonizadores: “A humilhação e o rebaixamento de que os africanos negros foram vítimas, por razões raciais, no curso dos séculos, contribuíram a levá-los a se reconhecerem mutuamente como ‘irmãos africanos’ [para o despertar de uma identidade pan-africana]”. (MAZRUI, 2010, p. 11).

O que ficou evidente, ao longo do tempo, é que o racismo esteve mais ligado intimamente aos pressupostos da colonização, bem como ao imperialismo, do que da tarefa de “civilizar”, bastante ambígua por sua vez. Desse modo, o imperialismo europeu acabou despertando, aos

poucos, uma consciência continental africana – a *Negritude*, por exemplo, um movimento intelectual e literário africano que melhor ilustra essa perspectiva –, chegando a seu ponto mais alto no período das independências, na segunda metade do século XX. Para Ali Mazrui (2010, p. 12), a *Negritude* foi o pano de fundo pelo qual a Europa “pan-africanizou” a África.

Outro fator que muito pesou na consciência dos negros africanos foi sua inserção nas Guerras Mundiais e, sobretudo, a decepção com as diretrizes da “Conferência Africana Francesa de Brazzaville”, em 1944, na Argélia. Na ocasião, o general De Gaulle nega a autodeterminação dos povos africanos, o que gerou nos africanos a constatação nítida e coletiva de que os europeus agiam com racismo independentemente da ideologia política adotada. Ou seja, mesmo tendo ajudado os europeus a se livrarem do fascismo, o colonialismo manteve-se imperialista e racista. O que vemos, em seguida, é a cristalização da resistência africana, através de movimentos políticos, culturais, religiosos, sindicais e do aparecimento do jornalismo político africano. (Cf. DIOP, 2010, p. 87).

O “pan-africanismo” foi importante para os africanos se unirem contra o opressor estrangeiro, e teve repercussões na política. Anos depois, a Organização para Unidade Africana (OUA), criada em 1963, em Adis-Abeba – Etiópia –, traduzia, certamente, os principais anseios de uma bandeira pan-africanista. A OUA passou por grandes perturbações, cujo principal desafio era o de estabelecer uma conjuntura política comum que englobasse tanto os Estados árabes quanto os negros do continente africano, numa frente contra o colonialismo e o neocolonialismo. Em 2002, a OUA foi sucedida pela União Africana (UA), mas manteve como um de seus objetivos a eliminação do (neo)colonialismo, no continente. Contudo, desde a sua fundação, a OUA conviveu com o “regicídio”. Seus principais líderes e chefes de Estado sofreram golpes militares ou foram assassinados.

Ainda com respeito ao papel e à influência que a UA exerce na regulamentação dos Estados nacionais africanos entre si e com outras nações do mundo, recentemente, a UA participou da criação da maior zona de livre comércio do mundo, a Área de Livre Comércio Continental Africana (AfCFTA). De acordo com as ambições de seus idealizadores, essa zona de livre comércio entre as nações africanas poderá beneficiar cerca de 1,2 bilhões de pessoas em África, supondo que o comércio regional do continente poderá crescer 50% em cinco anos. Além disso, os países-membros já discutem a possibilidade de implantarem, futuramente, uma moeda comum.

¹ Sebastião Marques Cardoso é doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP, e membro permanente do Programa de Pós Graduação em Letras da UERN sebastiaoamarques@uol.com.br

Contudo, voltando ao quadro anterior, na trajetória da OUA, momentos antes da UA, houve uma radicalização política dentro dessa organização, na qual muitos de seus membros passaram a abraçar as linhas do socialismo. Tanto Etiópia quanto Angola, na década de 70 do século XX, se colocaram ao lado do comunismo soviético. O que percebemos, nisso tudo, foi uma viragem africana, na pós-independência, à esquerda, tendo em vista que a URSS, ainda no período das independências, apoiou as lutas de libertação das colônias e que, agora no momento da pós-independência, era necessário manter a soberania desses novos Estados africanos em face das constantes ingerências ocidentais

Essas perturbações no seio da OUA são ainda reflexos e desdobramentos das tensões entre os ex-colonizadores e os ex-colonizados. Portugal sofreu um revés nas suas colônias e, de maneira mais surpreende, no seu próprio território. Os nacionalistas das colônias portuguesas de Angola, de Moçambique, de Guiné-Bissau, das Ilhas de Cabo Verde e das Ilhas de São Tomé e Príncipe enfraqueceram, através das resistências e das lutas anticoloniais, o regime de Salazar, levando-o a sofrer um golpe militar em abril de 1974, em Portugal. Desse modo, os africanos tiveram um papel ativo na transformação política de Portugal (sobretudo, os nacionalistas de Angola, de Moçambique e de Guiné-Bissau). Portugal abandonou, por fim, a política de orientação fascista e colonial, cultivada por um longo período no século XX, e buscou se reumanizar.

Embora a orientação política de Portugal tenha mudado de forma compulsória, a história da colonização portuguesa em África constituiu num problema na mentalidade dos portugueses com o 25 de Abril de 1974, que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, no poder desde 1933. No livro **Os cus dos Judas** (primeira edição em 1979), do escritor e psiquiatra António Lobo Antunes, podemos vislumbrar através da linguagem sarcástica desse escritor português o relato da experiência de um jovem médico lusitano que serviu na guerra colonial em Angola por 25 meses.

A agonia da guerra, que parecia não fazer sentido, e a sensação de desterritorialização do narrador-personagem tecem uma crítica mordaz ao período da ditadura e sobretudo a uma cultura nacional feita à imagem do Estado Novo, que não consegue se reconhecer no novo contexto social e político.

Se a revolução acabou, percebe, e em certo sentido acabou de facto, é porque os mortos de África, de boca cheia de terra, não podem protestar, e hora a hora a direita os vai matando de novo, e nós, os sobreviventes, continuamos tão duvidosos de estar vivos que temos receio de, através da impossibilidade de um movimento qualquer, nos apercebermos de que não existe carne em nossos gestos nem som nas palavras que dizemos, nos apercebemos que estamos mortos como eles /.../. (ANTUNES, 2010, p. 59).

O narrador-personagem, num “entrelugar” (BHABHA, 2010), marcado por um monólogo em um bar de Lisboa, mostra como a sociedade lusitana resiste em se dissociar e se distanciar de uma imagem patriarcal, machista, racista, imperialista e narcisista construída ao longo do século XX, pela propaganda fascista de Salazar.

Para a portuguesa, escritora e psicóloga Grada Kilomba (BENTO, 2019; FERREIRA, 2016), os portugueses ainda não se desprenderam dos discursos coloniais e patriarcais. Para ela, a glorificação colonial e a demonização do feminismo já não é um discurso tão convincente nas gerações pós 25 de Abril. Contudo, Grada nota que os portugueses ainda não se sentem “culpados” ou “envergonhados” de seu passado colonial, o que os impede de se sentirem responsáveis pelo processo de violência simbólica e mesmo física ao qual submeteram os africanos. E no Brasil, esse colonialismo se manifesta, para ela (REZENDE, 2017) no racismo por meio de uma estrutura colonial arraigada. Na introdução do livro **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano** (2019), recém publicado em Portugal pela editora Orfeu Negro (no Brasil, publicação pela editora Cobogó, lançado na FLIP, em julho deste mesmo ano), Grada adverte que o racismo, bem como os traumas advindos dele, permaneceram como um assunto em Portugal mal contado e mal compreendido:

Durante muito tempo, houve uma ausência de um discurso crítico e isso vê-se pelo facto de muitas obras como a minha estarem a ser agora publicadas pela primeira vez no país [o seu livro foi lançado na Alemanha há mais de dez anos]. Antes do meu livro, foi traduzido o de Bell Hooks [intelectual e ativista afro-americana, autora de “Não serei eu mulher?”, publicado em 2018] e o de Judith Butler [“Problemas de Género”, 2017], que trata das questões da branquitude, feminismo, sexualidade e queerness. E depois de mim virá Gayatri Chakravorty Spivak [“Pode a Subalterna Falar?”, considerado um marco teórico nos estudos pós-coloniais e com lançamento previsto para outubro]. Alguns destes livros foram escritos há 30 anos e estão a ser traduzidos pela primeira vez em português. É possível que haja agora um espaço para o discurso crítico que não havia antes. (KILOMBA, trecho de entrevista concedida a Helena Bento, em 2019).

Notamos, apesar do atraso crítico, que está havendo uma abertura maior na comunidade portuguesa, inclusive nos meios acadêmicos, para a reflexão sobre o colonialismo português e suas implicações nas subjetividades africanas e portuguesas, recortadas, sobretudo, pelo racismo. Ao entrevistar mulheres de diásporas diferentes africanas, Grada (in BENTO, 2019) conclui:

Há uma experiência coletiva, global, que é idêntica, uma experiência de opressão, assim como a branquitude tem uma experiência coletiva, que é a do privilégio, das políticas de ignorância, do não saber e não precisar de saber. Portanto, tanto aqui como na África do Sul, Brasil ou EUA, há uma violência

que é global. A escravatura foi o primeiro movimento de globalização em que pessoas foram escravizadas para serem levadas para outro continente para enriquecer um terceiro continente. É uma história global que une vários continentes (KILOMBA, trecho de entrevista concedida a Helena Bento, em 2019).

Na esteira de Grada (2019), a experiência sistêmica do racismo no quotidiano lança o sujeito para uma “intemporalidade”, ou seja, para uma alienação temporal, após ter vivenciado o “choque” e a “separação” como momentos constitutivos e graduais de uma violência que lhe retira a humanidade. O trauma, nesse sentido, é a percepção da humanidade negada e também a de pertencer a um tempo que não é mais o presente: “/.../ uma das funções do racismo diário é precisamente fazer prevalecer a supremacia branca, é colocar as pessoas do presente no passado, impedi-las de estar de facto no presente; há um ato de reencenação /.../”. (Cf. GRADA in BENTO, 2019). Em termos fanoniados (2008), poderíamos dizer que se trata do processo agônico de “cisão” do sujeito vivenciado diariamente, que poderia, no momento seguinte, ao concentrar essa energia negativa do racismo, explodir na forma de revolta contra o sujeito opressor ou o sistema racista. Na perspectiva de Bhabha (2010), a “cisão” levaria o sujeito à busca de uma “imagem autêntica” de si mesmo, como forma de rejeição à imagem estereotipada construída e repetida pelo racista.

O racismo, tomado como uma forma de poder nas relações cotidianas, pode também ser pensando numa conjectura maior, fazendo que seus sintomas sejam também percebidos não apenas nos indivíduos, mas em grupos coletivos ou em nações inteiras. No período da colonização, isso era bastante visível. Porém, hoje, é preciso ficarmos mais atentos a seus movimentos. Vivemos num “estado de luto colonial” (GRADA, 2019, p. 226), onde o *sujeito branco* não aceita a perda do passado, caracterizado pela escravidão e pelo colonialismo diante da suposta supremacia branca. Isso faz com que esse sujeito negue no presente a ideia de igualdade racial, mantendo uma fantasia de que o passado se reestabelecerá. Essa frustração e indisposição psíquica do *branco* pode ser sentida nas variadas relações internacionais entre instituições e países do espaço pós-colonial.

Não foi sem espanto e comoção que recebemos a notícia, sobretudo pelas redes sociais, de que o Ciclone Idai devastou a cidade de Beira, em Moçambique, no dia 15 de março do corrente ano. O ciclone, de acordo com os informes jornalísticos, matou mais de 700 pessoas e deixou milhares de famílias sem abrigo e sem comida. Então, imediatamente, a ONU fez uma campanha mundial para arrecadação de fundos para ajudar os mais afetados pela tragédia. Em seis dias, foram arrecadados cerca de 57 milhões de euros (incluindo também outros países atingidos pelo ciclone). No mês seguinte, houve o incêndio da Catedral de Notre Dame, em

Paris, sem deixar vítimas. Em dois dias (LOPES, 2019), são arrecadados cerca de 900 milhões de euros, ou seja, cerca de 16 vezes mais que o valor arrecadado para Moçambique em 6 dias.

Foram dois eventos trágicos: sendo que o primeiro aconteceu num país africano com herança colonial portuguesa, atingindo sobretudo pessoas negras e pobres; e um outro evento, que destruiu a infraestrutura de uma catedral, símbolo do poder ocidental no mundo durante séculos. Isso posto, devido a coincidência da proximidade de datas, do contraste entre as tragédias e sobretudo dos valores arrecadados, somos levados a questionar por que a tragédia humana teve menor repercussão entre os doadores financeiros (não apenas franceses), levando em conta que estes também se beneficiam com os negócios em África? A petroleira francesa Total doou, a título de exemplo, 100 milhões de euros para a campanha de Notre Dame. Essa empresa, como é sabido, tem muitos contratos de extração de petróleo, de refino e de distribuição combustíveis em África. De acordo com o site da empresa em Moçambique – *Total Moçambique* – há mais de 40 postos de combustíveis e de serviços espalhados pelo país. Por que, então, essa “diferença” em relação à tragédia africana? Até o presente momento, não tivemos notícias acerca da doação da Total aos flagelados de Moçambique.

Enfim, essa discussão sobre as diferenças entre essas duas tragédias pode nos levar para questionamentos diversos. Mas, em face da perspectiva que temos delineado neste texto, vamos procurar ver nesses eventos uma certa repetição daquilo que, no cotidiano das pessoas, bem como nas relações históricas coloniais, é algo recorrente: o racismo. O “choque”, a “separação” e a “intemporalidade” aparecem na tragédia de Moçambique em escala coletiva e mundial. As vítimas são expostas ao mundo como não-pessoas, ou seja, com sua humanidade reduzida, a partir do momento em que a ajuda financeira internacional é pífia em relação à gravidade do problema. Elas valem menos que uma viga da catedral de Notre Dame. Alguns escritores africanos, tais como o moçambicano Mia Couto e o angolano José Eduardo Agualusa (HYPENESS, 2019) chamaram a atenção pela indiferença dos países mais desenvolvidos, tímidos na espontaneidade do socorro às vítimas do grande ciclone. Essa lentidão na ajuda pode ter deixado claro aos moçambicanos de que eles são “menos gente”.

Por outro lado, através das redes sócias de todo planeta, outras comunidades também se reconheceram na tragédia de Moçambique. Parte do mundo viu, em tempo real, como os seres humanos, notadamente negros e africanos, são tratados internacionalmente. Isso pode ser estendido aos afrodescendentes, aos imigrantes e refugiados de todo lugar. Nota-se, portanto, uma evidente “separação”, seguida de “segregação”, entre indivíduos, grupos e países. Por fim, a tragédia de Moçambique é vista como algo fora da realidade do presente. Mantém-se, nesse caso, a ideia de que a África não participa do tempo presente. De que pessoas mortas no continente por

tragédias, ainda que pela fúria da natureza, é “normal”, em face do atraso material e da sua subalternidade na política do mundo. Assim, a recepção internacional de uma tragédia em África mostra, paradoxalmente, que o tempo da colonização das mentes não acabou, pois, a cartografia econômica do mundo praticamente não se alterou, e que o racismo, o seu velho aliado, permaneceu e está a dar novos frutos.

Quando pensamos sobretudo no contexto africano, devemos levar em conta também a naturalização do racismo, desde a época colonial, de que existe uma linha que separa o mundo ocidental, no qual “há lei”, e o mundo “abaixo”, no qual predominam a violência e o caos. Aquilo que Boaventura de Sousa Santos (2007) define como linha do “abissal”, Achille Mbembe toma como “zona de indistinção”: “um espaço fora da jurisdição humana, em que as fronteiras entre a regra da lei e o caos desaparecem, as decisões sobre a vida e a morte se tornam inteiramente arbitrárias e tudo se torna possível”. (MBEMBE, 2001, p. 194). Nesse mundo cuja regra é um sistema indistintivo entre coisas e seres, por exemplo, a vida humana não tem o mesmo valor atribuído quando diante da paisagem ocidental. Na paisagem africana, a vida é sempre menos.

Habitado a guerras contínuas, nas quais também colabora, o próprio africano se vê como vítima sacrificial. Nascido e crescido no “trauma” permanente, o homem africano, notadamente negro, vive num estado de guerra contínuo, e isso tem uma grande implicação na autoafirmação do seu “eu”, na sua subjetividade: “O trauma se tornou algo quase que permanente. A memória é fisicamente incorporada em corpos que permanentemente ostentam os sinais de sua própria destruição em uma paisagem geral de fragmentação e decadência econômica”. (MBEMBE, 2001, p. 195) Com isso, supomos que o estado de guerra no qual vive o africano acaba por moldar também a sua identidade, assim como a família, a escola, a religião e outras instituições. E esse estado de guerra é artificial, pois estimulado e administrado pela “linha de cima”. São sociedades democráticas seculares que apostam nessa separação geográfica do mundo.

Achille Mbembe, no livro **Políticas da inimizade** (2017), entende que o mundo colonial surge a partir da consolidação de uma democracia de fundamentação filosófica greco-judaica, na qual procurou reunir e empoderar uma cultura com as seguintes características: fixação pelas origens e tradição; tempo da História como uma sucessão linear e messiânica; aceleração do Tempo e Tempo Final (catástrofe); e adoção da “política da inimizade” ou “da relação sem desejo” (sem reciprocidade). Foi essa “democracia de semelhantes” que se consolidou no ocidente.

É provável que as democracias tenham sido comunidades de semelhantes e, portanto, (...) círculos de separação. É possível que as democracias sempre

tenham tido escravos – um conjunto de pessoas que, de alguma maneira ou de outra, sempre foram consideradas estrangeiras, um excedente populacional indesejável, do qual sonhamos desembaraçar-nos e, como tal, ‘total ou parcialmente privado de direitos.’ (MBEMBE, 2017, p. 71).

Como um duplo e não como uma antítese, essa mesma sociedade traz a noção de um Outro, ou seja, a ideia de que existe um próximo que no qual não se aplica a mesma jurisdição e que a existência de ambos depende da contínua “inimizade” alimentada, vista como instrumento de força e supremacia nas relações políticas sobre o Outro.

Nesse sentido, a colonização não foi uma anomalia ou descaminho diante das democracias consolidadas, mas uma busca constante:

Em larga medida, colonizar consistia num permanente trabalho de separação – de um lado, o meu corpo vivo, do outro, todos corpos-coisas que o envolvem; de um lado, a minha carne de homem, pela qual todas as outras carnes-coisas e carnes-viandas existem para mim; de um lado, eu, por excelência, tecido e ponto zero de orientação do mundo; do outro, os outros, com quem nunca poderei fundir-me totalmente, que posso trazer a mim, mas com quem não poderei verdadeiramente manter relação de reciprocidade ou de mútuo envolvimento. (MBEMBE, 2017, p. 77-78).

Esgotado o tempo da colonização, na pós-colonialidade, o racismo advindo do mundo ocidental não adormeceu. Ele enraizou-se nos povos das “linhas de baixo” e passou a flertar com os próprios governos nacionais. Suas características são visíveis. A “democracia de semelhantes”, que poderíamos de, talvez, apelidar também de “democracia de privilégios”, procura hoje, para manter sua hegemonia, atuar nas seguintes situações: na esfera geográfica: impedir migrações e êxodos; na esfera da luta de classes: não dar suporte para que os menos favorecidos disputem profissões ou cargos antes exclusivos da elite econômica; na esfera do conhecimento: barrar o ingresso em massa de indivíduos às universidades públicas de excelência; e na esfera da representação: difundir a construção estereotipada de narrativas nas quais a cultura dos “não-semelhantes” é sempre inferiorizada. Notamos, assim, uma progressão do racismo para o mundo pós-colonial, e não o seu retrocesso.

Contudo, a quem interessa discutir o racismo, tendo como pano de fundo a colonização e, recentemente, o contexto pós-colonial? E como curar-se do racismo? A colonização atingiu cerca de 3/4 do planeta com sua política de “não semelhantes”. E mesmo após esse período, que durou mais de quatro séculos, as estruturas de poder, as epistemologias e as narrativas do mundo ocidental continuam a exercer forte pressão nessas áreas do mundo. (SAID, 2007). Para Édouard Glissant (1997), a globalização se realizou no mundo todo. Contudo, para esse pensador pós-colonial, há espaço para aquilo que ele chama de “mundialidade”:

Para mim, a melhor maneira de lutar contra a globalização será ter uma poética da mundialidade, ou seja, dizer e saber que na colocação em comum dos imaginários do mundo inteiro, pode-se lutar contra os rebaixamentos e a igualizações para baixo da globalização. A mundialidade é portanto o sentimento de que meu imaginário e o imaginário do vizinho se tocam, se completam e se transformam mutuamente, e é nessa mudança, nessa completude mútua que nós podemos encontrar os espaços para viver realmente nossas diversidades, convenientemente umas com as outras. A poética da mundialidade é contrária à globalização” (GLISSANT in CARDOSO, 2014, p. 130).

Levando em conta a reflexão acima de Glissant, ou seja, de que existe uma globalização que impõe um pensamento único “para baixo”, bem como uma mesma forma de organização social e econômica a todos os povos, a “mundialidade” é, entretanto, a percepção relativa, e poética, de que a “diferença” em relação ao “mesmo”, em qualquer canto do mundo, é, além de uma forma de resistência à globalização, algo que também reforça em mim a consciência sobre a minha localidade. As formas do “diverso” no planeta se tocam e se transformam, operando redes rizomáticas inesperadas no imaginário. Toda vez que o pensamento do “diverso” se manifesta, percebemos que sofremos as mesmas pressões da globalização (econômica, cultural, política, religiosa e outras). E então, o horizonte dos povos subalternizados no mundo se alarga, se mistura e se enriquece ao se reconhecerem, permitindo assim uma contraofensiva aos ímpetus do pensamento único.

Glissant chega a falar de uma “consciência da consciência”, quando permitirmos nosso imaginário chegar ao imaginário do Outro, daí, então, poderemos pensar essa relação como uma relação poética também, como uma literatura que pode ser desenvolvida e ampliada através de todas as formas e direções (em novas epistemologias, nas artes e em outros âmbitos). Ademais, quando nos interagimos com o imaginário do Outro, ainda de acordo com Glissant, nos permitimos tomar distância da gruta na qual estamos presos, que consiste na ideia de que nossa identidade está finalizada e isolada no mundo.

Isso posto, voltamos ao ciclone Idai e ao incêndio da Catedral de Notre Dame. Temos duas territorialidades distintas, uma catástrofe humana de grande escala em África e uma tragédia em um monumento religioso e cultural na Europa. Os agentes da globalização espontaneamente destinam muito mais recursos à restauração do monumento europeu, enquanto a ONU, bem como muitas *ongs* também, apelam ao capital internacional para um pouco de solidariedade aos moçambicanos. Vimos, nessa discrepância no tratamento dado aos eventos, a confirmação de que não só a mentalidade ainda colonial prevalece na elite financeira internacional, como também há um racismo econômico disfarçado (*pero no mucho*), pois essa mesma elite decide quais pessoas

no mundo devem ser ajudadas ou socorridas. No caso, os negros africanos não merecem um socorro digno. Assim, fica claro na imagem que a humanidade dos negros africanos continua sendo reduzida na contemporaneidade.

Por outro lado, vimos a “mundialidade” se fazendo, através das redes sociais. Muitos internautas brasileiros relacionaram os episódios, chamando atenção ao desprezo da comunidade internacional às vítimas do ciclone, em contraste com o entusiasmo na ajuda financeira à catedral francesa. Houve, além da comoção social, uma aproximação dos brasileiros aos africanos em face da tragédia. E isso não ficou apenas no nível superficial. Muitos se reconheceram no modo em que os moçambicanos foram tratados. Em um *post* de minha rede, por exemplo, um internauta, que vamos aqui mantê-lo no anonimato, fez o seguinte comentário:

Notre Dame:

Símbolo do cristianismo e da imponência europeia, do mito da superioridade cultural do branco, em detrimento das civilizações africanas colonizadas e saqueadas pelo colonizador. Símbolo do humanismo que desumanizou o africano e justifica genocídios.

Como disse Aimé Césaire " A Europa é indefensável". (16/042019)

Esse *post*, tendo como pano de fundo a passagem do ciclone momentos antes em Moçambique, lembra uma acusação dos africanos ao ocidente de forma bastante crítica. É possível que os imaginários africano e brasileiro tenham se conectado de forma horizontal, rizomática e imprevisível, alargando a “consciência” sobre a consciência de si e do Outro. Esse é o princípio da “poética da relação” de Édouard Glissant. Citado acima, o martinicano Aimé Césaire pode muito bem servir de guia e elo para entrarmos um pouco na literatura pós-colonial africana.

Césaire, autor do **Discurso sobre o colonialismo** (1955, primeira edição) faz a seguinte observação: “Entre colonizador e colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas”. (CÉSAIRE, 1978, p. 25). Ora, é nesse ou desse local de fala que o escritor africano elabora o seu discurso. Para Bhabha (2010), a literatura, elaborada nos contextos pós-coloniais, constitui um processo de significação que veicula em si mesmo conflitos e acirramentos de sentido. Será através da obra literária que o escritor africano, na pós-colonialidade, irá propor narrativas contingenciadas pela realidade.

A literatura de Abdulai Sila, escritor guineense, parece ilustrar muito bem as contradições e anseios de uma sociedade marcada pela colonização portuguesa, pela guerra colonial e, depois, pelo desejo em consolidar uma democracia no país. O livro **A última tragédia** (2006),

originalmente publicado em 1994, mostra de modo dramático como a “democracia dos semelhantes”, levada a cabo pelos portugueses no tempo colonial, feriu, traumatizou e levou as comunidades guineenses a mimetizarem a violência racial. Vamos aqui, rapidamente, lembrar alguns momentos da narrativa que expõem o racismo europeu de maneira visceral, e de como esse racismo fez escola na psicologia das elites pós-coloniais da Guiné-Bissau.

O livro abre com Ndani, uma das personagens principais, procurando emprego em casas dos brancos em Bissau. Ndani deixa a tabanca (espécie de aldeia, mas na qual os familiares compartilham a moradia e trabalho juntos), por um vaticínio dado por um dos feiticeiros. Para o feiticeiro, Ndani portava um espírito mau, o que, supostamente, atraía ao redor de si tragédias. A personagem, depois da revelação pública do feiticeiro, sente-se marginalizada no grupo e, ainda, revoltada com o líder religioso da tabanca. Por isso, decide fugir para a capital. É na cidade que, pela primeira vez, a personagem terá contato com brancos. Sila não romantiza a tradição cultural guineense, mostra também a contradição do misticismo religioso-cultural, que pode, por vezes, desagregar os sujeitos nas comunidades.

O que nos chama bastante a atenção, quando estamos acompanhando o percurso de Ndani é a focalização do narrador dado a ela. Sentimo-nos como Ndani, ou seja, uma moça do interior que não estabeleceu ainda na sua subjetividade uma percepção racista entre ela, negra, pobre e do interior, e o branco, visto como rico, “civilizado” e poderoso. Para ela, essa “diferença” não era racial, mas apenas “cultural”, e que, por isso, estava ansiosa para conhecer os brancos, para poder então se vingar de sua comunidade, tendo o feiticeiro como seu principal inimigo. Para Ndani, sua identidade se realizava em função de sua luta contra a maldição do feiticeiro, e não em oposição ao branco. Contudo, a partir dos primeiros contados com os brancos, Ndani começa a perceber que a “diferença” entre ela e o branco é algo que fere também a sua humanidade.

No primeiro contato com os colonos portugueses, Ndani está a pedir emprego de casa em casa na cidade de Bissau. Uma senhora branca, antes de oferecer o emprego, a humilha logo no primeiro contato. Ao portão da casa, vendo uma senhora portuguesa a regar as flores, Ndani pede emprego, porém a senhora não responde: “Olhou para a senhora branca que, com a mangueira na mão, continuava regando as flores que plantara no espaço que separava a casa do muro”. (SILA, 2006, p. 23). Pela segunda vez, pede emprego:

A senhora virou-se para ela e os seus olhares se cruzaram por um instante. Lembrou-se naquele momento de um dos ensinamentos da madrastra, que tinha dito que o criado nunca deve olhar o patrão no rosto quando este olha para o criado. Por isso ela baixou rapidamente o olhar, ampliando inocentemente a expressão de alegria. Mas esta não durou muito. Foi repentinamente substituída

por uma outra, fruto de uma mistura de surpresa e indignação. O jacto de água que a apanhou na altura do peito provocou uma reacção inesperada na rapariga que, colada ao portão, esperava tudo menos aquela atitude de mulher branca /.../ (SILA, 2006, p. 23).

Esse episódio e muitos outros vão aos poucos quebrando o encantamento que Ndani tinha pelos brancos quando vivia na tabanca. No decorrer da narrativa, Ndani sofre muitas outras humilhações da patroa e também do patrão, que a viola, sexualmente. Ao fim da narrativa, será também por consequência da arrogância dos brancos que perderá o marido, condenado à extradição para São Tomé e Príncipe. Isso posto, ficamos com a impressão de que as tragédias na vida de Ndani decorrem de seu desamparo na comunidade e sobretudo por uma série de episódios racistas que condicionaram a sua vida depois de sua saída da tabanca. A última tragédia ocorre quando novamente o feiticeiro aparece para a personagem no cais de Bissau, em substituição à imagem do marido condenado ao desterro, informando, assim, a sua morte. Esse recurso ao fantástico ocorre também em **Kikia Macho** (1997), de Filinto de Barros, outro autor guineense, quando o piar de uma coruja, anuncia a morte de um ex-combatente de guerra.

O professor, marido da Ndani, também passará pela violência colonial racista, do mesmo modo que seus pais no passado. O professor, assim como é denominado na maioria das vezes no livro, é um sujeito destribalizado. Após uma discussão numa partida de futebol, ele revida a um tapa de um Administrador. Dias depois, o Administrador morre na banheira da própria casa. Então, como forma de vingança, a polícia o acusa de ter invadido a casa do Administrador e de o ter matado ali na banheira. Um falso processo de acusação é instaurado e, em seguida, vai a júri, com testemunhas inclusive negras falsas. Ao final, o professor é condenado.

Outra figura importante na narrativa de Sila, que mostra muito bem como as relações racistas acabaram por contaminar o tecido social guineense, é a figura do Régulo. Este personagem de Sila é o representante do poder local, que compartilha o poder, numa escala mais abaixo, com o Administrador. O Régulo questiona no livro a subordinação cada vez maior do poder local aos portugueses, lembrando que no início da colonização, eram os portugueses que pagavam impostos aos locais, e não o contrário. Já ancião resolve então buscar uma estratégia para mostrar que ainda tem algum poder na comunidade. Para isso, decide construir uma casa tão grande quanto a do Administrador e se casar com uma esposa bem jovem, na tentativa de enviar tanto ao Administrador quanto aos guineenses um sinal de que ele detinha ainda algum poder. O Régulo se casa com Ndani. Só depois é que ela conhece o Professor. Após a morte do Régulo, Ndani e o Professor se casam.

Durante os últimos dias de vida, o Régulo pede ao professor para verter para a escrita o seu testamento e um plano para a retirada dos portugueses do país sem derramamento de sangue.

O Régulo precisa do Professor, pois não sabia escrever, ele ditaria tudo. O ancião percebe que a presença portuguesa na Guiné Bissau era ruim aos guineenses e sobretudo ao poder dos régulos, uma espécie de elite local negra que ficava cada vez mais sem prestígio. Porém, antes de ditar o plano para a saída dos portugueses, o Régulo morre. A morte do Régulo é também uma das tragédias na narrativa, pois fica assim pressuposto que, para se livrar da opressão instaurada pela administração colonial, a guerra colonial era o único meio, o que os levaria a colônia a estado de guerra permanente e, como consequência, a uma brutal desumanização dos guineenses por meio da guerra.

As obras seguintes de Sila, como **Eterna paixão** (1994) – lembrando que **A última tragédia** (1995) foi redigida antes que **Eterna paixão**, mas por escolha do escritor, foi publicada depois–, **Mistida** (1997), **Orações de Mansata** (2007), **Dois tiros e uma gargalhada** (2013) e **Memórias Somânticas** (2016) mostram os desdobramentos dos efeitos da guerra guineense de independência. Sila lembra nas suas obras a necessidade de se curar dos traumas da colonização e da violência da luta armada. E nessa operação, ele tenta desenraizar o racismo que os colonizadores impuseram aos guineenses e desarmar, ao mesmo tempo, o estado de guerra em que vivem, mesmo com a passagem do poder colonial aos representantes políticos da nação.

Finalizando, vimos nesse texto os avanços conjuntos das nações africanas no sentido de resistirem aos apetites neocoloniais das nações ocidentais e à necessidade de se criar um mercado comum de bens e serviços em África. Esse esforço, como também notamos, decorre da percepção dos africanos do emprego pelos colonizadores, e que ainda se manifesta hoje nas relações diplomáticas, de uma tática de dominação política sem reciprocidade nos territórios ocupados ou que depois se tornaram libertos. A “política da inimizade” pautou as relações entre os colonizadores e colonizados, tendo o racismo a sua principal marca. Mesmo com a saída dos colonizadores dos territórios africanos, muitas nações permaneceram em estado de guerra, pois o racismo reduziu a humanidade dos africanos ao levar a política local a disputas de poder sangrentas e fratricidas.

Essa relação de segregação entre o ocidente e os negros africanos pode ser flagrada inclusive no cotidiano do noticiário internacional, no tratamento dos eventos que acontecem nessas geografias distintas. Para tanto, ilustramos com uma tragédia na África e uma no coração da Europa. As duas tragédias são sentidas de modos diferentes pela elite financeira do ocidente. Na tragédia africana, os recursos são bem menores em relação aos recursos atribuídos à tragédia francesa. A diferença entre os eventos trágicos é que na passagem do tufão Idai por Moçambique houve centenas de mortos, enquanto que no incêndio da Catedral de Notre Dame, ninguém perdeu a vida. Isso nos levou a deduzir que existe um racismo econômico no mundo, e que está

bastante atuante. Por outro lado, vimos também que muitas comunidades hoje se inter-relacionam e se reconhecem. Através da “mundialidade” pode ser possível resistir e também redesenhar o mapa *mundi* da cultura, acelerando cada vez mais a solidariedade e os cruzamentos entre as comunidades subalternizadas do mundo.

Na última etapa da discussão, trouxemos a literatura negra de língua portuguesa do africano Abdulai Sila. Através da representação literária da colonização portuguesa em Guiné-Bissau, vimos como o racismo foi um elemento desagregador da cultura e da identidade guineense e de como a violência contra o colonizador foi uma medida reativa em face da opressão e da humilhação que os guineenses sofriam no seu próprio território. Contudo, suspeitamos, em seguida, que os guineenses herdaram parte do racismo europeu, perpetuando no pós-independência uma elite no poder que se manifesta de forma ambígua e contraditória, nacionalista, mas racista, massacrando os próprios cidadãos e interessada em manter a nação em estado permanente de guerra. Essa medida beneficia novamente as “democracias dos semelhantes”, através de grandes somas em armamento e de contratos intergovernamentais econômicos escusos, e mantém os negros africanos rebaixados na sua humanidade como se ainda estivessem no tempo da colonização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BARROS, Filinto de. **Kikia Matcho**. Bissau: Instituto Camões/Centro Cultural Português de Bissau, 1997.

BENTO, Helena. “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra”. Matéria de 03/06/2019. <https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/24931/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra> Acesso: 17/06/2019.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARDOSO, Sebastião Marques. **Poéticas da mestiçagem**. Textos sobre culturas e crítica cultural. Curitiba: CRV Editora, 2014.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Trad.: Noémia de Sousa. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DIOP, Majhemout. “A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português”. In MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe (orgs). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad.: Renato da Silveira. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Hélder. “Grada Kilomba: ‘O racismo está sempre se adaptando ao contemporâneo’”. Matéria de 07/04/2016. https://revistacult.uol.com.br/home/grada-kilomba/?fbclid=IwAR3SRdO9Li7NFUnCH_niAPj4VPXfnovWHXUiNrKUyNr5_wX7j3-9tzAToM Acesso: 17/06/2019.

GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997.

GRADA, Kilomba. **Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

HYPENESS. “Por que o ciclone de Moçambique não despertou a comoção da imprensa internacional?” Matéria de abril, 2019. https://www.hypeness.com.br/2019/03/por-que-o-ciclone-de-mocambique-nao-despertou-a-comocao-da-imprensa-internacional/?fbclid=IwAR2J6hxnIA_XQzR65shf9aNF9dGuUoUiRYc4IPEE5petesmN1fEDEg6s7I0 Acesso 19/06/2019.

LOPES, Gonçalo. “Notre-Dame já mobiliza 16 vezes mais doações do que ajuda inicial a Moçambique”. Matéria de 17/04/2019. <https://www.plataformamedia.com/pt-pt/noticias/sociedade/interior/notre-dame-ja-mobiliza-14-vezes-mais-donativos-do-que-vitimas-do-ciclone-em-mocambique-10806698.html?fbclid=IwAR3KYuwWJEJm9GMqrr1SUAtUW7e4OQuGkNjFEN7mNo2AYeUSnvyFXxZ2YgNI> Acesso: 19/06/2019.

MAZRUI, Ali A. “Introdução”. In MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe (orgs). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

_____. “O desenvolvimento da literatura moderna”. In MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe (orgs). **História geral da África, VIII: África desde 1935**. Brasília: UNESCO, 2010.

MBEMBE, Achille. “As formas africanas de auto-inscrição”. **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 1, 2001.

_____. **Políticas da inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

REZENDE, Eron. "O Brasil ainda é extremamente colonial". Matéria de 12/01/2017. http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1829494-o-brasil-ainda-e-extremamente-colonial?fbclid=IwAR0WM6XXXJ7NZWcoiZH_-7GcrbRl7JE4PbeLZsV-qegG_DXF66RiUeI4HU Acesso 17/06/2019.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SILA, Abdulai. **A última tragédia**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1995.

_____. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006.

_____. **Dois tiros e uma gargalhada**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2013.

_____. **Eterna paixão**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1994.

____. **Memórias somânticas**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2016.

____. **Mistida**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 1997. O autor publica novamente o livro, sob o mesmo título, juntamente com seus dois romances, numa edição portuguesa: SILVA, A. **Mistida** (Trilogia). Praia- Mindelo: Centro Cultural Português, 2002.

____. **Orações de Mansata**. Bissau: Ku Si Mon Editora, 2007.

SOUSA SANTOS, Boaventura de. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Out., 2007.

Sites de informações visitados

Globo. “Flip 2019 anuncia Grada Kilomba, autora de 'Memórias da plantação: Episódios do racismo cotidiano’”. https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/04/01/flip-2019-anuncia-grada-kilomba-autora-de-memorias-da-plantacao-episodios-do-racismo-cotidiano.ghtml?fbclid=IwAR0Qw488I_xCOqw4HFcpkLqX-CJZAZB-zwJVLHisjOletokEJzDZ9FRJbKI Acesso 17/06/2019.

Sputnik Brasil. “Maior zona de comércio livre do mundo está prestes a entrar em vigor na África” https://br.sputniknews.com/oriente_medio_africa/2019052713958338-maior-zona-de-comercio-livre-mundo-esta-prestes-entrar-vigor-africa/?fbclid=IwAR0ViWFFXwyjE4J5jAIBJAvrherIzM5Z0Wa7o4pT5aRfaVEjU_qmYDqTDXc Acesso 18/06/2019.

Total Moçambique. <https://www.total.co.mz/pt/descubra-total/total-mocambique?fbclid=IwAR01duTiGOW5LFPfIz8TRmxDgxRWog3mC8-wWNIc1Jef3H2gqu2UT1m3124> Acesso 18/06/2019.

União Africana. “Zone continentale africaine de libre-échange” <https://au.int/fr/videos/20190101/zone-continentale-africaine-de-libre-echange> Acesso 18/06/2019.

Recebido em: 18/01/2020
Aprovado em: 09/11/2020

REVISTA
ÁFRICA[S]

E-ISSN 2446-7375
ISSN Impresso 2318-1990
Vol. 07 | N°. 14 | Ano 2020

SOPA, António. A Alegria é uma Coisa Rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975). Maputo: Marimbique, 2014.

Sara Santos Morais

Editor Geral

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@gmail.com

SOPA, ANTÓNIO. A ALEGRIA É UMA COISA RARA: SUBSÍDIOS PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR URBANA EM LOURENÇO MARQUES (1920-1975). MAPUTO: MARIMBIQUE, 2014. 295 p.

Sara Santos Morais ¹

Introdução

Que o leitor não se iluda com o subtítulo modesto de *A Alegria é uma Coisa Rara: subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Escrito por António Sopa, historiador moçambicano de extensa obra, *A Alegria é uma Coisa Rara* delinea, de modo pioneiro, detalhado e consistente, um panorama das origens e transformações das principais práticas musicais urbanas surgidas entre finais do século XIX e primeira metade do século XX no território que se tornou Maputo, capital de Moçambique; seus capítulos foram construídos a partir de fontes documentais diversas e apreensão dos principais processos sociais que auxiliaram na conformação de um cenário musical de feições urbanas. Publicado por uma editora moçambicana, chegou ao Brasil recentemente pelas mãos de pesquisadores que estiveram em Maputo, onde pode ser encontrado em suas livrarias. Trata-se, portanto, de uma obra internacional ainda pouco conhecida e de acesso restrito no nosso país, mas de enorme interesse para os leitores brasileiros.

A proposta mais geral do livro é o exame circunstanciado do contexto de crescimento da então capital da colônia e das dinâmicas sociais vividas por seus habitantes, as quais provocaram o surgimento de variados estilos musicais e de espaços de socialização para além das fronteiras da “cidade de cimento”. O advento da denominada “música popular urbana” está intrinsecamente relacionado à emergência de uma diminuta elite negra e mestiça, surgida nos interstícios do controverso projeto assimilacionista imposto pelo colonialismo português. Determinados a reagir às ações interventivas e proibitivas da administração colonial em relação a práticas culturais dos *indígenas*, um grupo de intelectuais, dirigentes da Associação Africana e do Centro Associativo dos Negros, passou a se reunir, em finais dos anos 1950, com objetivo de, “através da música, da literatura, da dança, da culinária e do desporto”, promover “a exaltação do negro e da sua cultura” (p. 15). Nesse sentido, o argumento principal do autor recai no seguinte ponto: a ideia de que a circulação de pessoas e ideias, instrumentos musicais e influências estilísticas diversas teri-

¹ Sara Santos Morais é técnica em antropologia no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB). Contato: sarasmorais@gmail.com

am produzido um contexto propício para a efervescência de criações musicais urbanas. Passo, a seguir, a explorar o conteúdo do livro com foco nesse tema.

A obra possui oito capítulos, além de Anexos contendo transcrições de textos publicados em periódicos da época e imagens oriundas de importantes acervos do país. O capítulo I, “Primeiro Andamento”, aponta a exiguidade de referências bibliográficas e de estudos sobre a produção musical em Moçambique, bem como o desinteresse da “população colona” pelas práticas musicais dos diversos grupos sociais do país até a década de 1950. Sopa constata que o estudo da música moçambicana durante o período colonial restringiu-se aos escritos de alguns pesquisadores de origem europeia, como Belo Marques, Gerhard Kubik, Henri-Alexandre Junod, Hugh Tracey e Margot Dias, além de um único moçambicano, Columbus Kamba Simango.² Tal conjuntura começou a ser alterada com a criação da Associação dos Naturais de Moçambique no início da década de 1960.

O capítulo II, “Os subúrbios: o chão de onde surgiu a música popular urbana”, investiga as origens da música urbana nos bairros Chamanculo, Mafalala, Munhuana e Xipamanine, que, emergidos “praticamente nos finais do século XIX e princípios do seguinte, albergavam a massa anónima dos serviçais negros que trabalhava na cidade de cimento, o pequeno funcionalismo público e algum comércio” (p. 33). O autor explora como as barreiras raciais assentes na sociedade colonial inviabilizavam a circulação de pessoas (nativas), situação que começou a se alterar a partir da metade da década de 1960, quando jovens negros passaram a circular em locais anteriormente reservados somente para pessoas brancas e europeias.

A aparição do gramofone no sul de Moçambique foi importante para a dinamização e a circulação de estilos e ritmos musicais variados. Outro tipo de reunião de pessoas em torno da música nos bairros em Lourenço Marques é enfatizado neste capítulo: os chamados “batuques”.³ Constam nessa parte do livro descrições sobre essas manifestações, extraídas de jornais da época, que dão ao leitor uma ideia da vivacidade dos festejos de tal natureza. São descritas, ainda, as associações e clubes de carácter recreativo, cultural e desportivo, que apareceram “quando começaram a implantar-se as primeiras medidas legais de carácter discriminatório, com base racial” (p. 49). Além de fomentar a criação dos conjuntos, essas associações reuniam jovens da “pequena elite de mestiços e assimilados” (p. 50) e era onde se discutiam conteúdos com finalidades políticas, que acabariam se incorporando ao movimento de luta pela independência do país.

O terceiro capítulo, “Os primórdios da música popular em Lourenço Marques”, descreve o panorama musical na capital no final do século XIX e início do XX. Artistas de diferentes na-

² Para uma interessante discussão sobre a trajetória deste último, cf. Macagno (2012).

³ Sobre uma análise crítica dessa categoria “batuques”, ver Pereira (2020).

cionalidades eram convidados para se apresentarem nos teatros da cidade. Aos “trovadores” da vizinha África do Sul é dedicada uma extensa seção, na qual é relatada a dinâmica produzida pelas exhibições das “danças intertribais” nas minas de ouro e diamante; a presença e convivência de moçambicanos naquele país é apontada como fundamental para o “desenvolvimento da música local de feição urbana” (p. 75) em Moçambique.

O capítulo IV, intitulado “Orquestras, *Jazz-Bands* e Conjuntos Musicais, investiga o surgimento dos primeiros agrupamentos “integralmente constituídos por músicos negros ou mestiços” (p. 95). O autor destaca que a maioria dos músicos desenvolviam suas habilidades musicais de forma autodidata. É de se ressaltar também a construção criativa dos instrumentos, a exemplo da “viola de lata”, em que objetos do cotidiano são reinventados num processo de bricolagem e, juntamente com outros instrumentos “ocidentais”, passaram a caracterizar a diversidade sonora daquele período. Na década de 1950 apareceram os instrumentos musicais elétricos, que poucos conseguiam adquirir, tendo a maioria dos músicos recorrido ao mecanismo de aluguel.

“*A Marrabenta: afirmação da música popular*”, o capítulo V, é dedicado inteiramente a um dos estilos musicais mais consagrados no país,⁴ o qual, segundo o autor, influencia atualmente “um movimento para a afirmação de uma música urbana, de raiz local” (p. 153). A partir das fontes consultas, discute-se o contexto social que produziu a *marrabenta*: suas principais influências, os músicos mais aclamados e as divergências em torno das narrativas sobre o seu surgimento. Conforme apontado no início do livro, a *marrabenta* se configura como “o resultado mais feliz da interação ocorrida nas periferias da cidade de Lourenço Marques” (p. 213).⁵

No capítulo VI, “*O Jazz: música tocada e ouvida por uma elite*”, Sopa retrata o aparecimento desse gênero musical em Lourenço Marques na década de 1930 e encontrou seu espaço de apresentação em hotéis, teatros e na Rádio Clube Moçambique. A partir da década de 1950, o incentivo e presença de músicos sul-africanos passou a ser fundamental para a divulgação do gênero na capital, cuja manifestação só foi possível graças a ações de alguns entusiastas, realizações de apresentações em restaurantes, cabarés, hotéis e em alguns festivais.

O sétimo capítulo, “*A Rádio: uma janela aberta para o mundo*”, trata do advento do sistema de rádio difusão em Moçambique. Segundo o autor, foi a partir de 1939 que a emissora passou a ter uma dinâmica própria, inclusive com a constituição de orquestras. São descritos os pro-

⁴ Ver Filipe (2012) para uma análise sobre a *marrabenta* como um gênero musical híbrido e sua construção como um dos símbolos da identidade nacional moçambicana.

⁵ Embora não conste da bibliografia, não deixo de notar que processo cultural semelhante (resguardadas as devidas diferenças de formação histórica desses dois países africanos) foi analisado por Waterman (1990) a respeito do gênero conhecido como *jùjú* na Nigéria. O autor descreve sua sociogênese a partir dos múltiplos contatos e fluxos entre povos e tecnologias em Lagos na primeira metade do século XX, retrçando a maneira como o processo de intensa e heterogênea urbanização na capital nigeriana consolidou aquele gênero musical como expoente de uma cultura popular emergente, tendo contribuído para a interação de diversos grupos sociais na capital do país.

gramas veiculados em línguas nativas; num primeiro momento em língua ronga, com a inauguração do programa *Hora Nativa*. Com a criação de *A Voz de Moçambique* (1962), os programas passaram a ser difundidos em onze línguas. Uma atividade desenvolvida pelo Rádio Clube de Moçambique foi sua participação nas pesquisas e divulgação da música moçambicana no âmbito da criação da *African Music Society* em 1948 em Joanesburgo (posteriormente *The International Library of African Music*). Moçambique se associou à instituição por meio do seu Arquivo Histórico e participou em diversas frentes de recolha de música no país, tendo contado com o auxílio de Hugh Tracey, etnomusicólogo inglês, radicado na África do Sul.⁶

O derradeiro capítulo VIII apresenta uma discussão voltada aos diversos trânsitos de ideias, pessoas e ritmos que permearam a produção da música no continente africano. Ao fornecer exemplos de vários países, o autor afirma que o fenômeno musical se tornou “um lugar privilegiado de adaptação, de assimilação, de ecletismo, de apropriação e de experimentação, transformando-se numa espécie de ‘língua franca’ que ultrapassava a etnia e a nação, assumindo uma dimensão pan-africana” (p. 212). Apesar de todas as particularidades do caso moçambicano descrito no livro, o contexto abordado foi bastante semelhante ao que teria ocorrido em outros países do continente, o que demonstra a importância da obra na compreensão de gêneros e estilos musicais (e nacionais) diversos.

Como se nota, *A Alegria é uma Coisa Rara* apresenta dados e questões fundamentais para se compreender a construção do campo da música em Moçambique na primeira metade do século XX. Desde sua publicação, o livro vem sendo utilizado como fonte e referência bibliográfica por pesquisadores que têm como foco de suas análises as artes musicais e performáticas no país. De fato, a obra passou a ser fonte de consulta obrigatória para os interessados no tema: ela reúne um volume de dados cuja qualidade e precisão não se encontram em outros estudos. Embora alguns possam se ressentir da carência de análises críticas dos fenômenos apresentados, não se pode perder de vista que o objetivo do autor foi produzir um livro que fornecesse ao leitor um conjunto de informações, dados, referências e trajetórias com potencial de utilização e refinamento em investigações específicas sobre um ou mais do conteúdo nele descrito.

A discussão sobre a *marrabenta*, por exemplo, inspira a refletir sobre o lugar dessa expressão musical considerada “autenticamente” moçambicana. A dificuldade na demarcação dos seus elementos constituidores e as ambiguidades relacionadas à sua história social são pistas importantes deixadas por Sopa para aqueles que porventura quiserem desenvolver pesquisas sobre o lugar ocupado por ela em distintos momentos da história política moçambicana pós 1975. Uma

⁶ Sobre Hugh Tracey e aspectos da sua trajetória de pesquisa no continente africano, com foco em Moçambique e, mais especificamente, nas *timbila*, ver Morais (2020).

abordagem produtiva poderia buscar compreender os motivos pelos quais ela não tem sido cogitada como um dos bens culturais candidatos do governo à Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, embora seja indiscutivelmente considerada como um símbolo nacional.

Nem tão rara assim, a alegria se manifesta em diversos momentos do livro, não só porque oferece ao leitor informações preciosas sobre diversas manifestações musicais moçambicanas e sobre os modos como as populações africanas que migraram para Lourenço Marques se mobilizaram em torno da música – a despeito das inúmeras situações de violência e discriminação a que foram submetidas –, mas também porque apresenta uma feliz combinação entre levantamento documental cuidadoso e reconstrução histórica acuradas. O resultado é uma obra inovadora que lança luz sobre questões atuais no campo da música (e das políticas culturais, por que não?) em Moçambique, assim como na área de estudos sobre cidades e transformações urbanas com foco na história cultural da sua capital.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FILIPE, Eulésio dos Prazeres Viegas. **“Where are the Mozambicans Musicians?”: Music, Marrabenta and National Identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975.** Tese (Doutorado em Filosofia), University of Minnesota, 2012.

MACAGNO, Lorenzo. Franz Boas e Kamba Simango: epistolários de um diálogo etnográfico. In: TRAJANO FILHO, Wilson (Org.). **Travessias Antropológicas: estudos em contextos africanos.** Brasília: ABA Publicações, 2012.

MORAIS, Sara S. O afortunado legado de Hugh Tracey. Prefácio à segunda edição de TRACEY, H. **Música Chope: gentes afortunadas.** Maputo: Kulungwana, 2020. *No prelo.*

PEREIRA, Matheus Serva. **Grandiosos batuques: Tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940).** Lisboa: Imprensa de História Contemporânea, 2020.

WATERMAN, Christopher Alan. **Jùjú: a social history and ethnography of an African popular music.** Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

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

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

Guilherme Valls Darisbo ¹

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 Paz². 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

¹ 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

² 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 idiosincrasias 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.