

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

**ENTRE O *AFRO* E O *BEAT*: PERSPECTIVAS BRASILEIRAS DE UMA CULTURA
EM MOVIMENTO**

ANDRÉ STRAUCH FERES

NITERÓI

2018

ANDRÉ STRAUCH FERES

**ENTRE O *AFRO* E O *BEAT*: PERSPECTIVAS BRASILEIRAS DE UMA CULTURA
EM MOVIMENTO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades, relações e conflitos socioculturais.

Orientador: Prof. Dr. Marildo José Nercolini

NITERÓI

2018

ANDRÉ STRAUCH FERES

**ENTRE O *AFRO* E O *BEAT*: PERSPECTIVAS BRASILEIRAS DE UMA CULTURA
EM MOVIMENTO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades. Linha de pesquisa: Políticas, espacialidades, relações e conflitos socioculturais.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marildo José Nercolini (Orientador)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof.^a Dr.^a Janaína Damaceno
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

Prof.^a Dr.^a Liv Sovik
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não teria sido possível sem a ajuda de algumas pessoas, que faço questão de agradecer aqui.

Primeiramente ao meu orientador Marildo, com quem tive o prazer de dividir inquietações não só na pesquisa, mas na disciplina de “Música e Resistência” que conduzimos conjuntamente no primeiro semestre de 2017, na escrita coletiva do artigo que nos levou ao XIII Enecult e também em mesas de bar. Sou extremamente grato pela diligência que dirigiu ao trabalho, em leituras sempre zelosas e comentários preciosos, e também pelo respaldo incondicional que me deu durante o processo todo.

Agradeço imensamente ao Ramiro Zwetsch, Vini Marson e MZK pela generosidade e sinceridade com que me receberam, fornecendo informações essenciais para a pesquisa e disseminando conteúdo de alta qualidade, tanto pelas pickups quanto pelas redes.

À todos os integrantes da *Abayomy* e do *Bixiga 70*, incluindo as produtoras Helô e Márcia, que custuraram os encontros para que pudéssemos trocar ideias. Tenho profunda gratidão pelos depoimentos e enorme admiração pelo trabalho de vocês. Agradeço em especial ao Garnizé, por me receber em sua casa e compartilhar comigo o conhecimento de uma vida dedicada à cultura africana e afro-brasileira com o brilho e o brio de quem acredita no que faz.

À Rosa, cuja brilhante pesquisa sobre Fela me serviu de apoio e inspiração para realizar esta dissertação, pelos fundamentais empréstimos bibliográficos e pela possibilidade de compartilhar a paixão por Fela e as reflexões sobre ele.

Ao Carlos Moore, uma dessas pessoas que fazem a gente se sentir privilegiado somente em poder ter ocupado o mesmo tempo e espaço, pela incansável e exemplar luta contra o racismo em todas suas frentes e, por fim, pela amabilidade com que me recebeu em sua casa em Salvador, proporcionando riquíssimas reflexões.

Sou muito grato às professoras Janaína Damaceno, Liv Sovik e Carla Baiense por aceitarem o convite para participar das bancas de qualificação e defesa, pelas leituras cuidadosas e pelos mais que valiosos comentários.

Agradeço à todxs xs professores e funcionários do PPCult pelo apoio e abertura dados, e que tanto me ajudaram neste processo de pesquisa.

Muitíssimo obrigado à Lena, ao Có e Lucas Koester pela ajuda inestimável com as transcrições (trabalhinho árduo!) e ao Cainã pelo auxílio na organização da discografia.

Aos amigos do Rio, em especial à Rafa (que, mal sabia ela, mudou minha vida quando me apresentou um tal de Fela Kuti) e à Michelly, companheiras de lar, nas alegrias e tristezas que, graças ao universo, foram poucas. Também aos companheiros de PPCult, principalmente Mau, Catu e Alice, pelas cervejas, conversas, desabafos e, é claro, pelo acolhimento em terras cariocas.

À Amanda, pelas leituras, comentários, indicações, mas, acima de tudo, pelo companheirismo e amor que me nutriram tanto nesse processo.

Agradeço demais à Lavalenta, por me fazer lembrar que tudo o que é sólido desmancha no magma e por me ensinar o significado do fazer coletivo.

Minha maior fonte de gratidão, entretanto, é ter nascido em minha família. Os principais culpados por esta felicidade que trago em mim são meus pais: Clau e Toninho, sem os quais nada teria sido possível. Caio, Vó Célia, Dado, Vó Olga, Vô Jorge, Tia Leila, Carmelo, Ivan e Isabella, vocês também são mais parte disso do que imaginam e devo demais à vocês. Muito obrigado!

Por fim, agradeço àquele que tem a morte nos bolsos, Fela Kuti, por me mostrar todo o poder que a música tem.

Avante!

RESUMO

O *afrobeat*, movimento cultural cuja expressão principal era o gênero musical homônimo, foi concebido principalmente a partir da figura do multi-instrumentista nigeriano Fela Kuti no início dos anos 1970, que o utilizou como um importante veículo de contestação política e de afirmação da identidade negra. No Brasil, o impacto de sua obra passou a ganhar maior visibilidade muito tempo depois de sua morte, ocorrida em 1997. No entanto, recentemente surgiram grupos, artistas e produtores culturais que, de maneiras distintas, dialogam com o *afrobeat*, efetuando sua tradução. A tradução cultural aqui é entendida como um processo de recriação que ora se aproxima, ora se distancia do original e, nesta negociação, introduz tensionamentos significativos. Pelo fato dos grupos considerados nessa pesquisa – *Abayomy*, *Bixiga 70* e os DJs idealizadores da *Festa Fela* – serem compostos majoritariamente por brancos, buscamos compreender como estes sujeitos se relacionam com suas próprias branquitudes em seus percursos criativos ao lidar com uma forma cultural identificada com a negritude, complexificando as reflexões em torno das relações raciais e do multiculturalismo no Brasil.

Palavras-chave: *afrobeat*, tradução cultural, relações raciais, branquitude.

ABSTRACT

Afrobeat, a cultural movement that has as its main expression the musical genre of the same name, was mainly conceived by Nigerian multi-instrumentalist Fela Kuti in the early 1970s, who used it as an important vehicle for political contestation and affirmation of black identity. In Brazil, the impact of his work began to gain greater visibility long after his death in 1997. However, there have recently emerged groups, artists and cultural producers who, in different ways, dialogue with *afrobeat*, translating it. Cultural translation is understood here as a process of recreation that includes approaches and deviations from the original and, in this negotiation, introduces significant tensions. Because the groups considered in this research – *Abayomy*, *Bixiga 70* and the *Festa Fela* devising DJs – are composed mostly by white individuals, we seek to understand how these subjects relate to their own whiteness in their creative paths while dealing with a cultural form identified with blackness, thus deepening the reflections on race relations and multiculturalism in Brazil.

Keywords: *afrobeat*, cultural translation, race relations, whiteness.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO 1 – ORIGENS DO AFROBEAT | 18 |
| 1.1 A FIGURA DE FELA | 18 |
| 1.1.1 O músico | 18 |
| 1.1.2 O militante..... | 22 |
| 1.2 QUE “NEGRO” É ESSE NO <i>AFROBEAT</i> ?..... | 29 |
| 1.3 REPENSANDO A TRADIÇÃO EM FELA KUTI..... | 41 |
| CAPÍTULO 2 – TRAVESSIA E ATRAVESSAMENTOS | 51 |
| 2.1 NOVAS DINÂMICAS CULTURAIS E A MUNDIALIZAÇÃO DO <i>AFROBEAT</i> | 51 |
| 2.2 O <i>AFROBEAT</i> SE BRASILEIRIZA | 59 |
| 2.2.1 Festa Fela..... | 61 |
| 2.2.2 Bixiga 70 | 68 |
| 2.2.3 Abayomy | 75 |
| CAPÍTULO 3 – APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E TENSIONAMENTOS 83 | |
| 3.1 TRADIÇÃO, TRADUÇÃO... TRAIÇÃO? | 83 |
| 3.2 NEM SEGREGAÇÃO, NEM ASSIMILAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE MULTICULTURALISMO E BRANQUITUDE NO BRASIL | 96 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 111 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 115 |
| ANEXOS | 118 |

INTRODUÇÃO

Como ocorre com praticamente todo trabalho de pesquisa, a ideia para realizar este não nasceu nem pronta, nem ao acaso. Na realidade, custaram alguns anos para que ganhasse um contorno mais definido. Em minha concepção, uma pesquisa científica deveria ter certo equilíbrio entre sua coerência interna – rigor na metodologia e no trato com a bibliografia, objetivos conceituais claros – e a relevância de sua publicação, isto é, uma preocupação em propor reflexões que pudessem dialogar com seu tempo e, na medida do possível, agir sobre a sociedade ou parte dela. Confesso que ainda acredito nestas premissas e de alguma forma procurei segui-las, porém algo que foi fundamental para que estas palavras fossem colocadas no papel foi a sinceridade.

Digo isso pois entendo que esta dissertação que me propus a fazer é em grande parte uma extensão de mim mesmo, de questões que me acompanharam nos últimos anos, sobre as quais me debrucei e vivenciei de diferentes formas, até muito antes de cogitar escrever sobre elas. O *afrobeat*, sua chegada, circulação e produção em solo brasileiro, em sua articulação com as relações étnico-raciais não foram apenas fruto de longas e esforçadas abstrações, mas antes de tudo, experienciadas por mim mesmo. É quase como se o objeto de minha pesquisa tivesse me escolhido, e não o contrário. Assim sendo, foi preciso assumir este fato para dar início à pesquisa de fato e, por isso mesmo, me parece interessante começar a discussão por aí.

Desde moleque fui um apaixonado por música. Quando criança, um dos presentes que mais gostava de receber eram fitas cassete, as quais ouvia e regravava em fitas virgens, diferentes seleções. Ficava atento às letras, encartes e outras informações que eu pudesse obter sobre o artista em questão. Aprendi a tocar violão, depois guitarra e mais recentemente, o saxofone, sempre com algum projeto de banda. No final do ensino médio, comecei a me juntar com alguns amigos para discotecar em festinhas e, juntos, fomos descobrindo cada vez mais sons, trocando referências e ampliando nosso repertório em busca do som que fizesse os bailes ferverem. No início, tocávamos apenas com computadores e listas de reprodução, mas em um dado momento migramos para a discotecagem em vinil. Além do fato de todos terem uma coleção de discos razoável, nos parecia muito mais estimulante e instigante garimpar sebos e galerias São Paulo adentro e afora, escolhendo LPs só pela capa (porque sim!), por alguma vaga intuição ou indicação e, quem sabe, descobrir uma nova pérola, desconhecida do grande público, pronta para ser tocada e dançada até de madrugada. Aos poucos, esta pesquisa musical foi se direcionando rumo ao *groove*, que incluía (embora não se restringisse a) todo o rol de

artistas da cena *soul*, *funk* e *R&B* norte-americana, e suas ramificações pelo resto do globo, mas principalmente no Brasil, a partir da *Black Rio*, do Samba-Rock e gêneros afins.

Paralelamente, entrei no curso de graduação em Geografia, na Universidade de São Paulo. Lá, a partir do meu interesse pela geografia humana, e em particular pela geografia urbana, aproximei-me da literatura baseada no materialismo histórico e das ciências sociais de maneira geral. Neste momento, meus conhecimentos acadêmicos e como DJ/pesquisador pouco dialogavam entre si. Entretanto, um fato específico mudou isso para sempre.

O ano era 2008 e eu estava em meio às minhas disciplinas da graduação e também continuava pesquisando novos *grooves*. Até que em um dia, através de uma conversa virtual com a Rafa Prestes, uma amiga que tinha ido viver em Londres, ouvi pela primeira vez o nome Fela Kuti. Ela havia entrado em contato com sua música e me recomendou que procurasse ouvi-la. Não foi necessária muita insistência por parte dela. No mesmo instante, já fuzei as redes para conseguir ouvir alguma amostra de música do sujeito e, sem muito esforço, consegui. Escutei *Roforofo Fight*, faixa título do álbum em questão¹ e, em seguida, *Go Slow*, do mesmo álbum. Fui instantaneamente impactado. As fortes linhas de metais combinadas à batida envolvente da bateria e percussão, a repetição quase mântica dos *riffs* de guitarra e baixo e, é claro, a voz potente e provocadora de Fela produziram em mim uma sensação de êxtase. As composições, que extrapolavam totalmente o padrão ocidental de duração, estipulado pela indústria fonográfica, soavam tão dançantes quanto James Brown, mas com outra acentuação, outro peso e, é claro, outra língua, que eu não conseguia compreender bem àquela altura. Tudo era muito empolgante e enigmático ao mesmo tempo.

Aquilo me deixou intrigado e resolvi então pesquisar mais sobre o homem, na busca de entender o mistério que suas músicas significavam para mim. Li artigos, busquei suas letras e também assisti ao documentário *Music Is The Weapon* (Filme de 1982, dirigido por Stéphane Tchalgadjieff e Jean Jaques Flori), enquanto continuava ouvindo mais de sua discografia, cada vez mais absorto pelo ritmo do *afrobeat*. Quando comecei a ter a dimensão do que sua obra representava, senti a necessidade de compartilhar sua música e história, então comecei a passá-las adiante, tocando seus discos em festas, comentando com pessoas próximas (e também as não tão próximas assim) e indicando leituras, faixas e o próprio documentário a quem se mostrasse aberto e interessado. Entrei em uma espécie de “cruzada doutrinária”: todos que atravessassem meu caminho deveriam conhecer Fela. No fundo, me incumbi desta tarefa por perceber uma potência enorme em sua obra, mas que contrastava com seu enorme

¹ Roforofo Fight (1972), Warner Music.

desconhecimento pela maior parte das pessoas com quem conversava a respeito. Mesmo aqueles a quem se poderia chamar de público especializado, com vasto conhecimento musical e atuação profissional na área, frequentemente não sabiam nada sobre o artista.

A partir desta descoberta musical, portanto, passei a me interessar por um universo de conhecimento novo. Aos poucos, fui entrando em contato com o campo de estudo da cultura e história pan-africanas e das relações étnico-raciais, de modo que, aos poucos, a tal distância entre meus conhecimentos musicais e acadêmicos foi diminuindo. Em 2010, bastante contagiado por esta aproximação, fui realizar um intercâmbio para Moçambique, onde fiquei e estudei durante um ano inteiro, na cidade de Maputo. Lá pude continuar e aprofundar minha dupla empreitada *in loco*, conhecendo novos artistas, sons (agora para além do *afrobeat*) e também a literatura das ciências sociais africana. Continuei também a minha “cruzada doutrinária” pois, contrariando minhas presunções, muitos moçambicanos também não conheciam Fela Kuti.

De volta ao Brasil, constatei algo que me surpreendeu bastante. Passado apenas um ano, tive a impressão de que, repentinamente, todos conheciam o nigeriano. Vi surgir festas e bandas ligadas ao *afrobeat* e em diferentes lugares se falava sobre e se ouvia Fela Kuti, cada vez mais. Como era possível? Eu sabia que tinha introduzido sua música e história a muitas pessoas, mas certamente não eram tantas assim! Fiquei com essa interrogação na cabeça, mas de outro lado, contente por ver que o *afrobeat* havia conseguido penetrar de maneira mais abrangente no repertório cultural do país (havia relatos de festas e conjuntos ligados ao gênero musical em diferentes regiões, estados e também em outros países)². De toda forma, esta foi uma das inquietações embrionárias da pesquisa que ora apresento, pois me parecia digno de questionamento este aparecimento repentino, tardio (Fela havia morrido em 1997) e, no entanto, viral.

De toda forma, concluí meus estudos em Geografia e comecei a pensar no próximo passo que gostaria de dar, do ponto de vista acadêmico. Minha ideia principal era justamente juntar as pontas da Geografia, dos estudos pan-africanos e da Cultura de maneira geral, para desenvolver um projeto de mestrado. Elaborei dois pré-projetos, que apresentei à dois programas diferentes (PPCULT/UFF em 2014 e Diversitas/USP em 2015), mas ambos um tanto quanto prematuros, muito genéricos e abrangentes quanto ao objeto – que orbitava entre o direito à cidade e os gêneros musicais negros na modernidade. Em 2016, apresentei um novo projeto, ainda muito semelhante ao anterior, novamente ao PPCULT/UFF, e fui aceito no

² Cito como exemplos a realização do *Fela Day* em Salvador (BA) em 2010, a banda *Zebrateat*, de Belém (PA) e as bandas *Antibalas* (EUA), *Newen Afrobeat* (Chile) e *Shaolin Afronauts* (Austrália).

programa. Eu sabia que o projeto ainda continha certas deficiências, mas acreditava que poderia saná-las a partir das aulas e leituras novas, e foi precisamente isso que ocorreu. Desde as seleções anteriores, a partir de parte da bibliografia exigida, já havia me enveredado pelo vertente dos estudos culturais e pós-coloniais (com Stuart Hall e Paul Gilroy, inicialmente), de modo que, ao ingressar efetivamente no mestrado, aprofundei-me ainda mais neste campo, entrando em contato com outros autores e mesmo outras correntes epistemológicas (destaco o grupo do chamado “Giro Decolonial”, que inclui autores latino-americanos como Aníbal Quijano e Ramón Grosfoguel) que, de maneira geral, buscavam pensar sobre os efeitos do racismo e do colonialismo na modernidade. A partir daí pude estabelecer melhor as bases teóricas do estudo que pretendia fazer, mas o escopo do projeto ainda era muito amplo.

Decidi então focar apenas no *afrobeat*. Entretanto, além de também ser um objeto bastante amplo para uma dissertação de mestrado, realizar uma pesquisa sobre um gênero musical nigeriano, extremamente ligado à negritude, sendo, além de brasileiro, branco, pareceu-me demasiado remoto, do ponto de vista pragmático, e um tanto quanto questionável, do ponto de vista ético. Assim, pensei inicialmente que seria mais viável e pertinente fazer um recorte a partir da expressão do *afrobeat* no Brasil. Novo incômodo: como fazer a pesquisa sobre uma música estética e discursivamente identificada com a negritude se a maioria das bandas e artistas ligados a ela no Brasil também são brancos?

Este incômodo foi, eu diria, o empurrão que faltava para a concepção definitiva do projeto. Percebi que se tratava de uma inquietação antiga em mim, em minha própria prática como DJ e pesquisador musical e, mais que isso, era uma grande oportunidade de atingir o tal equilíbrio entre coerência interna e relevância, pois me permitia apontar questões que considero de ordem maior, ligados às relações raciais e a dinâmica cultural em nosso país. Algo que foi fundamental neste momento foi minha aproximação, por indicação da amiga e também pesquisadora Amanda Carneiro, dos estudos sobre branquitude, pois constatei que não era apenas possível como desejável se pensar sobre raça e racismo para além da negritude – aprofundando criticamente a categoria racial de *branco* –, constituindo-se como um vasto campo de pesquisa, ainda pouco explorado, e com o qual eu poderia contribuir.

De maneira sintética, portanto, esta pesquisa procura abordar o *afrobeat* a partir de três eixos de investigação, que foram respectivamente estruturados em três capítulos. No primeiro deles, debruço-me sobre as origens do gênero, a partir da figura de Fela Anikulapo Kuti (15 de outubro de 1938 – 2 de agosto de 1997), multi-instrumentista e ativista político nigeriano, a quem se atribui sua criação. Em vida, Fela lançou mais de 80 álbuns e se apresentou em diferentes países da Europa e nos Estados Unidos. Somado ao seu talento artístico, também

ficou marcado por sua forte atuação política, expressa através e para além de sua música: foi constantemente perseguido pelo governo militar nigeriano – que chegou a prendê-lo e agredi-lo em diversas ocasiões – por suas duras críticas e denúncias, que se estendiam dos assuntos políticos locais ao grande capital internacional. Entretanto, a principal marca de seu discurso certamente era sua afinção com os ideais pan-africanistas e seus diálogos com a condição do sujeito negro na modernidade, que pode ser percebida na maior parte de suas canções, bem como em falas direcionadas ao público.

Assim sendo, para além das informações biográficas do artista, o capítulo trata de situar histórica e geograficamente o contexto em que se realiza sua obra, bem como captar e interpretar algumas das marcas estéticas e ideológicas de sua produção.

As décadas de 1960 e 1970, período em que Fela inicia sua trajetória artística, são particularmente importantes para nossa discussão neste ponto. Durante esses anos, em meio à disputa pelo poder global polarizada por Estados Unidos e União Soviética e aos destroços da 2ª Guerra Mundial, os antigos impérios coloniais europeus foram se desmantelando e, com isso, diversas nações foram conquistando suas independências, incluindo boa parte dos países africanos. Tais fatos estão associados, de um lado, ao fortalecimento do pan-africanismo, através das lutas por libertação nacionais, congressos e da fundação da Organização da Unidade Africana pelo imperador etíope Haile Selassie, em 1963 e, de outro lado, pela eclosão de diversas guerras civis nestes mesmos países, que, direta ou indiretamente, envolveram a difícil questão da construção da identidade nacional. Paralelamente, os ecos do pan-africanismo nos Estados Unidos também fomentaram novas ideias e formas de resistência da comunidade negra, manifestadas no movimento pelos direitos civis e difundidas em grande parte pela música negra norte-americana, e daí para o mundo.

A partir do entendimento de que Fela e sua obra são, ao mesmo tempo, produtos e produtores dos paradigmas políticos e culturais que permeiam tal período, traçaremos a investigação deste capítulo a partir dos autores ligados ao pan-africanismo e à negritude – incluindo alguns aos quais o músico faz referência explícita, como Kwame Nkrumah e Malcolm X – como também utilizando a literatura dos estudos culturais e pós-coloniais britânicos. Este segundo grupo de autores será crucial para adensar nossa compreensão a respeito dos aspectos estéticos e discursivos presentes no *afrobeat* em sua gênese. O capítulo busca, por fim, desconstruir (e reconstruir) o conceito de tradição, entendendo os limites e contradições envolvidos nas narrativas que instituem Fela Kuti como um “mito fundacional” (HALL, 2005), quase canônico, para o *afrobeat*.

O segundo capítulo desta dissertação investiga o movimento de deslocamento do *afrobeat* para o Brasil. Em um primeiro momento buscaremos compreender quais foram as condições para sua chegada e para isso será necessário avançar uma discussão acerca das mudanças ocorridas nas dinâmicas de circulação cultural a partir dos últimos anos do século passado, sobretudo no que diz respeito à revolução técnico-científico-informacional (SANTOS, 1996) e ao processo de globalização. Tais transformações afetaram de maneira importante o próprio mercado fonográfico – destacando-se aí o advento da internet e seus recursos para compartilhamento de música, de modo que cruzaremos em nossa análise, a partir da bibliografia disponível sobre o assunto, informações ligadas às gravadoras e selos envolvidos na distribuição dos álbuns de Fela combinadas à pesquisa em acervos de periódicos. Este esforço faz-se necessário pois a obra de Fela passa a circular com mais vigor no Brasil (e no mundo ocidental de maneira geral), apenas a partir da morte do músico, em 1997.

Neste sentido, nos parece digna de questionamento esta propagação tardia e repentina, sendo que ao longo dos 28 anos da carreira musical do artista nigeriano (de 1969, ano do lançamento do álbum ‘69 Los Angeles Sessions, até 1997, ano de sua morte) e mesmo após seu falecimento, tenha havido tão pouca repercussão de sua obra no Brasil. Trata-se, portanto, de uma travessia tardia, mas não por isso menos impactante.

Se neste primeiro momento abordaremos as condições de recepção do *afrobeat* no contexto brasileiro, em um segundo instante iniciaremos, ainda neste capítulo, a tratar do processo de mediação, ou seja, das maneiras como ele foi sendo incorporado a esse ideário cultural nacional, a partir de diálogos com as bandas *Abayomy* (RJ), *Bixiga 70* (SP), e com os DJs idealizadores da *Festa Fela* (SP). Tais grupos foram selecionados por serem alguns dos pioneiros nesse processo de familiarização e difusão do *afrobeat* com o público brasileiro, sendo (ao menos em um primeiro momento) marcadamente identificadas com o gênero musical, e que seguiram tendo boa projeção no cenário nacional. Como também apontou nossa pesquisa em acervos jornalísticos, a primeira menção à Fela Kuti na *Folha de S.Paulo* (SP) surge em reportagem envolvendo os mentores da *Festa Fela*, evento criado em homenagem ao músico, e que teve 9 edições, entre 2007 e 2015. O primeiro show do *Bixiga 70* (na época, *Malaika*) foi na edição de 2010 da mesma festa, e hoje a banda já está em seu quarto disco, realizando shows em diversos países e continentes. Já a *Abayomy* (na época, *Abayomy Afrobeat Orquestra*) foi criada em 2009, especialmente para a primeira edição do *Fela Day* – evento internacional que também celebra o nigeriano – na cidade do Rio de Janeiro, e também segue criando e se apresentando regularmente. Utilizando o material coletado pelas entrevistas e a própria

produção artística dos grupos em questão, procuraremos assim captar melhor seus discursos e práticas.

O adensamento da compreensão acerca das práticas e discursos destes grupos, entretanto, será realizado primordialmente no terceiro e último capítulo desta dissertação. Fazendo uma espécie de síntese dos capítulos anteriores, analisaremos o complexo processo de tradução cultural pelo qual passou – e ainda passa –, o *afrobeat* no Brasil, levantando quais as questões que se colocam em seu diálogo com o *afrobeat* concebido por Fela Kuti. Trata-se, portanto, de colocar a díade *tradução/tradição* no centro de nosso debate.

Para tanto, cabe adiantar alguns dos conceitos que norteiam esse debate em perspectiva crítica. O processo da tradução ou hibridação, longe de significar uma mera pasteurização das expressões culturais, ou uma celebração vazia das diferenças que se interpõem entre alas, envolve transformações e distensões significativas que desafiam o pensamento purista, exibindo suas limitações. Neste sentido, entendemos que um dos deslocamentos mais significativos que emergem do objeto de nosso estudo em particular esteja ligado ao campo das relações raciais.

Isto porque apesar de o *afrobeat* ter sido criado por um negro africano e intimamente ligado ao discurso do pan-africanismo e da negritude, no Brasil, boa parte dos músicos e do público ligado ao *afrobeat* é branca. Não há dúvida de que o discurso permanece alinhado com a temática da negritude, incluídas aí as particularidades desta no caso brasileiro, assim como as construções musicais refletem elementos consagrados pelo músico nigeriano, embora igualmente tenham sido incorporados outros ritmos e variações que dialogam direta ou indiretamente com as experiências locais. Cabe afirmar que a assim chamada cultura brasileira é enormemente tributária das manifestações culturais trazidas pelos africanos ou criadas por seus descendentes nascidos aqui, de modo que boa parte das lutas de resistência encabeçadas pelo movimento negro no país gira em torno da busca pelo reconhecimento destas manifestações, bem como do protagonismo histórico do negro e da necessidade de políticas que promovam uma maior igualdade de oportunidades entre as diferentes raças/etnias.

Com isto, ingressamos em um terreno mais pantanoso, pois nos parece paradoxal ser a população branca a tomar o protagonismo desta expressão cultural em particular, ao ocupar um lugar de fala que não coincide com o da comunidade que pensa ou pretende representar. Assim, torna-se necessário refletirmos sobre o que realmente define o *afrobeat*. Seria determinada “fórmula” musical? Ou então certo caráter discursivo, ou até mesmo identitário? Na primeira hipótese temos uma abordagem mais relativista, que privilegia o caráter variável e de entrecruzamento das estéticas culturais, mas que, se tomada inadvertidamente, flerta com certa

visão “pós-racista”, anulando as tensões que derivam da questão racial. Já na segunda, a situação se inverte: o enfoque recai sobre a questão da identidade racial, que deverá necessariamente perpassar as criações do gênero musical, legitimando ou deslegitimando-as. No entanto, corre-se aí o risco de essencializá-lo demasiadamente, buscando imputar-lhe uma fixidez e suposta pureza das quais, na prática, escapa. A solução seria então uma mistura das duas alternativas anteriores? Qual a medida dessa mistura? Será ainda que nenhuma das duas se aplica? Haverá, ainda, outras alternativas?

Pela complexidade do tema, entendemos ser quase impossível assumir qualquer posição extrema, seja ela radicalmente essencialista, seja radicalmente relativista. O fundamental aqui é perceber como os discursos que defendem cada uma das posições são ativados – quais suas estratégias, limitações e vantagens –, pois é esta disputa simbólica *em si mesma* que melhor define o processo cultural e seu caráter político. De outra forma, estaríamos apenas atuando como juízes, portadores de pseudoverdades idealizadas, voltadas ao propósito de chancelar ou rechaçar a manifestação cultural em questão. Nesse sentido, concordamos com Paul Gilroy quando afirma que “a música é particularmente importante na ruptura da inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal que torna literalmente impensável o mundo impuro da política” (GILROY, 2001: 208). Assim, queremos usar a metáfora da tradução para compreender estas dinâmicas para além do reducionismo que só consegue enxergar, no deslocamento das culturas, uma traição às tradições. O deslocamento em si é para nós uma informação importante, pois permite interpretar as culturas a partir das territorialidades que esta forja no espaço, disputando-o.

As literaturas pós e decolonial nos serão fundamentais para melhor compreender e examinar os sentidos e disputas em torno da ideia de raça, segundo a lógica (multi)(inter)cultural da modernidade, bem como para perceber os elos coloniais que ainda a sustentam, sobretudo no chamado Terceiro Mundo.

Além disto, as contribuições dos estudos críticos da branquitude também nos serão úteis para pensar essa aparente contradição, pois nos permitem um entendimento mais aprofundado da subjetividade branca, historicamente construída como um lugar de privilégios e supostamente superior às demais categorias raciais. Em nosso caso, será particularmente importante para compreender como estes sujeitos enxergam e lidam com suas próprias branquitudes, ao mesmo tempo em que integram um estilo musical identificado com a negritude. Em outras palavras, pretendemos investigar como operam os discursos de indivíduos/grupos brancos ligados ao *afrobeat* no Brasil, uma vez que o universo simbólico que

subjaz ao gênero musical está ligado a um tipo de vivência e violência não experienciada por estes últimos.

Buscamos assim, a partir destes três grandes eixos de investigação, reafirmar o compromisso com aquela tal história de sinceridade: encarando os fatos em toda sua profundidade, sem idealizar, julgar ou romantizar. Ser sincero também comigo mesmo, enquanto sujeito-pesquisador, branco e envolvido diretamente com a prática musical – o que inclui tanto minha fascinação quanto minhas inquietações acerca do *afrobeat*, parcialmente reunidas aqui. Se esta empreitada for bem sucedida, esperamos contribuir para avançar na construção de uma sociedade que consiga questionar e romper com as estruturas de poder que reproduzem a violência do racismo, do capital, do colonialismo e do patriarcalismo. Se a música é uma arma, como dizia Fela, que a usemos então da melhor forma possível. Esta é uma forma possível.

CAPÍTULO 1 – ORIGENS DO AFROBEAT

Pensar o *afrobeat* sem falar de Fela Kuti é tarefa quase impossível. Falar de Fela, por sua vez, implica em compreender o *background* histórico que forneceu importantes bases para que o músico desse vazão a seus impulsos criativos. Sua trajetória, enquanto mentor do gênero musical – alguns preferirão dizer movimento cultural – e destacada figura política, embora não seja o foco único e específico de nossa pesquisa, desempenha papel fundamental não só na genealogia do *afrobeat*, como da própria história recente da África e do povo negro ao redor do mundo. Precisamente por este motivo, este capítulo não pretende nem poderia dar conta de esgotar a complexidade de sentidos que envolve sua vida e obra, mas apontar, historicizar e problematizar alguns de seus elementos mais significativos, visando alimentar as discussões posteriores desta dissertação.

1.1 A FIGURA DE FELA

1.1.1 O músico

No dia 15 de outubro de 1938 nasceu em Abeokuta, Nigéria, Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti, aquele que viria a se chamar posteriormente Fela Anikulapo Kuti, ou ainda, simplesmente Fela Kuti, provavelmente o mais célebre músico e militante político de seu país. Segundo o próprio, este seria seu segundo nascimento, pois, três anos antes, sua mãe dera à luz a uma criança que veio a falecer apenas duas semanas depois; Fela credits tal acontecimento, baseado em uma crença iorubá, ao fato de que a criança foi enviada de volta ao mundo dos espíritos por rejeitar o nome que lhe foi escolhido, Hildegart. Sugerido por um amigo alemão de seu pai, tal nome, para Fela, era um nome “de branco” e, portanto, representaria uma eterna ferida a ser carregada (MOORE, 2011).

O quarto de cinco filhos do Reverendo I.O. Ransome-Kuti e Funmilayo Ransome-Kuti, Fela nasceu em uma proeminente família egbá-iorubá³. Seu avô paterno, o Reverendo J. J.

³ Subgrupo étnico iorubá, hoje situado, na Nigéria, na província de Abeokuta e no Distrito Federal. Ver: LOPES, 2004.

Ransome-Kuti foi um líder católico, fundador de igrejas e um pioneiro da música cristã na iorubalândia – teve várias de suas canções gravadas pela EMI na década de 1920 –, além de ser uma figura incômoda à administração colonial e autoridades da igreja locais. Seu pai, filho de J.J., o Reverendo Israel Oludotun Ransome-Kuti, também se destacou como clérigo, músico de igreja, educador, nacionalista e ativista sindical. Dirigiu a escola secundária de Abeokuta e Ijebu-Ode, ajudou a fundar a União Nigeriana de Professores e a União Nigeriana de Estudantes e era próximo de líderes políticos nacionalistas como Obafemi Awolowo e Nmandi Azikwe (OLANIYAN, 2004).

No entanto, a maior referência em sua criação – e também em sua vida adulta, pois o pai faleceu quando Fela tinha 16 anos – foi sua mãe, Funmilayo Ransome-Kuti, respeitada ativista e fundadora do movimento de mulheres na Nigéria. Funmilayo presidiu a União de Mulheres de Abeokuta, instituição que chegou a ter mais de vinte mil associadas e, em sua gestão, liderou a derrubada do monarca egbá Ladapo Ademola II, responsável pela cobrança indevida de impostos, baseada na discriminação de gênero, e em aliança com a administração colonial. Participou de conferências feministas nas socialistas Pequim, Moscou, Viena e Budapeste, tendo sido galardoada com a União Soviética com o Lenin Peace Prize em 1967 pelo reconhecimento de seu trabalho. Era uma nacionalista ferrenha e, em sua militância, após romper com o NCNC (*National Council of Nigeria and the Cameroons*), fundou seu próprio partido político, o *Funmilayo Commoner's Party*. Por fim, era amiga próxima de Kwame Nkrumah, um dos principais líderes do pan-africanismo e primeiro presidente de Gana (OLANIYAN, 2004).

No entanto, apesar de estar exposto à semelhante quadro, Fela não manifestou seu interesse por política durante um bom tempo. Na realidade, sua inclinação inicial foi muito mais ligada às figuras do pai e do avô, ao menos no que diz respeito à ligação destes com a música, de modo que desde cedo praticava música em sua casa e, aos 20 anos foi para Londres, onde viveu e estudou música por 5 anos na Trinity College. Paralelamente a seus estudos formais, o jovem nigeriano também foi absorvendo todo tipo de ritmo que circulava na metrópole, trazidos em boa parte por imigrantes (assim como ele próprio) de colônias e ex-colônias britânicas ao redor do globo, porém foi na direção do *jazz* que ele se aproximou mais neste momento, impactado por artistas como Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Charlie Parker, John Coltrane e Miles Davis (OLANIYAN, 2004).

Foi em Londres que Fela formou sua primeira banda, os *Highlife Rakers*, rebatizada pouco depois de *Koola Lobitos*, que durante um curto período também se chamou *The Fela Ransome-Kuti Quintet*. É interessante aqui atentar para os nomes escolhidos por Fela para essas

primeiras formações como forma de analisar o que estava em jogo no plano político-cultural para o artista na época e quais suas soluções criativas para lidar com tais assuntos. Apesar de suas descobertas em solo britânico, das quais destacamos o *jazz*, Fela carregava fortemente as matrizes musicais de sua terra natal. Entre essas, aquela que gozava de maior popularidade na África Ocidental anglofônica era, sem dúvida, o *highlife*, inspiração direta para o nome da primeira de suas bandas.

O *highlife*, diferentemente de outros ritmos locais como o *Àpàlà*, o *Sákàrà* e o *Juju*, era eminentemente cosmopolita e se popularizou sobretudo nas cidades da Nigéria e de Gana a partir do fim da 2ª Guerra Mundial, com o retorno de soldados negros ao continente africano e seus recém-adquiridos gostos pelos estilos ocidentais de música e entretenimento. Fundindo elementos de gêneros musicais estrangeiros – entre os quais estão ritmos latinos e caribenhos, daí a possível explicação para a sonoridade hispânica do nome *Koola Lobitos* (COUTO DA SILVA, 2015) – às músicas mais tradicionais desta região, o *highlife* se construiu em um interessante diálogo com as pressões históricas daquele momento. Após o V Congresso Pan-Africano, em 1945, e a independência de Gana em 1957, a Nigéria (assim como vários outros países do continente) intensificou suas movimentações políticas na mesma direção e, conseqüentemente, suas aspirações por um país livre do colonialismo, capaz de trilhar sua própria história e valorizando sua cultura própria. Esta visão, bastante otimista, era encabeçada principalmente pela burguesia nacionalista, que via no *highlife* a expressão máxima de sua autenticidade. Foi esta mesma classe social que, após a independência nigeriana em 1960, tratou de esfriar os sonhos da nação, demonstrando que não se tratava de “uma nova política, de fato, mas uma versão renovada da antiga, na qual os objetivos estavam longe de buscar e lutar pela proclamada democracia e igualdade social” (OLANIYAN, 2004: 10)⁴ e a quem Fela se oporia tenazmente no futuro. Cabe ressaltar ainda que este gênero musical, como o próprio nome sugere, tem um viés fortemente elitizado, tanto em seu arranjo, em formato de orquestra (que exigia instrumentos caros e treinamento “ocidental” para tocá-los), quanto em sua audiência, dado que geralmente as apresentações eram feitas em locais fechados, frequentados pela alta sociedade urbana. Entretanto, como afirma Sola Olorunyomi (2005: 10):

O *highlife* de alguma forma serviu a seu tempo como uma ferramenta cultural para a “autenticidade” africana, tal qual ainda não havia se apresentado nas décadas anteriores deste século. Nesta altura, a independência havia sido alcançada e a nova nação teria de enfrentar as questões de desenvolvimento e a elite pós-independência

⁴ Original: “This was not a new political culture after all, but a revamped older one in which goals other than the pursuit and entrenchment of the proclaimed democracy and egalitarian social relations determined political action” (tradução nossa).

que, em larga medida, tomou conta da paisagem com ar de colonizadores internos [...] Mas com seu tom alegre, temas políticos ocultados, letras obsessivamente hedonistas – sobre amor transcendental, mulheres e vinho – o highlife simplesmente não estava melhor posicionado como mediador para a confrontação pós-independência que se anunciava, ao menos na Nigéria.⁵

De qualquer forma, Fela, assim como muito dos filhos da elite cultural do país que foram estudar música no continente europeu, incorporava em seu repertório canções e padrões do *highlife*, porém buscava também lhe imprimir uma nova roupagem, com base na erudição adquirida no exterior. No caso de Fela, a intenção era adicionar ao *highlife* a linguagem do *jazz*. E foi exatamente o que fez quando retornou para a Nigéria, em 1963, mudando o nome de sua banda para *The Fela-Ransome Kuti Quintet* – formação típica dos conjuntos jazzísticos – e inaugurando seu estilo próprio, que denominou de *highlife jazz*. Agora vivendo em Lagos, o músico não ganhou projeção significativa com suas novas composições, apesar de todo seu afã por reconhecimento no meio artístico. Tejumola Olaniyan (2004: 13) entende que três fatores foram fundamentais para o insucesso do *highlife jazz* de Fela: (1) havia muito *jazz* e pouco *highlife* em sua mistura – e o *jazz* na Nigéria ainda estava circunscrito à um universo muito restrito e elitizado; (2) imprevisibilidade no ritmo e na harmonia, dificultando a dança e (3) precariedade nas letras e inabilidade como cantor (OLANIYAN, 2004).

Ainda alheio aos eventos políticos que lhe circundava, o nigeriano seguia na busca por cavar seu próprio nicho na cena musical do *highlife*, movido mais por preocupações estéticas e comerciais do que qualquer motivação ideológica. Quando Fela voltou de Londres, mais de vinte nações, incluindo a própria Nigéria, haviam conquistado a independência e muitas delas mergulharam em conflitos civis pouco tempo depois. Foi este o caso da Guerra Civil Nigeriana (1967-1970), ocasionada pela tentativa de separação de Biafra, região dominada pelos igbo, e que foi brutalmente reprimida pelo governo nacional (MAZRUI, 2010), deixando mais de um milhão de mortos entre as vítimas (SCHOONMAKER, 2003). O músico testemunhou os horrores da guerra e até entendia como justa a luta dos separatistas, porém nada que refletisse em nenhuma atitude direta de sua parte (MOORE, 2011).

⁵ Original: “Highlife had somewhat served its time as a cultural tool for African “authenticity”, as it was wont to be presented in the early decades of the century. By now, independence had been achieved and the new nation had to confront issues of development and the post-independence elite who, to a large measure, bestrode the landscape with the air of internal colonizers [...] With its breezy, generally covert political themes, obsessively hedonistic lyrics – of transcendental love, of women and wine – and a rather sedate rhythmic structure, Highlife was simply not best positioned as the medium for the brewing post-independence confrontation, at least in Nigeria” (tradução nossa).

Aproximadamente no ano de 1968, entretanto, impactado pelo sucesso da *soul music* de Geraldo Pino, músico de Serra Leoa que realizava turnê em Lagos, e tomado pela crescente onda de conscientização nacional e continental, resolve:

[...] um dia, tava com um amigo numa boate em Acra, ouvindo *Soul Music*. Todo mundo tava tocando *Soul*, cara, tentando copiar o Pino. Pensei comigo: “Essa música de James Brown... Isso é o que vai pegar na Nigéria logo, logo”. Saquei isso muito claramente e falei comigo mesmo: “Preciso ser muito original e me afastar de toda essa merda!”. (MOORE, 2011: 84)

Pouco depois, Fela convoca a imprensa para anunciar que sua música de agora em diante – e até os dias de hoje – se chamaria *afrobeat*. Esta jogada estratégica não apenas se mostrou bem-sucedida, como acabou se constituindo como sua primeira aproximação, no plano profissional e ideológico, de questões mais amplas, envolvendo sobretudo a cultura e a identidade africanas (OLANIYAN, 2004). A virada definitiva de sua música em direção a tais assuntos se daria apenas após a excursão com sua banda para os EUA, em 1969. Trataremos desse evento e de suas decorrências na próxima seção.

É somente em 1971, com a música *Jeun K’oku*, que Fela finalmente consegue emplacar uma faixa de sucesso. Essa música, juntamente com *Why Blackman Dey Suffer*, irá consolidar o padrão estrutural do *afrobeat* (OLORUNYOMI, 2005), que esteticamente pode ser resumido como “uma fusão de ritmos e cânticos declamatórios da tradição iorubá, highlife, jazz, e o funky soul de James Brown” (OLANIYAN, 2004: 32). Deste momento em diante, o nigeriano não deixou de desenvolver e aprimorar sua prática musical, mas a grande mudança processada foi em relação à sua atitude política, que passa a ser cada vez mais manifesta em suas composições, em sua performance e em suas ações concretas.

1.1.2 O militante

“É o meu desejo criar uma nova tendência passível de emulação na cena musical deste país em particular e da África em geral, que será um orgulho para a raça negra” (KUTI, *apud* OLANIYAN, 2004: 24). Com estes dizeres, Fela prenunciava, no ano de 1968, a direção que sua prática artística seguiria durante o resto de sua carreira; pouco depois de proferir esta declaração, o músico e sua banda excursionaram aos Estados Unidos, onde permaneceram durante 10 meses, entre 1969 e 1970.

Os autores que se dedicaram a pesquisar a vida e obra de Fela são unânimes em afirmar que as experiências vivenciadas por ele neste período foram um ponto de inflexão em sua carreira artística⁶. Na época em que o músico esteve no país norte-americano, “o movimento black power era a resposta radical àquilo que muitos jovens negros nos Estados Unidos viam como o fracasso do movimento não-violento de Martin Luther King pelos direitos civis para alcançar a libertação do negro” (DUROTOYE, 2003: 176). Foi através de uma ex-militante do Partido dos Panteras Negras, Sandra Izsadore, que Fela entrou em contato com a história, ideias, literatura e personalidades ligadas à luta dos negros nos Estados Unidos, tendo particular impacto sobre ele a autobiografia de Malcolm X⁷. Além disso, o artista também se aproximou do *soul*, gênero musical que “abriu o espaço para a criação de um nicho de mercado novo para o momento, que unia o discurso da negritude, presente nas lutas sociais dos negros pelos direitos civis, o ideal pan-africano e a essência da negritude, à dinamicidade da soul music” (COUTO DA SILVA, 2015: 38).

De volta à Nigéria, Fela estava mais do que nunca determinado a utilizar sua música como meio de expressar seus novos pensamentos e em seguir ampliando seu conhecimento e discussões acerca da identidade negra e africana. No entanto, Fela foi percebendo que teria de ir além da mera repetição do discurso político empreendido pelos negros norte-americanos: em sua primeira apresentação no *Afro Spot* – a casa de shows criada e mantida por ele em Lagos –, ao saudar o público com os braços levantados e punhos cerrados, cumprimento característico do movimento *black power*, não teve nenhuma resposta, pois ninguém sabia qual o significado do gesto. Tal evento demonstrava uma diferença fundamental entre o contexto sócio-político dos dois países, pois

[...] a maioria dos nigerianos simplesmente não baseava suas identificações primárias na categoria de ‘raça’, não se identificavam enquanto ‘negros’ e não conseguiam enxergar como os problemas pós-coloniais da nação podiam ser *racializados*. [...] A auto-identificação entre as pessoas era compreensivelmente mais *étnica* que *racial*. DUROTOYE, 2003: 177 (grifos do autor)⁸.

Esta mesma diferença ajuda a explicar o pouco sucesso das faixas *Why Black Man Dey Suffer* e *Black Man’s Cry*, ambas de 1971, em que a temática racial é explorada de maneira mais genérica. No contexto racialmente homogêneo da Nigéria, os efeitos da dominação racial

⁶ Sobre isso, ver: OLORUNYOMI, 2005; OLANIYAN, 2004; MOORE, 2011; COUTO DA SILVA, 2015 et. al.

⁷ No Brasil: Malcolm X; HALEY, Alex. *Autobiografia de Malcolm X*. Rio de Janeiro, Record, 1992.

⁸ Original: “[...] most Nigerians simply did not base their primary identification on ‘race’, they did not identify themselves as ‘black’ and could not see how the nation’s postcolonial problems could be *racialized*” (tradução nossa)

euro-americana se processam principalmente através de agentes e práticas culturais ancoradas localmente, logo fazia mais sentido esboçar uma resistência a tal hegemonia a partir da subjetividade e realidade locais do que “cantando sobre como os brancos vieram a escravizar os africanos séculos atrás” (OLANIYAN, 2004: 42). A confirmação de tal premissa veio com a grande popularidade das faixas *Lady* (1972) e *Gentleman* (1973) que, não obstante o caráter marcadamente misógino que permeia a letra da primeira, buscam apontar e criticar a maneira como os hábitos culturais ocidentais eram reproduzidos e valorizados acriticamente pela sociedade nigeriana pós-colonial. Analisaremos trechos de ambas as composições mais adiante.

Fela passa a aprofundar seus estudos sobre o Pan-africanismo, que a partir de seu V Congresso, realizado no ano de 1945 em Manchester (Inglaterra), passou a ser majoritariamente composto por africanos e voltado para o debate de políticas para a libertação e desenvolvimento do continente. Suas maiores referências nesses estudos são Kwame Nkrumah, antigo amigo da família, Frantz Fanon e Walter Rodney (OLANIYAN, 2004). Esses autores e suas ideias permitem a Fela complexificar seu pensamento e, conseqüentemente, aproximar sua prática artística do terreno da luta política. É importante aqui destacar a articulação entre os campos político-institucional e racial-identitário no cenário da Nigéria pós-independência, pois é contra ela que Fela passa a lutar.

Durante todo o período em que esteve sob o jugo colonial britânico, a Nigéria era administrada de maneira indireta, isto é, os cargos administrativos eram concedidos às autoridades pré-coloniais, formando uma elite colonial autóctone que atuava como parceira do governo metropolitano. No processo de independência, foi justamente essa classe que tomou o poder, tendo como base os mesmos princípios e instituições ocidentais para forjar seu “novo” nacionalismo. Para Fela, “esta elite é o arquétipo do processo de ataque à identidade negra, pois permanece cega no que se refere às relações desiguais entre brancos e negros. Sem perceber sua desumanização, esta elite propaga aos ideais da civilização que a oprime” (COUTO DA SILVA, 2015: 48). O músico seria uma pedra no sapato de seis governos nigerianos, militares e civis, durante o período entre 1974 e 1997, a começar pelo álbum *Alagbon Close* (1974),⁹ gravado após Fela ter sido preso pela primeira de muitas vezes. Denunciando e debochando de suas práticas em letras e declarações públicas, Fela se tornou alvo preferencial de batidas policiais, agressões e retenções.

Seguindo Yomi Durotoye (2003), podemos desmembrar as políticas de resistência desempenhadas por Fela através de dois gêneros textuais principais: um *composicional* e outro

⁹ *Alagbon Close* era o nome da prisão onde ficou detido. Na capa do disco, há uma ilustração de Fela rompendo triunfalmente as correntes da cela (ver anexo A).

performativo, ambos se articulando e complementando. No entanto, em ambos os planos é possível denotar uma intenção cada vez maior do artista em utilizar e valorizar aspectos entendidos por ele como autenticamente africanos e também em defender as camadas mais oprimidas da sociedade, a partir de uma perspectiva de classe.

O plano composicional é compreendido pelas canções propriamente ditas, suas letras e demais atributos musicais. As letras talvez sejam a componente mais evidente, pois tematizam desde os problemas cotidianos da caótica Lagos (*Go Slow, Monday Morning in Lagos*), passando por críticas agudas à elite dirigente do país, aos militares, ao neoliberalismo e ao nepotismo (*I.T.T., Army Arrangement, Zombie*) até as canções mais explicitamente ligadas à questão da negritude e do (neo)colonialismo (*Buy Africa, Colonial Mentality, Teacher Don't Teach Me Nonsense*). Muitas delas citavam nominalmente figuras políticas, incluindo os próprios chefes de estado nigerianos, abusando de um senso de humor ácido e sarcástico.

Entretanto, Fela também lançou mão de outros artifícios musicais bastante sofisticados para demarcar sua posição política. Ainda em relação às letras, o músico passou a compor e cantar a maioria delas em *pidgin english*, e não mais em iorubá, sua língua nativa. Tal mudança se deve ao fato de que aquela era a língua falada pela maioria das pessoas pertencentes às camadas mais pauperizadas da África ocidental anglófona, e com isso, Fela pode ao mesmo tempo expandir sua audiência, identificar-se com as massas e, também, “africanizar” o *afrobeat*, rompendo fronteiras (DUROTOYE, 2005). Também passou a fazer canções de duração cada vez mais longas, ultrapassando e muito os 32 compassos que a indústria fonográfica busca estabelecer para a canção popular enquanto forma mercadoria¹⁰; somado ao fato de que Fela raramente tocava ao vivo suas composições já gravadas, ele buscava se afastar do sentido mercadológico imputado à obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica:

O *afrobeat* possui uma “utilidade”, no sentido criticado por Adorno, ou seja, podemos compreendê-lo como uma crítica à perda dos vínculos extramusicais que davam, no passado, uma função social à música, como uma crítica à presença de costumes ocidentais em solo africano, assim como uma crítica à pretensa racionalidade prática do Ocidente. (COUTO DA SILVA, 2015: 34).

Outros recursos musicais empreendidos nas composições também denotam o intuito de se distanciar dos padrões euro-ocidentais, enfatizando os elementos entendidos como

¹⁰ Sobre o assunto ver: Napolitano (2005)

legitimamente africanos, como a percussão, o coro em pergunta e resposta e uso de escalas modais¹¹. Tais escolhas não são, portanto, apenas estéticas, mas eminentemente ideológicas.

O outro gênero textual de sua prática artística, o plano performativo, implica no conjunto de ideias, pronunciamentos e atitudes vivenciados, incorporados e difundidos pelo artista e que se tornaram uma importante dimensão de sua personalidade militante, para além da música em si. Como primeiro exemplo deste enfoque podemos citar sua opção por abandonar o sobrenome Ransome, em 1975, e adotar Anikulapo (“aquele que possui a morte em seu bolso”), sendo doravante conhecido, portanto, como Fela Anikulapo Kuti.

Dois anos após retornar de sua estada nos Estados Unidos, Fela rebatiza sua própria casa de shows, que se chamava *Afro-Spot*, para *Afrika Shrine* (ou simplesmente, *Shrine*, o “Santuário”). Em realidade, tratava-se de muito mais que uma mera mudança de nome, como advertia um anúncio veiculado na imprensa local: “Afrika Shrine não é uma BOATE – é um lugar onde podemos venerar os deuses de nossos ancestrais” (DUROTOYE, 2003: 185)¹². No *Shrine*, portanto, o artista praticava sua religiosidade, baseada nos cultos iorubanos de adoração aos orixás, além de se apresentar com sua banda e também conduzir outras práticas, como as *yabbis*, conversas abertas, onde Fela discorria sobre assuntos locais e globais, de como afetavam os africanos em geral e os nigerianos em particular, e satirizando instituições ou figuras públicas cujas atitudes ele considerava impertinentes (OLANIYAN, 2004).

No palco em que realizava tais atividades, pairava ao centro um mapa luminoso da África e, ao fundo, um cartaz com os dizeres “Negritude – uma força da mente”. Dentro do “santuário”, havia também um altar, composto por estatuetas de adoração aos orixás Exú (Èṣù), Xangô (Ṣàngò), Ogum (Ògún) e Erê Ibeji (eré ìbèjì), oferendas e outros artefatos religiosos, além de retratos de algumas de suas personalidades negras preferidas: Malcolm X, Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba e sua própria mãe, Funmilayo Ransome-Kuti. Durante as apresentações musicais, Fela e suas “rainhas” (modo como chamava suas dançarinas, cantoras e, eventualmente, esposas) surgiam com os rostos e corpos pintados com o giz ritualístico, praticamente desnudos e dançando sensualmente ao ritmo da música. O consumo aberto de maconha, outro traço característico de sua personalidade, também era legitimado por um

¹¹ Modalismo indica em geral o uso de sistemas musicais não-tonais. Enquanto a música tonal se estrutura na Europa durante a transição da Idade Média para a Modernidade (entre os séculos XVI, XVII e XVIII) e se baseia em um constante movimento progressivo, a música modal, presente em diversas sociedades não-ocidentais (árabes, indianas, africanas, entre outras) e da antiguidade clássica, soam mais estáticas, reiterativas, circulares. Ver: Couto da Silva (2015) e Wisnik (2014).

¹² Original: “‘Afrika Shrine’ is not a NIGHT CLUB – it is a place where we can worship the gods of our ancestors” (tradução nossa).

discurso tradicionalista, baseado em seu suposto uso espiritual pelas anteriores gerações africanas (OLORUNYOMI, 2005).

Outra faceta performativa do *afrobeat*, embora não protagonizada por Fela, reside em sua identidade visual, construída a partir das ilustrações das capas de seus álbuns. Embora realizada por diferentes artistas, tais ilustrações eram geralmente associadas à obra de Lemi Ghariokwu, responsável pelos encartes dos álbuns entre 1974 e 1990, que se apresentavam, de maneira imagética, como uma extensão do realismo social presente nas letras das canções (OLORUNYOMI, 2005).

Ghariokwu também foi um dos fundadores do YAP – *Young African Pioneers*, assim como Ikujenyo Durotimi, Idowu Mabinuori Kayode e o próprio Fela, que financiava a associação. O YAP surgiu inspirado pela organização homônima criada por Nkrumah, em Gana, e seu objetivo era “criar consciência cultural e econômica entre os jovens africanos” e, para tal fim, produzia um periódico chamado *YAP News*, distribuído gratuitamente – Fela comprou uma máquina no valor de US\$ 40.000 para sua publicação –, cujas reportagens endossavam as denúncias e ideias defendidas pelo músico nigeriano, à semelhança do jornal *The Negro World*, fundado e organizado por Marcus Garvey nos EUA, cerca de 60 anos antes. Banida pelo general e chefe de estado Olusegun Obasanjo, em 1977, a organização chegou a ter 50.000 associados (COUTO DA SILVA, 2015; IDOWU, 2003).

Como posterior desdobramento do YAP, em 1978, Fela funda seu próprio partido político: o MOP – *Movement of The People*, almejando lançar-se candidato à presidência da Nigéria. Apesar de ter sido oficialmente rejeitado seu registro, o MOP tinha uma constituição própria, baseada nos preceitos do nkrumaísmo – nos debruçaremos sobre estes na próxima seção – e sua criação contribuiu para alçar seu líder ao status de *Black President* (“Presidente Negro”) por aqueles que o apoiavam.

Mesmo tendo sido impedido de ingressar no campo institucional da política, Fela seguia tenaz em sua luta anti-establishment a partir de sua própria comuna, a República Kalakuta. Criada a partir do desejo de acomodar “todo africano escapando de perseguição”, reunia todo o *entourage* de Fela (esposas, filhos, músicos, fotógrafos, etc.), além de uma infinidade de personagens, de diferentes localidades e classes sociais, mas que compartilhavam o sonho de uma revolução africana e, a partir deste local, discutiam possíveis estratégias para alcançá-la, trocando conhecimentos. Tal qual uma *zona autônoma temporária*, para usar o conceito de Hakim Bey (2011), a Kalakuta se constituía como um espaço ao mesmo tempo subversivo e festivo, regado e libertário que, pelo simples fato de existir e se afirmar como uma “república” à parte da Nigéria, configurou-se como ameaça ao Estado. Em 1977, um batalhão de soldados

foi enviado ao local e o reduziu a ruínas, após ter cometido todo tipo de atrocidades com os presentes, incluindo a mãe de Fela, que foi arremessada da janela e, em decorrência dos ferimentos, viria a falecer algum tempo depois. O episódio traumático é o tema das canções *Unknown Soldier* (1979) e *Coffin For Head of State* (1981).

O mesmo nome da comuna foi utilizado na criação do selo próprio do artista, a *Kalakuta Records*, nascida diante da recusa de Fela em transigir diante das gravadoras, que frequentemente tentavam colocar barreiras a suas composições.

Por fim, a performance artística do nigeriano incluía também um caráter fortemente pedagógico, pois, de acordo com Tejumola Olaniyan (2004: 149):

Fela foi provavelmente o único músico no mundo que dedicadamente rodou o circuito de universidade em seu país realizando palestras, que organizou conferências de imprensa educacionais regularmente e comprou espaço nos jornais – tudo para discutir assuntos como a história colonial e pré-colonial da África, a tirania dos líderes africanos pós-coloniais, por que o tablete de mastigar tradicional limpa melhor que as pastas de dente importadas, por que carregar nomes europeus e árabes é parte da razão pelo subdesenvolvimento da Nigéria, entre outros. Ele conduziu “sessões ideológicas” noites adentro com membros da banda, o que incluía até o fotógrafo e o ilustrador das capas de discos, para ler e discutir livros de história e política econômica africana¹³.

Fela Anikulapo Kuti gravou mais de 80 discos, casou com 27 mulheres ao mesmo tempo, foi preso inúmeras vezes e permanece sendo a personalidade nigeriana mais popular e mais polêmica de toda sua história, tendo deixado um enorme legado através de sua obra como um todo, ainda a ser (re)conhecida e (re)interpretada.

Tal como concebido por Fela, o *afrobeat* é fundamentalmente uma prática musical cultural e política, fortemente atrelado a um discurso organizado basicamente contra-hegemônico, que se manifesta tanto estética quanto performaticamente em altos graus de requinte criativo. Esta prática é, ainda, pensada do ponto de vista da subjetividade negra (guardadas as devidas particularidades entre as realidades nigerianas, africanas e diaspóricas) que, a partir da percepção de sua condição de oprimida, busca forjar estratégias para se afirmar e libertar, em meio aos ardis da modernidade. É precisamente o entendimento da especificidade deste discurso negro empreendido por Fela e as formas como tradição e modernidade se

¹³ Original: “Fela was about the only popular musician in the world who dedicatedly made the university campus lecture circuit round his country, organized regular educational press conferences, and bought space in the newspapers – all to discuss such matters as African precolonial and colonial history, Euro-American imperialism in Africa, the tyranny of postcolonial African leaders, why the indigenous chewing stick cleans better than imported toothpaste, why bearing European and Arabic names is part of the reason for Nigerian underdevelopment, and the like. He held ‘ideological sessions’ fat into the night with band members, which included even the band photographer and jacket illustrator, to read and discuss books on African history and political economy” (tradução nossa).

articulam (e frequentemente se retorquem) no *afrobeat* que buscaremos compreender melhor nas próximas linhas.

1.2 QUE “NEGRO” É ESSE NO AFROBEAT?

Entre os textos que compõem o livro *Da Diáspora*, de Stuart Hall, há um em particular que é intitulado “*Que ‘negro’ é esse na cultura negra?*”, na qual o autor discute algumas das questões e dificuldades em se localizar qual seria este sujeito negro no campo das expressões culturais atuais. Tomo emprestada parte de seu título – e de suas reflexões – para investigar mais a fundo as maneiras pelas quais a prática artística de Fela aciona este mesmo sujeito, o negro.

Neste texto, Hall defende o fim de uma noção, para ele ingênua, de um negro essencial. Em outras palavras, o que ele propõe é compreender o sujeito negro, a partir das assim chamadas culturas negras, em suas múltiplas expressões, dando conta das rupturas e da ausência de unicidade que envolvem o termo:

Na cultura negra não há formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes [...] elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido que carrega indicações para a produção de novas músicas (porque não a volta para o antigo de um modo simples), mas como o que elas são — adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. HALL, 2003: 343

Se não há um sujeito negro essencial, devemos estar atentos, portanto, às diferentes maneiras como este se auto-representa e se imagina no campo da cultura. Com isto, teremos duas vantagens em nossa análise: primeiro, não cair na armadilha de se biologizar a diferença através da categoria da raça, menosprezando sua estruturação histórica e, segundo, ressituar e atualizar (constantemente) as estratégias pelas quais estas culturas, ora marginalizadas, disputam seu espaço no campo da política cultural hegemônica. Portanto, o que desejamos neste momento é compreender criticamente, afinal de contas, qual é a representação de “negro” utilizada por Fela, e como ele procura mobilizá-la em um sentido político.

Já comentamos sobre o impacto de sua viagem aos EUA e a forma como o nigeriano passou a incorporar fortemente em seu processo artístico a questão racial, mas agora se faz necessário aprofundarmo-nos um pouco mais no entendimento das representações do sujeito negro que Fela incorporou.

Malcolm X, líder do islamismo negro nos Estados Unidos, teve importância fundamental e foi a partir da leitura de sua autobiografia que Fela iniciou uma guinada artística e política decisiva em sua carreira. Malcolm se sobressaiu por pregar o orgulho negro, o auto-respeito e a tomada de consciência do legado histórico adquirido pela população afro-americana e também por sua posição extremista que apoiava a auto-defesa armada por parte desta população; seu pensamento e trajetória formaram as bases do que viria a ser o movimento Black Power, no meio da década de 1960 (MARABLE, 2013). Já comentamos sobre a dificuldade vivenciada por Fela, ao retornar para a Nigéria, em tentar transportar o discurso da negritude norte-americana à sua realidade local, o que o motivou a buscar outras estratégias para dialogar de maneira mais efetiva com seu público principal. Em todo caso, segundo Tejumola Olaniyan (2004), Fela extraiu três princípios da obra de Malcolm e que, como veremos, foram incorporados à sua própria ideologia e práticas: (1) Conhecimento é poder; (2) Falar a verdade para o poder, sob qualquer custo individual; (3) a importância e necessidade de advogar por e cultivar as relações e a unidade política e cultural pan-africana.

O pan-africanismo, por sua vez, pode ser definido como um

movimento político e cultural que considera a África, os africanos e os descendentes de africanos de além-fronteiras como um único conjunto, e cujo objetivo consiste em regenerar e unificar a África, assim como incentivar um sentimento de solidariedade entre as populações do mundo africano. (ESEDEBE apud ASANTE, 2010: 885)

Para os fins que interessam a este trabalho, podemos assinalar que tal movimento se consolidou a partir do V Congresso Pan-Africano, realizado em Manchester (Inglaterra) no ano de 1945. Desde as primeiras décadas do século XX, intelectuais da diáspora africana – dos quais destacam-se o americano W.E.B Du Bois e o jamaicano Marcus Garvey, entre outros – já haviam iniciado uma articulação que apontava para a necessidade de se pensar em políticas específicas para as populações africanas, sobretudo no Novo Mundo, e que culminaram nas edições anteriores do congresso. Entretanto, o congresso de 1945 é considerado um ponto de mudança radical por ter sido composto massivamente por líderes do próprio continente africano e por, a partir de seus debates, lançar as bases políticas para a onda de independências na África a partir do final da década de 1950. Neste cenário, podemos afirmar que teve contribuição

decisiva para a definição de tais bases, ao menos entre 1950 e 1965, o ganês Kwame Nkrumah (KODJO e CHANAIWA, 2010).

Nkrumah, assim como Fela, realizou seus estudos fora de seu país, nos Estados Unidos, tendo ido depois para Londres, em 1945. A partir daí, e em associação com outros intelectuais negros – africanos e da diáspora –, organizou o mencionado congresso. No retorno a seu país, liderou a conquista da independência em 1957, a primeira a ser declarada dentre os países da África subsaariana, tornando-se o primeiro presidente de Gana. Nkrumah defendia um nacionalismo negro, que encontraria sua expressão máxima na formação dos Estados Unidos da África e, portanto, para ele a independência de Gana só faria sentido se estivesse inserida em um contexto maior, com a completa descolonização de todos os demais países do continente e a formação de uma grandiosa unidade africana. As palavras de ordem eram, portanto, garantir a *libertação* das então colônias e, uma vez essa alcançada, promover a completa *integração*, em nível econômico e político, de todos os Estados africanos. Foi a partir deste pensamento que Nkrumah esteve à frente na organização da primeira Conferência dos Povos Africanos, em 1958 e contribuiu para a fundação da Organização da Unidade Africana, em 1963, junto ao imperador etíope Haile Selassie.

No entanto, se a ideologia e o exemplo de Nkrumah de fato foram fundamentais para a conquista da independência de dezenas de países africanos¹⁴, foi com relação a seu projeto de integração que surgiram algumas dificuldades. Uma das bandeiras mais firmemente defendidas pelo ganês era manter, a todo custo, a unidade nacional dos novos Estados, evitando um processo de fragmentação em vários Estados menores que, em sua visão, enfraqueceria o poder de resistência dos países africanos frente aos desafios do neocolonialismo, “o maior perigo que a África enfrenta atualmente, cujo principal instrumento é a balcanização” (NKRUMAH, 1977: 197). Se por um lado sua análise se mostrou correta, pois a influência ocidental, tanto econômica quanto culturalmente, se fez mais sentida após as independências (ASANTE, 2010), por outro, se mostrou insuficiente, pois, ao menos naquele momento, a integração completa do continente era inviável. Isto se deve ao fato de que, com a saída de cena do poder da administração colonial, os novos governos receberam uma porção de Estados que foram erigidos artificialmente, com suas fronteiras desenhadas exclusivamente segundo os interesses das metrópoles europeias, a partir da Conferência de Berlim (1884/85) e que não respeitavam as territorialidades e culturas preexistentes. Os novos governantes tiveram de enfrentar, assim, a falta de legitimidade com que frequentemente eram vistos por grupos étnicos diferentes dos

¹⁴ Entre 1960 e 1964 o número de Estados independentes passou de 9 para 33. Ver: ASANTE, 2010

que assumiram o poder e com uma infraestrutura bastante precária. A partir da década de 1970 o problema da escassez de recursos gerou um processo de dependência econômica dos países do Primeiro Mundo, e o problema da legitimidade dos governos se agravou conforme muitos destes se agarravam à bandeira da unidade nacional para guerrear contra movimentos separatistas e também adotavam uma postura arrivista e entreguista no plano econômico.

Na terra de Fela, é nesse contexto que ocorre a Guerra Civil Nigeriana, ao final dos anos 60, onde a minoria étnica igbo, que reclamava secessão, foi massacrada pelo governo central, alinhado majoritariamente com a população iorubá, sob a justificativa de “salvar a nação” (APPIAH, 2010: 231). É também nesse contexto que se funda o novo governo nigeriano, baseado numa política econômica patronal em que os estadistas se tornaram os maiores beneficiários dos recursos econômicos do país, sobretudo das enormes reservas de petróleo descobertas após a independência, enriquecendo às custas de comissões de vendas para empresas transacionais. A partir de 1966, o país ainda foi fruto de contínuos golpes, contragolpes e golpes fantasmas na sucessão política: os militares ocuparam o poder por quase dois terços de toda a era independente e não menos que cinco golpes de estado e sete outras tentativas fracassadas foram registrados nesta luta interna da elite em controlar o poder do Estado (OLORUNYOMI, 2005).

É notável o quanto do discurso de Nkrumah, especificamente, e do pan-africanismo, de maneira geral, há na prática artística de Fela. Apesar de mais tarde ter declarado seu apoio aos separatistas de Biafra, quando ainda estava nos Estados Unidos, a convite do produtor ganês Duke Lumumba, gravou a faixa “*Viva Nigeria*” (1969). Vejamos um trecho da letra:

| Original | Tradução (nossa) |
|------------------------------------|---|
| The history of mankind | A história da humanidade |
| Is full of obvious turning points | É repleta de óbvios pontos de inflexão |
| And significant events | E eventos significativos |
| Though tongue and tribe may differ | Ainda que língua e tribo possam diferir |
| We are all Nigerians | Somos todos nigerianos |
| We are all Africans | Somos todos africanos |
| War is not the answer | A guerra não é a solução |
| It has never been the answer | Nunca foi a solução |
| And it will never be the answer | E nunca será a solução |
| Fighting against each other | Lutando uns contra os outros |
| Let's live in peace | Vamos viver em paz |
| Nigeria, one nation indivisible | Nigéria, uma indivisível nação |
| Long live Nigeria, viva Africa! | Vida longa à Nigéria, viva África! |

Em outras ocasiões, no entanto, ele se declarou envergonhado de ter gravado tal faixa, pois foi testemunha do massacre dos igbos em nome da unidade nigeriana e do combate ao

tribalismo e, segundo o próprio, não tinha consciência política na época além de a ideia da gravação não ter partido dele (OLANIYAN, 2004). Em todo caso, vale a comparação com um trecho da célebre obra “*A África deve unir-se*”, de Nkrumah:

Há quem afirme que a África não se pode unificar porque não dispõe dos três elementos comuns que seriam indispensáveis: comunidade de raça, de cultura e de língua. É certo que estivemos divididos por séculos. Os limites territoriais que nos separam foram estabelecidos quantas vezes de maneira arbitrária, pelas potências colonizadoras [...] Tudo isto é inevitável e explicável pela História. No entanto, estou convencido de que as forças que nos unem são superiores às que nos dividem [...] Não é só o nosso passado colonial ou os objectivos que compartilhamos; é qualquer coisa de mais profundo. Definir-se-à melhor o facto dizendo que temos o sentimento da nossa unidade *enquanto Africanos*. NKURUMAH, 1977: 153 (ênfase do autor)

Fela reviu sua atitude condescendente com relação à política de extermínio dos igbos, assim como repensou o combate ao tribalismo, em suas últimas consequências, como estratégia válida para alcançar a unidade africana, mas não deixou de buscá-la e também seguiu se valendo do nacionalismo cultural de Nkrumah. Em 1971, Fela mudou o nome de sua banda de *Nigeria 70* para *Afrika 70*, num claro esforço de se auto-representar de maneira menos local e mais continental. Na canção *Fear Not For Man* (1977), o músico faz uma referência explícita ao ganês:

| Original | Tradução (nossa) |
|---|------------------------------------|
| Brothers and sisters | Irmãos e irmãs |
| The father of Pan-Africanism | O pai do pan-africanismo |
| Dr. Kwame Nkrumah | Dr. Kwame Nkrumah |
| Says to all black people | Diz a todo o povo negro |
| All over the world: | Ao redor do mundo inteiro |
| "The secret of life is to have no fear" | "O segredo da vida é não ter medo" |
| We all have to understand that | Todos temos que entender isso |

Como se não bastasse, em outra declaração, o músico afirma:

Ainda que Marx, Lenin e Mao tenham sido grandes líderes de seu povo, entretanto é a ideologia do nkrumaísmo, *enquanto um sistema de socialismo africano*, que é a recomendada, pois envolve um sistema no qual os méritos de um homem não irão depender de seu background étnico. (*apud* OLORUNYOMI, 2005: 14 - grifos e tradução do autor.)

A esta altura, deve ter ficado evidente a proeminência das ideias do líder ganês no discurso empreendido por Fela. No entanto, isto não quer dizer que sua visão se resuma ou reflitam de maneira idêntica os ideais de Nkrumah. Em realidade, Nkrumah era uma figura importante para ele, até pelo histórico de amizade com sua família – já comentado

anteriormente –, mas somava-se a outras personalidades que compunham o quadro geral de referências de Fela, que paulatinamente foi construindo sua visão própria. No que tange a questão desta seção em especial, por enquanto temos apenas uma indicação vaga e pouco satisfatória do que representa o sujeito negro em sua prática artística, e que até aqui parece coincidir bastante com a ideia de “ser africano” – todas as duas construções igualmente ambivalentes.

Essa ideologia particular que Fela foi construindo – seus seguidores do YAP a denominavam de “felasofia” (*felasophy*), enquanto ele próprio a denominava de “africanismo” – incorporou, portanto, outras referências. O pan-africanismo de Nkrumah e outros, que acabou se efetivando como um movimento principalmente político-econômico, apresentava importantes limitações quanto aos debates em torno da cultura, e Fela aparentemente as percebeu de modo que, sem descartar as contribuições trazidas por esta corrente, buscou incessantemente ampliar seu escopo de saberes. Tal busca seguiu sendo realizada, em grande medida, a partir de ideologias pensadas a partir da raça, em articulação com outras duas componentes de sua performance: sua solidariedade para com as classes oprimidas e seu libertarianismo (OLANIYAN, 2004).

No entanto, neste momento pretendemos nos ater mais à primeira componente. Para além de Nkrumah e Malcolm X, outros pensadores foram importantes para a concepção do “africanismo” de Fela. Um deles é Walter Rodney, cuja obra fundamental, *Como a Europa subdesenvolveu a África*, trata de um cuidadoso estudo econômico que investiga, a partir da análise do desenvolvimento da África e do “velho continente” anteriores às desventuras de seus enredamentos nas tramas do tráfico de escravos e do expansionismo europeu, quais foram as contribuições da África para o atual superdesenvolvimento da Europa e, inversamente, as contribuições desta para o presente estado de subdesenvolvimento do continente africano (MOORE, 2007). Na capa do álbum *V.I.P. - Vagabonds in Power* (1979), há uma foto de Fela lendo compenetradamente o livro de Rodney (anexo B).

Apesar de ser uma leitura basicamente economicista, a temática racial está subjacente, na medida em que há uma preocupação em apontar as evidências históricas da existência de sociedades negro-africanas altamente desenvolvidas, previamente à chegada do homem branco. Esta preocupação foi se tornando cada vez mais central no *afrobeat* de Fela, a partir de outra vertente literária conhecida como afrocentrismo. O afrocentrismo, diferentemente do pan-africanismo, essencialmente político, se baseia fundamentalmente na questão cultural para reconstruir uma historiografia da África que a invista de grandiosidade, refutando as ideologias racistas europeias e enfatizando uma subjetividade africana (frequentemente entendida como

uma subjetividade negra) autêntica (OLANIYAN, 2004). Lemi Ghariokwu, ilustrador dos álbuns de Fela e parte de seu *entourage*, relata que eram conduzidos grupos de leitura entre os membros da Kalakuta, incluindo obras afrocentristas como *O Legado Roubado*, de George G.M. James e *Black Man of The Nile*, esta última considerada por ele como “a bíblia” dos que participavam do coletivo¹⁵ e exaltada na faixa *Don't Worry About My Mouth O* (1977). Uma prerrogativa levantada por esta corrente, e muito defendida por Fela, é a reivindicação do Egito, berço da humanidade, como uma civilização eminentemente negra, tese desenvolvida principalmente a partir da obra do senegalês Cheik Anta Diop. Fela demonstra explicitamente abraçar tal tese quando novamente muda o nome de sua banda para *Egypt 80* e também em outro encarte de álbum, *Shuffering and Shimiling* (1978), onde divindades do Egito Antigo aparecem em destaque, em oposição à uma representação debochada de pessoas negras entregando dinheiro a autoridades religiosas do catolicismo e do islamismo¹⁶ (anexo C). Fela contestava estas últimas doutrinas religiosas por considerá-las forasteiras, inautênticas e anti-africanas e, em mais um esforço de ligar-se às tradições culturais locais, passou a dedicar sua fé a partir do culto aos orixás, embora também incluísse no seu panteão deidades egípcias e outras práticas espirituais nativas, sobretudo durante o período em que foi aconselhado pelo feiticeiro ganês conhecido como Professor Hindu.

Outro autor que teve impacto na obra de Fela foi o martinicano Frantz Fanon. Sua principal contribuição, a partir de *Os Condenados da Terra* e *Pele Negra, Máscaras Brancas*, foi apresentar de maneira minuciosa as violentas consequências psicológicas do colonialismo e do racismo como também os possíveis caminhos para superá-las e descolonizar não só os Estados, mas sobretudo o pensamento. Em *Pele Negra*, compreendendo os mecanismos que imputam ao negro um status de inferioridade, Fanon descreve as maneiras como os negros frequentemente buscam uma validação de si mesmos mimetizando hábitos identificados com o Outro, ou seja, com a cultura branco-européia, e aponta as complicações decorrentes deste processo:

O negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a ‘manter as distâncias’; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de *escolher* a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais. Fanon, 2008: 95.

¹⁵ Informação dada por Lemi Ghariokwu em *Finding Fela*. Documentário dirigido por Alex Gibney. EUA, 2014. 120 min.

¹⁶ Diferença fundamental entre Fela e Malcolm X, dado que este último durante muito tempo militou enquanto ministro da Nação do Islã. Ver: MARABLE, 2013

Tal entendimento reverbera profundamente em algumas das falas públicas de Fela, assim como na letra das faixas *Lady*, *Gentleman*, *J.J.D.* e *Yellow Fever*. Se em *Yellow Fever* o autor compara o embranquecimento de pele, através de produtos cosméticos que eram comercializados nos países africanos e adquiriram alguma popularidade, a doenças como malária e gripe (COUTO DA SILVA, 2015), nas outras faixas o artista trata de descrever de maneira jocosa o comportamento de alguns africanos que adotam comportamentos e vestimentas do homem (ou mulher) europeu(éia), enaltecendo as supostas formas tradicionalmente africanas. Observemos o seguinte trecho de *Gentleman* (1973):

| Original | Tradução (nossa) |
|---|--|
| Africa hot, I like am so | A África é quente, eu gosto assim |
| I know what to wear, but my friends don't know | Eu sei o que vestir, mas meus amigos não sabem |
| Him put him socks, him put him shoe | Ele põe meias, põe sapato |
| Him put him pant, him put him singlet | Ele põe calça, põe camiseta |
| Him put him trouser, him put him shirt | Ele põe calça, põe camisa |
| Him put him tie, him put him coat | Ele põe gravata, põe casaco |
| Him come cover all with him hat | Ele cobre tudo com seu chapéu |
| Him be gentleman, him go sweat, all over | Ele é um “gentleman”, ele vai suar por inteiro |
| Him go faint right down, him go smell like shit | Ele vai desmaiar, vai cheirar à merda |
| Him go piss for body, him no go know | Ele vai se mijar, ele não vai saber |
| Me I no be gentleman like that | Eu não sou “gentleman” assim |
| I no be gentleman at all o | Eu não sou “gentleman” de jeito algum |
| I be Africa man original | Eu sou um homem africano original |

Apesar de nossos esforços em apontar os autores, obras e correntes de pensamento que marcaram Fela, bem como as conexões perceptíveis em sua produção artística, é preciso dizer novamente, todavia, que seu “africanismo” era dotado de uma significativa singularidade, não sendo muito proveitoso para nós o entendermos como uma mera reprodução de ideologias alheias; o que nos interessa aqui não é tanto perceber *quais* são estas ideologias, mas *como* Fela as mobilizou em suas práticas segundo sua compreensão particular. Isto porque, como uma leitura perspicaz talvez já tenha delineado, algumas destas, apesar dos vários pontos de contato, apresentam também sérias incongruências. Além disso, há o fato de que Fela não era um intelectual acadêmico, mas sim um artista-intelectual, comprometido mais com a *representação* da experiência cotidiana do que com sua crítica e mais com a linguagem musical e performance do que com a linguagem escrita. Os parâmetros para sua análise não devem, portanto, ser os mesmos utilizados para qualquer uma das obras mencionadas.

De toda forma, aquilo que Fela Kuti transparece através de seu *afrobeat* parece se aproximar de duas das principais vertentes de historicismo presentes nos discursos africanos sobre si próprios. A primeira destas vertentes tem como fundamentos básicos o *nacionalismo* e

a *economia política marxista* e é aquela que engendra, por exemplo, os discursos de Nkrumah, assim como de outros dos líderes políticos africanos que contribuíram para conduzir seus países à independência entre as décadas de 1950 e 1970. Achille Mbembe (2001) argumenta que, centrado na conquista do poder formal, estas narrativas têm sido superficiais, levando à concepções de governo e auto-determinação de pouco aprofundamento filosófico e que, nesta busca por soberania e autonomia

duas categorias foram mobilizadas: de um lado, a figura do africano como um sujeito vitimizado e espoliado; de outro, a afirmação da singularidade cultural africana. Ambas implicaram um profundo investimento na idéia de raça e uma radicalização da diferença. (*ibid.*, p. 181)

Fela assume tal perspectiva parcialmente em um primeiro momento. Apesar de enfatizar a singularidade cultural africana – ou a “personalidade africana”, tal como Nkrumah concebeu – e endossar a figura do africano como um sujeito espoliado através da raça e da radicalização da diferença com o Outro, ele recusa as categorias marxistas e a própria fetichização do poder estatal e, aos poucos, se aproxima mais da segunda vertente.

Esta outra linha discursiva, por sua vez, concentra-se sobretudo nas discussões em torno da identidade cultural africana, enfatizando o *nativismo*. A raça é o ponto de convergência entre ambas as perspectivas, pois aquilo que o nativismo afirmaria é a existência de uma identidade africana única baseado no pertencimento à raça negra (*ibid.*), operando como um mecanismo de reabilitação de sua humanidade, negada pelo Outro:

Esta corrente de pensamento caracterizou-se por uma tensão estrutural, opondo uma tendência universalizante que afirmava o pertencimento à condição humana (igualdade) à outra, particularista, que enfatizava a diferença e a especificidade, frisando não a originalidade, mas o princípio da repetição (a tradição) e os valores autóctones. (*ibid.*, p. 183)

Segundo esta perspectiva, há uma equivalência entre raça e geografia, de modo que a identidade cultural, como um dado imanente da consciência, se dá a partir da relação entre estes dois termos, ocorrendo simultaneamente um processo de “racialização da nação (negra)” e de “nacionalização da raça (negra)” (*ibid.*), isto é, ser negro é ser africano e vice-versa. Assim, a preocupação que vigora nesta linha de pensamento não é a negação da existência de raças, ou do pertencimento a outra raça, mas pelo fato desta raça (negra) ser colocada socialmente em um grau hierárquico inferior. Como forma de negar tal hierarquização, há uma preocupação central em afirmar a autenticidade da cultura africana como evidência da existência deste sujeito negro; a tradição é a palavra de ordem que orienta tal mecanismo.

e expressam segunda a ideia de raça. Tal crença, segundo o historiador ganês Kwame Anthony Appiah, tem em sua genealogia as ideias do padre norte-americano Alexander Crummel (1819 – 1898), que “pensava no povo da África [...] como sendo um único povo, a ser concebido, à semelhança dos italianos ou anglo-saxões, em certo sentido, como uma unidade política natural” (APPIAH, 2010: 22), mas que é perceptível tanto no movimento da negritude¹⁷ quanto no pan-africanismo e segue reverberando no pensamento contemporâneo, através de outros enfoques e interpretações.

Todavia, todas perspectivas que refletem esta crença apresentam algumas questões que merecem ser debatidas. Algo que subjaz a este debate é aquilo que Appiah (*ibid.*) chama de “invenção da África”, ou seja, o mito que compreende o continente como um *continuum* cultural homogêneo. Tal compreensão é refutada pelo autor, afirmando que, independente de quaisquer que sejam os vínculos compartilhados por africanos, não há uma cultura tradicional comum, bem como não há idioma, religião, vocabulário conceitual ou, por fim, um pertencimento a uma raça comum e, por este motivo, não crê que a raça possa ser mobilizada politicamente de forma eficiente. Outro argumento que busca desconstruir esta visão é a afirmação de que “a África enquanto tal existe apenas na base do texto que a constrói como ficção do outro” (MBEMBE, 2001:186), ou seja, trata-se de um constructo preexistente, estrangeiro e ilusório, mas que foi largamente incorporado e reproduzido.

Assim, a definição da identidade africana através da raça também vem sendo criticada a partir de seu interior. Para Mbembe, as tentativas feitas nesse sentido geraram

uma interdição massiva das noções gêmeas de “universalismo” e de “cosmopolitismo”, e uma celebração da autoctonia, ou seja, de um eu entendido como sendo tanto vítima como mutilado. Uma das implicações principais de tal compreensão de tempo e de sujeito é que o pensamento africano passou a conceber a política ou através de um resgate de uma natureza essencial, porém perdida (a libertação da essência) ou como um processo sacrificial” (MBEMBE, 2001: 198)

Diante da crescente intensificação dos fluxos culturais globais, as sociedades em geral, incluindo obviamente as africanas, estão cada vez ligadas a outras culturas, mundiais e, portanto, torna-se ainda mais difícil a tarefa de distinguir as formas as formas ditas “essenciais” ou “originais” das não tão originais assim, bem como de isolar a tradição e identidade africanas

¹⁷ A negritude foi originalmente um movimento literário criado por estudantes negros (antilhanos e africanos) em Paris que emergiu entre as décadas de 1920 e 1930. Seus principais nomes são o de Aimé Césaire (martinicano que forjou o termo “negritude”), Léon Damas (guianense) e Léopold Sédar Senghor (senegalês). Para Césaire, “a *negritude* é o simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história, de sua cultura. Mais tarde, Césaire irá redefini-la em três palavras: identidade, fidelidade, solidariedade”. Ver: MUNANGA, 1986: 43

do Ocidente (*ibid.*). Para além das culturas no interior do continente africano, as culturas negras da diáspora, desenvolveram em cada lugar formas culturais muito diferentes em busca de resgatar aquele eu fraturado pelo processo de escravização. Durante a realização do primeiro congresso da Sociedade Africana de Cultura em Paris, em 1956, Fanon constatou que os negros americanos apresentavam problemas existenciais radicalmente diferentes dos negros africanos, apontando que “os negros de Chicago só se pareciam com os da Nigéria e Tanganica na exata medida em que todos eles se definiam em relação aos brancos” (FANON, 1968: 178), concluindo que “essa obrigação histórica em que se acham os homens de cultura africanos de racializar suas reivindicações [...] vai conduzi-los a um beco sem saída” (*loc. cit.*).

O questionamento da efetividade política obtida através do acionamento da raça é também questionado pelo fato de que se trata de uma categoria forjada pelo Outro e em oposição ao Outro – notadamente o sujeito branco ocidental –, estabilizando as diferenças, ironicamente, sob um atributo pretensamente científico/biológico, ao invés de se ater às diferentes maneiras pelas quais os africanos se relacionam entre si e com o mundo atualmente, percebendo assim a identidade como um processo no qual cada um pode escolher aquilo que o torna africano e/ou negro (APPIAH, 2010; MBEMBE, 2001).

Entretanto, seria errôneo entender Fela somente por sua obsessão nativista. O *afrobeat*, tal como concebido por ele, seguramente vai muito além do que se pode chamar de tradição africana, recolhendo referências das mais diversas culturas da diáspora e promovendo um verdadeiro cosmopolitismo negro. A estruturação do *afrobeat* enquanto estética é eminentemente híbrida: desde a seção de metais das bandas, passando pelo diálogo travado com o *jazz*, o *soul* e a musicalidade caribenha, até mesmo as técnicas de gravação e distribuição fonográficas, todas essas são referências, instituições e práticas basicamente ocidentais que Fela reuniu e ressignificou para dar sentido à sua própria representação do que é ser negro. É neste sentido que Rosa Couto da Silva (2015: 126) aponta ao afirmar que:

[...] No discurso musical do músico, político e, muitas vezes, radical, *o lado Ocidental é atacado e negado, para ser, justamente, ressignificado em solo africano. Você não o verá, mas ele está ali, assim como tudo que o músico possui de “não Ocidental”*. Questão que é, indubitavelmente, pós-colonial, em toda a complexidade que este termo pode alcançar. O lado Ocidental aparece a partir da visão singular de Fela, filho da elite da qual ele discorda absolutamente e que, entretanto, é o substrato no qual o músico formulou seu movimento contracultural. (Grifos meus)

É precisamente neste sentido que Fela promove, através do *afrobeat*, uma atualização do sentido do tempo. Sua insistente referência ao elemento nativo e às formas tradicionais não

devem ser entendidas como uma volta efetiva ao passado, mas como base para a construção de uma identidade no presente (NASCIMENTO, 2008). Fela busca acioná-lo não meramente como um resgate de uma essência perdida, mas de maneira propositiva, inventando novos sentidos para o que é ser negro. Mais do que a resistência, Fela promove (re)existências.

Se o fato do termo raça não possuir validade científica não altera a maneira como a lógica racial e o racismo operam, é certo afirmar que certas ficções têm potência suficiente para gerar grandes impactos na realidade social. Da mesma forma, Fela, ao exaltar uma tradição imaginada e articulá-la com outras formas culturais, promove uma estratégia discursiva que desloca os sentidos estáticos das identidades, tensionando as bases de uma cultura hegemônica de pretensões universais e disputando pelas infinitas possibilidades de ser e pertencer.

Na próxima seção aprofundaremos um pouco mais a compreensão deste tipo de disputa, a partir da análise de como são acionadas as noções de tradição e modernidade sob a perspectiva do *afrobeat* e quais suas consequências para os fins que interessam a este trabalho.

1.3 REPENSANDO A TRADIÇÃO EM FELA KUTI

Vimos que a prática artística de Fela, através do *afrobeat*, se pautou em grande medida pela afirmação de um sujeito negro por ele imaginado, com base na idealização do continente africano pré-colonial como sendo uno e harmonioso e que parte desta idealização aparentemente está ligada à interpretação que Fela dá aos conceitos de tradição e modernidade. Pois bem, se parte de nossa análise na seção anterior procurou decifrar aquilo que Appiah chama de “invenção da África”, nas próximas linhas nos aproximaremos daquilo que Eric Hobsbawm (2012: 8) chama de “invenção das tradições”.

Por “tradição inventada”, este autor compreende

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Esta definição nos é útil em alguns sentidos. Primeiro por elucidar a maneira como certas manifestações culturais que entendemos como “tradicionais” ou “ancestrais” podem ser bastante recentes ou então foram literalmente inventadas. Não obstante, as mesmas ganham legitimidade social e estatuto de *verdadeiras* tradições, a partir dos mecanismos que Hobsbawm

menciona acima. Em segundo lugar, está o fato, também mencionado pelo autor, que este processo geralmente ocorre como reação a situações historicamente novas, atuando como um mecanismo que busca (re)organizar e mediar a relação dos sujeitos a quem elas se dirigem com os tempos presente e passado e, portanto, seu estudo se mostra uma ferramenta valiosa para investigar estes momentos.

Neste sentido, não é difícil relacionar este processo ao contexto de surgimento do *afrobeat*. O impulso criativo de Fela se deu em um dos momentos de mudança mais significativa da história recente, envolvendo a descolonização da África, após cerca de três quartos de século sob o jugo colonial europeu e ainda mais de três séculos inteiramente dilacerada pelo tráfico transatlântico de escravos. Neste novo paradigma, emergiram com força as questões relativas à identidade e memória, e diferentes narrativas passaram a se entrecortar e disputar o status de oficialidade. A narrativa colonial, metropolitana, já não fazia sentido: era necessário construir outras, e naquele momento isto significava em grande parte destruir este discurso anterior.

Para Fela, isto significava combater e recusar o que ele entendia como sendo a marca mais representativa da empreitada colonial (e neocolonial, após as independências): o discurso em prol da modernidade, do “progresso”. Sua compreensão das ideias de modernidade, (neo)colonialismo e eurocentrismo como praticamente equivalentes e necessariamente imbricadas devia, portanto, ser confrontada com suas antíteses imediatas, isto é, pelo apelo às tradições, à autodeterminação e ao afrocentrismo (ou africanismo).

Este afã produziu efeitos importantes sobre sua produção artística. Um deles foi o enquadramento de sua própria obra como sendo uma manifestação da cultura tradicional africana, com Fela sendo seu rebento temporário que, em meio à mudança de ventos rumo à modernidade, resgataria e devolveria ao povo seus verdadeiros costumes. Contudo, além de ainda ser impossível voltar no tempo ou detê-lo, também é possível asseverar alguns importantes desdobramentos desta intenção demonstrada pelo músico. Tomemos como exemplo o seguinte trecho da música *Lady* (1972):

| Original | Tradução (nossa) |
|---|--|
| I wan tell you about “Lady” | Eu quero lhe contar sobre a “dama” |
| She go say she equal to man | Ela diz que é igual ao homem |
| She go say im get power like man | Ela diz que é tão poderosa quanto o homem |
| She go say anything man do inself fit do am | Ela diz que pode fazer qualquer coisa que o homem faz |
| I never tell you finish | Eu ainda não acabei de lhe contar |
| She go wan take cigar before anybody | Ela quer ser a primeira a pegar o cigarro |
| She go wan make you open door for am | Ela quer que você abra a porta para ela |
| | Ela quer que um homem lave a louça para ela na cozinha |

She go wan make man wash plates for am for
kitchen
She wan salute man she go sit down for chair
She wan take piece of meat before anybody
Call am for dance, she go dance “lady” dance
African woman go dance, she go dance “fire”
dance
She know in man na master
She go cook for am
She go do anything he say
But “lady” no be so
Lady na master

Ela não irá se levantar para cumprimentar um homem,
permanecerá sentada
Ela quer se sentar à mesa antes de todos
Ela quer pegar um pedaço de carne antes de todos
Se chamá-la para dançar, ela irá dançar uma “dança de
dama”
A mulher africana irá dançar com ardor
Ela reconhece seu homem como chefe
Ela irá cozinhar para ele
Ela irá fazer tudo o que ele disser
Mas uma “dama” não fará isso
A dama é chefe

Analisando este fragmento, ficam patentes tanto a forma como Fela procura implicar os supostos valores africanos tradicionais como formas autênticas e “corretas”, quanto o contrário, os valores supostamente ocidentais, modernos, como sendo fonte de corrupção e alienação. Mais patente ainda, entretanto, está a maneira como este arquétipo de “mulher africana” é inferiorizado. Se é fato que em muitas sociedades *verdadeiramente* tradicionais (no sentido de não se enquadrarem no código social moderno) no continente africano são baseadas em relações de gênero bastante díspares, as quais poderiam ser entendidas sob uma leitura ocidentalizada como misóginas, tal premissa cai por terra se entendemos que produção artística de Fela definitivamente não se enquadra em tal categoria, mas apenas recolhe e ressignifica certos elementos destas formas culturais. É neste sentido que também entendemos a tradição, conforme Hall (2003), como sendo muito mais um repertório de significados do que uma doutrina que imobiliza práticas e sentidos.

A visão de Fela neste ponto, porém, parece estar mais próxima desta última interpretação do termo:

No sistema africano, mulheres têm suas responsabilidades, homens têm suas responsabilidades. Mulheres podem participar. As mulheres que pensam que podem competir com os homens, ok? Elas podem competir, mas as mulheres devem saber seu lugar na sociedade, isto é, enquanto você estiver na casa de sua família, seja você presidente do país ou não, seu marido pode chutar seu rabo¹⁸. (tradução nossa)

Neste caso, temos uma evidência de como um contra-discurso, cuja premissa geral pode ser vista como positiva – a visibilização de outros saberes e fazeres que não somente os

¹⁸ Original: “In the African system, women have their duties, men have their duties. Women can participate. Women who think they can compete with men, ok? They can compete, but women must know their place in society, and that is, as soon as you are in your family’s house, whether you are the president of the country or not, your husband can kick your ass”. Extraído de Finding Fela (tradução nossa). Documentário dirigido por Alex Gibney. EUA, 2014. 120 min

modernos – pode alimentar outras estruturas de inequidade e opressão. O teor sexista perceptível nesta declaração e em *Lady* serve como “muleta” para a tentativa de validação do *afrobeat* como uma prática tradicional. Outro claro exemplo deste processo é o próprio casamento de Fela.

Em 1978, o músico se casou com 27 mulheres, dançarinas e cantoras de sua banda, ao mesmo tempo. A cerimônia foi amplamente coberta pela imprensa e causou grande furor e seguiu todo um rito supostamente tradicional. Sobre este evento em particular, Michael Veal (musicólogo, autor do livro *Fela – The life and times of an African musical icon*), comenta:

Ele mesmo explicava como sendo um “modo de vida africano”. Mas algo como a poligamia existe no contexto tradicional com algumas condições bastante estritas. Você não pode simplesmente agarrar uma mulher na rua. Você tem de ir à família dela, passar por uma série de negociações. Em um contexto poligâmico você pode casar uma segunda vez, uma terceira vez, uma quarta, (mas) você tem de pagar um dote à família, esse tipo de coisa. Então é um sistema altamente regulado. Não é como Fela estava fazendo, sabe, cantando sua música, as jovens garotas na rua o adoravam e iam morar com ele e então você meio que as incorpora à sua casa. Isto era algo totalmente diferente¹⁹. (tradução nossa)

Se ainda há dúvidas quanto à impossibilidade do enquadramento da prática de Fela como manifestação legítima da tradição e guardião de seu estado inalterado e inalterável, outras observações merecem ser feitas, a começar do próprio termo “*afrobeat*”. Embora tenha se consolidado como a denominação de seu movimento artístico, esta definitivamente não foi uma constante em sua carreira. Vimos que Fela começou tocando o que ele chamava de *highlife jazz*, declarando mais tarde que o “*highlife* é um termo vago que não tem nenhuma referência a qualquer acontecimento concreto na vida real. Além disso, minha música é muito mais potente do que àquilo que as pessoas estão acostumadas como *highlife music*²⁰” (OLANIYAN, 2004: 24). Após rebatizar seu estilo musical de *afrobeat*, produziu a maioria de seus discos, consagrando o termo, pelo qual se tornou conhecido. No entanto, no final de sua carreira, passou a desprezar o termo, definindo-o como uma “bobagem comercial sem sentido²¹” (*apud* OLORUNYOMI, 2003: 3), através do qual os selos fonográficos o exploravam, e inventando uma nova designação para sua arte:

¹⁹ Original: “He himself, explanated it as an ‘african way of life’. But something like polygamy exists in the traditional context with some very strict controls. You can't just grab a woman on the street. You have to go to her family, go through a series of negotiations. In a poligamic context you might do it a second time, a third time, a fourth time (but) you gotta pay the family a dowry, types of stuff. So it is a very, highly regulated system. Is not like Fela was doing, you know, singing his funky music and the young girls on the streets love it, and they come flat with you and then you kind of incorporate them into your household. That was a totally different thing”. *Ibid.*

²⁰ Original: “highlife is a loose term which has no reference to any concrete happening in actual life. And besides, my music is much stronger than what people are already used to as highlife music”.

²¹ Original: “meaningless commercial nonsense”.

(...) Nos anos 80 ele começou a produzir estas composições realmente profundas, como *Teacher Don't Teach Me Nonsense*, *Confusion Break Bones*, *Beasts Of No Nation...* sabe, estas são composições muito mais complicadas do que aquilo que ele havia feito com o (conjunto) *Afrika 70*. Nesta época ele sequer as chamava de *afrobeat* mais, ele chamava de música clássica africana²². (tradução nossa)

Por “música clássica africana”, Fela procurava mais uma vez enfatizar tanto o elemento “nativo” quanto o elemento “tradicional”. Ironicamente, como aponta Rosa Couto da Silva (2015: 87), “Fela utiliza-se de um termo e de um sentido presente no cânone da música Ocidental – que tem forte potencial colonizador em si – para, justamente, afastar sua obra da frívola mercadoria, aproximando-se do conceito ocidental de ‘obra de arte’”, que, em seu sentido adorniano, ganha uma conotação elitista. Sobre esta mudança, Abdul Okwechinme, jornalista nigeriano que acompanhou a carreira de Fela, comenta:

Em uma das últimas conversas que tive com ele antes de ele morrer, perguntei por que sua música havia se tornado tão longa. Ela durava como 30 minutos, sem parada. Uma faixa. Ele olhou para mim e deu risada, e falou “olha, você já ouviu Beethoven?”, eu disse “Sim”. “Você já ouviu Bach?”, eu disse “Sim”. Ele disse “Eles tocavam músicas curtas?”, eu disse “Não”. Ele falou “Eles tocam o que sentem. O que você está ouvindo é aquilo que eu sinto”²³. (tradução nossa)

A própria música de Fela, portanto, além de não ter sempre seguido uma estrutura única, rígida, tampouco é exclusivamente fruto de referências “tradicionais”. Todo o arranjo de suas bandas era composto basicamente por instrumentos “não-tradicionais”, a começar pelo saxofone que empunhava. Na seção percussiva, que poderia mais facilmente ser enquadrada como “tradicional”, Fela não inclui o *dundun* e o *bata*, instrumentos de percussão mais distintivos da cultura iorubá (OLANIYAN, 2004). A mudança na língua cantada, do iorubá para o *pidgin english*, apesar de ter sido uma jogada inteligente que expandiu seu público-alvo e o aproximou deste, também implica um distanciamento do elemento tradicional, uma vez que o *pidgin* é uma forma híbrida da língua inglesa, estrangeira. Quanto ao ritmo e harmonia, as evidentes conexões com o *jazz* e o *soul* permitem uma aproximação do *afrobeat* com a questão

²² Original: “In the 80s he started producing this really deep compositions like *Teacher Don't Teach Me Nonsense*, *Confusion Break Bones*, *Beasts Of No Nation...* you know, these are much more complicated compositions than what he done with *Afrika 70*. At that time, he didn't even called it *afrobeat* anymore, he called it classical african music”. Fala de Michael Veal (tradução nossa). Extraído de *Finding Fela*. Documentário dirigido por Alex Gibney. EUA, 2014. 120 min

²³ Original: One of the last discussions I had with him before he died, I asked him why his music became that long. It would go like 30 minutes non-stop. One track. He looked at me and laughed, and said "Look, have you ever listened to Beethoven?", I said "Yes". "Have you ever heard Bach?", I said "Yes". He said "Did they play short music?", I said "No". He said "They play what they feel. What you're hearing is what I feel". (Id.ibid.).

da identidade negra (ainda que idealizada, como já discutimos), mas a partir de estéticas e linguagens transformadas, modernas.

Desta maneira, temos a obra de Fela como uma espécie de mito fundacional do *afrobeat*, hoje mundializado. Aqui, o perigo está também em imbricar excessivamente tal mito à própria pessoa do músico, como se sua vida fosse sempre o exemplo e a medida para encerrar tudo que pode e deve ser o *afrobeat* ou, mais grave ainda, a “autêntica música africana”. A ilusão de que sua trajetória carrega um sentido (como direção e propósito) único que coincide com certo ideal estilístico-discursivo deste gênero musical, sem considerar suas múltiplas rupturas, seus descaminhos e, sobretudo, sem percebê-la em sua íntima relação com toda a conjuntura que o circundava – afetando-o e sendo afetada por ele - é, além de exagerada, potencialmente limitadora ao exercício desta pesquisa. Segundo Bourdieu:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 2011: 189)

É nesse sentido que apontamos que o *afrobeat* criado por Fela também não é livre da atuação destes enredamentos. Isto porque, apesar de comumente enxergarmos um sujeito social e sua obra como unos e seus significados estáveis – ainda que em nosso caso haja a ressalva de que Fela mudou seu próprio nome e também o de seu estilo musical –, por detrás desta aparente fixidez, há uma miríade de narrativas a seu respeito, cada uma delas adaptando, modificando e criando imagens bastante distintas de um mesmo fato ou indivíduo, de acordo com os interesses dos grupos que estas representam. Cada uma destas versões disputa com as outras o status de memória oficial, processo que ocorre no nível simbólico, mas que se efetiva materialmente, de modo que a versão vencedora (algo sempre temporário, pois sempre contestado) é aquela que orienta as ações humanas.

Com base nestas ponderações, podemos voltar a nos indagar sobre o *afrobeat* e pensá-lo, inicialmente, como uma “memória subterrânea”, no sentido de Michael Pollak (1989): um momento histórico significativo, particular, mas que, talvez até devido à afronta que representava aos grupos hegemônicos, permaneceu soterrado, silenciado, à margem da história dita universal ou oficial, mas sobrevivendo na mente daqueles que participaram mais proximamente deste momento. Quando vivo, Fela estava “morto” para o mundo ocidental (incluído aqui o Brasil como satélite), mas dividia a opinião pública nigeriana: para o governo,

delinquente; para seu público, revolucionário. Quando morto, foi revivido e em boa medida glorificado no mundo ocidental, como veremos no capítulo seguinte, mas sob pena de ter sua obra, discurso e até mesmo sua imagem irrestritamente ressignificados, de acordo com interesses distintos e possivelmente até contrários a suas convicções. Ao que tudo indica, a memória que se construiu em torno de Fela, justificadamente, é a do excepcional músico, do insurgente político e, finalmente, a de cânone da “autêntica” música negro-africana.

Não posso evitar a comparação com Che Guevara, ou melhor, com as camisetas de Che Guevara, vendidas no mundo inteiro. A imagem do mítico guerrilheiro comunista, uma vez finado, teve seu conteúdo original distorcido e, em alguma medida, tornou-se a própria materialização daquilo que combatia, sob a forma mercadoria. Estaria a imagem, isto é, a memória socialmente construída de Fela sendo conduzida a um caminho semelhante?

Olaniyan (2004), em comentário sobre o futuro do *afrobeat* pós-Fela, aponta como um dos riscos que se apresentam nesse horizonte o da estetização do gênero, isto é, sua transformação em algo que não passe de uma música para ser dançada. Eu penso que a estetização é uma espécie de “corrupção inevitável” para o *afrobeat*. Explico: Deslocado de seu contexto histórico e geográfico original, de onde foram extraídos e organizados os elementos que constituem o que se entende por *afrobeat*, boa parte de sua potência transformadora é aplacada, sobretudo ao nível discursivo e performático – é bem verdade, que estes também podem ser readaptados e servirem a novos e potentes usos e subversões. Restam assim, como legados mais imediatos, de um lado a memória que foi construída em torno de Fela – gênio musical e ícone da militância negra e *anti-establishment* – e tudo o que esta suscita e inspira, e, de outro lado, a música em si mesma, ou seja, sua estética musical: arranjos, harmonias, linhas melódicas e padrões rítmicos que compõem os clichês do gênero. Como diz Hall (2003: 341), a cultura popular (incluindo a negra) é aquela que tem como papel “fixar a autenticidade das formas populares, [...] nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica”, mas também é aquela que está permanentemente “disponível para expropriação” e “destinada a ser contraditória”.

Evidentemente, há sempre o perigo destas expressões serem neutralizadas ou “amansadas” no choque com a cultura dominante e a lógica de mercado, incluindo a neutralização (ou pior, seu alçamento à categoria de “cultura universal”) de sua força na constituição de uma identidade negra verdadeiramente emancipadora, porém

Seria um erro ignorar a importância de obras e ideias que, embora claramente afetadas pelos limites e pressões hegemônicas, são pelo menos em parte rompimentos significativos em relação a estes, e que podem em parte ser neutralizados, reduzidos ou incorporados, mas que, em seus elementos mais ativos, surgem como independentes e originais. (WILLIAMS, 1979: 117)

Fica ainda em suspenso e sujeito a um exame crítico a definição do que seriam estes “rompimentos significativos”, algo que procuraremos apurar na continuidade deste trabalho.

De toda forma, me inclino a enxergar o *afrobeat* de Fela como um mo(vi)mento cultural e político irrepetível. Faço aqui uma comparação um pouco grosseira com o movimento da Tropicália no Brasil, pelo fato de que ambas manifestações criaram, a seu modo, um discurso e uma estética que dialogava e enfrentava as questões que se colocavam na ordem do dia para seus representantes; todavia, conforme a roda da história foi girando, algumas das velhas questões foram desaparecendo ou ganhando outros contornos e, naturalmente, outras questões foram surgindo. Hoje em dia, dificilmente um artista da nova geração se definiria como um “tropicalista”, muito embora ele possa ter a Tropicália como uma importante referência. Quero propor que o mesmo ocorre com o *afrobeat*. Não se trata, portanto, de mimetizar a obra de Fela, que elaborou uma resposta criativa consonante com as questões que se lhe apresentavam naquele momento específico, mas do que fazer *a partir* de Fela, identificando quais elementos permanecem sendo válidos e pertinentes e quais podem ou devem ser retrabalhados.

Um dos mitos mais potentes que pode ser identificado em diferentes momentos históricos e civilizações é o mito do herói. Assim como certas tradições, ele é inventado. Da mesma forma, assim como certas tradições, ele produz efeitos reais. O “herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (CAMPBELL, 1997: 21). Em algum lugar em nosso íntimo, precisamos de heróis. Entretanto, pode ser duro aceitar, mas em determinado momento é importante perceber que muitos de nossos heróis são, de fato, mitos: não são menos humanos que nós e não estão menos sujeitos a medos, limitações e incoerências. Se Fela foi alçado à figura de “herói”, bastião da música negra e das tradições africanas por tudo que possibilitou através de sua música, é nosso dever apontar as descontinuidades que atravessam sua imagem. Isto não deve de maneira alguma retirar o brilhantismo de sua personalidade, mas evita possíveis interpretações excessivamente românticas com relação à sua prática artística; seu brilhantismo maior talvez seja mesmo por ser capaz de sintetizar e articular tantos elementos distintos, em meio à turbulência vivida em seu país nos anos pós-independência, e não por supostamente pairar acima desses. As incongruências que emergem deste processo são, muitas vezes, inevitáveis.

Esta concepção pode parecer um tanto quanto conformista, mas se adotada criticamente, permite uma visão ainda mais ampla do papel da cultura, como uma realidade essencialmente dinâmica. Ora, se Fela advoga em favor da tradição e a usa como fundamento *a priori* de sua prática, seu revés não é também reiterar certo discurso que engessa uma imagem da África como pré-moderna? Que associa ao branco a razão, e ao negro a emoção? Finalmente, aquele discurso que é incapaz de pensar e atuar sem se pautar em binarismos?

Apelo novamente à comparação com o Brasil. Em 1967, em meio ao período da ditadura, parte da classe artística, herdeira da “tradição” do samba e da bossa-nova – a MPB – organizou um ato público para se manifestar contra o uso de elementos “estrangeiros” e “modernos” na música brasileira, denunciado como uma postura de entreguismo e representado pelo “iê-iê-iê” da Jovem Guarda. Tal ato ficou conhecido como “passeata contra a guitarra elétrica”, organizado por Elis Regina e que contou com a participação de outros músicos, como Gilberto Gil. Na época buscavam forjar uma nova identidade nacional que desafiasse a “velha” identidade nacional, cujos símbolos e significado haviam sido raptados pelo governo militar. Foi somente com o desenvolvimento da Tropicália que se começou a questionar os limites deste embate tão polarizado, ao incluir aberta e igualmente em seu itinerário criativo formas culturais nacionais e estrangeiras, populares e massivas, tradicionais e modernas (SOVIK, 2002; NERCOLINI, 2006).

Apesar do discurso tradicionalista de Fela, seu *afrobeat* é tudo, menos tradicional. Ou melhor, é tudo, incluindo o tradicional. A confusão aqui deriva de algumas concepções que valem a pena serem resgatadas. Raymond Williams (1979) ao procurar reconhecer as inter-relações entre movimentos e tendências culturais e superar as definições estáticas, isto é, de época, formulou três categorias fundamentais que, em diálogo e conflito, davam movimento e substância à cultura, enquanto arena fundamental da disputa pela hegemonia. A primeira delas é a *residual*, uma forma cultural estruturada no passado, mas que permanece atuando no presente; os provérbios ou ditos populares fornecem um exemplo desta definição, pois apesar de os usarmos, muitas vezes desconhecemos a origem dos mesmos ou, mesmo quando os conhecemos, estão ligadas a hábitos e costumes há muito abandonados. Fela parece reivindicar à sua prática este estatuto, mas apesar de tomar emprestados elementos que podem ser compreendidos como residuais, a maneira como ele os articula está totalmente ligada ao presente, portanto se enquadra muito mais como uma forma *emergente* (a segunda categoria), como aquela que, ao propor novos significados, valores e práticas, questiona e desestabiliza a cultura *dominante* (a terceira e última categoria) como detentora universal dos saberes e fazeres humanos, condensados, para ele, na ideia de modernidade. De fato, naquele momento, entre a

utopia pan-africanista e as decepções do pós-independência, a modernidade talvez fosse percebida como o signo por excelência de uma mudança brusca, vertical e, muitas vezes, indesejada.

Tendo isso em mente, Fela e sua arte eram, na realidade, o que havia de mais novo na cena cultural na qual se situava. A questão que origina este impasse talvez seja, portanto, tomar “tradição” como o par antagônico do moderno e, assim, tomar “novo” e “moderno” como sinônimos, quando na verdade este último é um processo geral, hegemônico, mas nem por isso “homogêneo”: há brechas importantes dentro da modernidade, e elas não são redutos pré-modernos, mas formas culturais *híbridas*, que articulam e tensionam a díade tradição/modernidade, razão/emoção, autêntico/fajuto e, em elevado grau, são “como a novidade entra no mundo” (RUSHDIE *apud* HALL, 2003: 34).

CAPÍTULO 2 – TRAVESSIA E ATRAVESSAMENTOS

2.1 NOVAS DINÂMICAS CULTURAIS E A MUNDIALIZAÇÃO DO *AFROBEAT*

Com a morte de Fela, em 1997, os rumos que seu legado artístico e político tomaria, não mais amarrados à sua pessoa, passaram a estar à cargo de outrem e, assim, fadados a se tornarem “disponíveis para expropriação” (HALL, 2003: 341). No entanto, a ocorrência, a qualidade e a dispersão geográfica das “expropriações” de sua obra não repetiram o ritmo alucinante que marcou as produções de Fela em vida. Pelo contrário, Fela – e conseqüentemente o *afrobeat* em si – permaneceu relativamente desconhecido em escala global, ainda que o sucesso comercial certamente não tenha sido um de seus objetivos.

O autor nigeriano Tejumola Olaniyan, ao questionar sobre o futuro do *afrobeat*, identifica alguns pontos bastante relevantes que ajudam a explicar a dificuldade de sua difusão.

Com exceção de seus filhos Femi e Seun Kutí, que conviveram intensamente com o pai e em suas carreiras musicais e deram continuidade ao seu trabalho²⁴, não se desenvolveu de imediato um movimento ampliado de disseminação do *afrobeat*, seja no plano estético-musical, seja no plano político-ideológico. Isto se deve, para Olaniyan (2004), parcialmente pelo fato de que ao longo de sua carreira, Fela não se mostrou preocupado em formar uma “linha sucessória”, isto é, não houve um esforço significativo de sua parte em transmitir todas as artimanhas do *afrobeat* que ele mesmo concebeu, embora haja outros músicos que também contribuíram para sua existência, ex-membros de suas bandas ou que compartilharam deste mesmo ambiente criativo, e que seguem levando-o adiante. Não há um “manual” ou qualquer outro registro mais apurado daquilo que o *afrobeat* não pode prescindir. Claro, a maioria dos gêneros musicais também não tem um, devendo os próprios interessados em aprender sua linguagem criar os métodos para estudá-la. Do ponto de vista da recepção, o *afrobeat* também não se constituiu como um produto de fácil consumo e circulação, por tensionar os padrões musicais e culturais dominantes e até mesmo se opor à lógica comercial.

Adicionalmente, este autor entende que os jovens músicos, principalmente nigerianos, relutavam em assumir o rótulo de *afrobeat* para seus trabalhos pelo gênero ter se cristalizado essencialmente como uma “música política”, o que implicaria na decisão de aceitar o risco de

²⁴ Femi tocava na *Egypt 80* junto com Fela, mas depois criou seu próprio grupo, *Positive Force*. Seun era ainda criança quando o pai morreu, mas hoje em dia é ele quem lidera a mesma *Egypt 80*.

perseguição pelo Estado, como também de abdicar de qualquer perspectiva de prosperidade pela via comercial. Nas palavras de Olaniyan, “tocar afrobeat era literalmente estar trespassando o território de Fela”²⁵ (*ibid.*, p. 176. Tradução nossa), o que também denota o quanto o gênero está fortemente amarrado à sua personalidade.

Por fim, Olaniyan também destaca a dificuldade objetiva, em termos de produção, para se tocar *afrobeat*. O arranjo musical consagrado por Fela envolve um alto custo e grau de complexidade, seja na aquisição dos instrumentos (os sopros são particularmente caros), seja no treinamento adequado dos músicos.

Entretanto, apesar da relevância de seus apontamentos, acredito que haja ainda outra ordem de explicação, que leva em conta elementos menos específicos e mais estruturais, e que são fundamentais para uma melhor compreensão deste processo.

Primeiramente, é preciso se ter em mente que existe um conjunto de condições objetivas preliminares que permitiu que as composições, imagens e discursos protagonizados por Fela Kuti chegassem aos ouvidos do público em geral e que já carregam em si dados importantes a respeito da circulação do *afrobeat*. Neste sentido, entendemos este segundo a definição de *bem simbólico*. Para Bourdieu:

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos [...] é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. *Estes constituem realidades com dupla face - mercadorias e significações -, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes.* (Bourdieu, 2007: 102, grifo meu)

Trata-se de compreender, assim, que o *afrobeat*, enquanto bem simbólico, apresenta este duplo caráter – mercadoria e significação – e a maneira como este penetrou em um circuito cultural mais ampliado é balizada em grande medida pelo público a quem se destina e, por sua vez, pelas próprias condições (objetivas e subjetivas) que os fizeram emergir como um *segmento cultural* bem definido. Uma variação da lei clássica de oferta e demanda, onde o objeto estético é a própria ideologia (ou frações dela), que já se apresentam na audiência (BENJAMIN, 2013), mas que também está sujeito às regras do jogo mercantil.

A principal destas condições, indo adiante, diz respeito às políticas de distribuição por parte da indústria fonográfica. A maior parte da obra de Fela permaneceu durante muito tempo com circulação limitada, pois as gravações de Fela estavam disponíveis somente em LPs. A

²⁵ Original: “To play afrobeat was literally to be trespassing in Fela’s territory”.

partir de certo momento de sua carreira, o nigeriano também entrou em rota de colisão com as grandes gravadoras. Conta-se que, certa feita, foi oferecido à Fela um contrato milionário com a Motown (selo estadunidense), que o nigeriano se recusou terminantemente em assinar, ao constatar que a sonoridade do nome da empresa significava, em iorubá (Mo-ta-òùn), algo como “eu penhorei minha voz” (OLORUNYOMI, 2005: 73). Anedotas à parte, a partir de 1977 grande parte dos álbuns do músico passaram a ser lançados por seu próprio selo, “Kalakuta Records”, criado após um alto escalão da gravadora Decca condicionar o lançamento do disco *Sorrow, Tears and Blood* à remoção de trechos da letra que abordavam de maneira explícita a violência do Estado nigeriano, através da polícia, do exército e do sistema de justiça (OLORUNYOMI, 2005: 57). Estes fatos contribuíram significativamente para a difusão restrita da obra de Fela, pois uma parcela considerável delas circulou apenas em seu país natal e adjacências, através da “Kalakuta Records”, muito embora outros selos estrangeiros tenham também conseguido adquirir os direitos para distribuí-los em outras regiões, destacando-se aí o mercado europeu e norte-americano (ver anexo D).

Esse cenário passou a se modificar mais significativamente somente quando começaram a ser relançados em formato de CD seus principais álbuns. Na virada do milênio, a Universal Music remasterizou e relançou gradualmente os álbuns que controlava, compilando-os em CDs e cedeu os direitos de exploração ao selo britânico Sterns Music²⁶, que relançou, a partir de 2002²⁷, outros títulos do artista que estavam indisponíveis no mercado. Outros selos seguiram o mesmo caminho e também relançaram no novo formato títulos antigos (ver anexo D). Ocorre, portanto, que, coincidência ou não, o sucesso *comercial* de Fela atingiu maior alcance quando ele mesmo já não estava mais produzindo, por estar morto.

Comumente é feita a associação entre Fela e Bob Marley, provavelmente por ambos serem, de certa forma, criadores de um gênero musical²⁸, importantes articuladores de discursos da negritude e pelo teor de crítica social de seus discursos. No entanto, diferentemente do jamaicano, não se pode dizer que a obra de Fela Kuti tenha atingido, a qualquer momento, um volume massivo de vendas, exceto em seu próprio país. Não é difícil notar o quanto o *reggae* e a cultura rastafári penetraram nos mais diferentes recônditos do mundo, e esta popularização

²⁶ <http://www.sternsmusic.com/search.php?> Acesso em 30 de Setembro de 2016

²⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Fela_Kuti. Acesso em 30 de Setembro de 2016

²⁸ Nesse sentido talvez Fela seja ainda mais autêntico, pois o *reggae* já existia antes de Marley, muito embora haja discordância quanto à originalidade absoluta da música de Fela, já que havia músicos do oeste africano contemporâneos a ele trilhando estilos musicais semelhantes, como os também nigerianos Orlando Julius e Peter King e o ganês Ebo Taylor, entre outros. Esta questão será melhor discutida no próximo item.

certamente se deve em grande parte pelo trabalho de Bob Marley que, diferentemente de Fela, parecia ser mais adequada aos padrões da indústria fonográfica.

De toda forma, o fato é que grande parte da obra do nigeriano até pouco tempo atrás era de difícil acesso, e o que parece ter viabilizado sua divulgação comercial em escala global foram, em parte, motivações mercadológicas. Há que se considerar que a mudança de plataforma, de LPs para CDs, também pode ter influenciado no processo, sobretudo em sua articulação com o advento e popularização da internet e, com ela, a possibilidade de se compartilhar mundialmente tal material. Assim, as amarras que mantinham o *afrobeat* ligado a um público bastante restrito, foram se afrouxando: a música de Fela transpôs assim as linhas que o circunscravam em um (longo) primeiro momento ao circuito do oeste africano, para encontrar ecos em lugares cada vez mais distantes e distintos do planeta.

Aqui vale ressaltar um movimento importante de reordenamento da própria indústria fonográfica. Se antes tal ramo era marcado pela disputa entre *majors* (grandes selos) e *indies* (selos independentes, menores) e a medida para tal disputa era pela venda de discos, tal dinâmica vem se modificando radicalmente.

Por meio das particularidades trazidas pela tecnologia digital, a posição hegemônica ocupada pela grande indústria fonográfica durante grande parte do século XX e nos quatro cantos do mundo enfrenta um grande abalo. No centro do debate está a questão da propriedade dos meios de produção e de difusão de música gravada, bem como a da rígida aquisição dos direitos sobre as obras produzidas. Mais do que isso, sua posição de propositora de conteúdo – com a prerrogativa de escolha, entre um vasto conjunto de opções, da cultura musical que segundo seus critérios deve ser amplamente difundida – é também posta em xeque. (DIAS, 2010:165)

Este reordenamento, por sua vez, é um dos pontos que integram um campo ainda mais amplo e complexo. Trata-se do campo que procura pensar as profundas modificações pelas quais a cultura passou e continua a passar por conta do acelerado aprimoramento do elemento técnico, colocando a reprodução e circulação das obras de arte e manifestações culturais, em nível mundial, no centro do debate cultural, bem como as prováveis consequências deste mesmo processo.

Os primeiros efeitos de tal processo foram examinados por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Escrito em 1936, mas divulgado apenas em 1955, o autor se debruça principalmente sobre a fotografia e o cinema – que de fato foram os carros-chefe desta mudança no campo cultural em um primeiro momento – mas já aponta para algumas questões que vale a pena resgatarmos brevemente aqui. Ao avaliar a possibilidade latente da reprodução infinita e perfeita da obra de arte, garantida pelo avanço da técnica,

Benjamim (1955) entende que cai por terra a antiga polarização entre original e cópia, fazendo com que, de um lado, a obra se “liberte” do domínio da tradição, onde se ancorava anteriormente, multiplicando-se e permitindo sua ocorrência em massa, atualizando-a constantemente de acordo com as diversas circunstâncias às quais pode ser exposto.

Entretanto, se é verdade que a possibilidade praticamente irrestrita de se reproduzir e veicular as formas culturais ao redor do mundo carrega uma potência renovadora, sobretudo quando se trata de compartilhar experiências, discursos e estéticas contra-hegemônicas, isto não significa que estas não estejam atravessadas por contradições. A simples garantia de livre reprodução, como pretendo demonstrar, não garante o livre e igual acesso à cultura, muito pelo contrário.

Dos escritos de Benjamin até hoje em dia, o avanço técnico impulsionou ainda mais o processo por ele descrito, promovendo uma dispersão em escala planetária não só de formas culturais, como de mercadorias e serviços em geral. As tecnologias de transporte, comunicação e informação permitiram e permitem a integração das várias partes do mundo, de modo que o fluxo simultâneo de pessoas, ideias, bens e capitais, marcam a mudança crucial na superestrutura do capitalismo para a era daquilo que se convencionou chamar globalização. Todavia, é preciso atentar para o grande elo que sustenta essa pretensa integração: o consumo.

Pois é o consumo – seja de mercadorias, serviços ou até mesmo de cultura – o ponto de partida para a formação de uma sociedade global. No que diz respeito à cultura, entretanto, é importante destacar aqui que não se trata de uma homogeneização da sociedade através de seus *hábitos de consumo*, como é comum na associação entre globalização e cultura de massa. Ainda que boa parte da população mundial comungue de certos hábitos, seria muito difícil a concebermos ao pé da letra como uma “aldeia global”, pois:

Mesmo sabendo que o peso das novas tecnologias é considerável na rearticulação da ordem social, não se pode esquecer que as técnicas se inserem sempre nas condições objetivas da história. Entre os homens que se comunicam nesta aldeia existem tensões, interesses e disputas que os afastam de qualquer ideal comum, construído apenas pela razão preguiçosa. (ORTIZ, 1994: 14)

Isto porque, no plano econômico, outra palavra-chave deste momento em que vivemos é a flexibilização. Se outrora houve uma padronização do consumo, na era do capitalismo tardio este é marcado por uma profunda segmentação. Aqui o perigo é associar esta suposta liberdade de consumo a uma progressiva liberalização e democratização da sociedade. Renato Ortiz (1994) bem observa que, a despeito da fragmentação do mercado, que prega a individualidade

do consumidor, o que ocorre na prática é uma crescente “oligopolização”, isto é, a concentração de capital e de poder simbólico nas empresas que controlam determinado segmento.

Paralelamente à essa oligopolização do campo econômico, ocorrem atualmente, no plano da cultura, dois processos que também são relevantes para nossa pesquisa.

Analisando as modificações no campo da cultura na virada do século, Canclini (2003) entende que o avanço técnico provocou um desencaixe na antiga hierarquização entre culto (“alta cultura”), popular e massivo e, com ele, a produção e acúmulo de bens culturais colecionáveis perdem gradativamente seu sentido histórico, originando um tipo de consumo cultural baseado no entrecruzamento destas categorias, borrando as fronteiras entre elas. A *descoleção* seria, portanto, uma consequência importante daquilo que Benjamin observara anteriormente. Um exemplo bastante ilustrativo, e que se refere diretamente ao tema deste trabalho, é a mudança na maneira como se escuta música: Se antes o conhecedor de música era medido por seu acervo pessoal (de LPs, fitas cassete, CDs, ou ainda de partituras e *songbooks*), hoje tais balizas se afrouxaram bastante, pois qualquer um que tenha condições de ter um computador e acessar à rede ou de comprar um smartphone pode baixar ou ouvir via *streaming* a discografia inteira de praticamente qualquer artista.

Simultaneamente à sua descoleção, as formas culturais passam também por um processo de *desterritorialização*, provocada igualmente pelas novas tecnologias, que intensificaram sobremaneira tanto as correntes migratórias entre e no interior das nações, quanto a difusão informacional e cultural ao redor do globo. Segundo Renato Ortiz:

O processo de globalização das sociedades e de desterritorialização da cultura rompe o vínculo entre a memória nacional e os objetos. Com a sua proliferação em escala mundial, eles serão desenraizados de seus espaços geográficos. (ORTIZ, 1994: 125)

Tal processo se materializa tanto na descentralização da produção, através das transnacionais, como no deslizamento da nação como principal categoria aglutinadora das identidades culturais, face à crescente importância do elemento diaspórico e da mundialização de referenciais simbólicos, via consumo.

Na esfera da música, ou melhor, do mercado fonográfico, o impacto de tais processos reverbera profundamente na emergência da assim chamada *world music*.

Independentemente de como e onde surgiu, o termo *world music* passou a ser amplamente adotado pelas grandes gravadoras a partir do final do século passado e, conseqüentemente, foi sendo aceito e legitimado pelo público como um gênero musical específico. Trata-se, portanto, de uma metáfora bastante útil para retratar a utopia da

globalização como a gênese de uma cultura global única e homogênea. Longe disso é, por um lado, a generalização do consumo e a flexibilização da produção de bens (incluindo os culturais) em escala global e, de outro, a acentuação das diferenças culturais entre e no interior das nações, as características que consideramos mais marcantes deste período.

A ideia de uma “música do mundo” pressupõe, de maneira contraditória, tanto uma *unidade* quanto uma *diferenciação*. Unidade aparente, que liga “mundo” e “música” como um pacote coeso, indistinto, e diferenciação implícita, que opõe a “música do mundo” a todos os gêneros musicais consagrados previamente pela indústria fonográfica (*rock, pop, folk, clássica, etc.*). Indústria essa que, ao mesmo tempo em que difunde musicalidades outras que não a do mundo ocidental, as condiciona, homogeneiza, compartimenta e, evidentemente, lucra com elas. Segundo Gilberto Gil:

“World music” tenta unir, numa expressão, muitos significados diversos. Mesmo havendo muita coisa em comum entre todas as músicas da África e da América Central e do Sul [...], elas são muito diversas para significar, mercadologicamente, uma única visão industrial. Representam várias nuances de raça, cultura, realidades antropológicas e sociais. E é assim que acontece a world music: juntos, nos mesmos discos, nos mesmos concertos, as preocupações de Marley, Fela Kuti e Olodum contra o "establishment" e os instrumentos da indústria da música com os quais difundir a mensagem. O discurso de resistência contra o "apartheid" social e econômico, contra a dominação das elites locais, contra o controle dos meios de produção, comunicação e consumo precisa chegar às massas impacientes de oprimidos e marginalizados, e para isso precisa da indústria. Em contrapartida, a indústria precisa da música para seus mercados e, subliminar ou explicitamente, precisa também dar o recado de que mantém o controle sobre o poder político e econômico.

A *world music* pode ainda ser enquadrada naquilo que Canclini se refere como uma técnica de *equalização*, que busca atenuar as tensões existentes entre as distintas estéticas musicais, porém sem dar conta de lidar com a complexidade que envolve esse contato e, “sob a aparência de uma convivência amável entre elas, simula-se a proximidade do outro sem a preocupação em entendê-lo” (CANCLINI, 2003:185).

Aqui há que se fazer uma ressalva importante, pois é certo que a difusão e reconhecimento da relevância da obra de Fela não foi fruto apenas de condicionantes mercadológicas – dentre as quais a criação do nicho da *world music* –, como também foi mantida e transmitida com muito menos alarde por outros circuitos, rizomáticos, como atesta Carlos Moore:

O *afrobeat* foi uma música que se manteve viva na consciência popular, em muitos países, e eu acho que com o tempo houve uma espécie de acúmulo, de acumulação de gerações, e que em um momento propício, em que aconteceram certas coisas, ele se produziu de uma maneira assim... que parecia explodir do nada. Mas não era explodir do nada, não. Há toda uma trajetória, toda uma história, de gerações inteiras [...] É

desses casos raros, desse tipo de tesouros, que *as pessoas atesouraram essa música*, e o aprimoramento dessa música é tal que as pessoas têm isso como algo que era muito especial para eles. Então essa música foi transferida de geração em geração realmente. (Informação verbal – grifo nosso)²⁹

Entretanto, não é menos certo admitir que em determinado momento sua obra foi vislumbrada também como uma grande potência comercial. Para além dos já mencionados relançamentos de álbuns em formato de CD, outro evento particularmente importante nessa guinada foi marcado pelas apresentações do musical *FELA!* na Broadway. O espetáculo dirigido por Bill T. Jones e produzido por Jay-Z, Will Smith e Jada Pinkett-Smith estreou em 2009 e foi aclamado pela crítica, ganhando diversos prêmios. Em apenas 15 meses, mais de meio milhão de pessoas assistiu ao musical, que seguiu sendo exibido regularmente até 2013, incluindo turnês para outros países e continentes. O espetáculo, além da boa recepção do público e da crítica, teve também o aval da família Kuti para ser realizado³⁰.

É inegável que os espetáculos apresentados na Broadway sejam revestidos de interesse comercial, assim como é inegável a visibilização que foi dada à obra do nigeriano através do musical. Utilizamos o termo visibilização justamente para evitar a idéia de um resgate de algo que estava “perdido”. A visibilização aqui não é um termo genérico, mas retrata a tomada de consciência, sobretudo da classe média e alta americana – os valores dos ingressos eram altíssimos –, que desconhecia a figura de Fela e que passa então a conhecê-lo e até mesmo valorizá-lo, mas a partir de uma representação, de uma encenação e, portanto, a partir de uma imagem idealizada e interessada, ainda que tecnicamente bem executada. O mesmo acontece com a banda nova-iorquina de afrobeat *Antibalas*, responsável pela interpretação das músicas no musical *FELA!*, mas que antes disso já gozava de algum reconhecimento na cena musical dos Estados Unidos, de modo que também foram responsáveis por essa intermediação de um público antes alheio à obra de Fela. O enorme poder de agência e disseminação cultural dos Estados Unidos foram parceiros deste processo de visibilização posterior, para além de suas fronteiras.

Apesar de ter fortes vínculos mercadológicos e das “tendências à uniformização dos produtos corre(re)m o risco de acentuar-se com a elevação das apostas financeiras” (BENHAMOU, 2007: 143), por parte dos atores econômicos que regulam a circulação da música, o processo de visibilização do *afrobeat* e da própria figura de Fela Kuti também

²⁹ Obtida em entrevista realizada na residência de Carlos Moore em Salvador (BA), no dia 15 de setembro de 2017. Com relação à aparente “explosão” a que se refere, Carlos também comenta que notou um significativo aumento na procura por sua biografia de Fela no final da década de 1990, sendo que a mesma havia sido lançada inicialmente anos antes, em 1982.

³⁰ <http://www.felaonbroadway.com/about/> (Acesso em 16 de março de 2018)

evidenciam, justamente, o longo silenciamento acerca das questões que levantara e permite que emergja, de maneira complexa - e por que não, controversa? – em novos contextos, parte de seu discurso e estética, fundamentalmente contra-hegemônicos. Vivo, Fela talvez fosse um personagem demasiado incômodo para os grupos hegemônicos, o que pode ajuda a explicar a difusão relativamente baixa de sua obra em nível global, mas sua morte parece acarretar em um interessante efeito duplo: ao mesmo tempo em que abriu caminhos para a mercantilização e lucro das grandes gravadoras e produtores musicais em cima de sua obra (que não tinham mais o inconveniente de lidar com sua personalidade aguerrida), este *boom* comercial gerou também seu contrário, ao permitir que elementos de sua musicalidade e/ou do discurso contestatório de sua obra renascessem de outras formas, em outros lugares e tempos, entre os quais está o Brasil contemporâneo.

2.2 O AFROBEAT SE BRASILEIRIZA

É extremamente difícil localizar com precisão, tanto temporalmente quanto espacialmente, as primeiras manifestações culturais ligadas ao *afrobeat* no Brasil. Seria muito arriscado e mesmo injusto atribuir sua chegada a um evento, pessoa ou grupo específico, pois não há meios suficientes para fazer este tipo de afirmação. A cultura circula através de caminhos que nem sempre são passíveis de se rastrear pelo exercício da pesquisa. Entretanto, podemos sim identificar alguns fatos e aspectos iniciais que contribuíram conjuntamente – ainda que de maneiras distintas – para sua dispersão pelo território brasileiro e é esta nossa intenção para as linhas que seguem.

Para começar a falar em “*afrobeat* no Brasil”, é preciso, antes de tudo, que tenha havido meios pelos quais o público brasileiro (ou parte dele) teve acesso à obra de Fela Kuti. Em outras palavras, é preciso que os brasileiros consigam ouvir o *afrobeat*. O ato de ouvir é mesmo físico, pois é através da escuta que estabelecemos nossas primeiras impressões com um novo universo musical: é pela carne, não pela mente, que este vínculo inicial é criado. A mente, representada pelo discurso e pelas práticas embutidos na música, tem papel fundamental, sobretudo no *afrobeat*, mas a percepção destes por parte do interlocutor, caso ocorra, é posterior.

Considerando que durante a carreira artística de Fela os principais suportes sonoros eram os discos de vinil, estes seriam uma primeira possível fonte para a audição de sua música no Brasil. Porém aí já há um entrave importante: até o ano de 2013, quando o selo Goma Gringa

lançou em LP uma reedição do álbum *Sorrow, Tears and Blood*³¹, o único disco contendo uma música de Fela era uma coletânea organizada pela RCA e Celluloid, lançado no Brasil em 1987. O álbum, intitulado *Trilogy* (ver anexos E e F), era na realidade uma compilação de três outros discos (*New Africa*, *Hard Cell* e *Beat Freaks*) lançados previamente pela Celluloid e comercializados apenas no exterior, que reuniam faixas de diversos artistas da cena musical africana e afro-americana contemporânea. A faixa de Fela, que originalmente foi inserida no disco *New Africa* – título que ilustra bastante a pasteurização que o mercado fonográfico imputava a assim chamada *world music* –, era uma versão editada de *Mr. Follow Follow*, com cerca de metade de sua duração original, presente no álbum *Zombie* (1976).

Além disso, há que se considerar que, mesmo sendo uma ínfima amostra da obra do nigeriano, tal disco era de acesso restrito, pois não eram todos os que possuíam recursos para adquiri-lo e sua distribuição no mercado brasileiro, ao que tudo indica, também não foi massiva.

Entretanto, como foi dito anteriormente, as formas de difusão cultural frequentemente não são tão evidentes e, malgrado a dificuldade de acesso à obra física de Fela, sua música e suas ideias aos poucos foram penetrando certos espaços dentro da sociedade brasileira. O que não significa, porém, que esta penetração tenha sido imediata, nem generalizada, ou que tenha provocado efeitos semelhantes quando de seu surgimento no oeste africano.

Em pesquisa realizada a partir da consulta aos acervos da hemeroteca da Biblioteca Nacional e dos jornais *O Globo* (RJ), *Folha de S.Paulo* (SP) e *Estadão* (SP) (ver anexo G), identificamos que o termo “Fela Kuti” surge pelas primeiras vezes na década de 1980, colecionando 62 ocorrências até o ano 2000. Em compensação, a partir deste ano até a data de nossa consulta, são 673 ocorrências para o mesmo termo. Embora os periódicos não sejam um registro exato da inserção do *afrobeat* em nosso país, dado que a publicação de suas reportagens esteja diretamente ligada à determinada seleção da agenda cultural, ainda assim, tendem a escolher para publicar fatos e ideias que já tenham uma circulação considerável em determinados setores da sociedade.

O que se segue neste trabalho é uma tentativa de identificar alguns dos atores sociais que participaram deste processo de difusão – e recriação – do *afrobeat* a partir do contexto brasileiro e as diferentes formas que estes encontraram para fazê-lo, compreendendo também um pouco das aproximações, distensões e soluções criativas que surgem entre seus discursos e práticas e aqueles associados à Fela Kuti – sobretudo no que diz respeito aos discursos e práticas em torno das relações raciais –, bem como a maneira como seus trabalhos reverberaram e

³¹ <https://gomagranga.com/products/lp-fela-and-afrika-70-sorrow-tears-blood>. Acesso em 20 de Novembro de 2017.

reverberaram em múltiplos segmentos sociais e culturais do país e, por fim, quais segmentos são estes.

2.2.1 Festa Fela

A *Festa Fela* foi o nome dado a uma série de festas ocorridas anualmente entre os anos de 2007 e 2015 em locais distintos, mas sempre na cidade de São Paulo, e que tinha como mote a celebração e enaltecimento da figura de Fela Kuti. Para discutir sobre este evento, a pesquisa realizou entrevista com três dos membros responsáveis pela sua concepção e realização e, antes de nos debruçarmos sobre as questões que o envolvem, cabe introduzir como a história de cada um destes idealizadores foi se cruzando, a fim de situar melhor o contexto geral em que emerge a festa.

Ramiro Zwetsch é jornalista de formação e desde cedo desenvolveu um contato íntimo com a música. Seu pai e sua mãe são jornalistas, sendo que o pai chegou a escrever sobre música para a revista *Pop* nos anos 1970 e mãe foi assessora de imprensa das gravadoras Warner e Continental, além de também ter trabalhado na revista *Pop* e, por este motivo, não raro recebiam em suas casas discos diversos e em primeira mão – incluindo até mesmo álbuns de Fela. Durante os anos de colégio, desenvolveu o hábito de gravar fitas K7, trocando com amigos, colecionando discos e, aos poucos, discotecando em festas de amigos e, na faculdade, incluiu definitivamente a discotecagem como atividade profissional. Já formado, escreveu sobre música em alguns veículos, e mais recentemente, de 2005 a 2013 trabalhou na TV Cultura como editor-chefe dos programas *Metropolis* e *Manos e Minas*.

De toda forma, a música de maneira geral sempre foi seu interesse principal, embora escrevesse sobre outros assuntos eventualmente. Em 2004, quando era repórter de música no *Jornal da Tarde*, percebeu-se frustrado por não conseguir escrever sobre o que queria e acabou criando o site *Radiola Urbana* – com a colaboração de Vini Marson, outro integrante da *Festa Fela* – ao qual se dedica até hoje escrevendo artigos e gravando podcasts sobre artistas e gêneros de épocas e lugares diferentes e que dificilmente seriam pauta no jornal. Em 2013, após se desligar da TV Cultura, decidiu abandonar o trabalho em televisão e abriu seu próprio espaço, a *Patuá Discos*, localizado no bairro da Vila Madalena, em São Paulo, onde além de

comercializar LPs, realiza também eventos culturais como apresentações, oficinas e rodas de conversa, sempre ligados ao universo musical.

Vini Marson, outro dos idealizadores da *Festa Fela*, é designer gráfico, mas também cultivou uma relação íntima com a música, convivendo com músicos, “tentando tocar” e colecionando discos. Conheceu Ramiro em 1998, quando ambos trabalhavam na *Editora 3*, em São Paulo (embora em funções diferentes) e aos poucos foram trocando referências, tanto sonoras, quanto visuais. Em determinada ocasião, quando Vini discotecava em uma festa, Ramiro se interessou por uma faixa de Peter King – safonista nigeriano contemporâneo de Fela Kuti – e a partir daí começaram a discutir mais a fundo sobre a relevância do *afrobeat* e, simultaneamente, a falta de visibilização do movimento musical e político criado por Fela, intensificando as trocas de referências e conteúdos sobre o tema. Havia um consenso entre ambos de que era necessário tornar o conhecimento sobre o *afrobeat* mais generalizado entre os meios em que circulavam. Naquele momento, a internet ainda era incipiente e o conteúdo ao qual tinham acesso frequentemente vinha de revistas estrangeiras e os próprios encartes dos LPs³². Frente a isso, pouco depois a dupla produziu conjuntamente o primeiro material sobre Fela para o site *Radiola Urbana*, composto de um programa de rádio e um artigo e depois seguiram escrevendo e discotecando juntos em outros eventos.

Maurício Zuffo Kuhlmann, o MZK, se integrou à Vini e Ramiro nas discotecagens – que culminariam na produção da *Festa Fela* – em torno de 2004, mas antes disso já vinha traçando sua própria trajetória, entre a música e as artes visuais. Interessado em várias cenas – *punk*, metal, *hip-hop* –, foi se enveredando para as artes gráficas, onde criou quadrinhos musicais e capas de discos. Paralelamente, integrou a banda de *surf music* *Los Siducks* e, nos eventos em que se apresentavam, também começou a discotecar. Influenciado pela novidade dos *samples*, trazidos sobretudo pelo *rap* – que segundo o próprio “abriu a cabeça de muita gente” de sua geração –, começou a garimpar as origens e vertentes dos diferentes gêneros musicais (mas com maior ênfase no *funk* e *grooves*) a partir de suas expressões em tempos e locais distintos. A descoberta de Fela veio desta maneira.

Uma das faixas do disco *Hip Hop na Veia – A Resposta*, de Thaíde e DJ Hum (anexo H), lançado em 1990, é baseada em um *sample* da música *Mr. Follow Follow*, de Fela: trata-se

³² Vini Marson cita a coletânea “Africafunk: The Original Sound of 1970s Funky Africa”, lançada em 1998 pelo selo Harmless, como uma referência importante, pois incluía não só faixas como informações relevantes sobre artistas africanos ligados ao *afrobeat*, *afrofunk* e a outras vertentes como Fela Kuti, Peter King e Manu Dibango.

da música *Por um Triz*. É muito possível que a dupla tenha tido acesso a tal faixa através da coletânea *Trilogy*, citada no item anterior desta dissertação, lançada no Brasil três anos antes. Essa talvez tenha sido uma das primeiras referências explícitas à música de Fela no Brasil, no entanto, somente uma parcela muito pequena seria capaz de associar a batida da música de Thaíde e DJ Hum à magnitude da obra do nigeriano, pois a mesma ainda não circulava com vigor por aqui e as informações sobre o artista também eram parcas; o mais provável é que *Por um Triz* tenha sido percebida principalmente como “apenas” uma música com uma batida interessante, diferente. Isto de maneira alguma retira a relevância da canção e, pelo contrário, reforça a potência (re)criadora do *rap*. Segue abaixo um trecho da letra:

Mas eu vou dizer, dizer pra vocês
 Que pobre sofre muito, um dia terá a sua vez
 Sentia que sentia que era mesmo diferente
 Dizia que dizia que (não era seu lugar)
 Sentia que sentia que era mesmo diferente
 [...]
 Todo cidadão tem seu direito de opinar
 Diretamente no que é atingido
 Pra melhorar o seu momento que é sofrido
 E tudo em sua vida se tornar mais feliz
 Mas isso não disse que por um triz o seu salário logo vai sumir
 E assim todos os seus planos você desfazer
 Você sabe o que pode acontecer

De toda forma, MZK só veio a ter maior conhecimento tanto da obra quanto da biografia de Fela quando começou a discotecar junto com Ramiro e Vini, o que ocorreu com mais frequência a partir de 2004. Neste ano, influenciados pelo movimento que surgia em torno do *dub* em São Paulo, se aproximaram de alguns dos idealizadores do Dubversão – sistema de som baseado nos moldes jamaicanos e que buscava levar o ritmo e suas mensagens para as ruas –, e vislumbraram a possibilidade de disseminar o *afrobeat* através de uma festa e, aos poucos, agregar pessoas em torno do movimento, assim como ocorrera com o *reggae* e o *dub*. A festa *Frankáfrica*, realizada semanalmente entre 2004 e 2005 no Club Sarajevo, localizado na Rua Augusta em São Paulo, foi um projeto inicial que buscava ir nessa direção. Havia uma pista de *dub*, à cargo de Yellow P (Dubversão) e outra, à cargo de Ramiro, Vini, MZK e ainda os DJs Tahira e Prila Paiva, e que buscava ser só de música africana, mas acabava abarcando não só outros gêneros que não o *afrobeat*, como também ritmos de expressão afro em outros continentes, incluídos até como estratégia do coletivo, pois conforme relata Vini Marson, “Fela mesmo tinha que dar uma salpicada ali, porque a galera não entendia”³³.

³³ Informação verbal, concedida por Ramiro Zwetsch no dia 1 de Junho de 2017.

Gradualmente, entretanto, conforme a festa foi se consolidando, com a intensificação na produção de conteúdo sobre o *afrobeat* no site da *Radiola Urbana*, que também foi sendo mais acessado, seu público foi se tornando mais permeável e a proporção de músicas de *afrobeat* nas *playlists* foi, conseqüentemente, aumentando. Segundo Ramiro Zwetsch:

A gente tinha esse sentimento de que era uma cena muito grande. A obra do Fela é muito grande. O quanto que isso reverberou na África era um negócio que merecia mais atenção. Para as pessoas dançarem, para as pessoas lerem, pensarem. Para a imprensa escrever sobre, publicar coisas a respeito. Então tinha muito um sentimento de que esse som precisava ser ouvido. (Informação verbal)³⁴

Pouco tempo depois, em 2007, o grupo organizou a primeira *Festa Fela*. Tendo como ensejo os 10 anos da morte do músico, foi realizada no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, fundado em 2000, e que centra seu trabalho na formulação do “teatro hip-hop”, baseado no diálogo entre o teatro épico brechtiano e a cultura hip-hop³⁵. Foi através do contato com Eugênio Lima, membro fundador do Núcleo e também da Frente 3 de Fevereiro, grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira³⁶, que se deu a realização da *Festa Fela* neste espaço.

Como parte da estratégia de tornar a história de Fela mais conhecida, o grupo produziu e distribuiu aos ingressantes na festa um dossiê, pequeno envelope contendo informações e ilustrações sobre a vida do artista (anexo I). O material foi elaborado conjuntamente por Vini Marson, MZK e Prila Paiva a partir do desmembramento da biografia de Fela (na altura ainda não lançada em português) em alguns dos eventos considerados mais importantes. Havia também a ideia de reproduzir o documentário *Music Is The Weapon* (1982), mas que acabou sendo descartada. O dossiê cumpriu seu papel e, embora de alcance pequeno, gerou uma repercussão maior do que o grupo imaginava inicialmente.

Nos anos que se seguiram, a festa foi realizada em outros lugares e marcada por outros acontecimentos importantes. No ano seguinte, em 2008, o mote foram os 70 anos que Fela completaria se estivesse vivo. Foi aproximadamente nesta época que o grupo constatou que existia em diversos lugares do mundo uma agenda cultural em torno do *Fela Day*, evento celebrado anualmente no aniversário do músico, à semelhança da própria *Festa Fela*. Já em 2010, a festa abrigou o show de lançamento da banda paulistana *Bixiga 70* (*Malaika*, na época) (anexo J). Em 2011, para além da data tradicional no mês de agosto, o coletivo integrou,

³⁴ Obtida em entrevista realizada no dia 1 de Junho de 2017.

³⁵ Fonte: www.nucleobartolomeu.com.br. Acesso em 4 de Maio de 2018.

³⁶ Fonte: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>. Acesso em 4 de Maio de 2018.

juntamente com o *Bixiga 70*, o evento de lançamento da versão em português da biografia de Fela, escrita pelo sociólogo cubano Carlos Moore e lançada no Brasil pela editora Nandyala, realizado na Matilha Cultural.

Tal evento foi, para o coletivo, um grande marco divisor da história da festa. Ao mesmo tempo em que simbolizou a concretização do desejo inicial do grupo, em ver o *afrobeat*, a música e história de Fela circularem com mais vigor e através de outras pessoas e linguagens, foi também deste momento em diante que os membros começaram a questionar a relevância e vontade de continuar realizando as festas. Nos anos que se seguiram, foi sendo percebida uma mudança no público que as frequentavam e que passou a gerar algum desconforto em seus idealizadores.

Este desconforto foi gerado pela constatação de que o público estava sendo majoritariamente formado, nas últimas edições, por indivíduos brancos de classe média – segundo o coletivo, no evento de 2011 o público era de maioria negra. Por trás disto havia ainda a percepção do grupo de que a festa havia de fato se expandido, assim como o acesso à obra de Fela de maneira geral – através da internet e de outras celebrações envolvendo o artista, com a propagação do *Fela Day* –, e que não fazia mais sentido sustentar a ideia da *Festa Fela* como um espaço cuja função principal seria introduzir o legado artístico e político do nigeriano às pessoas. As pessoas que orbitavam em torno da festa já conheciam Fela, e com isso, seu propósito inicial se esvaziou de sentido.

Havia, portanto, um incômodo em continuar fazendo as festas nos mesmo moldes, porém ao mesmo tempo havia também uma sensação de auto-realização que, segundo Vini, Ramiro e MZK, se traduziu no fato de alguns artistas e conjuntos musicais brasileiros que passaram a incorporar elementos do *afrobeat*. Assim, o incômodo pelo relativo desconhecimento da obra de Fela entre seus pares, e que impulsionou a concepção da festa, passou. O evento derradeiro ocorreu em 2014, quando o coletivo foi chamado para fazer a discotecagem entre os shows da *Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou* (Benin) e de Seun Kuti, filho de Fela, no vale do Anhangabaú, que integravam as atividades do “Mês da Cultura Independente”, promovido pela Prefeitura Municipal de São Paulo.

A experiência de organizar durante 8 anos uma festa dedicada à exaltar o legado artístico e político de Fela Kuti em São Paulo provocou também importantes reflexões no interior do coletivo, que foram buscando delinear suas práticas de acordo com elas. Muitas destas reflexões passaram pela questão das relações raciais envolvidas no processo todo. A decisão de não prosseguir com a *Festa Fela* foi tomada pela percepção que, enquanto indivíduos brancos, e com um público que também foi se tornando mais branco, haviam chegado a um limite no que

diz respeito à efetividade da proposta inicial do evento, justamente pela questão da representatividade. Desde o princípio a ideia foi difundir Fela, mas havia, igualmente, uma intenção inicial em abandonar a cena uma vez que constatassem que este processo de difusão tivesse sido bem executado, por compreender que não cabia a eles ocupar um lugar de protagonismo em torno do *afrobeat*:

Eu sempre me incomodei. A gente sempre falou disso. Mas ao mesmo tempo, a gente achava que tinha essa função de, tipo... a gente vai ficar esperando algum negro falar sobre isso? Sabe? [...] A conversa que a gente teve depois (do lançamento da biografia de Fela escrita por Carlos Moore) foi meio assim: "Cara, é deles o personagem". É deles. Tem que dar pra eles. Não virar só um personagem pra printar camiseta, tá ligado? [...] Mas enfim, o que a gente queria é que ele fosse reconhecido como um grande Malcolm X, como um Bob Marley, como um James Brown. E a gente não via, a gente não ouvia, e a gente falava: "Não, é isso. Alguém tem que fazer isso". Mas a gente sempre achou que não era nosso. (Informação verbal)³⁷

Uma percepção embutida neste pensamento é a de que, pelo mesmo fato de se identificarem como brancos em uma sociedade racista, os membros do grupo gozaram de certos privilégios que foram cruciais para que tivessem não só o acesso ao material musical, mas a possibilidade de compreender e dimensionar a relevância do movimento cultural e político engendrado por Fela antes que estes tivessem uma circulação mais consistente no contexto brasileiro:

Esse movimento em torno do Fela veio muito da Europa e dos Estados Unidos, então quem estava se conectando mais estava fora e, em geral, por conta da situação brasileira, acabam sendo mais brancos ali fora e tal, então você tem um privilégio de receber a informação antes, né? (Informação verbal)³⁸

De ter acesso às revistas, de falar inglês, né. (Informação verbal)³⁹

Tem a ver com racismo mesmo né, bicho? O acesso à informação, e tal. Eles falaram bem já. Essa difusão que a gente está falando aqui, ela passou muito por brancos, europeus, americanos, aqui no Brasil. E essa é uma frustração nossa, inclusive. Também tem a ver com o fato de a gente ter parado de fazer a festa, e tal. É bem complicado isso. Mas acho que [...] essa coisa do racismo no Brasil – e acho que talvez no mundo inteiro né – a informação ela é priorizada para uma galera mais branca, mais rica, enfim. Então acho que a galera não assimilou bem ainda isso. Eu acho que o rap, meu... tinha que tomar o *afrobeat* pra eles, sabe? (Informação verbal)⁴⁰

Ao mesmo tempo, o coletivo também compartilha um entendimento de que Fela – e por extensão, o *afrobeat* de maneira geral – provavelmente nunca terá a mesma popularidade que

³⁷ Concedida por Vini Marson, no dia 1 de Junho de 2017.

³⁸ Concedida por MZK no dia 1 de Junho de 2017.

³⁹ Concedida por Vini Marson no dia 1 de Junho de 2017.

⁴⁰ Concedida por Ramiro Zwetsch no dia 1 de Junho de 2017.

Bob Marley ou James Brown. Apesar de todos abordarem, às suas maneiras, discursos pan-africanistas, o nigeriano parece destoar dos demais. Seja pela contundência de sua atuação política, pelo conteúdo das letras, pela complexidade musical ou pela duração das músicas, os idealizadores da *Festa* creem que Fela ainda é algo indigesto para ser assimilado de maneira mais massiva.

De outro ponto de vista, destacam ainda que, apesar de considerarem as práticas de Fela como essencialmente políticas e da relação umbilical que mantém com o próprio *afrobeat*, há outros artistas, contemporâneos a ele, que também podem ser enquadrados dentro deste gênero musical, mas que não necessariamente tinham o viés político como prioridade em suas produções, como o nigeriano Orlando Julius e o ganês Ebo Taylor e até mesmo o ex-baterista da Afrika 70, Tony Allen. A associação entre *afrobeat* e engajamento político, portanto, seria carregada pelas novas gerações de músicos interessados no gênero como uma referência (e reverência) às práticas específicas conduzidas por Fela.

Esta singularidade que lhe atribuem também é o motivo pelo qual acreditam que o caminho mais fecundo para aqueles que têm o *afrobeat* como uma referência para suas próprias produções musicais seja não através da imitação pura, mas pela incorporação de alguns de seus elementos em diálogo com outros elementos da música brasileira, assim como foi ocorrendo com outros gêneros estrangeiros ao longo do tempo:

Não sei se faz sentido uma banda brasileira de afrobeat, sabe? O afrobeat é uma coisa da África. Por mais que a diáspora leve e traga influências pelos mares – e isso é a coisa mais fascinante da música. O Bixiga (70) não é uma banda de afrobeat, na minha opinião. É uma banda brasileira com muitas referências. Num primeiro momento o Fela era uma referência talvez principal, mas no segundo disco não é mais, e hoje em dia, menos. Tem essa coisa que foi assimilada na música brasileira como uma referência, como todas as outras já são. O reggae é uma coisa já absorvida pela MPB, né? Gilberto Gil, etc. Funk igualmente. Rock igualmente. Acho que demorou um tempinho pro *afrobeat* ser entendido dessa forma também, né? Eu também detesto o rótulo MPB, mas acho que no fundo, é tudo MPB: música brasileira que absorve influência de todos os lados, todos os gêneros, cada artista com a sua preferência específica. Acho difícil desassociar... acho que o afrobeat é um som muito do Fela, sabe? Nesse aspecto, é diferente do Reggae. (Informação verbal)⁴¹

No espectro de artistas que, na visão do coletivo, vem buscando estas aproximações com o *afrobeat* há vários nomes, como os de Criolo, BNegão, Céu, Curumin e Rincón Sapiência, entre os mais recentes, mas também Chico Science e Gilberto Gil – que conheceu Fela em 1977 durante sua visita à Nigéria em ocasião do 2º Festac (Festival de Arte e Cultura Negra),

⁴¹ Concedida por Ramiro Zwetsch no dia 1 de Junho de 2017.

realizado em Lagos – como representantes mais antigos. Entretanto, o próximo item deste capítulo abordará precisamente o grupo Bixiga 70 e suas propostas criativas.

2.2.2 Bixiga 70

O Bixiga 70 é um conjunto instrumental paulistano formado em 2011 e que se mantém ativo até o presente momento, contando com 7 discos lançados, compostos quase exclusivamente por faixas autorais: *Tema di Malaika* (2011 – compacto 7”), *Bixiga 70 I* (2011), *Bixiga 70 II* (2013), *Ocupai/Kalimba* (2014 – compacto 7”) *Bixiga 70 III* (2015), *100% 13* (2015 – compacto 7”) e *Copan Connection* (2016)⁴². Integram o grupo o baterista Décio 7 os percussionistas Rômulo Nardes e Gustavo Cék, o baixista Marcelo Dworecki, o guitarrista Cris Scabello, Mauricio Fleury nos teclados e também guitarra e, nos sopros, Cuca Ferreira (sax barítono), Daniel Nogueira (sax tenor), Douglas Antunes (trombone) e Daniel Gralha (trompete).

A maioria dos membros já se conhecia anteriormente e tinha alguns outros trabalhos musicais em comum, mas a concepção da banda parece ter se dado inicialmente pelos esforços de Décio 7. Ele e Rômulo tocaram, entre 2003 e 2004, com a guineense Fanta Konaté – cantora, compositora, bailarina, fundadora do Instituto África Viva no Brasil e filha do percussionista Famoudou Konaté⁴³. Tal contato foi importante pois abriu para ambos o campo da pesquisa em torno da música do oeste africano em suas múltiplas vertentes, não se restringindo somente ao *afrobeat* e incluindo também elementos tanto de outras culturas africanas quanto afrobrasileiras.

Maurício Fleury também foi impactado pela experiência a partir do contato com um outro artista do Oeste da África. Em 2007, quando participava do Redbull Music Academy, em Toronto, conheceu o nigeriano Tony Allen, ex-baterista do *Afrika 70*. No evento, voltado principalmente para DJs e produtores de música eletrônica, Fleury e Allen tiveram uma rápida e mútua identificação e chegaram a gravar juntos uma *jam session*. A partir deste contato, relatado como sendo um “divisor de águas” em sua carreira, o brasileiro permaneceu

⁴² “Resultado das experimentações desenvolvidas durante a mixagem do último álbum da banda, *The Copan Connection* traz versões desconstruídas das músicas de ‘III’ (2015), segundo o estilo jamaicano do dub: ecos, reverberações e dinâmicas que atravessam o baixo e bateria bem marcados, numa viagem psicodélica cheia de texturas e ritmo”. Retirado do site oficial da banda (<https://www.bixiga70.com.br/copan-connection>). Acesso em 20 de Maio de 2018.

⁴³ Fonte: https://www.facebook.com/pg/fantakonat/about/?ref=page_internal. Acesso em 3 de Junho de 2018.

interessado pelos padrões rítmicos aos quais foi exposto e, já de volta ao Brasil, produziu à distância o trompetista MC e também produtor Bem LaMar Gay, natural de Chicago (EUA). Em uma das faixas produzidas, havia a ideia de incluir uma bateria e, no processo de criar e gravar a batida, juntamente com Décio 7, surgiu deste último – motivado pelo resultado obtido – a intenção de iniciar um projeto de uma banda grande, instrumental.

Outro ponto em comum importante entre os integrantes foi o estúdio Traquitana, localizado no número 70 de uma das ruas mais emblemáticas do bairro do Bixiga, em São Paulo – daí o nome da banda, que realiza permanentemente seus ensaios no local. O estúdio foi fundado por Décio 7 e Cris Scabello, que frequentaram a mesma escola e já tocavam juntos havia vários anos em projetos ligados sobretudo ao *reggae*, *dub* e, posteriormente, à música instrumental. Como já dito, muitos dos membros circulavam pelo estúdio e tinham projetos em comum e foi a partir destas afinidades que o conjunto foi se consolidando.

A própria formação, desde o início, já apontava alguns caminhos musicais perseguidos pela banda. Cuca Ferreira, saxofonista barítono, foi chamado para compor o naipe, algo que gera uma sonoridade bastante característica, aproximando-se da combinação consagrada pelas bandas de Fela Kuti. Por outro lado, o conjunto paulistano inovou ao incluir também o trombone no naipe de sopros, instrumento raro no *afrobeat*, mas muito presente na musicalidade brasileira, como no samba, frevo e nas fanfarras. Outro dado importante é a ligação de alguns membros da banda com o candomblé⁴⁴, dado que Rômulo Nardes e Cris Scabello são *ogans*⁴⁵ e o grupo de maneira geral mantém ligações (não necessariamente religiosas) com a musicalidade *nagô*⁴⁶. Assim sendo a presença de elementos africanos, ou mesmo particularmente ligados ao *afrobeat*, ocorreu simultaneamente e em mesma proporção à presença de elementos da musicalidade brasileira e afrobrasileira já no princípio da banda.

As referências musicais que alimentaram o trabalho posterior também não se prenderam somente a um estilo único. Para além do *afrobeat* de Fela Kuti – que chegou a ter uma composição sua interpretada pelo *Bixiga* em seu primeiro show – havia o interesse por outros músicos e grupos do oeste africano, como os ganeses K. Frimpong, Ebo Taylor, *African Brothers*, por *big bands* instrumentais como as estadunidenses *Antibalas* e *Budos Band* ou a

⁴⁴ <http://screamyell.com.br/site/2016/07/08/entrevista-bixiga-70/>. Acesso em 30 de Maio de 2018.

⁴⁵ Ogan (ou ogã): “Título da hierarquia masculina dos candomblés, conferido à pessoas prestadoras de relevantes serviços à comunidade-terreiro ou mesmo à especialistas rituais, como músicos, sacrificadores de animais, etc., ou ainda à outras de status social ou financeiro elevado”. (LOPES, 2004: 489). Neste caso, Rômulo e Cris desempenham a função de *ogans* de atabaque.

⁴⁶ Nagô: “Nome pelo qual se tornaram conhecidos os africanos provenientes da Iorubalândia. Segundo R. C. Abrahams, o nome *nàgô* designa os Iorubás de Ìpó Kiyà, localidade na província de Abeokuta [...]”. (LOPES, 2004: 465). Interessante notar que Abeokuta é precisamente o local de nascimento de Fela Kuti.

canadense *Souljazz Orchestra*, mas também por representantes da música brasileira e afrobrasileira, como Gilberto Gil, Pedro Santos (também conhecido como Pedro Sorongo) e *Os Tincoãs*. Estes dois últimos, inclusive, tiveram composições suas interpretadas e gravadas pelo grupo em dois álbuns diferentes: *Desengano da Vista*, de Pedro Santos⁴⁷, teve sua versão incluída no primeiro álbum, de 2011, e *Deixa a Gira Girá*, dos *Tincoãs*⁴⁸, é a faixa de abertura do segundo álbum, de 2013.

Entretanto, o *Bixiga 70* firmou-se não através de versões. A primeira faixa gravada, *Grito de Paz*, para a qual Décio 7 recrutou todos os integrantes e que abre o disco inaugural do conjunto, é autoral, bem como a absoluta maioria do material que compõe todos os álbuns. Na avaliação da banda, o que de fato os impulsionou no meio artístico foi a produção de um repertório próprio, não obstante as constantes pesquisas e trocas de referências internas e, por este mesmo motivo, julgam difícil enquadrar-se em um gênero específico. Para o trompetista Daniel Gralha:

Mesmo o som que a gente veio a fazer depois, que a gente faz hoje em dia – acreditando que a gente faz um som original e que a gente tem o som do *Bixiga 70* – esse não é o mesmo som em todas as músicas. A gente tem composições que vão pra um lugar, tem composições que vão pra outro lugar, e é difícil você apontar qual é o gênero da banda. É uma fusão de estilos que varia o centro gravitacional. Ora a gravidade puxa mais pra um lado, ora mais pro outro. (Informação verbal)⁴⁹

Isto significa que a banda se integra ao universo do *afrobeat*, sem negá-lo, mas também se integra a outras linguagens musicais, como a do *jazz* e até do *rock* e da música eletrônica, fato comprovado pela participação do *Bixiga* em festivais com enfoques bastante diferentes.

Embora os membros tenham entrado em contato com a obra de Fela em momentos e circunstâncias distintas – mas já na era do CD –, há uma percepção comum de que, próximo à época em que a banda surgiu, começava a haver alguma agitação mais expressiva em torno do tema nos circuitos culturais que frequentavam, incluindo-se aí a *Festa Fela*, que abrigou o primeiro show da banda na edição de 2010 (anexo J) e seguiu sendo parceira da banda, de modo que a arte das capas de todos os discos da banda ficou à cargo de MZK. Isto de alguma forma contribuiu para que se fortalecesse, ao menos nesse primeiro momento, uma identificação com

⁴⁷ Lançada originalmente em 1968, no álbum *Krishnanda*, única obra autoral do artista. O disco mistura elementos, instrumentos, linguagens e estéticas de origens latinas, orientais e africanas e, apesar de não ter tido grande repercussão na época é reverenciado por muitos músicos atualmente. Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/pedro-sorongo-santos>. Acesso em 4 de Junho de 2018.

⁴⁸ Lançada originalmente em 1973, no álbum *Os Tincoãs*. O conjunto, originário do município de Cachoeira, no recôncavo baiano, caracterizou-se por seu repertório voltado todo para a música afro-baiana e pelos requintados arranjos vocais. Fonte: <http://dicionariompb.com.br/os-tincoas/dados-artisticos>. Acesso em 4 de Junho de 2018.

⁴⁹ Concedida no dia 28 de Fevereiro de 2018.

o *afrobeat*, que repercutiu não tanto na forma, mas sim no processo criativo em si, conforme a fala de Marcelo Dworecki evidencia:

O afrobeat é interessante pra gente por conta do hibridismo, porque o afrobeat em si é um gênero todo misturado, que pegou uma célula de uma música de um país, outra de outro, da guitarra de não sei onde... E acho que pra gente faz mais sentido isso, porque a gente logo de cara já falou "cara, o afrobeat vai ser difícil" e começou a fazer o nosso som, entendeu? (O afrobeat) tinha essa instrumentária toda, de percussão, sopros e tal, mas ao mesmo tempo a gente já fazia um som também [...] Porque senão era que nem fazer uma banda de reggae, de forró, sei lá... uma banda de um gênero, né? O afrobeat é um gênero, né? Um ritmo. Então o nosso nome é o nosso endereço por quê? Porque não dá pra gente fingir que a gente está na África nos anos 70, no Oeste africano, ou que a gente está em qualquer outro lugar. (Informação verbal)⁵⁰ (Grifo nosso).

Desta maneira, ao constatar os limites que o puro exercício de mimetização traria, puderam se desprender e valorizar seus próprios percursos e ideias. Mas para além dessa fusão intencional de diferentes estilos e elementos musicais, percebidas não somente na obra de Fela, nem tampouco apenas no *afrobeat* (estendendo esta classificação de estilo a outros artistas surgidos no mesmo contexto), o grupo também reconhece em si uma outra característica que associa à prática performada pelo músico nigeriano: Em suas composições e apresentações, Fela buscava criar uma atmosfera que induzisse o público ao êxtase, convidando os corpos a dançar ao ritmo mântico e intenso produzido pelos instrumentos. Embora as motivações para fazê-lo provavelmente sejam distintas, o *Bixiga 70* também foi construindo a ideia de um som e uma performance que provocassem este efeito, e a confiança para seguir este caminho em grande medida veio da percepção de que Fela e seus conjuntos impactavam muito mais pela potência e intensidade de execução do que pelo brilhantismo na questão técnica.

A identificação com este ponto, portanto, também foi fundamental, pois a banda se viu capaz de se expressar não através do discurso, como é praxe na forma canção, nem através da virtuose, como é praxe na música instrumental de maneira geral, mas por uma via mais *sensorial*⁵¹, ao valer-se da interação com o público como um momento de celebração coletiva, valorizando o sentido do presente e dispensando elaborações excessivamente intelectualizadas:

A gente sempre teve, tanto através do terreiro como do reggae e do dub, muita ligação com a música mântica, que te leva a um estado de concentração, um estado alterado de consciência, ao êxtase. Quando a gente montou a orquestra e começou a trabalhar essas coisas, tínhamos a intenção de alegrar o povo. A gente usa muito essa expressão, "alegrar o povo", e não é de uma forma banal. É trazer energia, trazer a alegria de a

⁵⁰ Concedida no dia 28 de Fevereiro de 2018.

⁵¹ Termo utilizado por Maurício Fleury em entrevista concedida no dia 28 de Fevereiro de 2018.

peessoa poder movimentar o corpo e dançar, viver o momento de uma forma diferente.⁵²

É também através dessa proposta que o grupo pensa transmitir parte de sua força política, a partir do entendimento de que esta forma de integração gera um sentimento forte de união em torno de algo em comum. Ainda que sem palavras, o *Bixiga* procura transparecer suas posições, colocando-se em questões de interesse público. Uma das formas encontradas recentemente foi através do recurso audiovisual, com o lançamento da faixa e clipe de *Primeiramente*, em junho de 2017. A descrição do vídeo no canal oficial da banda no YouTube informa que a criação

[...] é fruto do crescente sentimento de insatisfação com a atual situação política e social no Brasil e no mundo. Foi inspirada e é dedicada à luta histórica pela garantia de direitos - independente de classe, cor, gênero, religião, etnia ou partido. Essa é nossa pequena contribuição ao processo de reflexão sobre o momento que vivemos.⁵³

A faixa apresenta uma sonoridade bastante agressiva, com linhas de metais forte, acompanhadas de guitarras distorcidas e sintetizadores, em que a sensação do ritmo é predominantemente binária (tempo forte/tempo fraco), remetendo a uma marcha. O vídeo inicia-se com o célebre trecho do discurso de Martin Luther King Jr., “I have a dream” (“Eu tenho um sonho”), e em seguida passa a exibir imagens de diversos confrontos entre movimentos sociais e o poder do Estado em diversos lugares do mundo. Desde a praça Tahrir, no Cairo (Egito), no contexto da chamada Primavera Árabe, até as manifestações contra o aumento da tarifa do transporte público e contra o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Roussef no Brasil, passando por outros momentos, grupos sociais e personagens historicamente marcados pela resistência – que incluem um *frame* do próprio Fela Kuti, com os braços erguidos e os punhos cerrados – as imagens, juntamente com a composição musical e a própria descrição do vídeo, nos deixam claro o posicionamento da banda nesse sentido, reverenciando aqueles que lutam.

Porém para a banda a noção de resistência e de atuação política através da música não necessariamente é aquela colocada de maneira mais explícita, e que ocupa um papel central na produção artística, como era o caso de Fela. Mais uma vez recorrendo à experiência brasileira, o grupo cita músicos como Chico Buarque, Milton Nascimento e João Bosco como exemplos de personalidades artísticas influentes e que também representaram o ideal da resistência, mas

⁵² Entrevista de Décio 7 à Leonardo Vinhas em Julho de 2016. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2016/07/08/entrevista-bixiga-70/>. Acesso em 4 de Junho de 2018.

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=2Wbj3fWcdSU>

sem que o discurso demarcadamente político fosse um recurso central. Esta noção consoa com o entendimento geral do *Bixiga 70* de que é impossível ou ao menos indesejável emular um ambiente e momento histórico estranho a eles, e que esses fatores jogam um papel fundamental no resultado final, na sensação que a música transmitirá. É também daí que buscam extrair sua autenticidade, aproximando-se de suas próprias experiências cotidianas, envolvendo o Brasil, a metrópole de São Paulo e o bairro do Bixiga, num esforço de incorporar no trabalho artístico as questões que os afetam enquanto cidadãos e que perpassam estes espaços. O segundo disco, por exemplo, foi gravado durante as manifestações de 2013 em São Paulo, das quais participaram direta e indiretamente – as sessões de mixagem ocorreram no edifício Copan, muito próximo aos locais onde houve confronto com a polícia –, de modo que este clima de acirramento social e político, segundo Marcelo Dworecki, refletiu no produto final, que adquiriu também uma sonoridade mais agressiva.

As reflexões da banda a respeito dos papéis que buscam desempenhar socialmente vão ainda em outras direções. Em sua trajetória artística, o *Bixiga* foi incluindo muitas referências musicais e diferentes ritmos, que podem ser reconhecidos em maior ou menor grau e variam conforme o momento da banda e o estilo buscado para cada composição, mas ainda assim segue entrelaçada com o *afrobeat*. Evidências disto podem ser encontradas pela via musical: a formação da banda, arranjos e alguns padrões rítmicos remetem àqueles utilizados por Fela e outros grupos e artistas deste mesmo contexto. Mas há também as evidências extramusical, que dizem respeito às redes de relacionamento nas quais a banda está inserida. O *Bixiga 70* esteve presente em eventos importantes ligados a este movimento cultural, como os lançamentos da biografia de Fela Kuti e da autobiografia Carlos Moore, se apresentaram junto dos músicos Tony Allen e Orlando Julius, bem como na *Festa Fela* – onde realizaram seu primeiro show, sob o nome provisório de *Makula* – e continuam mantendo vínculos significativos com estas pessoas, notórios representantes da história do *afrobeat*. Esta conexão, no entanto, também envolve questões complexas.

Como parece ter ficado claro, o *Bixiga 70* tem um envolvimento importante e ativo, sob aspectos diversos, com diferentes representações e práticas culturais africanas e afrobrasileiras. Por outro lado, a banda reconhece que, por ser formada somente por homens brancos, goza de uma série de privilégios que podem, inclusive, ter facilitado sua rápida ascensão no meio artístico brasileiro e, conseqüentemente, do próprio *afrobeat* de maneira geral. No entanto, mesmo a percebendo tensão que envolve a situação, nunca houve uma situação em que esta aflorou explicitamente, no sentido de uma crítica mais contundente ao grupo. Pelo contrário.

Dois momentos da trajetória da banda parecem ser particularmente emblemáticos neste sentido. O primeiro foi na primeira apresentação que realizaram em Salvador (BA), município com maior população negra do Brasil⁵⁴, onde foram extremamente bem recepcionados pelo público, que esgotou os ingressos. Já o segundo foi no lançamento da biografia de Fela Kuti, no ano de 2011 em São Paulo – do qual participaram também os integrantes da *Festa Fela* –, em que a banda se apresentou perante diversas lideranças do movimento negro, havendo um grande conagraçamento entre os presentes, sobretudo ao final do evento, quando Carlos Moore declamou um trecho do livro, provocando comoção coletiva.

Esta resposta positiva que a banda vem recebendo, portanto, também é objeto das reflexões que realizam. Conforme relata Maurício Fleury

Ninguém faz nada sozinho, tudo vem de algum lugar. Então tudo é “apropriação cultural” quando você tá falando de arte. E essa é a diferença entre o comércio e a arte. Essa é a diferença entre a apropriação e, eu não sei qual que seria a palavra positiva, que não é apropriação, que é convivência, que é o respeito, que é a homenagem, incorporação de elementos, antropofagia, tudo isso existe em todas as artes. Se a gente está reverenciando, se a gente está respeitando, se a gente está tendo contato com as pessoas que são os verdadeiros arquitetos desse movimento [...] a gente busca certa autenticidade no que a gente faz, não queremos falar sobre questões que não pertencem a gente. (Informação verbal)⁵⁵

Um último fato relevante que forneceu outros subsídios para este debate interno do grupo foi a sua própria internacionalização. Do início de sua trajetória para cá, o *Bixiga 70* vem se apresentando em festivais e palcos de todo o mundo. Somente no ano passado, rodaram por 22 cidades em 10 países diferentes⁵⁶, entre Europa e América do Norte, sendo que no ano anterior, foram uma das bandas selecionadas para tocar no célebre festival de Glastonbury, no Reino Unido. No exterior, constataram que havia uma expectativa do público – que não os considerava “brancos”, mas “latinos” – de que de fato tocassem algo mais próximo do repertório afro. Esta idealização da qual foram objeto, por um lado, reforçou a percepção dos vínculos formativos que todos têm com os elementos da musicalidade africana, enquanto brasileiros, mas, por outro lado, lançou outras perspectivas acerca de suas próprias branquitudes, enquanto brasileiros em solo estrangeiro, de maioria caucasiana.

⁵⁴ 743.718 habitantes de um total de 2.675.656 (aproximadamente 27,8%) declararam-se negros no censo de 2010
Fonte: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/3175#resultado>. Acesso em 5 de Junho de 2018.

⁵⁵ Concedida no dia 28 de Fevereiro de 2018.

⁵⁶ Informações retiradas do site oficial da banda: <https://www.bixiga70.com.br>. Acesso em 10 de Maio de 2018.

2.2.3 Abayomy

A *Abayomy* é uma banda nascida na cidade do Rio de Janeiro no ano de 2009 e conta com dois discos lançados: *Abayomy Afrobeat Orquestra* (2012) e *Abra Sua Cabeça* (2016). Atualmente é formada por Fábio Lima (sax tenor), Thiago Queiroz (sax barítono) Monica Avila (sax alto), Leandro Joaquim (trompete), Marco Serragrande (trombone), Mauricio Calmon (bateria/teclados), Gustavo Benjão (guitarra), Zé Vito Gottardi (guitarra), Pedro Dantas (baixo), Alexandre Garnizé (percussão), Cláudio Fantinato (percussão) e Rodrigo Larosa (percussão).

A escolha do nome *Abayomy*, que significa “encontro feliz” em iorubá, remete ao processo de criação do grupo. Apesar de previamente haver amizades e projetos em comum entre alguns membros, a convergência definitiva entre todos se deu a partir da intenção de se montar uma banda de *afrobeat* para se apresentar no *Fela Day* realizado em 2009 na capital carioca. Com idades entre 31 e 51 anos, origens e trajetórias bastante diversas, o que uniu os membros da *Abayomy* de fato foi o *afrobeat*.

A saxofonista Monica, única mulher da banda, é natural do Rio de Janeiro, mas viveu durante vários anos na Europa, onde entrou em contato com a música africana, trabalhando junto com artistas e produtores do continente, como Juca Delgado (Guiné Bissau) e Valdemar Bastos (Angola), entre outros. Alexandre Garnizé é nascido em Camaragibe, região metropolitana de Recife, e vem de família ligada às tradições populares da Ciranda e do Samba de Coco. Ele engajou-se desde cedo tanto na música, quanto na militância política, tendo realizado e participado de vários projetos e instituições voltados para a difusão da cultura africana e afrobrasileira, sobretudo para pessoas em situação de vulnerabilidade social⁵⁷. Integrou o conjunto de rap pernambucano *Faces do Subúrbio* e a banda *F.U.R.T.O.*, junto com Marcelo Yuka, protagonizou e compôs a trilha sonora do documentário *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), dirigido por Paulo Caldas e Marcelo Luna, além de fundar e liderar até hoje o bloco de Maracatu *Tambores de Olokun*, no Rio de Janeiro. Candomblecista e também muçulmano, viajou diversas vezes à África para diferentes países,

⁵⁷ Destacando-se as participações como diretor musical do Centro de Arte e Cultura Africamarás (PE) e Afroreggae (RJ), delegado do orçamento participativo em Camaragibe, integrante do Fórum Identidade Negra (PE) e nas ONGs Tortura Nunca Mais e Luz da Periferia. Fundador do Projeto Criarte, é também autor do projeto “África no Horizonte: Etnicidade, Música e Juventude”, aprovado em 2014 pela Funarte e que envolveu um intercâmbio cultural entre a música do Senegal, através de seu mestre Doudou Ndiaye Rose, e a população jovem da comunidade da Maré, no Rio de Janeiro.

além de ter frequentado o Instituto Superior de Artes em Havana (Cuba), através de uma bolsa de estudos. Monica e Garnizé são os únicos integrantes negros da *Abayomy*.

Maurício, Leandro, Zé Vito, Claudio e Pedro e já se conheciam e tocavam juntos na banda de ska *Sobrado 112*. Os dois primeiros, juntamente com Monica, Marco, Fábio, Rodrigo e Benjão são os cariocas da banda. Zé Vito é natural de Ribeirão Preto mas fixou-se no Rio desde que veio para estudar música; Pedro é pernambucano radicado no Maranhão, onde conviveu com os universos do *reggae* e das tradições populares locais (tambor de crioula, bumba-meu-boi, São João); enquanto Claudio viveu entre o interior de São Paulo, Espírito Santo e o Rio de Janeiro, envolvido com algumas manifestações culturais negras destas regiões. Além destes, há ainda Thiago, filho de pais brasileiros, mas que viveu até os 18 anos na França, construindo sua formação musical entre estes dois pólos de cultura.

Outra figura importante para o surgimento da banda é Thomas Harres, que foi o baterista durante os primeiros anos da banda. Thomas integrava os conjuntos *Fidjus di Cabo Verde* e *Lettuce* e já direcionava sua pesquisa musical para ritmos africanos quando, no ano de 2009, propôs aos produtores da festa *Makula* – dentre eles Gustavo Benjão – surgida no ano anterior no Rio de Janeiro e com discotecagem voltada para o *afrobeat* e *afrofunk*, que organizassem um *Fela Day*. Os produtores gostaram da ideia e, por sua vez, sugeriram à Thomas e também a Garnizé que montassem uma banda para homenagear Fela Kuti e se apresentar no dia do evento. A sugestão os empolgou e, a partir deste momento, ambos reuniram esforços para recrutar os integrantes para a formação da *Abayomy*, que se apresentou pela primeira vez como “Banda Fela Day” no dia 15 de outubro de 2009, na Casa de Jorge, localizada no bairro da Lapa, Rio de Janeiro (ver anexo K).

Como pode se deduzir, os músicos escolhidos para formar a banda já tinham, em maior ou menor grau, afinidade com o *afrobeat* e com a obra de Fela. No entanto, é digno de nota que, dentre os que haviam entrado em contato com este universo há mais tempo, praticamente todos afirmam que tal experiência se deu fora do Brasil. Claudio conheceu a música de Fela quando estava em turnê pela Europa com a banda paraibana *Cabruêra*, e Monica e Thiago durante o período em que viveram no continente europeu; Thiago mesmo chegou a ficar de fora de um show ocorrido em Paris no ano de 1992 e relata que a música de Fela era bem conhecida de maneira geral pelos franceses e estava sempre presente na cena cultural deste país. A única exceção é Garnizé, que conheceu Fela quando ainda era adolescente através de um disco de vinil do artista que viu à venda na loja Disco 7, em Recife, e que pediu à sua mãe para comprar. O mesmo explica sua “sorte” em se deparar com tal item:

Tudo que chegava ao Brasil chegava primeiro em Recife, para depois ir para o restante do país. Como a gente era o porto mais próximo ali do epicentro, saindo dos Estados Unidos e da Europa, sempre paravam em Recife os navios. Então muita coisa entrou por Recife, de vinil, de música, de coisa que era lançada pro mundo depois. (Informação verbal)⁵⁸

O restante da banda, no entanto, conheceu Fela ou através de CDs – eventualmente também trazidos do exterior – ou por meio da internet, a partir do início dos anos 2000.

Nos anos que se seguiram, o grupo foi investindo em produzir material autoral, realizar apresentações e também procurou se envolver com as pessoas interessadas em difundir o *afrobeat* no Brasil. Em 2011 apresentaram-se no Teatro Rival para o evento de lançamento da biografia de Fela Kuti no Rio de Janeiro e já no ano seguinte lançaram seu primeiro álbum, *Abayomy Afrobeat Orchestra*. Em 2013, em parceria com Tony Allen e Bnegão, gravaram uma versão da faixa *Meus Filhos, Meu Tesouro* (Jorge Ben), lançada como single. O segundo e mais recente disco, *Abra Sua Cabeça*, foi lançado em 2016.

Uma diferença primordial entre a *Abayomy* e o *Bixiga 70* é que a grande maioria das composições da banda carioca inclui letra, elemento inexistente no repertório da banda paulistana e que revela aspectos importantes de seu processo criativo. No primeiro disco, algo que chama a atenção neste sentido é o uso de diferentes idiomas: das 6 faixas, há apenas uma faixa cantada do início ao fim em português, *Malunguinho*, nome de uma divindade de origem ameríndia⁵⁹, presente no culto da Jurema.

Firmei meu ponto, sim
 No meio da mata, sim
 Salve a coroa de Rei Malunguinho
 Malunguinho da mata é rei
 Mas ele é preto, ele é pretinho
 Salve a coroa do rei malunguinho
 Malunguinho cordão de ouro
 Malunguinho cordão de espinho
 Você tá certo, Malunguinho
 Tira o estrepe do caminho

A música apresenta algumas características marcadamente associadas ao estilo de *afrobeat* consagrado por Fela Kuti, como a acentuação rítmica dada por uma clave constante durante a música toda, o coro em pergunta e resposta e frases melódicas executadas pelo naipe de sopros que, assim como o *Bixiga*, também emprega o sax barítono. No final da faixa, entretanto, a seção harmônico-melódica cessa, e os versos finais são acompanhados apenas pela

⁵⁸ Concedida no dia 12 de Janeiro de 2018.

⁵⁹ Ver LOPES, 2004.

percussão em ritmo de samba de roda, expressão cultural afrobrasileira e comum na região Nordeste do país.

Enquanto *No Shit* é cantada em inglês e *Eru* parte em português, parte em iorubá, as faixas *Emi Yabá*, *Obatalá* e *Afrodísíaco* são cantadas inteiramente em iorubá por Alexandre Garnizé. Esta última, em realidade, é uma faixa instrumental, mas que é introduzida por um cântico do candomblé que saúda o orixá Ossain e acompanhada pelo toque de tambor que lhe é característico. *Obatalá* também reverencia uma divindade do candomblé, mas em termos estritamente musicais não inclui uma referência tão explícita ao repertório desta religião. *Emi Yabá*, por sua vez, talvez seja a que mais se destaca no disco pela sonoridade, que transita mais pela linguagem do *soul* e *funk* norte-americano, perceptíveis na linha de baixo e também nas frases melódicas entoadas pelo naipe.

Se o disco continha apenas material autoral, nas apresentações o grupo sempre manteve temas de Fela no repertório – número que vem diminuindo no último período. Além disso, a *Abayomy* também foi buscando outras formas de inserção no meio artístico, através de projetos e parcerias. Um destes projetos foi o “Na Maré da Abayomy” (ver anexo K), realizado em 2014 com apoio da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, e que consistiu em uma temporada de shows realizados no complexo da Maré, um dos maiores conjuntos de favelas da capital carioca, onde vivem cerca de 130 mil habitantes⁶⁰ e onde já haviam se apresentado anteriormente. Os shows, que contaram também com participações dos músicos Felipe Cordeiro, Jards Macalé, Otto e Bnegão, foram realizados todas às sextas-feiras durante o mês de setembro e colocaram reflexões importantes para o grupo:

Quando a gente foi na Maré, ou quando a gente também tocou em outras comunidades... não que a gente não seja aceito, mas você vê que está na cara das pessoas que "Po, essa galera aqui é uma banda de branco da Zona Sul", sabe? Não tem nada de... ok que é *afrobeat*, ok que é Fela Kuti, mas "Não nos representa", sabe? O lance é que a banda sendo branca, de classe média, tem essa barreira social, quando toca nesses lugares. A gente não é visto como representante daquela voz ali. (Informação verbal)⁶¹

Em termos de parcerias, a *Abayomy* também foi ampliando seu leque de conexões. O grupo se apresentou e mantém conexões com artistas importantes ligados ao território do *afrobeat* no mundo, como o ex-guitarrista da *Afrika 70* de Fela, Oghene Kologbo, os também nigerianos Wale Ojo e Duke Amayo, cantor e percussionista da banda *Antibalas* e o próprio Tony Allen, com quem desenvolveram uma relação íntima desde que promoveram com sucesso

⁶⁰ Fonte: <http://redesdamare.org.br/mare/>. Acesso em 8 de junho de 2018.

⁶¹ Concedida por Marco Serragrande no dia 3 de Julho de 2017.

uma campanha de arrecadação para sua vinda ao Brasil e a realização de um *workshop* com o músico no início da trajetória da banda e que já rendeu participações suas em duas faixas – “Meus Filhos, Meu Tesouro” (single) e “Tony Relax”, presente em *Abra Sua Cabeça*. Foi no segundo disco, inclusive, que a banda se abriu mais a participações e experimentações musicais, processo que ajuda a explicar o título para ele escolhido.

O álbum, produzido pelo baterista da *Nação Zumbi*, Pupillo, conta com participações de Jorge du Peixe (também da *Nação Zumbi*), Otto e da cantora Céu, além do próprio Tony Allen. Allen, inclusive, é quem abre o disco, com uma fala em inglês onde relembra e homenageia o ex-parceiro Fela Kuti. Apesar dessa referência, e de também manter elementos característicos da sonoridade do *afrobeat* já presentes no primeiro disco, *Abra Sua Cabeça*, sem dúvida incorporou novos elementos que o tornaram uma obra mais eclética. Guitarras distorcidas em *Mundo Sem Memória*, maior variação da harmonia – com Fela a seção harmônica se mantinha praticamente constante durante a música toda –, perceptível em *Peleja* e também em *Omolu*, onde há modulação da tonalidade durante a convenção feita pelos sopros, a levada rítmica baseada no toque do Congo de Ouro⁶² que carrega *Com Quem* e as próprias interpretações feitas pelos músicos convidados são algumas das novidades mais marcantes. Pouco antes da gravação do álbum o grupo também realizou uma apresentação em homenagem ao maestro Abigail Moura, que em 1942 fundou a Orquestra Afro-Brasileira, onde promoveu a mistura de instrumentos e elementos da música ocidental a da música afro-brasileira⁶³, e a pesquisa e preparação para este show naturalmente repercutiram também no processo criativo que resultou em *Abra Sua Cabeça*.

Com relação às letras, também há variação. Há uma canção em iorubá (*Omolu*) e uma em francês (*Tony Relax*), as demais são cantadas em português. As faixas abordam temáticas e referências diversificadas e incluem discursos de enfrentamento contra a desigualdade social, como em *Oya! Oya!* – em que citam o artista plástico anarquista Hélio Oiticica e, indiretamente, o guerrilheiro argentino Che Guevara – e contra a perpetuação do racismo, como podemos perceber em *Peleja*:

Oya! Oya!

Oya! Oya!
Bora! Bora!
Quem vai embora nunca ganha o jogo
Chegou a hora de lutar de novo
Dignidade pra morrer na luta

Peleja

Negro se vê diferente porque certamente que igual não é
Mas ainda tem muita gente que acha que negro nem gente é
O velho acha que sabe tudo,
porque veio ao mundo há milênios atrás
Mas fica cego, surdo e mudo

⁶² Denominação de uma das nações do candomblé baiano. Ver em: LOPES, 2004.

⁶³ Ver: <http://dicionariompb.com.br/orquestra-afro-brasileira>. Acesso em 8 de Junho de 2018.

Ver no futuro a razão da disputa

Oiticica diz: seja marginal, seja herói!
 Pois é a margem desse rio que eu pego o
 peixe para alimentar
 Uso o fogo para avisar
 E não deixo o espirito do mal chegar

Um camarada diz:
 Sem perder a ternura jamais!
 E é seguindo esse aviso que eu
 Pego o peixe para alimentar
 Uso o fogo para avisar
 Pois o fogo pode até queimar
 Todo aquele que alguém do povo matar

quando vê que o que era já não é mais

O negro tem força em sua oração
 Ancião que tem saber
 Mas são os moleques quem sentem tesão
 Negro fez o mundo com as próprias mãos
 E ainda tem gente que diz que comprou
 Um lugar lá na frente pra assistir

Quero ver se você vai ficar
 Do lado de cá ou do lado de lá
 Se é capaz de perceber
 Que essa peleja não tem solução
 O mundo é de todos
 São todos irmãos

O processo deste segundo disco, por fim, culmina na mudança do próprio nome da banda, que passou a se chamar apenas *Abayomy*, e não mais *Abayomy Afrobeat Orquestra*. Esta modificação representa bem as reflexões que a banda vem realizando, conforme divulgado na página oficial da banda no Facebook:

Se no primeiro álbum sentíamos por parte da banda uma grande reverência ao afrobeat, o que nossos ouvidos encontram agora é uma apropriação do gênero. A *Abayomy* aparece aqui muito mais entrosada entre si e com suas devidas musicalidades. (ABAYOMY, 2018)⁶⁴

Ainda sobre este processo, o sax barítono Thiago Queiroz complementa:

Eu diria também que tem que se questionar o que significar ser uma banda de *afrobeat*. Tony Allen hoje em dia faz um *afrobeat* misturando com milhões de elementos, com tudo o que ele encontra pela frente, que é muito distante do que ele fazia com o Fela na época. Eu acho que se você deixa “*afrobeat*” no nome da parada, parece um pouco que você quer engessar uma concepção do que seja o *afrobeat*. Como se o *afrobeat* fosse aquilo que foi feito pelo Fela e só. E aí quando você bota isso num nome, parece que a gente quer reproduzir alguma coisa. E eu considero que a gente é uma banda de *afrobeat*, mas não nesse lugar de querer ser um museu do *afrobeat*, de querer reproduzir alguma coisa. Não, a gente tá dando significado. Eu considero que a *Abayomy* expande o significado do que seja o *afrobeat*, hoje em dia. Hoje em dia o *afrobeat* é, entre outras coisas, o que a gente está fazendo [...] Eu acho que tem essa liberdade, e eu acho que o *afrobeat* é, acima de tudo, mais uma vez lembrando da palestra, do workshop do Tony Allen: o *afrobeat* é essa liberdade. Você ter a liberdade de misturar com tudo, de criar coisas novas. (Informação verbal)⁶⁵

Um fato que se relaciona com tais reflexões ocorreu quando a banda estava em vias de realizar uma apresentação para o *Fela Day* de 2015, no Rio de Janeiro. Na página de divulgação do evento no Facebook, alguns usuários, ao constatar através da foto de divulgação do evento

⁶⁴ Perfil do Facebook. Disponível em:

https://www.facebook.com/pg/abayomyorquestra/about/?ref=page_internal. Acesso em 8 de Junho de 2018.

⁶⁵ Concedida por Thiago Queiroz no dia 3 de Julho de 2017

que a *Abayomy* era composta basicamente por brancos, passaram a contestar fortemente a legitimidade da banda em protagonizar o evento, argumentando que a banda estava utilizando uma expressão musical negra sem que houvesse uma respectiva representatividade no conjunto, cujo objetivo seria o da auto-promoção e, portanto, essa atitude reforçaria uma mentalidade racista. Vários dos membros da banda responderam, buscando desconstruir tal visão, mas a discussão não chegou a um entendimento mútuo. Apesar disso, o grupo absorveu muitos dos questionamentos levantados então e procura seguir atento à tais questões:

É pertinente o questionamento mesmo, sabe? [...] Porque é uma música que é tão universal, e ela tem um contexto social, é uma música negra, forte, entendeu? [...] Veio de uma música negra, de orgulho da raça. E por que uma banda da Zona Sul, de certa forma, uma banda de brancos, predominantemente homens brancos, é a principal representante do afrobeat no Brasil, sabe? Esse é um questionamento importante mesmo pra fazer, porque é uma coisa que tem sua origem social, é uma questão histórica, sabe? De como o Brasil ainda é um país muito racista, que carrega essa herança. O último país das Américas a abolir a escravidão. E como carrega esse racismo [...], como as oligarquias ainda estão no poder, como ainda é produzido por pessoas extremamente racistas. Então é isso, no fim das contas, o questionamento também é esse: a gente é fruto dessa sociedade. A gente teve a sorte de ter acesso. (Informação verbal)⁶⁶

No que tange esta discussão, a banda como um todo valoriza muito a palavra de Garnizé e reconhece nele, pelo grau de envolvimento que possui com as diversas formas de expressão da cultura africana e afro-brasileira, uma legitimação do trabalho realizado pela *Abayomy*. É ele quem abre a maioria dos shows, muitas vezes cantando sozinho pontos do candomblé, dirigindo-se ao público e orientando a banda em questões que envolvem tanto a espiritualidade quanto a musicalidade que envolvem o universo do *afrobeat* de maneira geral. Sobre este assunto, o músico comenta:

Às vezes eu ficava pensando, “será que isso é apropriação cara?” Eu ficava me perguntando, né. Eu queria ter Fela só como uma referência, cara. E eu acho que é isso que a gente buscou e encontrou nesse meio tempo. Ter o Fela e o Tony como referências. E tantos outros. Mas carregar esse fardo do *afrobeat* é pesado, porque você acaba tomando porrada de um lado, tomando porrada do outro. E a gente tem, de negro, só eu e a Moniquinha na banda. Então era outro fardo que se carregava. “Ah, estão se apropriando”, “Ah, é uma banda de branco tocando Fela”. Pô, mas tem banda de *afrobeat* no mundo inteiro, cara! Será que a gente que é brasileiro, que bebeu da cultura africana, principalmente nigeriana, sudanesa, muito. Por que a gente não pode fazer? Pô tem banda de afrobeat na Áustria. Tem banda de afrobeat em Varsóvia. Na Alemanha tem um monte. E não tem preto tocando, tem branco tocando [...] Eu queria muito que os negros que moram na periferia, começassem a ouvir a mensagem que Fela passa. E aí a gente volta na questão da acessibilidade [...] Mas eu não quero falar para um preto o que é que eu passo não, porque um preto já sabe o que que eu passo.

⁶⁶ Concedida por Gustavo Benjão no dia 3 de Julho de 2017.

Eu quero falar para um branco. Eu não quero cantar para preto, até quero ir pra uma comunidade fazer um trabalho, como eu faço de graça lá na Maré. Eu quero é falar pro branco, bicho. Saber de onde eu vim, o que é que eu faço, o que foi que eu fiz [...] A comunidade negra mete o pau em mim porque eu dou aula para branco, e montei um maracatu de branco, e toco com branco. Mas foram os caras que quiseram somar! [...] Então eu vou somar com quem tá afim de somar comigo, cara. Que respeita a minha história, que respeita a minha religião.

São justamente as discussões envolvendo este tipo de questão que procuraremos abordar de maneira mais aprofundada no próximo capítulo, buscando analisar criticamente o processo da tradução cultural do *afrobeat*, em articulação com as questões que envolvem o tema do racismo e da branquitude no Brasil.

CAPÍTULO 3 – APROXIMAÇÕES, DISTANCIAMENTOS E TENSIONAMENTOS

3.1 TRADIÇÃO, TRADUÇÃO... TRAIÇÃO?

Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor.

Walter Benjamin

Existe, no meio literário e para além dele, uma visão comum de que o tradutor deve atuar segundo o princípio de interferência mínima, isto é, efetuar sua tarefa sem deixar seus rastros no original e, se possível, passar despercebido. Esta visão parte de dois pressupostos importantes: o primeiro, de que o texto original é naturalmente superior, e o segundo, do qual provém esta premissa inicial, é de que o original é um produto acabado, e que os usos e sentidos a ele atribuídos permanecerão para sempre imutáveis. Tal visão está embasada, no que Susana Kampff Lages (2002), retomando a obra de Walter Benjamin, chama de “ilusão de transparência”, já que, na prática, desaparecer parece impossível ou, na melhor das hipóteses, improficuo no exercício da tradução. Daí a célebre sentença “*traduttore, traditore*” (tradutor, traidor).

A metáfora da tradução nos parece, entretanto, bastante apropriada para pensar o processo que ocorre quando uma determinada manifestação cultural – em nosso caso, o *afrobeat* – é deslocada do contexto de sua formulação original, tanto histórica quanto geograficamente, para vir à tona em outras circunstâncias. Benjamin é um importante precursor desta temática e foi a partir das ideias avançadas em “A tarefa do tradutor”, escrito em 1923, que outros autores (BHABHA, 2013; LAGES, 2002; CAMPOS, 2006; NERCOLINI, 2005) desenvolveram suas próprias pesquisas e reflexões em torno da assim chamada tradução cultural. Para ele, a impossibilidade de se compreender a tradução como um processo de mera transmissão de significados advém do fato de que há um inevitável distanciamento – linguístico, temporal, espacial – entre o original e o traduzido colocado pela própria natureza da atividade. Desta maneira, ao mesmo tempo em que o autor crê que não haja tradução boa o suficiente ao ponto de significar algo para o original, sempre guarda uma relação de grande proximidade com ele e, paradoxalmente, “esta relação é tanto mais íntima quanto nada mais significa para o original” (BENJAMIN, 2008: 68). A frustração fundamental que tal constatação impõe, todavia, coloca

também a necessidade da renúncia do tradutor que, ciente de seu fracasso imanente, abre-se a possibilidade de não mais imitar, mas recriar a obra original.

O ato de traduzir é, portanto, essencialmente ambivalente (LAGES, 2002), alternando entre um momento melancólico e autodepreciativo e outro de euforia e realização, proporcionado pela perspectiva da liberdade criativa enfim concedida. Pensando a obra de arte como um processo comunicativo e que envolve, portanto, uma etapa de codificação (por parte do artista) e uma etapa de decodificação (por parte de seu receptor), podemos desmembrá-lo também, a partir de Haroldo de Campos (2006), em suas dimensões estética, semântica e documentária. Enquanto a dimensão semântica (os significados) e a documentária (as informações) aceitam com alguma facilidade codificações diferentes, a dimensão estética é “frágil”, pois está inextricavelmente associada à codificação conduzida pelo artista e, assim, se torna virtualmente inacessível. É, portanto, justamente a dimensão estética aquela que envolve o maior labor criativo no exercício da tradução pois é o próprio signo/ícone que deve ser recriado e, desta maneira, é também esta dimensão que provavelmente demarcará mais acintosamente seu distanciamento da versão original.

Em nossa pesquisa é possível estabelecer algumas aproximações com tais ideias. Curiosamente, todos os grupos entrevistados parecem se identificar com esta perspectiva e, de maneiras diferentes, expressaram sua relutância em limitar-se a reproduzir ou buscar mimetizar as criações de Fela Kuti, originando estéticas (sonoras) diferentes das do nigeriano, mas ao mesmo tempo a elas conectadas.

Apesar da *Festa Fela* não ser uma banda e sim um coletivo de pesquisadores e DJs e, portanto, sua proposta não ser voltada para a composição musical, Ramiro Zwetsch ponderava, no capítulo anterior: “Não sei se faz sentido uma banda de *afrobeat*, sabe? O *afrobeat* é uma coisa da África”. Sua fala denota, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que o contexto original em que se deu a criação do gênero musical significa um importante obstáculo, e a necessidade de se utilizar, no processo de tradução do *afrobeat* para o Brasil, referências locais. Interessante também notar que Ramiro considera o *afrobeat* mais singular, mais arraigado à sua origem que outros estilos musicais, como o *reggae*, o que tornaria a tentativa de traduzi-lo *ipsis literis* ainda mais dificultosa. Se assim for, só podemos concordar com Haroldo de Campos quando diz que “quanto mais inçado de dificuldades” for a obra original, “mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2006: 35), o que ajudaria a explicar o interesse dos grupos que ousaram navegar nestas águas.

Já o *Bixiga 70* e a *Abayomy* apresentam tanto nas falas como em suas composições, a intenção de não se prender excessivamente às proposições estéticas do *afrobeat* tal como

concebido por Fela. Seguindo o “conselho” de Ramiro, ambas buscam referências do universo musical afro-brasileiro, demarcando o distanciamento entre o original e o traduzido e, ao mesmo tempo, tornando mais próximo e até mesmo familiar aquilo que era distante.

A *Abayomy* incorporou ritmos, instrumentos, letras, motivos e até mesmo o idioma presentes no repertório do candomblé, religião efetivamente sistematizada em território brasileiro, mas a partir de cultos a divindades presentes em sociedades africanas. Alguns destes elementos estavam presentes na cultura iorubá, comungada por Fela, mas muitos outros somente existem no Brasil. Criaram também letras cantadas em português, versando sobre temas diversos e atuais. Fizeram parcerias com músicos de vertentes variadas, abrindo-se às suas contribuições. Ainda assim, preservam reconhecíveis em si muitos dos elementos que caracterizam o *afrobeat*, mantido a uma “distância segura”.

O *Bixiga* também trouxe elementos da musicalidade afro-brasileira, como fica evidente em *Deixa a Gira Girá*, dos *Tincoãs* e em várias de seus temas próprios, mas buscou também outras referências. No disco *Copan Connection*, recriaram as próprias composições em estúdio, abusando dos efeitos de mixagem e aproximando-se da linguagem do *dub* jamaicano, através da parceria com o produtor Victor Rice, reconhecido por seu trabalho com o grupo novaiorquino *Easy Star All-Stars*. Em outras composições, como *Mil Vidas* e *Kalimba*, deram maior protagonismo à guitarra, aludindo tanto à alguns ritmos da África Austral, como o *soukous* (Congo) e o *chimurenga* (Zimbábue), quanto ao carimbó, lambada e guitarrada, presentes na região norte do Brasil. A banda paulistana talvez tenha se distanciado ainda mais do *afrobeat* enquanto estética, dispensou também a palavra cantada, mas em seu processo criativo levou à fundo aquilo que perceberam como sua principal “informação semântica”, isto é, a combinação de múltiplos elementos: “o *afrobeat* é interessante pra gente por conta do hibridismo”, pontuava Marcelo Dworecki.

Entretanto, outro interessante ponto em comum entre os grupos é que para todos, aparentemente, esta concepção recriadora do *afrobeat* não se deu de imediato, pois tanto o *Bixiga* quanto a *Abayomy* iniciaram suas trajetórias a partir de um vínculo mais explícito com o gênero musical. A primeira chegou a tocar Fela em seu primeiro show, justamente na *Festa Fela* de 2010, e a segunda, apesar de ainda realizar *covers* de músicas do nigeriano em apresentações, vem reduzindo bastante este número. Podemos compreender melhor este processo à luz das ideias do pensador palestino Edward Said.

Said, ao refletir sobre aquilo que ele chama de “teorias viajantes”, ou seja, de ideias que se deslocam no tempo-espaço, propõe que este deslocamento se efetua a partir de 4 etapas: um

ponto de origem, uma distância atravessada, as condições para sua aceitação e, por fim, a ideia já adaptada/incorporada (SAID, 2013). Embora se refira mais às teorias ou conceitos científicos, o autor nos fornece subsídios importantes para nossos questionamentos:

A teoria tem que ser entendida *no lugar e no tempo dos quais emerge como parte desse tempo, trabalhando nele e para ele, respondendo a ele [...]* A consciência crítica é consciência das diferenças entre situações, e também consciência do fato de que *nenhum sistema ou teoria esgota a situação da qual emerge ou para a qual se desloca.* (*ibid.*, p. 323) [tradução e grifos meus]

A partir deste raciocínio, podemos traçar um paralelo com nossa pesquisa. O ponto de origem seria a obra de Fela Kuti, desenvolvida principalmente entre as décadas de 1970 e 1980 na cidade de Lagos, Nigéria – muito embora, como já foi colocado em vários momentos, muitos reivindicuem que esta origem também deva incluir outros artistas da costa ocidental africana contemporâneos à Fela. A distância atravessada é de um oceano inteiro e alguns anos de retardo, considerando que a maior parte do material se tornou mais amplamente acessível ao público brasileiro próximo à virada do século. As condições para sua aceitação passam, de um lado, pelas modificações no mercado fonográfico descritas no item 2.1 desta pesquisa e, de outro, pelo papel desempenhado por disseminadores culturais, entre os quais destacamos os idealizadores da *Festa Fela*. Por fim, a ideia já adaptada parece ainda ser algo em processo, cada vez mais avançado e, nesta etapa, tem maior destaque os artistas e grupos como a *Abayomy* e o *Bixiga 70*, entre outros.

Ainda seguindo esta linha de pensamento, julgamos ser relevante resgatar as práticas e discursos que atravessaram a *Festa Fela*. Apesar do compartilhamento de música via internet já ser uma realidade quando foi realizada a primeira edição, em 2007, e mesmo em 2004, quando o coletivo começou a desenvolver sua trajetória na festa *Frankáfrica*, isto de maneira nenhuma significa que este advento tecnológico tornou o *afrobeat* imediatamente familiar aos ouvidos brasileiros ou à figura de Fela reconhecida por este mesmo público. Ademais, não houve nenhum estardalhaço ou ação no sentido de promover sua música nos grandes meios. Neste cenário, foram fundamentais os pesquisadores e DJs que incluem – mas não se restringem⁶⁷ – a *Festa Fela*. Ainda que atuando em um nicho específico, estas pessoas foram responsáveis não apenas por proporcionar o primeiro contato de muitas outras pessoas com o

⁶⁷ Citamos aqui os DJs Sankofa e Nelson Maka, de Salvador e Lucio Branco e Zé McGill, do Rio de Janeiro, apenas como alguns dos nomes que esta pesquisa levantou como importantes nesse processo.

gênero musical protagonizado por Fela Kuti, como por direcionar esse contato, de maneira propositiva, transcendendo o mero consumo cultural ao produzir e distribuir aos frequentadores do evento material informativo a respeito do músico-militante nigeriano (anexo I). Isto apenas reforça nossa convicção de que a *Festa Fela* atuou como um agente de extrema importância na etapa de criar as condições para que o *afrobeat* fosse aceito por um número maior de indivíduos. O que talvez seja ainda mais interessante é o fato de que o motivo pelo qual os integrantes do coletivo decidiram interromper com seu próprio projeto foi a percepção de que não havia mais “novidade” em tocar Fela:

A coisa reverberou legal, surgiram as bandas, você começa a perceber abrir influências em muitas bandas do Brasil. O *Bixiga* acho que em um primeiro momento era uma banda de afrobeat mesmo, né? Hoje em dia acho que nem dá para falar isso mais. Com a *Abayomy* acho que continuou sendo uma banda de afrobeat mesmo. Mas assim, você vê isso influenciando outros artistas: Céu, Curumin, BNegão...Então aquele incômodo que a gente tinha, que ninguém conhecia, meio que passou, entendeu? (Informação verbal)⁶⁸

Para nós fica bastante claro que esta postura do grupo traz implicitamente uma percepção bastante aguçada de que a “ideia viajante” do *afrobeat* já estava muito mais assentada no contexto cultural brasileiro, evidenciada pelo surgimento de bandas que incorporaram, em maior ou menor grau, elementos da musicalidade do gênero.

Em termos benjaminianos, a constatação de que o material traduzido é uma referência cada vez menos explícita ao original não constitui um fato contraditório, pois a afinidade que mantém com o original não necessariamente significa semelhança em termos estéticos. Para ele, esta diferenciação não apenas não abala os laços de afinidade entre as obras como é, em si próprio, um indicador de qualidade da tradução, pois é nela que reside a possibilidade (mas nunca a garantia) de sensibilizar seu interlocutor, uma vez que o original, em seu decurso próprio também se “modifica” a fim de adaptar-se a novos contextos socioculturais, abrindo-se continuamente à releitura:

Na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas. (BENJAMIN, 2008: 73)

⁶⁸ Concedida por Vini Marson no dia 1 de Junho de 2017.

A tradução como recriação, portanto, nos parece inevitável e, ao que nos indica o exercício desta pesquisa, tal visão vem sendo abraçada pelos grupos ligados ao *afrobeat* no Brasil de diferentes formas. Entretanto, acreditamos haver outra ordem de tensões ligadas a este processo, sobretudo quando saímos da esfera exclusivamente estética e nos dirigimos a um espectro maior de dinâmicas culturais, incluindo-se aí o meio musical.

Segundo Nercolini (2005), a noção de tradução cultural sob o olhar da Antropologia Social Britânica envolve a tentativa de analisar os “modos de pensar” de determinado povo considerado primitivo, sendo a tarefa do antropólogo traduzi-los para sua própria linguagem cultural. Esta noção carrega em si uma perspectiva etnocêntrica, ao hierarquizar as culturas de acordo com seus “estágios evolutivos” segundo um lugar de enunciação único e alçado à categoria de saber universal. É precisamente a partir desta crítica que outras correntes do pensamento contemporâneo irão ampliar suas compreensões em torno da cultura:

Acontece [...] um reenquadramento conceitual da tradução decorrente das transformações na forma de pensar a representação e a subjetividade, que vem aliado ao questionamento da autoridade do autor e das bases coletivas da enunciação, mostrando as profundas relações entre língua, texto e cultura. A tradução cultural passa a ser vista como o problema central da condição pós-colonial. (NERCOLINI, 2005: 251)

O pensamento pós-colonial emerge como desdobramento dos Estudos Culturais Britânicos, a partir de autores nascidos majoritariamente em ex-colônias inglesas ou no próprio Reino Unido e que, pela própria condição de “exilados em suas próprias terras”, passam a questionar os sentidos dados aos conceitos de identidade, nação e cultura, enfatizando a experiência colonial como elemento central de suas análises. De fato, são as próprias identidades nacionais que estão sendo colocadas em xeque enquanto categorias estáveis, representada pelo poder colonial, quando passam a ser confrontadas pelo fluxo cada vez maior de “estrangeiros” e as inevitáveis modificações em seus códigos culturais.

O processo de tradução ganha assim um lugar central na compreensão da própria cultura e no reenquadramento desta como um horizonte de enfrentamento político, trazendo à tona a necessidade de se enunciar a diferença cultural para quebrar a ideia de autoridade. Para Bhabha:

O processo de tradução é a abertura de um outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial. Aqui a palavra da autoridade divina é profundamente afetada pela asserção do signo nativo e, na própria prática da dominação, a linguagem do senhor se hibridiza – nem uma coisa nem outra. (BHABHA, 2013: 62)

Aqui, o sentido de *ambivalência* parte das reflexões de Benjamin, mas se expande para além destas. A ambivalência, para Bhabha, diz respeito ao contato entre culturas e propõe a superação da lógica binária colonial que opõe tradição e modernidade – e, conseqüentemente, formas culturais modernas e pré-modernas –, sintetizado no sujeito da diferença cultural, “dividido entre um atavismo ‘nativista’ [...] e uma assimilação metropolitana pós-colonial, um ‘terceiro termo’” (*ibid.*, p. 28). Desta maneira, para ele o processo de tradução cultural:

Não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação. (BHABHA apud HALL, 2003: 74)

Neste processo, longe de significar homogeneização ou celebração das diferenças, as formas híbridas, ambivalentes, traduzidas, encenam justamente tanto as afinidades quanto as tensões e deslocamentos envolvidos. Novamente, não há tradução sem perdas significativas, mas é ela que direciona nossos olhares rumo a uma contínua revisão e atualização dos códigos e barreiras sociais e culturais que limitam a lógica essencialista e a autoridade da narrativa colonial.

Tendo isto em vista, podemos voltar a refletir sobre os grupos levantados nesta pesquisa, buscando levantar quais seriam algumas das “perdas” ocorridas neste deslocamento, mas também, e principalmente, que questões emergem delas e quais estratégias foram ou podem ser conduzidas nesta negociação. No primeiro capítulo, levantamos vários dos aspectos centrais da obra de Fela Kuti – e, por extensão, do *afrobeat* –, dentre os quais demos destaque para sua formulação particular da identidade negra que, embora se utilizasse de um discurso que Bhabha talvez enquadrasse como um “atavismo nativista”, continha traços inegáveis de hibridismo. Fela, portanto, cumpria o papel de sujeito da diferença cultural, enunciado a partir de seu lugar como negro e africano e performando através de sua música como explícita crítica social e de seu enfrentamento político das instituições e da lógica ocidental-colonial dominante.

Nos discursos trazidos pela *Festa Fela*, *Bixiga 70* e *Abayomy*, vimos que existe uma declarada afinidade com estes ideais defendidos por Fela, mas suas práticas, pelas limitações colocadas principalmente pelo deslocamento do local de enunciação, são atravessadas por outras questões e, portanto, certamente não poderiam coincidir plenamente com as do nigeriano. Discutiremos melhor o sentido do local de enunciação (ou *lugar de fala*) no próximo item desta dissertação, mas por ora cabe colocar que as práticas conduzidas por estes sujeitos podem ser melhor entendidas em virtude de seu enquadramento na cultura brasileira.

Marilena Chauí, em *Conformismo e Resistência*, aponta a dificuldade de se enquadrar a chamada cultura popular no Brasil, que vem sendo utilizada para designar basicamente todo o campo musical que foge da chamada música erudita, incluindo não apenas os artistas pertencentes às ditas “classes subalternas”, como também a classe média urbana, sobretudo a partir do fim do século passado. Entretanto, a partir do conceito gramsciano de hegemonia, entendido não como uma ideologia estática que manipula o tecido social desde acima, mas como um processo complexo e dinâmico resultante da disputa de forças no interior da própria sociedade, a autora busca abordar a cultura popular como algo que se efetua não à parte da cultura dominante, mas por dentro desta, atuando como

Um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência. (CHAUÍ, 1986: 25)

Este enfoque mais uma vez reforça a ambiguidade que envolve as formas culturais híbridas, dentre as quais incluem-se – por que não? – aquelas ligadas à cultura popular brasileira. Em *Primeiramente*, o *Bixiga 70* mostra um posicionamento político claro e que é corroborado pela fala de Décio 7:

A gente se coloca referente a questões políticas, sociais, de racismo, de machismo, de desigualdade, porque pra gente isso é necessário como seres humanos, e acho que pra quem trabalha com arte de uma forma verdadeira é difícil dissociar a vida pessoal da artística. A gente acha mais que uma obrigação se colocar em questões de interesse coletivo onde a maioria pode se beneficiar.⁶⁹

⁶⁹ Entrevista de Décio 7 à Leonardo Vinhas em Julho de 2016. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2016/07/08/entrevista-bixiga-70/>. Acesso em 4 de Junho de 2018.

É claro para nós que ter um posicionamento político não é o mesmo que ter atuação política, principalmente em tempos de decadência da democracia. No entanto, a visibilidade que o grupo tem – figurou recentemente como chamada principal na capa da *Folha de S. Paulo*, por ocasião do lançamento de seu 4º álbum⁷⁰ – certamente contribui para a constituição de uma rede mais ampliada que comungue das mesmas opiniões e, portanto, cumpre um papel importante no campo de forças que disputa a hegemonia. Da mesma forma, a *Abayomy* propõe o jogo da resistência quando inclui em seu repertório cantos do candomblé, visibilizando e legitimando um saber que é alvo de constantes ataque e discriminação em nosso país. Em (algumas de) suas letras, como vimos, também aludem a questões como o antirracismo e à justiça social. Por fim, a realização de uma festa dedicada, ao longo de oito anos, a homenagear e disseminar o legado artístico e político de alguém que ousou desafiar através de sua música o poder hegemônico e a partir de sua perspectiva como negro e africano no maior centro financeiro da América do Sul e principal cidade de um país racista como o Brasil certamente confere também à *Festa Fela* traços de resistência. Todos os grupos mantêm uma reflexão crítica acentuada sobre suas práticas e parecem buscar coerência entre aquilo que pensam e aquilo que fazem artisticamente.

Todavia, os grupos e suas respectivas práticas também são atravessadas por questões, digamos, menos “nobres”. Uma delas é o fato de que, como artistas, sua fonte de renda depende de realizarem apresentações, vendas de discos e ingressos.. As duas bandas em particular, por serem numerosas e envolverem muitos instrumentos e equipamentos, certamente têm um alto custo financeiro. Fela talvez dependesse menos disso, por ser um filho da elite nigeriana e por ter sua própria casa de shows, mas evidentemente também não escapava à regra do chamado *showbusiness*. Já com relação às letras, é sabido que, para Fela, o aspecto político era um elemento crucial que norteou todas suas composições desde que voltou dos EUA; à semelhança do *rap* no Brasil, o *afrobeat* de Fela Kuti não deixava muito espaço para belas imagens ou construções mais “inocentes” em seus longos versos. Já para as duas bandas que analisamos aqui, este não é um elemento central, já que o *Bixiga* é um conjunto instrumental e a *Abayomy* possui um repertório mais variado, incluindo letras que não têm como preocupação explícita a crítica social ou política.

⁷⁰ GREGÓRIO, R. Prestes a lançar o quarto disco, banda instrumental Bixiga 70 é nome forte da MPB. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 2018. Ilustrada C1, p. 1.

Fato é que a atuação política era a *raison d'être* de Fela, que se expandia para muito além do mero aspecto musical, conforme discutido no primeiro capítulo deste trabalho, postura esta que lhe colocou em risco diversas vezes e até mesmo comprometeu a disseminação de sua obra de maneira mais ampla enquanto ainda estava ativo, e que pode ser explicada tanto pela premência das condições sociopolíticas dadas naquele contexto, quanto por sua própria personalidade combativa. Mesmo em tempos de crise e degradação social, normalmente apenas uma minoria é que se dispõe a ir para o *front* e nem por isso podem ser condenados. O próprio Tony Allen, reconhecido de maneira praticamente unânime como um co-criador do *afrobeat*, não carregou estas questões de forma tão intensa e, em um dado momento, optou por se desligar da *Afrika 70* e seguir em carreira solo. Da mesma forma, cobrar o mesmo tipo de atitude conduzida por Fela de quaisquer artistas que possuem afinidade com o *afrobeat* seria desconsiderar o peso da história e das singularidades que a movem de maneiras diferentes em lugares diferentes e, além disso, a cobrança em si nos parece um gesto pouco produtivo e um tanto quanto presunçoso do ponto de vista acadêmico, ao que preferimos priorizar sempre a reflexão, sempre crítica, mas nem por isso inquisidora.

Neste sentido, nos parece uma estratégia comum e consciente destes grupos a demarcação de um afastamento – que não foi imediato, é verdade – de suas próprias práticas do termo *afrobeat*, talvez compreendendo a impossibilidade de corresponder a esta expectativa criada a partir da associação entre *afrobeat*, Fela Kuti e enfrentamento político:

A gente tá longe de ser os caras que só ouviu Fela na vida, né? A gente tem uma festa hoje em dia, a Entrópica, que quase não toca Fela. Toca música afro, música latina. Então também não é muito confortável essa coisa de "Vocês são os caras do Fela no Brasil".⁷¹

A gente começou como uma banda de *afrobeat*. Mas ao mesmo tempo, a gente tá botando um rótulo como se a gente fizesse *afrobeat*, que é uma música que foi feita na África, por um nigeriano, que vivia num regime opressor. Era um cara que vivia uma vida que não tava muito de acordo com os valores que a sociedade tava impondo, sabe? Então ele foi reprimido não só pelo posicionamento político dele, como também foi pelo caráter dele, pelo que ele podia representar, de algo de perigoso para a sociedade ali. Então também fiquei pensando que, por esse lado, a gente também não pode se intitular tanto como uma banda de *afrobeat*. Apesar da gente beber daquilo.⁷²

Você pode ter como referência, mas usar esse nome *afrobeat*, eu acho, como você falou é um fardo pesado, e levar o legado de uma pessoa, que tem uma história absurda cara. Pra isso tem a família dele, os filhos, o Femi, o Seun, que já usam isso faz tempo, e eu acho que nem o Seun usa esse *afrobeat* orchestra. É Seun Kuti e acabou, tá

⁷¹ Informação verbal concedida por Ramiro Zwetsch no dia 1 de Junho de 2017.

⁷² Informação verbal concedida por Gustavo Benção no dia 3 de Julho de 2017.

levando o nome do pai ali. Mas aí a gente começou a rever esse nome né, a gente só usa Abayomy.⁷³

Nosso nome é o nosso endereço, por quê? Porque não dá pra gente fingir que a gente tá na África nos anos 70, no oeste africano, ou que a gente está em qualquer outro lugar.⁷⁴

A gente logo de cara já falou "cara, o afrobeat vai ser difícil" e começou a fazer o nosso som, entendeu? Tinha essa indumentária toda, de percussão, sopros e tal, mas ao mesmo tempo a gente já fazia um som nosso também.⁷⁵

Um tema que tem inflamado debates acadêmicos e virtuais é o da *apropriação cultural*. Esta ideia, apesar de sua extrema relevância, muitas vezes tem sido abordada de maneira pouco aprofundada e reducionista, provocando uma polarização de opiniões que, reproduzidas em larga escala pelas redes, acabam engessando a discussão e não contribuem para resoluções mais efetivas. Para nossos fins aqui, queremos abordar as distinções entre o que tem se chamado de apropriação cultural e aquilo que entendemos como tradução cultural.

A apropriação cultural, apesar de não possuir uma vasta literatura acadêmica dedicada a seu estudo, tem origem na Antropologia, onde é associada a situações onde elementos de uma cultura dominada são adotados por membros de uma cultura dominante – mais uma vez resgatando a noção gramsciniana acerca da hegemonia –, tendendo a promover o apagamento do primeiro grupo e configurando uma vantagem (material e/ou simbólica) para o segundo (ROGERS, 2006). Na perspectiva dos grupos que tiveram sua cultura apropriada, este processo configuraria uma legítima traição. No episódio envolvendo a *Abayomy*, citado no capítulo anterior, as contestações feitas por usuários do Facebook advogavam que a banda, composta por uma maioria branca de classe média, estava utilizando o *afrobeat*, expressão cultural negra, em benefício próprio.

O contato entre as culturas sempre envolveu histórias de empréstimos, transferências e apropriações, muito frequentemente atravessadas por relações de poder e que tornam tais processos desiguais. No entanto, há alguns aspectos igualmente importantes e delicados a se considerar para refletir sobre os usos que têm sido feitos do *afrobeat* no Brasil e, conseqüentemente, sobre a própria noção de apropriação. Conforme colocamos, podemos avaliar a apropriação a partir dos seguintes parâmetros: (i) a situação configura uma relação

⁷³ Informação verbal concedida por Alexandre Garnizé no dia 12 de Janeiro de 2018.

⁷⁴ Informação verbal concedida por Maurício Fleury no dia 28 de Fevereiro de 2018.

⁷⁵ Informação verbal concedida por Marcelo Dworecki no dia 28 de Fevereiro de 2018.

desigual entre as culturas/grupos sociais envolvidos?; (ii) a cultura subalternizada está sendo invisibilizada e/ou desrespeitada?; (iii) a cultura dominante está auferindo vantagem na relação?

Apesar de Brasil e Nigéria se situarem geopoliticamente na periferia do sistema, para além das intensas trocas entre o nosso país e o continente africano ao longo de séculos, certamente há um desequilíbrio considerando principalmente as categorias de classe e raça. A representatividade negra nos grupos estudados é muito baixa e a maioria de seus membros se enquadra no padrão de classe média. Este é um ponto crucial de nosso debate e será melhor debatido no próximo item, pois nos fornece subsídios importantes para se pensar sobre o funcionamento do racismo na sociedade brasileira, porém neste momento desejamos apenas apontar que, mesmo se colocando como uma troca marcada pelo rompimento destes sistemas de representação, esta não opera no sentido de reforçar as hierarquias sociais pré-existentes. Como já dito, a *Abayomy*, bem como os outros grupos estudados, se configura como um grupo que efetua uma elevada reflexão crítica de seu trabalho, que reconhece e valoriza a trajetória traçada por Fela – que ainda tem pouca penetração na sociedade brasileira – e busca, utilizando este conhecimento privilegiado, afiliar-se com esta forma cultural, ora se aproximando, ora se distanciando dela. É extremamente diferente de quando uma empresa ou instituição exhibe um símbolo negro, arraigado à cultura negra *brasileira*, sendo utilizado por uma pessoa branca para fins puramente comerciais, como segue ocorrendo, por exemplo, em peças publicitárias⁷⁶.

Os (in)ensos fluxos que envolveram trocas, assaltos e empréstimos culturais entre a África e a América tornam especialmente árdua e potencialmente frustrante a tentativa de pensar criticamente estas expressões levando somente em conta sua origem. Segundo Paul Gilroy:

O caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial e não identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop. (GILROY, 2012: 204)

Seguindo a linha de raciocínio de Gilroy, atualmente há um pensamento essencialista, que tende a identificar como autênticas e “boas” as expressões originais, populares ou locais da cultura negra e como inautênticas e “más” as manifestações ulteriores, globais, destas mesmas formas culturais. Esta maneira de pensar “identifica a música com a tradição e a continuidade

⁷⁶ Ver: <https://www.geledes.org.br/farm-representa-iemanja-com-modelo-branca-e-causa-polemica-na-web/>. Acesso em 15 de Maio de 2018.

cultural” (*ibid.*, 206). Por outro lado, há também um pensamento antiessencialista (ou pluralista), que recusa a existência de uma unidade cultural negra, mas que pode levar à se “ignorar o poder não reduzido do racismo em si e abandonar a massa do povo negro que continua a compreender sua experiência particular a partir do que esse racismo lhe faz” (*ibid.*, p. 207). Para ele, ambas as vertentes são insatisfatórias, de modo que busca entender a música negra, em sua relação com a ideia de tradição, não como uma essência fixa, nem como uma construção vaga e fluída, mas como um “mesmo *mutável*” (*ibid.*, p. 208 – grifo do autor), estruturado e estruturante.

Tal abordagem nos ajuda a perceber melhor as nuances, complexificar a reflexão em torno da apropriação cultural, alargando a discussão para além do “sim/não” ou “à favor/contra”. Contudo, as histórias de reinscrições e deslocamentos das formas culturais negras de que Gilroy trata, não abordam de maneira mais dedicada sua intersecção com sujeitos não-negros, talvez por ter como principais pontos de partida (ou de chegada) em sua análise as sociedades britânica, norte-americana e caribenha, em que historicamente as relações raciais foram pautadas por uma lógica de segregação e não de mestiçagem, como é o caso do Brasil. Discutiremos sobre estas diferentes dinâmicas no próximo item deste trabalho.

Para se pensar os usos que têm sido feitos do *afrobeat* no Brasil é fundamental, portanto avançar na reflexão acerca da tradução cultural em sua articulação com as relações raciais. Uma grande dificuldade que é colocada, neste sentido, é que, apesar de haver determinados padrões gerais que permitem descrever tanto o processo de tradução quanto as relações raciais, ambos apresentam dinâmicas particulares bastante variadas e, portanto, não há um “manual” universal para abordar tais questões. Um processo de tradução pode ser mais ou menos violento ou traumático, pode enfatizar discussões acerca de classe, gênero, raça, bem como questões relativas ao consumo, à religiosidade e à sistemas políticos e envolver as diferentes formas através das quais a cultura é performada: artes plásticas, audiovisuais, literatura, música, culinária, etc. As relações raciais, pensadas sob o prisma da tradução cultural, envolvem dois ou mais países (ou localidades) que podem possuir apenas um grupo racial predominante ou vários, com histórias e políticas desenvolvidas a partir de paradigmas diferentes e com efetividades diferentes, com opressão mais explícita ou mais implícita, etc.

Neste item, discorreremos basicamente sobre a natureza da tradução cultural e qual sua aplicabilidade em nosso tema específico, ao que nos parece claro que seria exagerado colocar Fela Kuti e sua obra como uma tradição a ser reproduzida sob a lógica criteriosa da “interferência mínima”, ainda que sigam representando a origem do gênero. Esta percepção

também parece ter sido interiorizada pelos grupos ligados ao *afrobeat* que, de maneiras diferentes, procuraram enunciar e performar suas ligações de afinidade e diferença com sua expressão original. Por fim, vimos que um elemento central trazido à tona neste processo gira em torno de uma necessidade de aprofundamento das relações raciais no Brasil. À guisa de conclusão e também como forma de encaminhar nosso debate para o último item desta apresentação, recorreremos novamente à Homi K. Bhabha, que novamente nos dá pistas interessantes para seguir pensando na tradução como potente ferramenta para auxiliar nossa compreensão das identidades culturais:

Os termos do embate cultural, seja através do antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos*, inscritos na lápide fixa da tradição [...] O 'direito' de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão 'na minoria'. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição 'recebida'. (BHABHA, 2013: 21)

3.2 NEM SEGREGAÇÃO, NEM ASSIMILAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE MULTICULTURALISMO E BRANQUITUDE NO BRASIL

Este último item tem como objetivo esquadriñar os sentidos e aplicações atribuídos ao conceito de multiculturalismo no mundo contemporâneo, à luz das relações raciais no Brasil e, em particular, do papel jogado pelos indivíduos brancos neste debate, a partir dos grupos levantados nesta pesquisa e de seus respectivos discursos e práticas em torno do *afrobeat*.

Apesar de várias sociedades serem *multiculturais* há muito tempo, isto é, sociedades em que convivem distintas comunidades culturais, cada uma apresentando suas próprias características sociais e questões governamentais, o *multiculturalismo* tem se colocado com maior premência a partir da 2ª Guerra Mundial (HALL, 2003). O conceito de multiculturalismo, por sua vez, embora se refira de maneira geral às políticas e estratégias utilizadas no exercício da administração dos problemas ligados a este tipo de sociedade, parece aceitar uma variedade cada vez maior de acepções, motivo pelo qual deve estar sob exame crítico permanente (*ibid.*). O tema entrou em maior evidência a partir do dismantelamento do sistema imperial europeu e

da conseqüente onda de descolonização, que fez emergir novos Estados-nações multiculturais, sobretudo na África e Ásia (que, todavia, preservaram as estruturas de poder do período colonial) e dos reflexos gerados pelo fim da Guerra Fria, com a balcanização da Europa em meio ao avanço do liberalismo, expresso em sua faceta mais moderna, a globalização.

Apesar deste período recente estar marcado, portanto, pelo entrelaçamento dos fluxos de pessoas, informações, capitais, mercadorias e pela liberalização econômica em escala mundial, capitaneada pelos Estados Unidos, forjou-se também como efeito uma outra força antagônica a esta tendência hegemônica. A “proliferação subalterna da diferença” (*ibid.*, p. 60), entendida aqui como a emergência de culturas não-ocidentais que provocou/provoca um vagaroso e errante, porém tenaz descentramento do Ocidente e de seus valores culturais, tidos como universais. Aparentemente irreversível, tal processo acirra uma disputa intensa pela significação (e, simultaneamente, pela deslegitimação) do que é ou deveria ser o multiculturalismo pelos diversos setores da sociedade, variando de acordo conforme a leitura de mundo enfocada, seja ela radicalmente de esquerda, conservadora, liberal ou outra qualquer, sem que haja qualquer tipo de consenso a seu respeito:

todos sabem [...] que o multiculturalismo não é a terra prometida [entretanto] mesmo em sua forma mais cínica e pragmática, há algo no multiculturalismo que vale a pena continuar buscando [...] precisamos encontrar formas de manifestar publicamente a importância da diversidade cultural, [e] de integrar as contribuições das pessoas de cor ao tecido da sociedade. (Wallace, 1994 apud Hall, 2003: 54)

No fulcro deste debate estão as noções de raça e etnia. Já discutimos no capítulo 1 algumas das implicações de se trabalhar com a ideia de raça e como, apesar de não se tratar de um conceito científico, é uma poderosa construção social que, ao biologizar as diferenças culturais e sociais humanas através de traços fisionômicos, as hierarquiza. Etnia, de maneira semelhante, é um termo associado sobretudo às diferenças culturais e religiosas, mas que também são caracterizadas e hierarquizadas, em menor grau, em termos físicos. Nas discussões travadas sobre o assunto no contexto europeu em geral e britânico em particular, se consolidou certo discurso que associa “raça” ao negro – com o termo “negro” sendo posteriormente utilizado pelas comunidades afro-descendentes como referente de identificação positivo – e a “etnicidade” aos indivíduos asiáticos. Independentemente desta distinção, o que aproxima “raça” e “etnia” é o fato de ambas as formulações terem fomentado como efeito concreto, embora sob registros diferentes, um sistema de exploração e opressão, que chamamos de racismo. Contudo, se é verdade que “a fusão dos discursos de inferiorização biológica e cultural parece ser uma característica definidora do ‘momento multicultural’” (*ibid.*, p. 72), isto não

significa que não haja particularidades relevantes para a compreensão das relações raciais em lugares e momentos históricos distintos e, portanto, nos leva de volta à necessidade de complexificarmos a noção de multiculturalismo.

Apesar da infinidade de sentidos atribuídos ao multiculturalismo, grande parte da discussão e literatura em torno dele sob a perspectiva dos estudos culturais e pós-coloniais, nas quais viemos nos apoiando, se concentram principalmente na experiência britânica e em suas ex-colônias. Partem, portanto, de experiências “raciais” e “étnicas” significativamente diferentes das vivenciadas pelas sociedades latino-americanas, dentre elas a brasileira. Assim, se queremos contribuir para uma reflexão e práticas “multiculturalistas” que se constituam como instrumentos potentes contra o racismo, é importante levantar algumas destas diferenças e adicionar outras perspectivas ao debate.

O peruano Aníbal Quijano pondera que foi a partir da constituição da América que se iniciou a estruturação de um novo padrão mundial de poder, eurocentrado, fundamentado na “articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial” (QUIJANO, 2005: 117) e na “codificação da diferença entre conquistadores e conquistados na idéia de *raça*” (*loc. cit.*) e que encontra sua expressão máxima na globalização em curso. Embora os europeus já tivessem contato com os africanos desde o Império Romano, para o autor estes não eram classificados *racialmente*. Defende ele que tal categoria foi aplicada pela primeira vez na história aos indígenas americanos, de modo que esta se tornou então a baliza fundamental para a distribuição dos papéis sociais no mundo “colonial/moderno”⁷⁷:

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos como *espanhol* e *português*, e mais tarde *europeu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, *raça* e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, *loc. cit.*)

Como consequência deste processo, não apenas se consolidou a hierarquia estabelecida pela *raça*, como também uma colonização dos saberes e fazeres empreendidos a partir das perspectivas dos grupos dominados. Em um esforço de resgate destas culturas silenciadas em

⁷⁷ Quijano e outros autores usam essa designação tanto deslocar o sentido da modernidade, para eles inaugurada não com as revoluções burguesas, mas com a chegada dos europeus ao continente americano, quanto para demarcar a persistência, na contemporaneidade, do padrão mundial de poder eurocentrado (a *colonialidade do poder*)

nome da pretensa universalidade da cultura ocidental, tendo em vista o fracasso que representou para o desenvolvimento das sociedades latino-americanas, outros autores do continente vêm buscando tecer, através da *crítica descolonial*, possíveis caminhos que transcendam à lógica racial imposta ao mundo há mais de 5 séculos, a partir das experiências locais. Como parte destes caminhos, há uma importante crítica à própria maneira como o tema do multiculturalismo vem sendo conduzido.

Questionando as vertentes bibliográficas do materialismo e da crítica pós-moderna, por entender que ambas têm dificuldades em escapar ao reducionismo econômico ou ao culturalismo e por frequentemente representarem uma “crítica eurocêntrica ao eurocentrismo”, Ramón Grosfoguel (2008) formula a possibilidade de um *pensamento de fronteira*. Este não representaria um projeto antimoderno a partir da criação de um “novo fundamentalismo”, mas a subsunção e redefinição da própria ideia de modernidade – incluindo seus aspectos econômicos, culturais, jurídicos, etc. – sob a perspectiva do lado explorado da relação colonial. Reside aí, portanto, uma crítica ao multiculturalismo enquanto um reforço da política identitária, pois apesar de reconhecer a defesa desta como útil em determinadas circunstâncias, entende que seu alcance é

limitado, não podendo alcançar uma transformação radical do sistema e da respectiva matriz de poder colonial. Uma vez que todas as identidades modernas são uma construção da colonialidade do poder no mundo colonial/moderno, a sua defesa não é tão subversiva como pode parecer à primeira vista. [...] a política de identidade só serve os objetivos de um único grupo e exige a igualdade dentro do sistema, ao invés de desenvolver uma luta anticapitalista radical contra o sistema. O sistema de exploração é um espaço de intervenção crucial que requer alianças mais vastas, em termos não apenas de raça e diferença sexual, mas também de classes e entre uma diversidade de grupos oprimidos, em torno da radicalização da noção de igualdade social. (GROSFOGUEL, 2008: 141)

Neste sentido, ele endossa Stuart Hall quando este afirma que “a pura asserção da diferença só se torna viável em uma sociedade rigidamente segregada. Sua lógica final é aquela do *apartheid*” (HALL, 2003: 84). Catherine Walsh, por sua vez, nos fornece uma perspectiva prática que se aproxima do *pensamento de fronteira*, a partir da ideia de *interculturalidade crítica*, construída a partir do movimento indígena equatoriano.

Para ela, a interculturalidade não deve ser entendida como um conceito novo para designar o contato e conflito entre o Ocidente e outras civilizações, nem sequer como uma nova política originada em uma prática emancipatória, mas como um giro epistêmico que tem como fundamento a perspectiva crítica do passado e presente das realidades vividas a partir da dominação e marginalização, incorporando e negociando os conhecimentos indígenas e

ocidentais (WALSH, 2012). Trata-se, todavia, de algo muito diferente da lógica que, em sua visão, orienta as políticas de diversidade estatais:

O reconhecimento de, e a tolerância para com os outros que o paradigma multicultural promete, não apenas mantém a permanência da iniquidade social, como deixa intactas as estruturas sociais e institucionais que constroem, reproduzem e mantêm estas iniquidades. O problema, então, não é simplesmente com as políticas do multiculturalismo como um novo paradigma dominante na região e no globo, mas com a maneira que estas políticas ofuscam tanto a subalternidade colonial como as consequências da diferença colonial [...] (WALSH, 2012: 72 – tradução nossa)

Pelo viés da crítica descolonial, portanto, há uma percepção de que a interpretação dominante da política multicultural é a do Estado neoliberal eurocêntrico que, em nome da manutenção de sua ideologia, pautada na primazia do mercado e na codificação e estratificação social da população pela ideia de “raça”, apresenta-se como uma celebração vazia da diversidade, que a tolera e até defende, sem que isto represente de fato uma transformação social profunda. O que queremos reter desta discussão é o fato de que, por esse padrão de classificação social ter se estruturado globalmente a partir da colonização da América, a partir da definição das novas identidades sociais – índios, negros, mestiços e brancos – que aqui se reuniram na virada dos séculos XIV e XV, há aí uma especificidade de processos históricos que deve ser levada em conta ao se indagar sobre o caráter das relações raciais nestas localidades, que pode ser resumido por

uma tradição de casamentos mistos, [...] por um continuum racial ou de cor, em vez de um sistema não polarizado de classificação racial, por uma cordialidade transracial nas horas de lazer, entre as classes mais baixas, por uma longa história de sincretismo no campo da religião e da cultura popular, e por uma organização política relativamente fraca com base na “raça” e na etnicidade, a despeito de uma longa história de discriminação racial [...] Em toda a América Latina, deparamos não apenas com padrões similares de relações raciais, mas também com discursos oficiais e populares semelhantes com respeito à cor. Esses discursos tendem a enaltecer a miscigenação e a criação de uma nova raça (latina), e não a separação étnica. (SANSONE, 2003: 19)

Além disso, a questão multicultural em si e suas problemáticas iminentes parecem ser mais antigas deste lado do atlântico, e isto nos parece também uma informação importante para a discussão que pretendemos realizar.

Apesar deste laço em comum, isto de forma alguma significa dizer que houve ou há uma completa homologia no desenvolvimento das relações raciais nas diversas sociedades americanas. Para além do fato de que os países latino-americanos apresentam matrizes predominantes bastante distintas em suas composições populacionais, há também

particularidades relevantes no que diz respeito às classificações e políticas raciais que foram empreendidas.

No Brasil pós-independência, com a iminência da abolição da escravidão, se colocou com urgência para a elite a necessidade de se formular e consolidar traços de sua identidade nacional. Impactada pelo determinismo biológico da virada dos séculos XIX e XX e sobretudo pelas ideias do francês Joseph Arthur Gobineau, que acreditava na divisão e hierarquização da espécie humana em “raças”, ocupando o branco o lugar superior desta escala e condenando severamente o cruzamento inter-racial, esta elite passou então a buscar formas de articular as teorias racistas europeias à realidade social brasileira, irreversivelmente mestiça (CARONE, 2017). Assim, a *mestiçagem* conforme elaborada pelo pensamento brasileiro da época, abrangendo tanto sua dimensão biológica (miscigenação) como cultural (sincretismo), passou a constituir o caminho que levaria à formação de uma sociedade uniracial e unicultural, porém conforme aponta Kabengele Munanga:

Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais, o que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma nova civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos *stocks* raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural.” (MUNANGA, 2008: 85)

A manipulação ideológica do discurso biológico conduziu a uma política de branqueamento da população, na qual a mestiçagem corresponderia a uma etapa transitória. Diferentemente dos Estados Unidos, onde a classificação racial – e o preconceito a ela associado – baseia-se na *origem* de um indivíduo ou grupo a partir do princípio da hipodescendência⁷⁸, no Brasil, enfatiza-se a *cor* ou a *marca*, em uma combinação entre miscigenação e a situação sociocultural dos indivíduos. Por este motivo, Munanga entende que, no Brasil, “as possibilidades de formar uma identidade que aglutina ‘negros’ e ‘mestiços’, ambos discriminados e excluídos, ficam prejudicadas” (MUNANGA, 2008: 98), enquanto nos Estados Unidos o princípio da hipodescendência delineou grupos raciais mais “bem definidos”, fato que, tomado ao extremo, levou à implantação do regime de segregação conhecido como *Jim Crow*. Por outro lado, esta dinâmica também levou os negros norte-americanos a manter e acumular suas conquistas culturais ao longo dos anos e, tornadas fontes de identificação

⁷⁸ Munanga descreve o princípio da hipodescendência como a “lei de uma gota de sangue”, isto é, basta um indício qualquer de origem não-branca/caucasiana para que o indivíduo seja identificado racialmente como negro (ou latino/hispânico).

positivas, serviram e servem como importante estratégia política na luta antirracista, a partir do movimento pelos Direitos Civis (PIZA, 2017). Entretanto, esta comparação não deve ser tomada como um instrumento “quantitativo”, avaliando supostos “graus” maiores ou menores da opressão causada pelo racismo. Entendemos que o racismo possui “registros diferentes”, parafraseando Hall, mas sua essência violenta e excludente é igualmente traumática e execrável onde quer que se infiltre. No entanto, esta análise ajuda a explicar, por exemplo, por que os membros do *Bixiga 70*, enquadrados como “brancos” no Brasil, perceberam um deslocamento das próprias identidades raciais ao se apresentarem em outros países, que incluem os EUA, onde foram enquadrados como “latinos”:

Quando se diz que “aqui ninguém é branco”, a referência contrastante é externa e se lança um desafio contra o racismo eurocêntrico. Por outro lado, quando se afirma a mestiçagem como universal, no Brasil, e não se fala da história que determinou as identidades raciais, corre-se o risco de reavivar os argumentos biológicos sobre “raça” (é na genética que todos são mestiços, não na prática social), além de tapar o sol das hierarquias sociais com a peneira de “somos todos iguais”. A afirmação de que “no Brasil ninguém é branco” pode ser feita por estrangeiros também. Quando eles acham graça que brasileiros se identifiquem como brancos, estão aplicando a hierarquia internacional, a mesma da qual o brasileiro que afirma a mestiçagem procura escapar. (SOVIK, 2009: 51)

A elite brasileira, portanto, apesar de fortemente inspirada pelo pensamento positivista europeu, desenvolveu uma ideologia própria e que até hoje encontra ecos em nossa sociedade, sintetizados no rótulo freyriano de “democracia racial”. Esta ideologia, todavia, tem como pressuposto a assimilação, segundo o qual o negro (e o mestiço) deveria se tornar, física e culturalmente, branco (CARONE, 2017; MUNANGA, 2008; PIZA, 2017) e, assim, seu princípio básico carrega em si a disparidade, e não a igualdade, entre as “raças”. Tendo isto em vista, um dos principais desafios que se colocam em torno do discurso multiculturalista no Brasil é evitar sua adequação como uma versão requentada do falso universalismo que sustenta o modelo de assimilação, onde a cultura negra tende a ser aceita e subsumida na cultura nacional, mas os corpos negros seguem marginalizados.

Como consequência desta ideologia, o pensamento brasileiro frequentemente enfocou suas pesquisas no campo das relações raciais em torno da questão do negro, condenado eternamente ao dilema fanoniano de “branquear ou desaparecer”, e dirigiu muito menos atenção ao estudo crítico da identidade racial branca, ou branquitude. Para Lia Vainer Schucman (2012), a branquitude é definida como uma posição, predominantemente ocupada por descendentes de europeus, em que os sujeitos que a ocupam desfrutam de um privilégio sistemático relativo ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gestado de início pelas relações coloniais, mas que se

preserva até os dias atuais. Schucman aponta ainda a necessidade de estudá-la não ao nível da intenção dos sujeitos, mas no plano de sua externalidade, isto é, “de buscar o poder naquele exato ponto no qual ele se estabelece e produz efeitos” (*ibid.*, p. 23).

A situação de privilégio estrutural constitui, assim, uma importante marca de externalidade da identidade racial branca, talvez a mais visível. No entanto, o aspecto mais característico da branquitude é, ironicamente, sua invisibilidade. A falta de percepção do indivíduo branco como sujeito racializado através de uma série de práticas sociais que comumente são não demarcadas e não nomeadas constitui uma outra forma de “ilusão de transparência” – diferente daquela referente à suposta tarefa do tradutor, discutida no item anterior deste trabalho – e que, ao silenciar sobre a própria racialidade, tende a exacerbar a racialidade do outro (PIZA, 2017; SCHUCMAN, 2012). Os privilégios obtidos, entretanto, independem da identificação do sujeito em si como branco, assim como não necessariamente significam que este exerça de maneira consciente o racismo ou mesmo o aprove, pois em realidade são reflexos da estrutura racista da sociedade como um todo e da maneira como estes indivíduos são enxergados nela. Esta constatação pode ser ilustrada pela sensação, experimentada por indivíduos brancos, de “não representar nada além de [suas] próprias individualidades” (PIZA, 2017: 71).

Há um caso ainda mais problemático, que ocorre quando um sujeito branco – e/ou integrante de algum outro grupo social hegemônico (homem, *cis*, rico, etc.) –, que “não representa nada além de sua própria individualidade”, toma para si o lugar de representatividade do outro, nesse caso, negro. Esta situação, em escala ampliada, promove um regime de autorização discursiva que tende a silenciar as experiências e pontos de vista sociais subalternizados. A noção de *lugar de fala*, apesar de ter uma origem epistemológica imprecisa (RIBEIRO, 2017), vem sendo discutida a partir dos estudos feministas, da teoria racial crítica e do pensamento descolonial como uma ferramenta política que ajude a quebrar com a autorização discursiva:

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social [...] Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (*ibid.*, p. 64)

Se é verdade que o lugar social por si só não determina uma autoconsciência crítica e reflexiva (seja o sujeito negro ou branco), também é fato que negá-lo ou ocultá-lo não elimina os efeitos da autorização discursiva; com efeito, é esta uma das formas pelas quais este regime

se mantém hegemônico e, portanto, assumir seu lugar de fala é uma etapa importante para romper com ele. No entanto, tal discussão se complexifica quando consideramos algumas dinâmicas particulares das relações raciais no Brasil.

Isto porque a mestiçagem torna as fronteiras raciais turvas e as interações culturais extremamente ambíguas. Avaliando este fato, Munanga pondera que

Não devemos deixar de constatar que, atualmente, brancos e negros brasileiros compartilham, mais do que imaginam, modelos comuns de comportamento e de ideias. Os primeiros são mais africanizados, e os segundos mais ocidentalizados do que imaginam [...] No Brasil atual, as cercas e as fronteiras entre as identidades vacilam, as imagens e os deuses se tocam, se assimilam. Por isso, tem-se certa dificuldade em construir uma identidade racial e/ou cultural ‘pura’, que não possa se misturar com a identidade de outros. (MUNANGA, 2008: 115)

Qualquer avaliação da participação de indivíduos brancos na cultura afro-brasileira, com menor ou maior grau de envolvimento ou protagonismo, e de seus respectivos lugares de fala não deve desconsiderar tal questionamento. Há brancos professando suas fés no candomblé, jogando capoeira, tocando samba, integrando blocos de percussão afro – assim como há negros que tocam música barroca, estudam filosofia alemã, etc. As expressões culturais negras na América Latina de maneira geral têm sido, ao longo da história, abertas à participação dos brancos (SANSONE, 2003) e é precisamente esta integração das diversidades culturais que caracterizaria o assimilacionismo *à brasileira* e a própria cultura nacional, “feita de colcha de retalhos e não de síntese” (MUNANGA, 2008: 101) e, por isso, não deve ser interpretada apressadamente como um atributo apaziguador ou celebrativo.

Além disso, os fluxos da globalização confundem ainda mais qualquer lógica essencialista e dualista. Se historicamente a formação das culturas negras no Brasil (e no mundo) se deu a partir de uma transmissão original das experiências especificamente africanas, passadas de geração em geração, mais recentemente há uma crescente internacionalização das culturas e etnicidades (SANSONE, 2003), que passaram a ser transmitidas em grande medida por cabos de fibra óptica, satélites e ondas eletromagnéticas e também pela intensificação dos deslocamentos geográficos de pessoas ao redor do mundo, com a modernização e popularização do transporte aéreo:

Mais do que antes, as culturas (locais) estão em contato com outras culturas (locais). Como resultado, as identidades étnicas vêm-se tornando menos locais, já que o banco de símbolos a que recorrem é mais amplo e mais internacional do que nunca. Por conseguinte, o horizonte em que são construídas as estratégias de sobrevivência também se ampliou e se internacionalizou (*ibid.*, p. 30)

No entanto, a globalização não se processa como uma integração completa de todos os pontos do planeta, pois o acesso aos recursos que permitem ao indivíduo integrar-se é profundamente desigual. Por esta razão, há aí uma hierarquização que atravessa estes fluxos culturais, de modo que a “importação” dos símbolos negros “mundiais” passou a ocorrer, em grande parte, através de indivíduos brancos, grupo amplamente privilegiado no que se refere ao acesso à informação.

Nesse sentido, há uma consideração fundamental a se fazer quanto ao *afrobeat*, pois sendo uma expressão cultural relativamente recente, não foi transmitida para este lado do Atlântico orgânica e ancestralmente e, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, a distribuição deste material para o Brasil durante muitos anos era extremamente restrita. Apesar dos vínculos fundamentais que conectam a África ao Brasil e que podem ser percebidos na obra de Fela, a cultura do *afrobeat* não tinha uma representatividade significativa em nosso país; em resumo, não era um referencial simbólico, estético e político para a cultura afro-brasileira de maneira geral. Conforme Carlos Moore comenta, o *afrobeat* foi “atesourado”, termo que para nós denota tanto um sentido de preciosidade atribuído ao *afrobeat*, quanto um sentido de algo “secreto”, pois se todos conhecessem, deixaria de ser um tesouro.

É claro então que há aí uma questão ligada à *visibilidade*, mas que também é mais complexa do que pode parecer. A partir da fala de Moore, o(a) leitor(a) pode indagar, com razão, que o *afrobeat* sempre esteve presente em determinados setores da negritude brasileira e que o motivo pelo qual não tiveram tanta visibilidade foi reflexo da lógica racista que atravessa o circuito midiático, de modo que há menos aceitação e oportunidades à *indivíduos negros* nestes espaços, apesar da crescente aceitação das *culturas negras* no ideário nacional. Certamente a asserção é verdadeira, mas esta invisibilização do indivíduo negro neste processo não necessariamente (ou não apenas) ocorre por um tratamento discriminatório por parte da mídia e da sociedade como um todo. O que ocorre é que muitos daqueles que se propuseram a traduzir o *afrobeat* eram brancos. E aí sim entra uma série de privilégios raciais.

No caso da *Festa Fela*, o privilégio veio, por exemplo, na própria relação familiar de Ramiro, que facilitou um acesso antecipado aos discos. Veio também no acesso à informação através de revistas estrangeiras (e o domínio da língua inglesa), através de MZK e Vini. A inserção em uma rede de contatos e influências também contribuiu para a realização das festas no centro de São Paulo, agregando público e visibilidade aos eventos. O acesso à internet – antes de seu barateamento e popularização – constituiu, para todos os três grupos pesquisados, um dos recursos que permitiu que entrassem em contato com o *afrobeat*.

Já no que se refere às bandas, a possibilidade de adquirir os instrumentos e equipamentos musicais – caros e numerosos, considerando suas formações – e também de dedicar tempo suficiente para ensaios constitui uma vantagem crucial para seus desenvolvimentos artísticos. Marco Serragrande, trombonista da *Abayomy*, afirma:

Eu acho que de alguma forma a gente se beneficiou sim pelo fato de ser uma banda branca e de classe média, porque, como a gente falou da música, das pessoas que às vezes não tem acesso à cultura... eu acho que não é nem acesso à cultura, é mais acesso a recursos pra você pode investir, pra você poder montar um negócio. Não é nem cultura, às vezes o cara tem a cultura, mas não tem o recurso, tem que trabalhar pra levar comida pra casa... Não pode se dar ao luxo de ficar ensaiando. (Informação verbal)⁷⁹

Ambas as bandas possuem também seus estúdios próprios, em localizações privilegiadas de Rio e São Paulo. Grande parte dos músicos realizou sua formação escolar na rede particular e, conjuntamente com a disponibilidade de tempo para estudos, também facilitou a profissionalização dos membros. Outro elemento fundamental a se considerar é a intersecção com a questão de gênero, uma vez que dentre todos os grupos pesquisados há somente uma mulher (Monica Ávila, da *Abayomy*), e este fato também coloca privilégios; mulheres tendem a ter sua qualidade técnica, em qualquer meio, muito mais questionada que homens. O meio musical no Brasil é, de maneira geral, predominantemente masculino e branco.

Há, portanto, diversos privilégios, tanto materiais como simbólicos, que perpassam as produções dos grupos aqui discutidos. Aqui vale ressaltar que as condições socioeconômicas destes indivíduos caminham lado a lado com seus *status* raciais, pois outra característica marcante do racismo brasileiro é a ambiguidade raça/classe (MUNANGA, 2008), o que também fica claro em algumas das falas dos músicos:

Talvez seja mais forte essa questão socioeconômica mesmo, sabe? Da gente de certa forma, na maioria, ser de origem pequeno burguesa, e de alguma forma ter tido acesso a isso. E aí me veio na cabeça, por acaso, o *Obina Shok*, que era uma banda de negros, fazendo uma música bem africana, [mas também] tinha elementos brasileiros. Gal Costa cantou no disco, [Gilberto] Gil... foi um disco cheio de participações. Mas eles conseguiram chegar ao sucesso porque eles eram filhos... um era filho de embaixador e tal. Então acho que é muito preponderante, também, talvez até mais do que a coisa racial, é a questão econômica.

Por se tratarem de coletivos com muitos integrantes, há opiniões diferentes e até divergentes no interior dos grupos e entre eles também. No entanto, parece haver certa convergência quanto ao reconhecimento de que seus lugares de fala não coincidem com aquele lugar de onde Fela fala, como fica patente nos comentários transcritos no item anterior desta

⁷⁹ Concedida por Marco Serragrande no dia 3 de Julho de 2017.

dissertação (p. 93-94) e em suas próprias práticas. Esta tomada de posição faz com que, de um lado, os grupos não tomem para si uma identidade negra fictícia, da qual não se sentem representantes e, por outro, ao tomar consciência desta fronteira, que ora não se revela transponível, apontam para a construção de identidades brancas que representem *algo mais* que apenas suas individualidades.

Tal percepção talvez esteja ligada ao que a socióloga France Winddance Twine chamou de *Racial Literacy*, literalmente “Literatura” ou “Leitura Racial”. Tal conceito pode ser compreendido como:

Um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma “prática de leitura” – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e antirracismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade.” (TWINE *apud* SCHUCMAN, 2012: 103)

A “leitura racial” proposta por Twine aponta algumas das reflexões e práticas que podem contribuir para uma branquitude crítica – no lugar de uma branquitude acrítica que, por sua essência, acaba por reproduzir o racismo inconscientemente, localizando suas causas apenas no passado, numa visão mecânica da história, que amortece as possibilidades de atuação no presente cotidiano. Entretanto, os indivíduos brancos não são capazes de perceber, sozinhos, os sentidos da branquitude e por este motivo é necessário que estabeleçam, através de sujeitos, estéticas, literaturas e organizações negras, relações outras com as significações sociais construídas em torno da raça negra (SCHUCMAN, 2012). Maria Aparecida da Silva Bento (2017) acrescenta que tal tarefa é um processo contínuo, devendo o sujeito estar sempre atento à novas informações e formas de pensar e agir relativas às relações raciais e culturais.

Se percebemos nos artistas traços de uma branquitude crítica, estes certamente estão ligados ao fato de que todos eles foram expostos à estética e discursos criados por Fela e que esta experiência teve um impacto positivo em suas percepções relativas à raça, o que ilustra as considerações de Schucman e Bento . Ademais, suas relações com sujeitos e expressões culturais negras não se restringem somente à pesquisa musical, à distância.

Dois integrantes do *Bixiga 70* – Cris Scabello e Rômulo Nardes – são *ogans*, o que significa terem não só vínculos religiosos como responsabilidades dentro do candomblé. Cris juntamente com Décio 7 participaram intensamente dos circuitos *reggae* e *dub* brasileiros

através da banda *Rockers Control*, que foi mantida por cerca de 12 anos⁸⁰. Décio e Rômulo, por sua vez, integraram o grupo que acompanhava a guineense Fanta Konaté e têm suas formações musicais baseadas em grande parte na participação em grupos ligados a tradições afro-brasileiras. Enquanto coletivo, buscam também aproximar-se de artistas negros que trazem como referências, como ocorreu com Mateus Aleluia (único integrante vivo do grupo *Os Tincoãs*) e Orlando Julius, músico nigeriano de *afrobeat* contemporâneo à Fela, com quem realizaram shows conjuntos; apresentaram-se com Aleluia (além de João Donato e Thalma de Freitas) nos Estados Unidos em 2017 e com Orlando Julius em Portugal, Inglaterra e também em Brasília.

Os integrantes da *Festa Fela*, também envolvidos na cena do *reggae* e *dub* (entre outras), aprofundaram-se na pesquisa e produção de conteúdo virtual em torno da música negra mundial, passada e atual. Já em sua primeira edição, uniram-se ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e da Frente 3 de Fevereiro para produzir a festa, ambos espaços de reflexões e produção de conhecimento ligados à cultura negra.

Na *Abayomy*, além da presença de Monica Ávila e Alexandre Garnizé, que incorporam à banda seus saberes e viveres, legitimando-os, outros integrantes também têm ligações com campos diferentes da cultura negra, como é o caso, por exemplo, da formação de Rodrigo Larosa em escola de samba e Claudio Fantinato na capoeira e congada. A banda organizou, em 2017, um show em homenagem à *Orquestra Afro-Brasileira*, contando com a participação de Carlos Negreiros (único integrante vivo da formação original) e já se apresentou algumas vezes com Oghene Kologbo, guitarrista que integrou da *Afrika 70*, entre outras parcerias com músicos negros brasileiros.

As duas bandas também criaram uma relação bastante próxima com o baterista Tony Allen, peça fundamental na concepção do *afrobeat*, seja através de gravações, *workshops* ou apresentações conjuntas. Todos os grupos, incluindo a *Festa Fela*, também mantêm vínculos estreitos com Carlos Moore, que se tornou uma espécie de porta-voz do *afrobeat* não só no Brasil, mas no mundo, por sua proximidade com Fela e sua capacidade de refletir criticamente sobre a cultura negra em geral, sintetizadas na biografia escrita por ele.

Evidentemente, a contradição e a ambivalência perpassam todos estes sujeitos em suas vivências, assim como a própria lógica cultural da mestiçagem que opera na sociedade brasileira, no entanto as identidades são sempre processuais e não fixas e, por isso, a busca contínua por uma percepção de si e do outro constituem um caminho possível para superar as

⁸⁰ Fonte: <http://screamyell.com.br/site/2016/07/08/entrevista-bixiga-70/>. Acesso em 23 de Junho de 2018

hierarquias raciais. São, portanto, em relações como estas, de contato com experiências estéticas e convivências não-hierarquizadas, em que a alteridade pode ser percebida “nem como inferior nem como superior ou com qualquer conteúdo *a priori*, mas apenas como alteridade” (SCHUCMAN, 2012: 105). À esta percepção, Liv Sovik oportunamente acrescenta que

Os artistas brancos que trabalham em um campo em que a cultura negra é valorizada e inovam em suas relações com essa negritude podem ter intuições e formulações que desbanquem a hipervalorização do branco, tantas vezes presente nos meios de comunicação menos abertos à experimentação. (SOVIK, 2009: 159)

Certamente, ainda é preciso aprofundar as discussões relativas ao envolvimento de indivíduos brancos em formas culturais negras, mas desde já nos parece claro evitar as ilações puramente essencialistas, que ensejam o fechamento hermético destas em redomas artificiais, como posse. O que absolutamente não significa que não haja situações em que este contato reproduza tendências racistas. Tanto no *jazz* e *rock'n roll* americanos quanto no samba e funk brasileiros, há histórias de apropriação e exclusão, assim como de parceria e contribuição, mas asseverar qualquer uma das posições como norma geral seria uma leitura, no mínimo, incompleta. Cultura não é posse, nem ausência de posse, e sim, embate e negociação.

Analisando as relações raciais no universo do *soul* norte-americano, Les Back (2004), aponta que o vínculo de brancos com a música negra é frequentemente reduzido ao “paradigma da imitação/inspiração”, no qual os brancos cumprem um papel de mera reprodução da musicalidade negra, enquanto os negros apenas se “inspiram” na musicalidade branca e à “síndrome do preto através do branco”, que imputa ao branco a função de mediador, legitimando a musicalidade negra apenas através de sua branquitude. A partir de sua investigação, todavia, revelaram-se muitas outras nuances desta interação, que sugeriam relações muito mais complexas e de contribuição mútua entre as partes.

Acredito que com relação ao *afrobeat* ocorra de maneira semelhante. O “paradigma da imitação/inspiração” não se aplica, pois, embora em um primeiro momento talvez tenha havido um ímpeto mimético, os grupos estudados desenvolveram, *a partir* do *afrobeat*, propostas criativas originais, que extrapolam seus significados “tradicionais”, conforme buscamos demonstrar no item anterior deste trabalho. Em segundo lugar, a “síndrome do preto através do branco” também não parece resumir totalmente a questão, pois embora seja possível e até provável que estes grupos tenham introduzido o *afrobeat* a muitos indivíduos brancos – o que pode ser algo positivo –, a referência/reverência a Fela Kuti e aos demais envolvidos em sua concepção estética e discursiva está sempre presente. Assim como há brancos na capoeira e nem por isso esta se des-identificou como uma expressão cultural eminentemente negra, o solo

comum que sustenta o *afrobeat* é negro e africano – com a conveniente vantagem de trazer em sua própria denominação a partícula “afro”, em caso de desaviso. Se há, no Brasil e no mundo, um crescente reconhecimento e valorização da cultura negra (que é muito diferente de “legitimação”) e até mesmo certo “orgulho do ‘pé na cozinha’ que ‘todos têm’” (SOVIK, 2009: 21), este deve ser creditado na longa luta dos povos da diáspora e de suas estratégias para (re)existir, e não por qualquer autorização ou agência branca.

Tal reconhecimento, evidentemente, não garante por si só uma diminuição proporcional do racismo, é verdade. Mas acreditamos que tais situações são fundamentais para que haja um deslocamento dos indivíduos brancos de seu lugar habitual de dominância cultural e procedam com um autoexame crítico, contínuo e aberto rumo a uma branquitude crítica. Aberto pois seguramente também estará sempre sujeito a contestações (como ocorreu com a *Abayomy*) que, por sua vez, funcionam como uma espécie de “indicador de qualidade” deste debate, pois justamente tensionam a hierarquia racial previamente estabelecida. Me arrisco a dizer que a emergência destas discussões, virtuais e reais, é um dos pequenos efeitos positivos provocados pela incorporação de políticas afirmativas adotadas recentemente, como as cotas e a lei 10.639/03⁸¹, outra esfera fundamental para se pavimentar o caminho que leve a uma efetiva equidade racial.

Por mais que tenha atualmente seu respectivo registro visual, a música segue sendo uma arma contra o racismo; é por este motivo que concordamos com Les Back quando este afirma que

A música e o som abrem a possibilidade de se combinarem novas formas de expressão humana que forcem uma abertura, ainda que temporária, na lógica territorializante que reduz o evidentemente multicultural a essências raciais. [...] O som nos dá a oportunidade de ir além das coordenadas espaço-temporais da segregação racial regidas pela visão” (BACK, 2004: 268)

⁸¹ “Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’”. Fonte: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2003/lei-10639-9-janeiro-2003-493157-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em 24 de Junho de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício da pesquisa alterna momentos de auto-realização e de frustração. No rol das frustrações, uma sensação bastante frequente é a de que todo seu empenho e labor crítico muito provavelmente não alcançará muito mais que um punhado de leitores, entre amigos, familiares e um seleto grupo de leitores “especializados”. Tal perspectiva pode ser bastante desanimadora e, para alguns, acaba sendo motivo suficiente para desacreditar na via acadêmica como produtora de qualquer mudança na vida social e, com justiça, abrem mão de contribuir com este tipo de conhecimento. Confesso que um lado meu ainda carrega este pensamento. Mas aos poucos, fui despindo-me das grandes aspirações, que revelaram-se não apenas excessivamente idealizadas, como em grande parte um desejo narcísico, e me convenci de que poderia, em minha micro-esfera de atuação, realizar boas reflexões e que, tal qual uma “mensagem na garrafa”, poderia atingir outras pessoas, atinando para questões que considero verdadeiramente relevantes na construção daquilo que Boaventura de Sousa Santos chama de “democracia de alta intensidade”.

Uma outra frustração, esta talvez mais factual, vem da percepção de que todo trabalho como este já nasce datado. A História nos ensina que toda obra deve ser lida considerando o contexto e o tempo em que foi escrita, mas há aí também certo desejo narcísico no pesquisador que, secretamente, nutre pretensões de universalidade à sua obra. Esta dissertação não foge à regra e, portanto, se apresenta aqui como uma fotografia de um momento e um processo que, no instante em que escrevo estas considerações finais, já não são os mesmos.

A travessia que o *afrobeat* realizou até se firmar em terras brasileiras foi longa, tardia, percorreu caminhos mais evidentes e rastreáveis, outros mais improváveis e subterrâneos. Aos poucos, porém, foi se infiltrando no repertório cultural do país. Sem dúvida, ainda se trata de um nicho muito restrito; para se ter uma noção, em recente pesquisa, apontou-se que os estilos musicais de maior popularidade no Brasil atual são o sertanejo (37%), MPB (27%), gospel (21%), rock (21%), pagode e pop (ambos com 17%). Entre os jovens, o funk é apontado como favorito por 55% dos entrevistados com idades entre 12 e 15 anos e por 28% na faixa etária que vai dos 16 aos 24 anos⁸². O mais provável é que o *afrobeat*, assim como tantos outros gêneros nacionais e estrangeiros, seja lentamente dissolvido nesse enorme caldeirão que se

⁸² <https://blogdobarcinski.blogosfera.uol.com.br/2018/07/24/pesquisa-comprova-no-brasil-o-sertanejo-lidera-mas-o-futuro-e-do-funk/>. Acesso em 25 de Julho de 2018.

convencionou chamar “MPB”. Até mesmo porque, como vimos, os grupos que integram nossa pesquisa têm traçado um percurso criativo que os afasta cada vez mais do *afrobeat* “puro”, traduzindo-se em musicalidades *sui generis*, mas que não anulam sua afiliação a ele. Desta forma, este trabalho revela um momento específico, quando alguns grupos começaram a elaborar, quase simultaneamente, formas de produção cultural que dialogavam com o *afrobeat*, mas não dá, nem pretende dar conta de acompanhar este processo contínuo de hibridações em torno do gênero.

Neste meio tempo, entretanto, foi possível observar uma multiplicação de iniciativas que trazem como referência o movimento do *afrobeat*, sempre acompanhadas da devida reverência a Fela Kuti. Outras bandas, com formações e origens diversas, como *Ifá*, de Salvador, *Iconili*, de Belo Horizonte e *Èkó Afrobeat*, de São Paulo, são alguns dos projetos que vêm tramando aproximações e traduções do estilo. Além da disseminação do *Fela Day*, celebrado em várias cidades, ocorre também no bairro de Perus, extrema zona oeste de São Paulo, o *Fela Day na Kebrada*. O evento, organizado pela Comunidade Cultural Quilombaque, envolve uma série de atividades – sarau, shows, rodas de conversa, feira de afroempreendedorismo – e tem como objetivo principal não só celebrar a vida de Fela e sua música, mas valer-se de suas práticas para refletir sobre formas de atuação política tendo sob a perspectiva periférica, a partir da compreensão do *afrobeat* “não apenas como gênero musical, mas sim um complexo entrelaçado de arte e política voltada para as questões étnico-raciais, pan-africanismo e autonomização de pensamento e práticas fundamentadas na experiência histórica africana”⁸³.

A esta altura, o leitor deve ter percebido a oscilação em minha “definição” do *afrobeat*, ora tratado como gênero ou estilo musical, ora como ritmo, ou ainda como movimento cultural e sinto que devo um esclarecimento. De maneira geral, procurei me referir às práticas, estéticas e discursos conduzidos por Fela Kuti como um movimento cultural (ou mesmo contra-cultural, como bem coloca Rosa Couto da Silva), entendendo este termo como um conjunto coeso de expressões que incluem, mas não se restringem a uma linguagem musical própria. Mais ainda, entendo que, com Fela, o *afrobeat* tinha como eixo principal o debate e a ação política, cujos focos (anticolonialismo, antirracismo, pan-africanismo, antimilitarismo, etc.) se colocaram para ele com enorme latência. Mas, por outro lado, ainda tenho algum receio em denominar o *afrobeat* em geral como um movimento, por isso em vários momentos optei por utilizar outros termos (estilo, gênero, ritmo, etc.) para dar maior ênfase à musicalidade em si. Isto, contudo,

⁸³ https://www.facebook.com/events/124790424895035/?active_tab=discussion. Acesso em 25 de Julho de 2018.

não quer dizer que eu não vislumbre a potência política que o *afrobeat* representa, ou que ache que esta se esvaiu completamente no processo de tradução. Por um lado, seria exagerado rotular de *movimento* um conjunto de bandas que tem o estilo musical do *afrobeat* como referência e, por outro, a cobrança para que se constituam como tal me parece um pouco fora de lugar, justamente pois as formas de articulação política ocorrem organicamente, não artificialmente. O que ocorreu de forma orgânica foi, com efeito, o surgimento de uma rede (ao que tudo indica, mundial) de pessoas que tem interesse não só no som, como nas ideias que o *afrobeat* carrega consigo e que estão dispostos a levar tanto o som quanto as ideias adiante, às suas maneiras. Portanto, apesar de não encarar como um movimento propriamente dito, percebo um compromisso muito grande com a coerência entre todos que de alguma maneira se propõem a transitar pelo universo do *afrobeat* e ser coerente é, para mim, uma forma de fazer política.

Seun Kuti, filho de Fela, em entrevista concedida à Ramiro Zwetsch e Lígia Nogueira em 2007, quando perguntado sobre o que achava de bandas atuais que tocam *afrobeat*, como as norte-americanas *Nomo*, *Daktaris*, *Antibalas* e *Budos Band*, respondeu: “Sinto como se elas fossem todas testemunhas da vitória de meu pai sobre as pessoas que tentaram calá-lo. Não só essas que você mencionou, mas há bandas de afrobeat em todo lugar no mundo. É impossível parar o movimento agora”⁸⁴. De maneira semelhante, Sandra Izsadora, ex-mulher de Fela e responsável em grande parte pela politização de sua música, diz ficar feliz em ver bandas brancas tocando *afrobeat*: “Quando estamos falando de Direitos Humanos, e de falar a verdade, não há raça: está além da raça”⁸⁵. Reiterando o que pontuei no primeiro capítulo, acredito que o que Fela fez é irrepetível, mas aquilo que ele planteou continua vivo, como uma revolução sutil, se alastrando sem alarde.

A *Festa Fela*, a *Abayomy* e o *Bixiga 70* têm em comum aspectos muito mais relevantes do que o fato de serem majoritariamente brancos. Todas partilham de uma admiração não só pela música, mas por tudo que o *afrobeat* representa e pode representar e buscaram maneiras de traduzi-lo. A tradução cultural, conforme a entendemos, não significa nem mera reprodução, nem apropriação indébita, mas um processo de recriação, ora se aproximando, ora se afastando do original ao incorporar alguns de seus elementos, retirar outros e ainda adicionar novos elementos. Não se reduzindo somente ao aspecto estético, a tradução desloca também outros sentidos das formas culturais e, em nosso caso, vimos que um importante deslocamento está relacionado ao lugar de fala e que, por sua vez, nos leva a repensar as relações raciais. Frente a esta questão, os grupos criaram, a partir do acesso privilegiado às fontes de pesquisa musical,

⁸⁴ <http://www.radiolaurbana.com.br/o-mesmo-tapa-com-outra-mao-seun/>. Acesso em 25 de Julho de 2018.

⁸⁵ Informação verbal concedida no dia 29 de Novembro de 2017.

à informação e aos meios materiais, diferentes estratégias estéticas e discursivas para assumir este distanciamento sem, no entanto, anular sua afiliação ao *afrobeat*. Como resultado, o *afrobeat* vem se transformando continuamente em solo brasileiro, atingindo audiências cada vez mais diversas e introduzindo tensionamentos prolíficos para se repensar o multiculturalismo em nosso país.

Retomando mais uma vez a inevitável ação do tempo sobre um trabalho, quero ainda dizer que o momento aqui retratado, no que diz respeito ao contexto das instituições políticas e da macropolítica, também se alterou significativamente. Comentei, ao final do terceiro capítulo, que a proliferação de debates envolvendo a representatividade negra na sociedade brasileira era um provável efeito de algumas medidas afirmativas, levadas à cabo pelos últimos governos federais, de caráter progressista. O cenário que se coloca hoje é radicalmente diferente, com a efetiva e contínua retirada de direitos e a escalada de um conservadorismo aviltante, intolerante e perigoso, que mostra sua cara não apenas no Brasil. A tenacidade das pessoas implicadas em seguir realizando este debate é fundamental não só como tática de resistência, mas como uma ferramenta que seja capaz de deslocar o pensamento político de maneira propositiva. Por isso, quero afirmar que a alegação de que é o movimento negro que “racializa” estes debates é equivocada. A sociedade é racializada, muito embora as elites brancas tendam a negá-lo. O que devemos problematizar, portanto, é a hierarquia existente entre as raças e aquilo pelo que devemos lutar é pela equidade social entre elas. Neste sentido, cabe ressaltar a necessidade de se terem cada vez mais pesquisas que investiguem a inserção de brancos em movimentos culturais negros, bem como estudos sobre outras formas de cooperação sul-sul e que possam aprofundar e atualizar o vínculo histórico entre Brasil e África.

As reflexões aqui contidas buscam apontar a cultura do *afrobeat*, em sua trajetória errante, como um espaço produtivo para o pensamento político. Sendo hoje um movimento ou não, o *afrobeat* segue *em movimento*, contagiando através do som e provocando rachaduras no edifício do racismo e do autoritarismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- ASANTE, S. K. B. e CHANAIWA, David. *O Pan-africanismo e a integração regional*. In: MAZRUI, Ali A.; WONDJI, Christophe (orgs.). *História geral da África, VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO, 2010.
- BACK, Les. *Longe dos olhos: a música sulista e a colorização do som*. In: WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa-renúncia do tradutor*. Trad. Susana Kampff Lages In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG: 2008
- BENTO, Maria Aparecida da Silva. *Branqueamento e branquitude no Brasil*. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2011.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARONE, Iray. *Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira*. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COUTO DA SILVA, Rosa. *Fela Kuti: Contracultura e (con)tradição na música popular africana*. Dissertação (Mestrado em História). 2015. 131 f. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP “Júlio de Mesquita Filho”. Franca.
- DUROTOYE, Yomi. *Roforofo fight: Fela's resistance of domination*. In: SCHOONMAKER, Trevor (Org.). *Fela: From West Africa to West Broadway*. NY, USA: Palgrave Macmilan, 2003.
- FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GROSFUGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: Revista

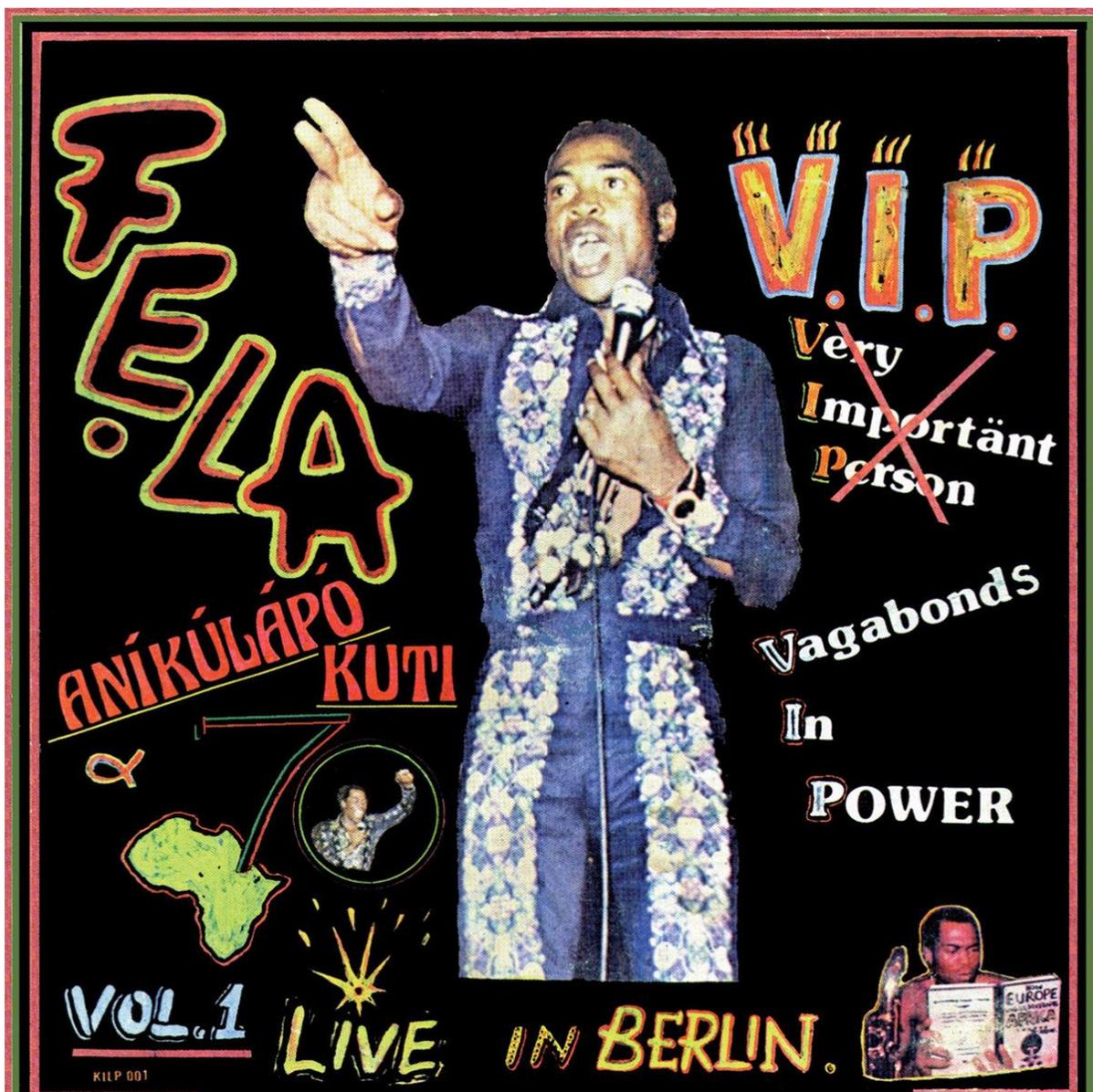
- OLORUNYOMI, Sola. *Afrobeat! Fela and the imagined continent*. Ibadan, Nigéria: IFAnet Editions, 2005.
- PIZA, Edith. *Porta de vidro: entrada para a branquitude*. In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (orgs.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- QUIJANO, Anibal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- ROGERS, Richard A. *From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation*. In: *Communication Theory* v.16, nº 4. p. 474-503, 2006. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>. Acesso em 17 de Junho de 2018.
- SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba/Pallas, 2003.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Cidade do México: Editorial Debolsillo, 2013.
- SCHOONMAKER, Trevor (Org.). *Fela: From West Africa to West Broadway*. NY, USA: Palgrave Macmillan, 2003.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Tese (Doutorado em Psicologia Social). 2012. 160 f. Instituto de Psicologia – Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SOVIK, Liv. *“O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: Música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago*. In: MATO, Daniel. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO/UCV, 2002. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916030602/25sovik.pdf>. Acesso em 28 de Julho de 2017.
- _____. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: Ensayos desde Abya Yala*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANEXOS

ANEXO A – Capa de *Alagbon Close* (1974)

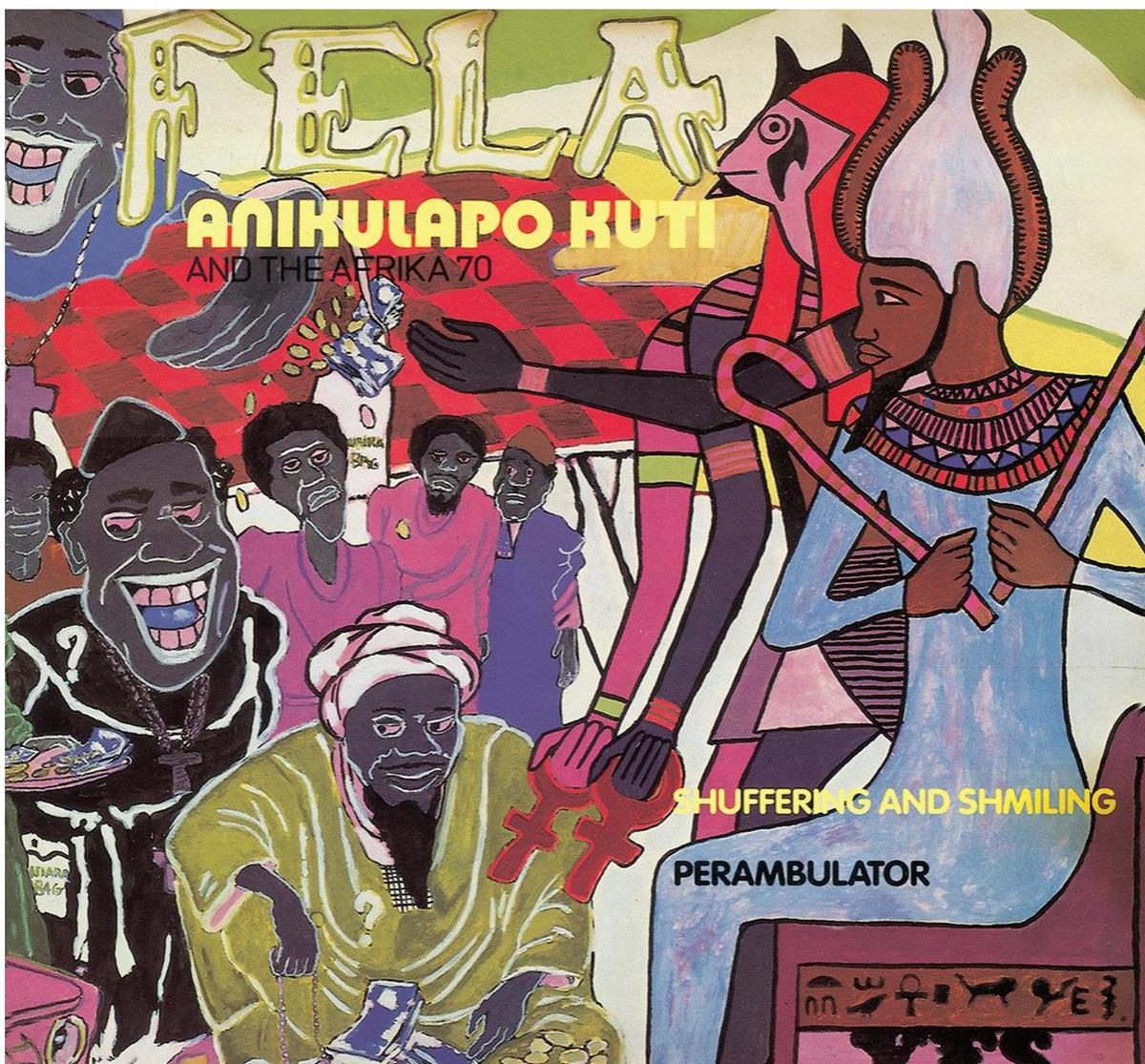
Fonte: <https://felakuti.bandcamp.com/album/alagbon-close-1974-75>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

ANEXO B – Capa de V.I.P. – *Vagabonds In Power* (1979)



Fonte: <https://felakuti.bandcamp.com/album/v-i-p-1979>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

ANEXO C – Capa de *Shufferring and Shmiling* (1978)



Fonte: <https://felakuti.bandcamp.com/album/shufferring-shmiling-1978>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

ANEXO D – Discografia de Fela Anikulapo-Kuti

| Disco | Conjunto | Formato | Ano | Selo | Distribuição |
|---|---|---------|-------------|-----------------------------|--------------|
| Aigana/Fela's Special | Fela Ransome-Kuti and His Highlife Rakers | 7" | 1960 (?) | Melodisc | Reino Unido |
| Highlife Rakers Calypso No. 1/ Wa Ba Mi Jo Bosue | Fela Ransome-Kuti and His Highlife Rakers | 7" | 1960 (?) | Melodisc | Reino Unido |
| Onifere/? | The Highlife Jazz Band | 7" | 1960 (?) | Philips | Nigéria |
| Yeshe Yeshe/? | The Highlife Jazz Band | 7" | 1960 (?) | Philips | Nigéria |
| Mr. Who Are You/? | The Highlife Jazz Band | 7" | 1960 (?) | Philips | Nigéria |
| Bonfo/Fere | Fela Ransome-Kuti and Koola Lobitos | 7" | 1963-64 (?) | The RK Label | Nigéria |
| Onifere No. 2/Oyejo | Fela Ransome Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1963-64 (?) | The RK Label | Nigéria |
| Oloruka/Awo | Fela Ransome Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1963-64 (?) | The RK Label | Nigéria |
| Great Kids/Amaechi's Blues | Fela Ransome-Kuti Quintet | 7" | 1963-64 (?) | Philips West Africa Records | Nigéria |
| Yese/Egbin | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1964-65 (?) | Parlophone | Nigéria |
| Ololufe/Araba's Delight | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1964-65 (?) | Parlophone | Nigéria |
| Wadele/Laise | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1964-65 (?) | Parlophone | Nigéria |
| Omuti Ti Se/? | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1964-65 (?) | Desconhecido | Nigéria |
| Fela Ransome-Kuti and the Koola Lobitos | Fela Ransome-Kuti and the Koola Lobitos | LP | 1965 | EMI | Nigéria |
| Orise/Eke | Koola Lobitos feat. VC 7 | 7" | 1965-66 (?) | Parlophone | Nigéria |

| | | | | | |
|--|--|-----|-------------|-----------------------------|---------------------|
| V.C. 7/I Know Your Feeling | Koola Lobitos feat. VC 7 | 7" | 1965-66 (?) | Parlophone | Nigéria |
| * | Fela Ransome-Kuti Quintet (?) | LP | 1965-66 (?) | EMI (?) | Nigéria |
| * | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | LP | 1965-66 (?) | EMI (?) | Nigéria |
| Mi O Fe/Fine, Fine Baby | Fela Ransome-Kuti plays with The Koola Lobitos | 7" | 1965-67 (?) | Parlophone/EMI | Nigéria |
| Die Die/Kusimilaya | Fela Ransome-Kuti plays with The Koola Lobitos | 7" | 1965-67 (?) | Parlophone/EMI | Nigéria |
| Fire/Oni Machini | Fela Ransome-Kuti plays with The Koola Lobitos | 7" | 1965-67 (?) | Parlophone/EMI | Nigéria |
| Afro Beat on Stage: Recorded Live at the Afro Spot | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 10" | 1966 (?) | Philips/Polydor | Nigéria |
| Onidodo/Alagbara | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1966-68 (?) | Philips West Africa Records | Nigéria |
| Abiara/Ajo | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1966-68 (?) | Philips West Africa Records | Nigéria |
| Waka Waka/Se E Tunde | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1966-68 (?) | Philips West Africa Records | Nigéria |
| My Baby Don Love Me/ Home Cooking | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | 7" | 1966-68 (?) | Philips | Nigéria |
| Viva Nigeria/Witchcraft | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1969 | The Duke Records | Nigéria |
| Lover/Wayo | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1969 | The Duke Records | Nigéria |
| Ako/Ladies Frustration | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1969 | The Duke Records | Nigéria |
| Fela Fela Fela | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | LP | 1969 | EMI | Nigéria |
| Fela's London Scene | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | LP | 1970 | EMI | Nigéria |
| Blackman's Cry/Beautiful Dancer | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1970 | HMV Pathé Marconi | Nigéria França |
| Jeun K'oku (Chop & Quench) pt.1/ Jeun K'oku (Chop & Quench)pt.2 | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1971 | HMV HMV Pathé Marconi | Nigéria Gana França |

| | | | | | |
|--|--------------------------------------|----|------|-------------------------|-------------------|
| Na Fight-O (pt. 1)/Na Fight-O (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | 7" | 1971 | HMV | Nigéria |
| Who Are You? (pt. 1)/Who Are You (pt.2) | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | 7" | 1971 | EMI/HMV EMI/HMV | Nigéria Gana |
| Jeun K'oku (instrumental, pt. 1)/Jeun K'oku (instrumental, pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | 7" | 1971 | EMI/HMV | Nigéria |
| Don't Gag Me (pt. 1)/Don't Gag Me (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | 7" | 1971 | Jon200 Jon200 | Nigéria Gana |
| Why Black Man Dey Suffer | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | LP | 1971 | African Songs | Nigéria |
| The Best of Fela | Fela Ransome-Kuti and His Africa 70 | LP | 1971 | EMI/HMV | Nigéria |
| Na Poi | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1971 | EMI/HMV | Nigéria |
| Alujon-Jon-Ki-Jon (pt. 1)/Alujon-Jon-Ki-Jon (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1971 | HMV | Gana |
| Beggar's Song (Orin Alagbe, pt. 1)/Beggar's Song (Orin Alagbe, pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1971 | HMV | Nigéria |
| Shenshema (pt. 1)/Shenshema (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1971 | HMV | Nigéria |
| Monday Morning (pt. 1)/Monday Morning (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1971 | HMV | Nigéria |
| Fogo-Fogo (pt. 1)/Fogo-Fogo (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | 7" | 1971 | HMV | Gana |
| Ariya (pt. 1)/Ariya (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1971 | HMV | Nigéria |
| Going In and Coming Out (pt. 1)/ Going In and Coming Out (pt. 2) | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1971 | EMI | Nigéria |
| The Best of Fela vol. 2: Fela's Budget Special | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1971 | EMI | Nigéria |
| Open and Close | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1971 | EMI Pathé Marconi | Nigéria França |
| Live! (with Ginger Baker) | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1971 | Regal Zonophone | Reino Unido |
| Chop and Quench/Egbe Mi O | Fela Ransome-Kuti and His Nigeria 70 | 7" | 1971 | Regal Zonophone | Reino Unido |

| | | | | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|----|-----------------------------------|---|-------------------------------------|
| Let's Start/Egbe Mi O | Fela Ransome-Kuti and His Nigeria 70 | 7" | 1972 | Pathé Marconi | França |
| Egbe Mi O/Chop & Quench | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1972 | Stateside | Gana |
| Shakara | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1972 | EMI | Nigéria |
| Music of Fela – Roforofo Fight | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1972 | Jofabro | Nigéria |
| Afrodisiac | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1973 | EMI Regal Zonophone | Nigéria Reino Unido |
| Gentleman | Fela Ransome-Kuti and The Africa 70 | LP | 1973 | EMI | Nigéria |
| Alagbon Close | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1974 1975 1976 | Jofabro Editions Makossa Pathé Marconi | Nigéria EUA França |
| He Miss Road | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975 1975 1984 | EMI Pathé Marconi Stern's | Nigéria França Reino Unido |
| Expensive Shit | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975 1975 | Soundwork Shop Editions Makossa | Nigéria EUA |
| Noise For Vendor Mouth | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975 | Afrobeat | Nigéria |
| Everything Scatter | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975 1976 1977 | Coconut Philips Creole | Nigéria França Reino Unido |
| Confusion | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975 1975 | EMI Pathé Marconi | Nigéria França |
| Jealousy | Tony Allen and the Africa 70 | LP | 1975 | Sound Workshop | Nigéria |
| Kalakuta Show | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1975/76? 1976 1976? 1976 | EMI Kalakuta Editions Makossa Pathé Marconi | Nigéria Nigéria EUA França |
| No Bread | Fela Ransome-Kuti and the Africa 70 | LP | 1976 1982 | Soundwork Shop Editions Makossa | Nigéria EUA |

| | | | | | |
|---|--|----------|---------------------------|--|------------------------------|
| Ikoyi Blindness | Fela Anikulapo Kuti and the Africa 70 | LP | 1976 | Africa Music | Nigéria |
| Yellow Fever | Fela Anikulapo Kuti and the Africa 70 | LP | 1976 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Upside Down | Fela Anikulapo Kuti and the Africa 70 | LP CD | 1976 ? 1985 1990 | Decca Afrodisia London Records Celluloid Celluloid | Nigéria EUA EUA EUA |
| Before I Jump Like Monkey Give Me Banana | Fela Anikulapo Kuti and the Africa 70 | LP | 1976 | Coconut | Nigéria |
| Again, Excuse-O | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1976 | Coconut | Nigéria |
| Zombie | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1976 1977 | Coconut Creole | Nigéria Reino Unido |
| The Basa-Basa Soundz | The Basa-Basa Soundz | LP | 1976 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Zombie | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Mercury | EUA |
| Fela Ransome-Kuti Vol. 1 & 2 | Fela Ransome-Kuti | LP | 1977 | EMI / Pathe Marconi | França |
| * | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Sorrow, Tears and Blood | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Opposite People | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Mr. Big Mouth | Tunde Williams plays with The Africa 70 (with Fela Anikulapo-Kuti) | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Stalemate | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Fear Not for Man | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Why Black Man Dey Suffer** | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| Observation No Crime** | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| I Go Shout Play** | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Decca Afrodisia | Nigéria |
| No Agreement | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 1977 1985 | Decca Afrodisia | Nigéria França EUA |

| | | | | | |
|---|---|-----|--------------|----------------------------------|------------------------|
| | | | | Barclay Celluloid | |
| Progress | Tony Allen and The Africa 70 (with Fela Anikulapo-Kuti) | LP | 1977 | Coconut | Nigéria |
| Sorrow | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 | Kalakuta | Nigéria |
| Shuffering and Shmiling | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1977 1985 | Coconut Celluloid | Nigéria EUA |
| Shuffering and Shmiling | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1978 | Barclay | França |
| No Accommodation for Lagos | Tony Allen and The Africa 70 with Fela Anikulapo-Kuti | LP | 1979 | Phonogram | Nigéria |
| Unknown Soldier | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1979 | Phonodisk Skylark | Nigéria |
| V.I.P. – Vagabonds In Power | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1979 | Jofabro / Kalakuta | Nigéria |
| I.T.T. – International Thief Thief | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1979 | Kalakuta | Nigéria |
| Authority Stealing | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1980 | Kalakuta | Nigéria |
| Music of Many Colors | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 with Roy Ayers | LP | 1980 1986 | Phonodisk Celluloid | Nigéria EUA |
| Coffin for Head of State | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1981 | Kalakuta | Nigéria |
| * | Black-President | LP | 1981 | Arista | Reino Unido |
| Original Sufferhead | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1981 | Lagos International Arista | Nigéria Reino Unido |
| Sorrow, Tears and Blood / Colonial Mentality | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | 7" | 1981 | Arista | EUA |
| Unknown Soldier | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1982 | Uno Melodic | EUA |
| Perambulator | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1983 | Lagos International | Nigéria |
| Lady (Part 1) / Lady (Part 2) | Fela Kuti | 7" | 1983 | EMI | Reino Unido |
| Lady (reduzida) / Unknown Soldier (vocal) | Fela Kuti | 12" | 1983 | EMI | Reino Unido |
| Fela's London Scene | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | LP | 1983 | Editions Makossa | EUA |

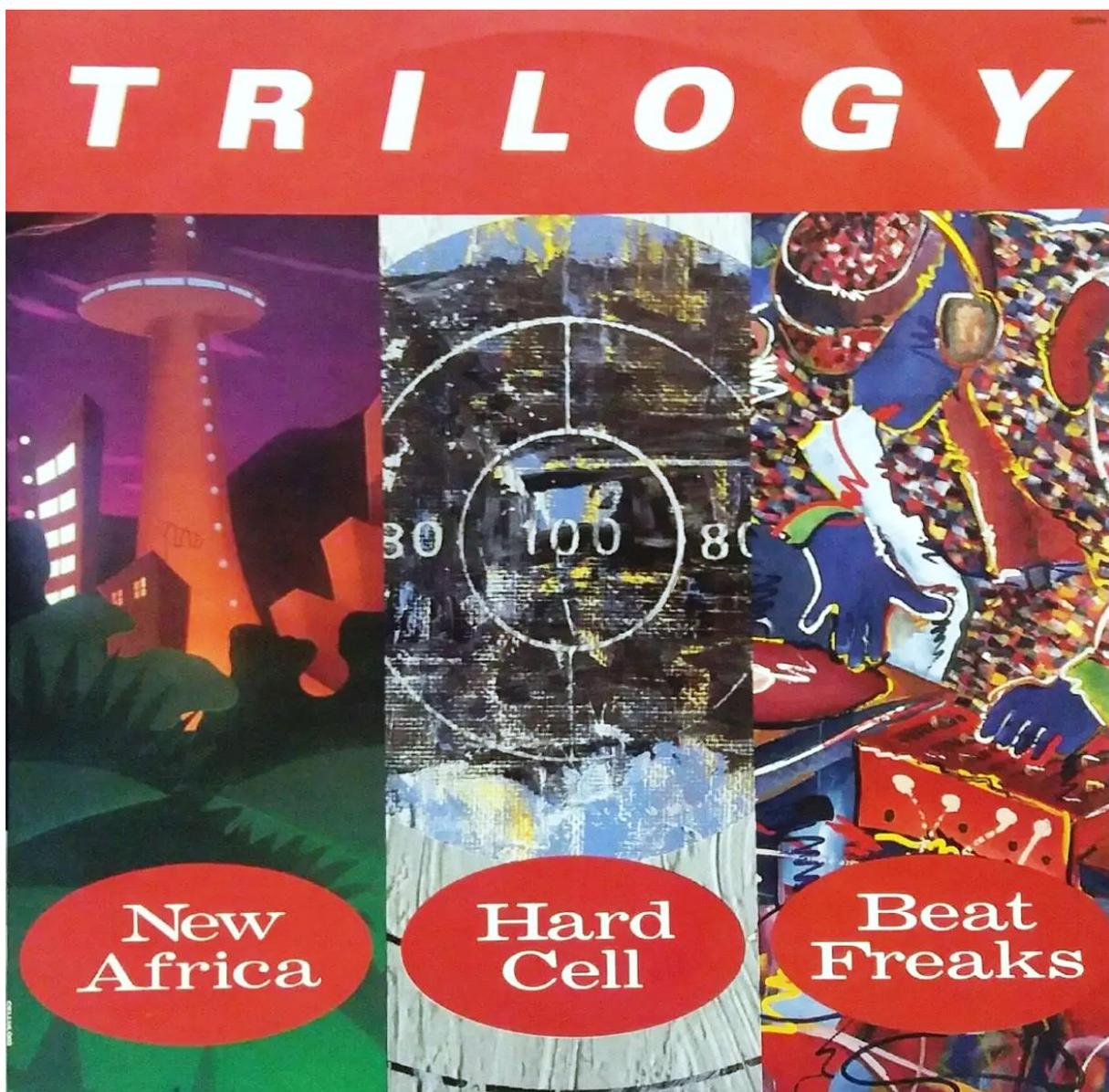
| | | | | | |
|--|---------------------------------------|----------|------|-------------------------------|------------------------|
| Live in Amsterdam – Music Is the Weapon | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1984 | EMI | Reino Unido |
| M. O. P. (Movement of People) | Fela Anikulapo-Kuti | 12” | 1984 | EMI/Pathe Marconi | França |
| M. O. P. | Fela Anikulapo-Kuti | 12” | 1984 | EMI | ? |
| Army Arrangement | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1985 | Celluloid | EUA |
| Army Arrangement | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1985 | Yaba – Celluloid Celluloid | Reino Unido EUA |
| Army Arrangement | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1985 | Kalakuta | Nigéria |
| Mr. Follow Follow | Fela Anikulapo-Kuti | LP | 1986 | Celluloid | EUA |
| Teacher Don’t Teach Me No Nonsense | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1986 | Polygram | Nigéria |
| Teacher Don’t Teach Me No Nonsense | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1986 | Barclay | França |
| Look and Laugh | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | 7” | 1986 | Barclay | França |
| I Go Shout Plenty | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1986 | Decca-Afrodisia | Nigéria |
| Fela In Concert | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | Video | 1986 | View Video | ? |
| Live in Amsterdam – Music Is the Weapon | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1986 | Polygram | Nigéria |
| Jenwi Temi (Don’t Gag Me) | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | LP | 1987 | Philips | Nigéria |
| Oduduwa | Oluko Imo with Fela Anikulapo-Kuti | LP | 1988 | Arigidi | Nigéria |
| Teacher Don’t Teach Me No Nonsense | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | Video | 1988 | Hendering Video | ? |
| Fela Live | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | Video | 1988 | Hendering Video | ? |
| Beasts of No Nation (Instrumental) / Beast of No Nation (Vocal) | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1989 | Kalakuta | Nigéria |
| Beasts of No Nation | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP CD | 1989 | Eurobound / Yaba Shanachie | Reino Unido EUA |
| Overtake Don Overtake Overtake | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP CD | 1989 | Kalakuta Shanachie | Nigéria EUA |
| Confusion Break Bones | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP | 1990 | Kalakuta | Nigéria |
| Original Sufferhead | Fela Anikulapo-Kuti | CD | 1991 | Shanachie | EUA |
| Underground System | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | LP CD | 1992 | Kalakuta Stern’s | Nigéria Reino Unido |
| Black Man’s Cry | Fela Anikulapo-Kuti | CD | 1992 | Shanachie | EUA |

| | | | | | |
|--|---|-----|------|---------------------------|---------------|
| The '69 Los Angeles Session | Fela Ransome-Kuti and The Nigeria 70 | CD | 1993 | Stern's | Reino Unido |
| Low Profile (Not For The Blacks): Music of Lekan Animashaun | Lekan Animashaun | LP | 1995 | Kalakuta | Nigéria |
| Abami (A Tribute to Fela) | Lagbaja | CD | 2000 | Mothelan' Music | Nigéria |
| Zombie | Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 | CD | 2001 | Barclay | França |
| Army Arrangement | Fela Anikulapo-Kuti and The Egypt 80 | CD | 2001 | Barclay | França |
| Fela Anikulapo-Kuti and The Africa 70 with Ginger Baker 'Live!' | Ginger Baker and Tony Allen 'Drum Solo' | CD | 2001 | Barclay | França |
| The Underground Spiritual Game | Fela Kuti mixed by Chief Xcel | CD | 2004 | Quannum Barclay | EUA França |
| Highlife-Jazz and Afro-Soul | Fela Ransome-Kuti and his Koola Lobitos | CD | 2005 | P-Vine | Japão |
| Ginger Baker in Africa | Fela Ransome-Kuti and Africa 70 | DVD | 2006 | Eagle Rock | ? |
| Featuring The Great Fela Anikulapo-Kuti and Africa 70 Band | Toks Llorin | CD | 2006 | Toks Music | ? |
| Complete Works of Fela Anikulapo-Kuti | Fela Anikulapo-Kuti | CD | 2007 | Evergreen Musical Company | Nigéria |

* Título do disco desconhecido

** Gravado mas não lançado

Adaptado de: **MOORE**, Carlos. *Fela: Esta vida puta*. São Paulo: Nandyala, 2011

ANEXO E – Capa de *Trilogy* (1987)

Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-909764947-trilogy-new-africa-hard-cell-beat-freaks-1987-lp- JM>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

ANEXO F – Contracapa de *Trilogy* (1987)

Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-909764947-trilogy-new-africa-hard-cell-beat-freaks-1987-lp- JM>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

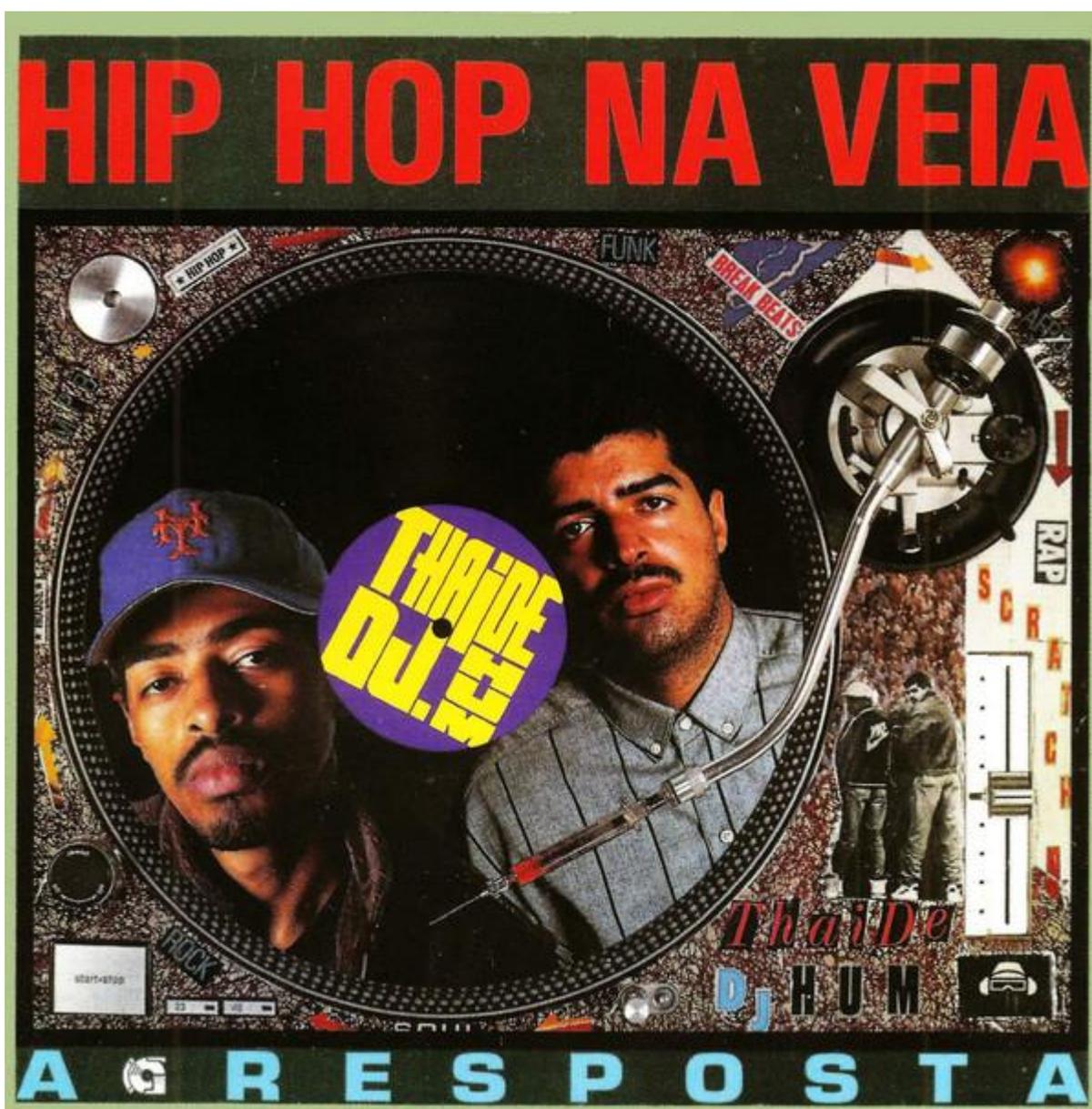
ANEXO G - Ocorrência do termo “Fela Kuti” em periódicos nacionais

| | 1980-1989 | 1990-1999 | 2000-2009 | 2010-2017 | Total |
|--------------------------|-----------|-----------|-------------|-------------|------------|
| Jornal do Brasil (RJ) | 22 | 9 | 38 | 6 | 75 |
| Tribuna da Imprensa (RJ) | 1 | 2 | 2 | - | 5 |
| Jornal do Commercio (RJ) | 1 | - | - | - | 1 |
| O Globo (RJ) | 3 | 2 | 42 | 167 | 214 |
| O Fluminense (RJ) | - | - | 3 | 12 | 15 |
| Folha de S.Paulo (SP) | - | - | 15 | 90 | 105 |
| Estadão (SP) | - | - | 16 | 163 | 179 |
| Correio de Notícias (PR) | 1 | 1 | - | - | 2 |
| Correio Braziliense (DF) | - | - | 17 | - | 17 |
| A Tarde (BA) | 2 | 9 | 102 | | 113 |
| Jornal do Commercio (AM) | 6 | 1 | - | - | 7 |
| Diário do Pará (PA) | 2 | - | - | - | 2 |
| Total | 38 | 24 | 193* | 480* | 735 |

* A pesquisa realizada no acervo do jornal *A Tarde* (BA) contemplou o período de 2000 a 2017. Para o cálculo do total de ocorrências nos períodos de 2000-2009 e 2010-2017 foi realizada uma estimativa, considerando a média de ocorrências publicadas por ano neste periódico.

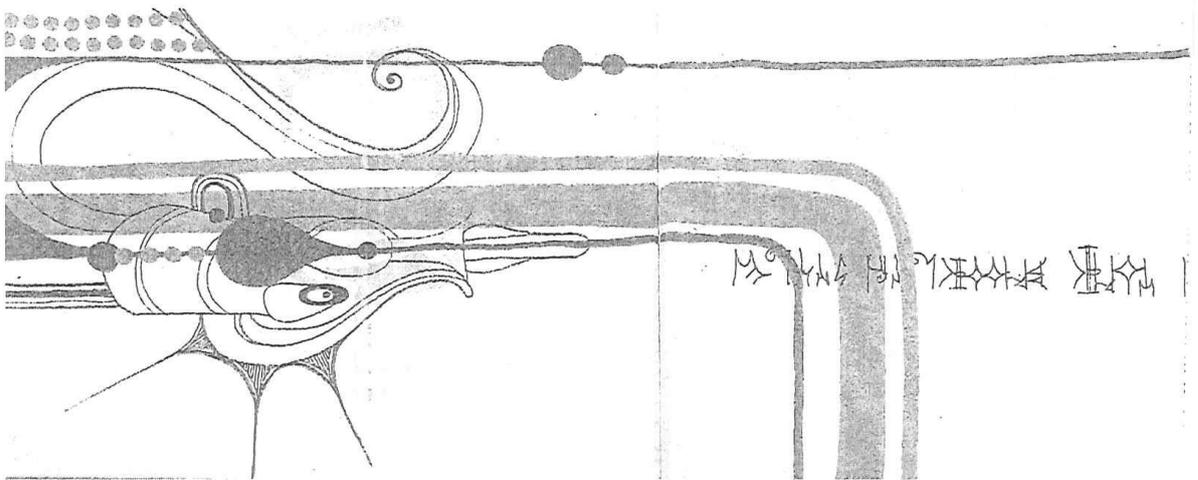
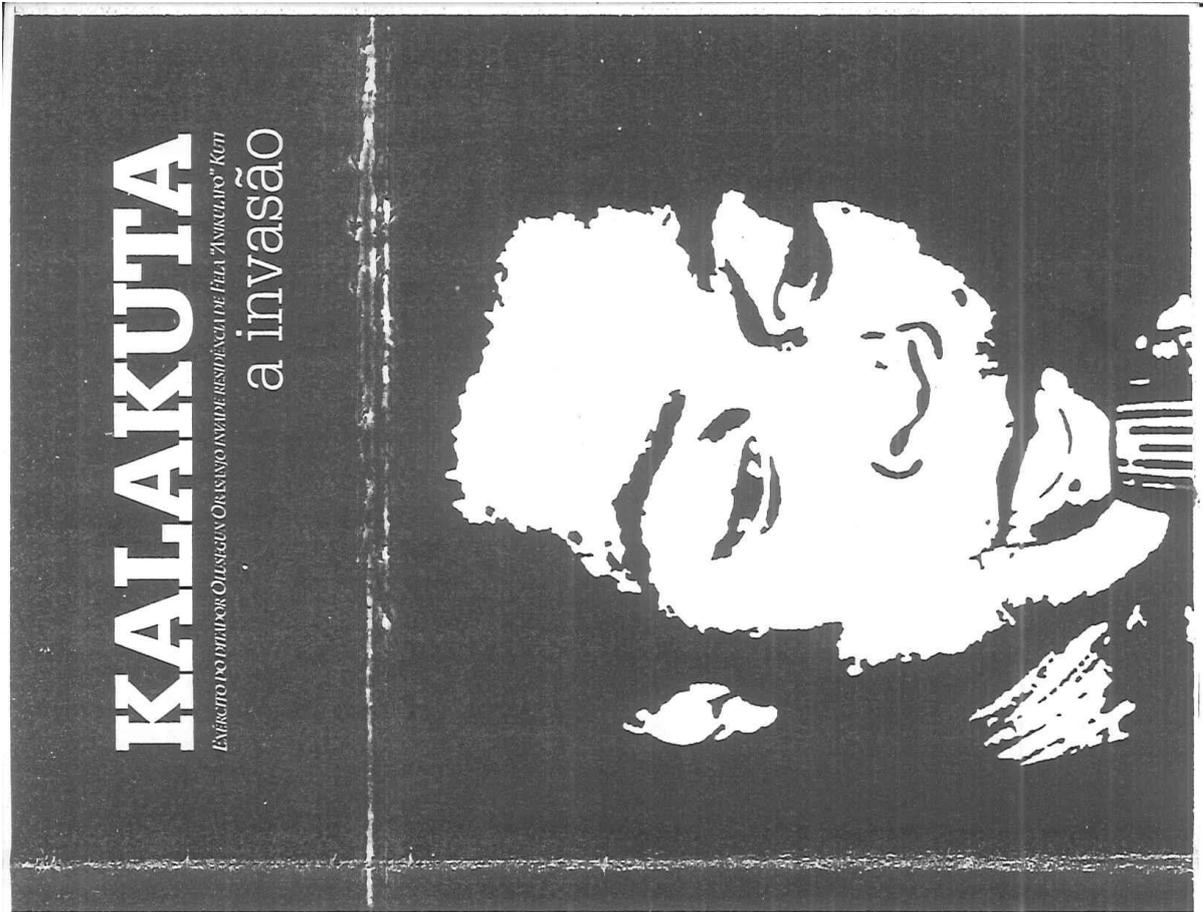
Pesquisa realizada entre os dias 10 e 12 de Agosto de 2017 na Hemeroteca Digital Brasileira (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>), acervos digitais dos jornais *Folha de S. Paulo* (<https://acervo.folha.com.br/>), *Estadão* (<https://acervo.estadao.com.br/>), *O Globo* (<http://acervo.oglobo.globo.com/>) e acervo físico do jornal *A Tarde*, no dia 12 de Setembro de 2017.

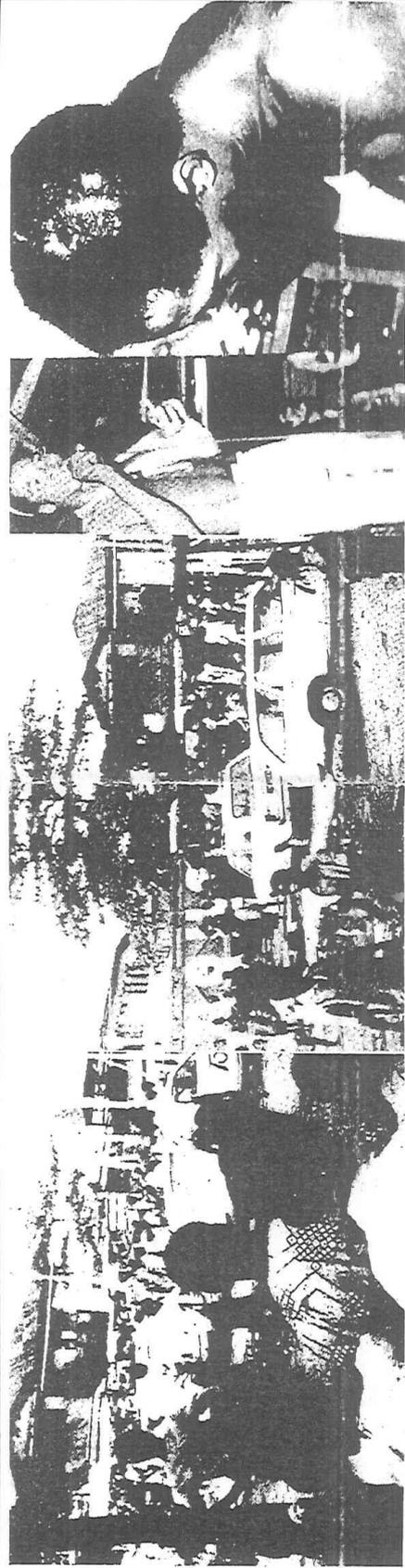
ANEXO H – Capa de *Hip Hop na Veia – A Resposta* (1990)



Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1052681524-lp-vinil-thaide-e-dj-hum-a-resposta-1990-selo-eldorado- JM>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.

ANEXO I – Material do dossiê produzido e entregue pela *Festa Fela* (2007)





Cerca de mil homens do exército nigeriano invadiram nesta sexta-feira a República de Kalakuta, residência e espécie de país paralelo fundado pelo músico local Fela "Anikulapo" Kuti. Os soldados arrancaram as cercas elétricas do lugar, tomaram as instalações e espancaram brutalmente os seus ocupantes — em sua maioria, parentes e membros da banda do compositor: **MULHERES FORAM ESTUPRADAS E A MÃE DE FELA KUTI, FUNMILAYO RANSOME-KUTI, 77 ANOS, PROFESSORA E ATIVISTA DOS DIREITOS DA MULHER, FOI ATRADA PELA JANELA DO PRIMEIRO ANDAR DA CASA.** O criador do afrobeat, estilo musical que mistura funk, jazz, rhythm 'n' blues e ritmos tradicionais africanos como o juju, sofreu graves lesões, que resultaram em ossos quebrados e traumatismo craniano. Seu estúdio de gravação, com instrumentos e fitas master, foi incendiado — assim como todo o local. Há indícios de que os bombeiros foram impedidos de apagar o incêndio.

O ataque a Kalakuta teria sido motivado por uma apresentação do músico nigeriano e sua banda Afrika 70 em que eles tocaram "Zombie", composição que ironiza de maneira direta a subserviência dos soldados ao regime do ditador Olusgun Obasanjo.

Essa não é a primeira vez que a república paralela de Fela Kuti sofreu retaliações por parte do governo. Em novembro de 1975, policiais armados com machados e gás lacrimogênio invadiram a área sob o pretexto de terem recebido uma queixa de sedução de menores em Kalakuta. Muita gente apanhou e Fela ficou tão machucado que teve de ser levado a um hospital em vez de ir para a cadeia. A queixa foi julgada fajuta nos tribunais e o incidente inspirou a composição do álbum *Kalakutta Show*. **(RU Prezz — 18 de fevereiro de 1977 — Lagos (Nigéria))**

grantes de sua banda foi algo crucial para a resistência, porque eles realmente passaram por muita coisa juntos. Se eles tivessem deixado a Nigéria quando foram perseguidos pelo governo talvez não houvesse afrobeat hoje.

{ É impossível parar } o movimento agora

O que você acha de bandas atuais de afrobeat, como Nomo, Antibalas, Daktaris e Budos Band?

Sinto como se elas fossem todas testemunhas da vitória de meu pai sobre as pessoas que tentaram calá-lo. Não só essas que você mencionou, mas há bandas de afrobeat em todo lugar no mundo. É impossível parar o movimento agora.

O afrobeat é um movimento ou um gênero musical?

Muito mais do que apenas um gênero, eu sempre digo que é um movimento.

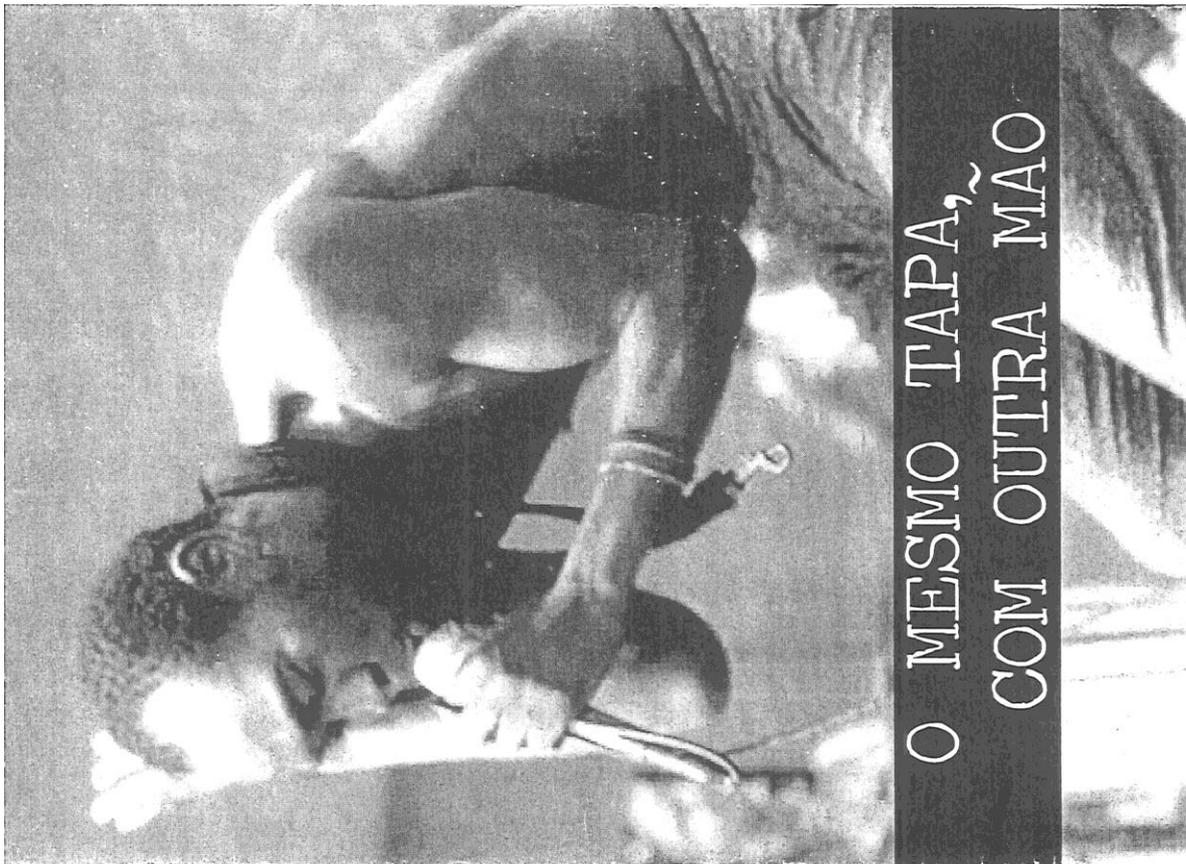
Nomes como Dr. Dre e Timbaland são citados como influências no seu trabalho. O que o hip hop e o afrobeat têm em comum?

O afrobeat é real como o bom hip hop. Hoje em dia muita gente se vende no hip hop pelo dinheiro, mas os verdadeiros o conservam. Tudo é música negra. E a batida nos conecta a todos.

Você toca músicas de Fela Kuti nos seus shows?

Sim, abro todos os concertos com uma música de meu pai, como sinal de respeito ao homem que nos seu tudo isso... Suas músicas têm os melhores arranjos de metais que já ouvi.

(POR LÍGIA NOGUEIRA E RAMIRO ZWETSCH)



O MESMO TAPA, COM OUTRA MÃO

Afrobeat é compromisso na família de Fela. Além do relativamente conhecido Femi Kuti (que esteve no Brasil pelo Free Jazz, em 1999, e já trabalhou com rappers como Mos Def e Common), o caçula **Seun Anikulapo Kuti** também guarda nos genes os elementos da música criada pelo pai. Integrante da banda Egypt 80 desde os oito anos, o músico assumiu sua liderança aos 15 anos, quando Fela morreu. Agora, prepara-se para lançar seu primeiro disco à frente do mesmo time de instrumentistas com quem convive desde a infância. Escudeiros fiéis da batida perfeita, Seun Kuti & Egypt 80 oferecem um contraponto da estética original no momento em que bandas norte-americanas — como Antibalas, Nomo, Budos Band e Daktraris — consolidam uma tendência de filtrar o afrobeat por uma abordagem contemporânea. Era só o que faltava pro bicho pegar de vez.

Tenho certeza que alguns animais
de estimação comem melhor que
60% da população africana

Você continua vivendo na Nigéria? As coisas mudaram no País ou continuam do jeito que sempre foram?

Eu nasci em Lagos, na Nigéria. Ainda vivo na cidade e vivi lá toda a minha vida, exceto por um curto período em que morei na Inglaterra como estudante. A situação mudou — os ricos são agora mais ricos e os pobres miseravelmente pobres. A polícia ainda nos agride nas ruas por dizermos que sabemos os nossos direitos. Este é o quadro, você sabe, o mesmo tapa, só que com a outra mão.

Você tinha 15 anos quando Fela morreu. Poderia falar sobre suas lembranças daquele período?

Minhas lembranças são meio borradas, foi um período muito turbulento, e naquele tempo eu tive de tomar a liderança da banda ou vê-la morrer. Havia muita pressão sobre mim e no meio de tudo o caos ainda tive de lidar com a perda do meu pai.

Como é trabalhar com o Egypt 80?

Bem, você sabe, venho tocando com esta banda desde que tenho oito anos. E, mesmo que eu seja o líder agora, ainda sinto como se fôssemos uma família.

O que você procura quando faz música? Suas músicas dão a impressão de que a idéia é levar a diante o trabalho de seu pai. Você concorda?

Eu não procuro nada — acho que a música me encontra. Às vezes ela chega quando estou dormindo, comendo, trabalhando. A qualquer hora ela me diz: "liberte-me para o mundo". Basicamente, deixo o ritmo me guiar. Meu pai foi um grande homem com muito para ensinar ao mundo. Sinto-me honrado que meu trabalho remeta à música dos mestres. Mesmo que Fela não fosse meu pai, eu ficaria orgulhoso em levar adiante tal mensagem como objetivo da minha existência. Precisamos emancipar a mente de meu povo.

A música de Fela Kuti sempre foi engajada na denúncia da desigualdade que existe no continente africano. Você também tem essa preocupação?
É claro. Sou um africano que é verdadeiro com ele mesmo, e meu sucesso não é a minha felicidade. Ainda estou triste porque o governo na África acha difícil tratar pessoas como seres humanos. Tenho certeza de que alguns animais de estimação comem melhor do que 60% da população.

Então, as idéias de Fela Kuti continuam atuais?

As idéias dele ainda servem porque tudo o que ele estava falando ainda acontece, só que em escala muito maior e de maneira inconstante. Os domínios podem sentar, cruzar os braços e serem felizes contanto que os líderes continuem dando a África a eles, pedaço por pedaço, em detrimento ao restante da população.

Em sua opinião, quais outros artistas além de Fela ajudaram a popularizar o afrobeat nos anos 70?

Ele era o único músico de afrobeat na época, mas acho que a lealdade dos inte-

**UM FELA JÁ INCOMODAVA MUITA GENTE. QUANDO ELE
CRUZOU COM SUA ALMA GÊMEA, O BATERISTA TONY
OLADIPO ALLEN, PASSOU A INCOMODAR AINDA MAIS.
AQUI, VOCÊ VAI ENTRAR EM SINTONIA COM ESSA FIGURA
FUNDAMENTAL NA CRIAÇÃO DO AFROBEAT.**

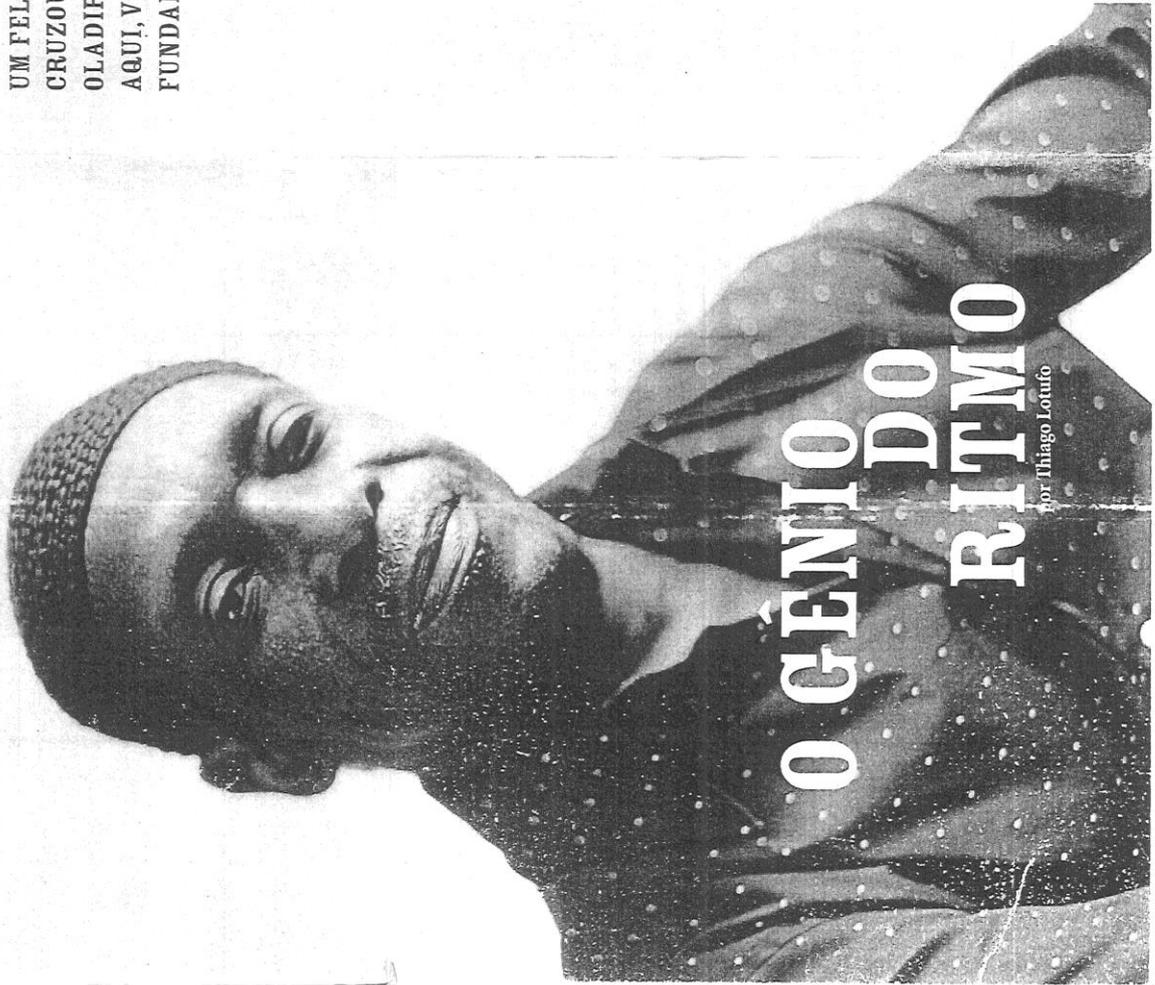
Dizer que o cara é um gênio das baquetas é óbvio demais, redundância pura. Arrumar uma palavra melhor fica pequeno. Para quem não o conhece, a gente apresenta: Tony Oladipo Allen é um músico de finíssima qualidade. Nasceu em Lagos, capital da Nigéria, em 1940 (completa 67 anos no dia 12 de agosto). Começou a tocar bateria aos 18 anos – aprendeu tudo de ouvido – e não parou mais. Seu grande feito na carreira foi ter criado juntamente com Fela Kuti o afrobeat, estilo que mistura funk, jazz, rhythm'n'blues e ritmos tradicionais africanos como o juju. "O afrobeat é o som que eu sempre procurei e que sempre vou carregar comigo", disse Allen à Radiola Urbana, em entrevista concedida em junho de 2005, quando ele se apresentou no Sesc Pompéia (São Paulo). Quem assistiu ao show pôde conferir de perto que o cara continua em plena forma, dominando a bateria como ninguém e destilando suas inimitáveis batidas quebradas.

Foi em 1964 que Allen conheceu seu maior parceiro. Fela era líder do Koola Lobitos e estava atrás de um bom baterista que tocasse jazz e highlife – ritmo que predominava no oeste da África (na área colonizada pelos ingleses) e que unia guitarras a um naipe de metais bem jazzístico. Já havia realizado diversas audiências e nenhum músico o satisfazia – até que encontrou Tony Allen. Após ouvi-lo tocar, Fela disparou: "Você é o único cara na Nigéria inteira que toca desse jeito". E aí já era. Juntaram a música com a vontade de tocar e não deu outra. Os dois formaram durante 15 anos uma das duplas mais importantes do cenário musical do século 20.

Em 1969, a turnê que o Koola Lobitos fez nos Estados Unidos (tendo como base Los Angeles) mudou a vida da dupla para sempre. O grupo excursionou pelo país por oito meses – tempo mais do que suficiente para que Fela entrasse em contato com as idéias de Malcolm X, dos Panteras Negras e outras lideranças que defendiam os negros e o afrocentrismo. De volta à Nigéria, não deu outra: Fela radicalizou em suas posições políticas, trocou o nome do Koola Lobitos para Nigeria 70 – mais tarde rebatizada como África 70 – e incorporou referências do funk em suas composições. Nascia ali o afrobeat, um caldeirão de influências e transformações refogadas sobre o fogo de um regime autoritário e sangüinário.

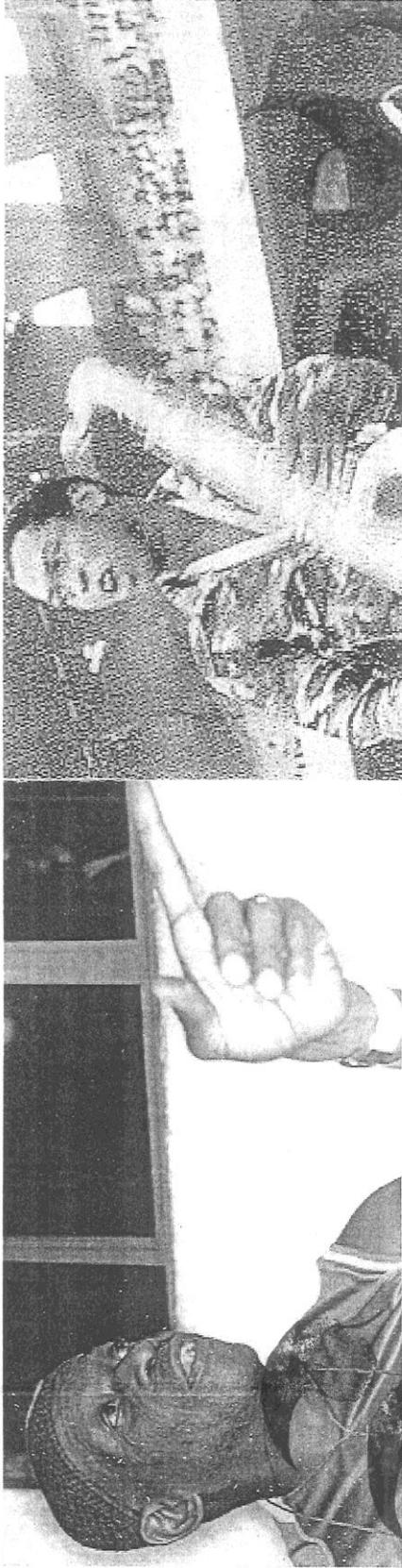
Allen iniciou a carreira-solo em 75, em paralelo ao trabalho que fazia com Fela, e gravou três discos produzidos pelo próprio: Jealousy, Progress e No Accommodation for Lagos. Em 1978, no entanto, a parceria ruiu e o baterista resolveu seguir seu próprio rumo. Depois de gravar No Discrimination, lançado em 1980, se mudou para Paris (onde vive até hoje). Gravou apenas mais dois discos nos anos 80 e 90 – "N.E.P.A." (88) e "Black Voices" (99) – até recuperar fôlego triunfalmente no novo milênio, que já registra três álbuns: Home Cooking (02), Live (04) – que inclui uma faixa "Kindness", tocada no hipnotizante show no Sesc Pompéia – e "Lagos No Shaking" (06).

Depois de sua primeira passagem pelo Brasil, seus laços musicais com o país se estreitaram. Sua bateria impulsiona a faixa "Bença, Balaço & Chumbo Grosso", lançada pelo grupo de hip hop Mamele Sound System em Velha Guarda 22 (06). A



O GÊNIO DO RITMO

por Thiago Lotufo



FELA ME FEZ EXPANDIR OS LIMITES DA CRIAÇÃO

sessão rítmica foi tirada de uma jam session registrada em 2005 no estúdio YB, em São Paulo, e as batidas gravadas ali ainda vão aparecer em futuros trabalhos do núcleo de produção Instituto. Em 2006, Allen frequentou novamente o Sesc Pompéia — dessa vez como mero figurante do elenco do Brasilítime, projeto que promove o encontro de veteranos do ritmo com virtuosos dos toca-discos. Volte sempre!

Seus álbuns mudaram ao longo de sua carreira. O senhor incorporou ritmos novos... Continua sendo afrobeat. Eu coloquei coisas novas, mas a base é o afrobeat. É a evolução de som, do estilo. Eu tento evoluir dentro do afrobeat.

O sr. acha que a evolução vem de estilos como R&B, rap, música eletrônica? Não, não. Eu ouço todos os estilos de música. Eu gosto de muita coisa. Não tenho um gesto particular por determinada coisa. Você tem que ouvir os outros para poder criar o seu próprio estilo.

O afrobeat é um ritmo muito poderoso e não

dá para simplesmente esquecê-lo. Não é isso? É isso. Não é como outras músicas como o rock e o reggae, por exemplo, que têm uma determinada batida. O afrobeat não é uma batida específica porque estou criando a todo momento, reinventando — especialmente quando fico entediado com determinada batida. Nos meus concertos, por exemplo, apesar de ser afrobeat, você não vai ouvir a mesma batida do início ao fim do show.

Como o sr. criou o afrobeat junto com Fela Kuti? Vocês costumavam tocar jazz juntos nos clubs de Lagos...

Fela era o cara que eu procurava. Eu passei por várias bandas até encontrá-lo. Eu trocava porque não via evolução. Fela foi a pessoa certa que me levou a expandir os limites de criação. Ele era um gênio e nós nos comunicávamos por telepátia.

Vocês se comunicavam por telepátia? Com certeza.

Como o sr. o conheceu?

Foi um baixista que eu conhecia que me

apresentou a ele. Fela estava atrás de um bom baterista na Nigéria — ele tocava jazz naquela época. Ele procurou e disse que não havia um baterista bom no país. Até que este baixista disse: "Check somebody out first" ("de uma olhada em alguém antes") e depois você toma a sua decisão. Isto foi em 1964. E, desde então, começamos a tocar jazz juntos. Fela me perguntou onde eu havia estudado bateria. Eu disse: "Em nenhum lugar, aprendi aqui mesmo na Nigéria."

O sr. aprendeu tudo de ouvido? Nunca teve aulas?

Nunca. Eu experimento bastante. A bateria é um instrumento que não deve ter limites. Talvez, se eu tivesse tido aulas, eu estaria limitado aquilo que o professor me ensinaria.

O sr. foi influenciado por bateristas como Art Blakey, Max Roach...

Sim. Foi. Eles foram os meus ídolos. Quando eu comecei a tocar eu queria tocar como eles. E consegui. Mas depois conectei a me perguntar: "Ok. Eu sei tocar como Blakey, Max Roach, Tony Williams, mas e eu? Quando

você acredita no que faz, o resto é o resto.

O sr. começou a tocar com 18 anos e agora já acumula quase 50 anos de estrada.

O que você destacaria nesses anos todos de carreira? A minha dedicação à música, ser um artista dedicado ao que eu acreditava. Quando você acredita no que faz, o resto é o resto.

O sr. ficou triste quando vocês se separaram?

Não, porque ele continuou a ser meu amigo até os seus últimos dias. Algumas pessoas disseram que eu queria arruiná-lo, mas não é verdade. Ficamos 15 anos juntos e foi o suficiente. Uma hora tive de partir.

O sr. também é...

É. Por isso a gente se comunicava por telepátia.

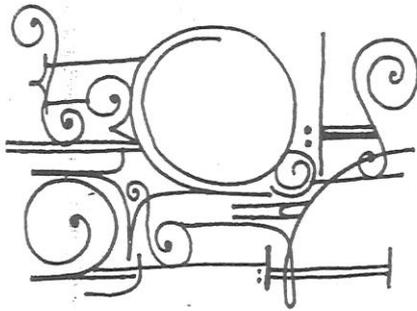
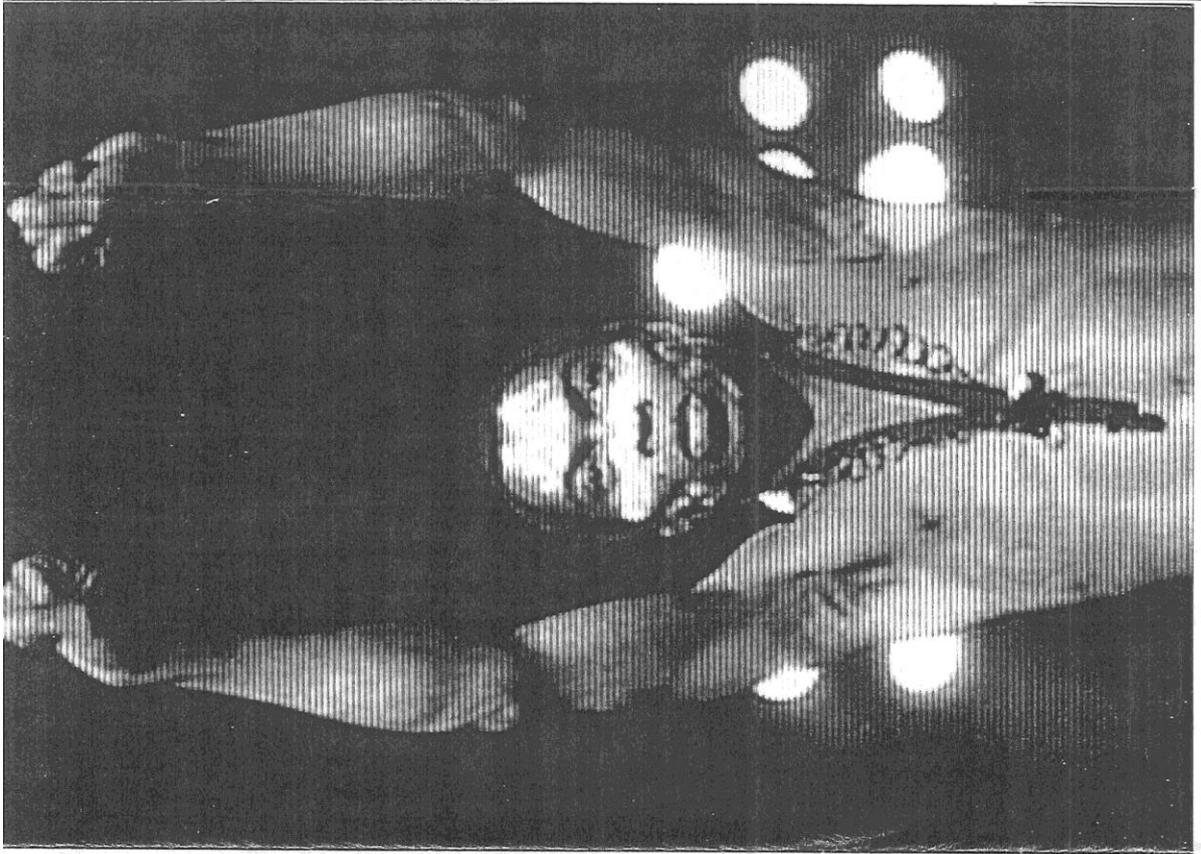
O sr. ficou triste quando vocês se separaram?

Não, porque ele continuou a ser meu amigo até os seus últimos dias. Algumas pessoas disseram que eu queria arruiná-lo, mas não é verdade. Ficamos 15 anos juntos e foi o suficiente. Uma hora tive de partir.



COM A MORTE NO BOLSO

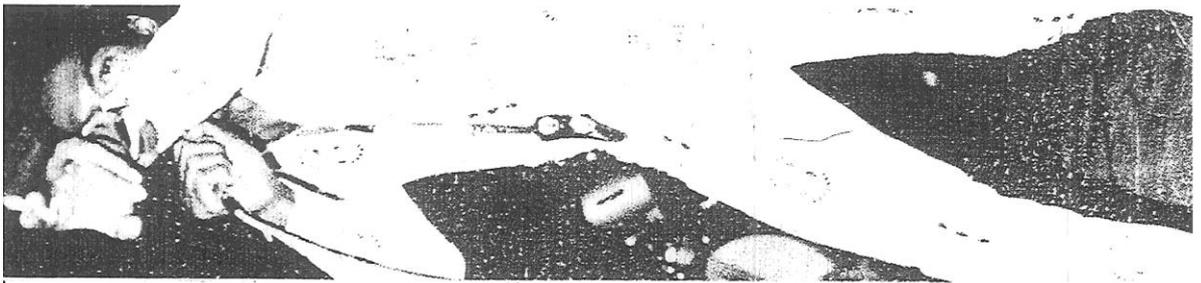
POR RAMIRO ZWETSCH E LÍCIA NOGUEIRA



TENSÃO E TESÃO

notas musicais e biográficas de Fela Kuti. O transe alcançado na colisão de metais em brasas com guitarras minimalistas e a batida perfeita tirada do pulso sem-firme de seu parceiro Tony Allen tornou-se a trilha sonora de uma crítica sólida à podridão que freava (e ainda freia) o desenvolvimento na Nigéria. Poucos artistas levaram tão a sério a proposta de música de protesto. Cada disco, cada verso, cada acorde eutucava uma ferida específica em um sem-número de fraturas expostas sem disfarce por um sistema de governo autoritário. Pedra no sapato alheio, Fela foi pisoteado pelo regime ao longo de toda carreira. Tanto apanhou e resistiu que, em 1975, acrescentou ao seu nome a expressão Anikulapo — “aquele que guarda a morte no próprio bolso”.

Fela Anikulapo Kuti incomodava. Presidente da Nigéria militar entre 1976 e 79, Olusegún Obasanjo não aceitava tanta crítica e o choque entre as duas partes se arrastou por anos e culminou na tragédia de 18 de fevereiro de 1977. Naquele dia, aproximadamente mil soldados invadiram a residência de Fela — denominada República Kalakuta, um território declarado pelo músico como independente da ordem do resto do país — e tocaram, literalmente, o terror. Mulheres foram estupradas, porradas foram distribuídas sem distinção

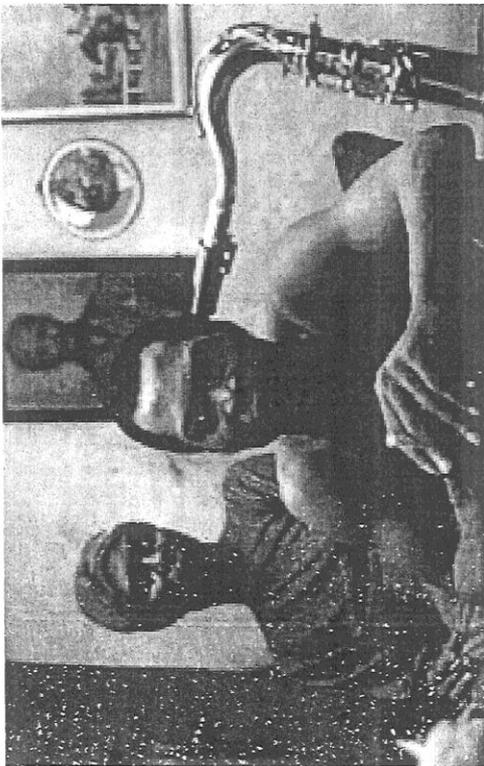


FELA KUTI FELA KUTI

Fela foi empurrada de uma janela do primeiro andar e morreu meses depois por consequências da agressão. Pior ainda: Obasanjo voltou ao poder da Nigéria em 1999, na primeira eleição para presidente do país em 16 anos – e lá permanece até hoje.

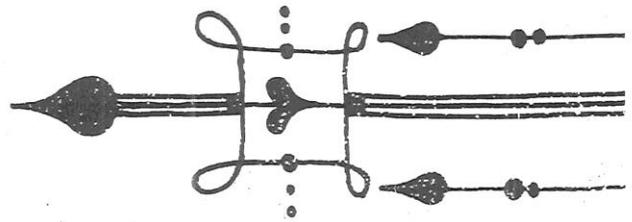
Fummilayo Ramsome-Kuti, morta aos 77 anos, foi mais do que a mãe do músico mais popular da Nigéria. Precipitou o feminismo em um país até hoje machista e foi a primeira mulher a dirigir um carro em ruas nigerianas. Seu engajamento político e ativismo contaminaram Fela ainda na adolescência e sua morte seria cantada, exorcizada. Serfeto, Fela e banda preparavam o revêde em um hotel improvisado como QG. “Coffin for Head of State” saiu em 79. Na tradução livre para o português, o título do disco de “um caixão para a cabeça do estado” – na real, “um caixão para Obasanjo”. O negócio era cutucar a alma e a consciência do inimigo. Capa e letra falam por si. A colagem do designer Chariokwo Lemi registra em fotos e legendas uma caminhada de Fela e integrantes de sua banda, carregando o caixão de sua mãe rumo à residência presidencial. Uma proclamação. A contracapa sobrepõe recortes de jornais e mídias chetres que estampam frases como “Obasanjo é mentiroso” e “Obasanjo ficou multimilionário”. A letra explícita o res-

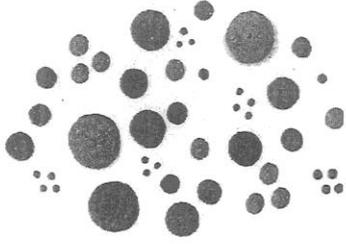
**“ELES ROUBAM TODO DINHEIRO
ELES MATAM MUITAS CASAS
QUEIMAM MUITAS CASAS
QUEIMAM MINHA CASA TAMBÉM
ELES MATAM MINHA MÃE
ENTÃO EU LEVO O CAIXÃO”**



se tornar presidente da Nigéria em 1979, mas sua candidatura foi recusada. Na década seguinte, formou a banda Egypt 80, com a qual gravou diversos discos e continuou enfurecendo os governantes com seus relatos de abuso. O auge da denúncia fica explícito ao final de “International Thief Thief”, quando Fela cita os nomes do presidente Olusegun Obasanjo e do vice, Moshood Abiola, com todas as letras. Em 1983, Fela concorreu à presidência novamente, mas desta vez foi detido e levado a prisão, onde permaneceu por 20 meses. Depois de solto, a frequência com que lançava discos diminuiu em medida inversamente proporcional à ascensão da ditadura no país.

Rumores davam conta de que ele estava sofrendo de uma doença da qual se recusava a receber tratamento. Até que, no dia 3 de agosto de 1997, seu irmão mais velho chocou a nação com a notícia de que Fela Kuti havia morrido, de Aids, no dia anterior. Mais de um milhão de pessoas compareceram ao funeral do artista em seu antigo clube Shrine – hoje administrado por seu filho e também músico, Femi Kuti – e, 10 anos depois, os admiradores continuam visitando o local onde seu corpo está enterrado, sob um pedestal de mármore na República Kalakuta. Alguém duvida de que ele estava certo ao se auto-intitular “Anikulapo”?





Embora não se saiba ao certo se o corpo da senhora Fumimilayo estava ou não no túmulo, o fato é que a marcha lúmbre terminou com o despejamento de seu conteúdo nos portões da mansão presidencial. Obasajo talvez nem se lembre disso e também pode não ter se importado quando o ato simbólico aconteceu, mas esse gesto foi eternizado em disco e aquilo tudo volta a ecoar toda vez que a bolacha roda nas vitrolas mundo afora.

O ataque à Kalakuta aconteceu depois de uma apresentação de Fela Kuti e sua banda Afríka 70 no FESTAG – Festival de Arte e Cultura Negra. O ódio dos militares veio à tona depois da apresentação da música “Zombie”, uma sátira escancarada à obediência cega e robótica dos soldados ao regime.

A música estava entre os maiores sucessos de Fela no período e sua execução ao vivo era certeza de retaliação militar. Em 1978, no aniversário de um ano da invasão à Kalakuta, o músico casou-se em uma mesma cerimônia com 27 mulheres – muitas delas cantoras e dançarinas do Afríka 70. No mesmo dia, a banda fez show em Lagos, tocou novamente “Zombie” e levou o troco mais uma vez. A banda inteira ficou retida na prisão por dois dias e depois todos foram enviados para um exílio forçado em Gana.

Entre uma treta e outra, Fela acumulava espancamentos, ossos quebrados e cicatrizes. Toda vez que ia preso, sua coleção aumentava e sua resposta às agressões sempre aparecia em forma de música. Entusiasta da maconha, foi detido por posse da erva algumas vezes. Em outra, a coisa fêdeu de vez. Embora estivesse limpo – sem nada “em cima” –, policiais tentaram incriminá-lo colocando uma certa quantidade da ganja em suas coisas. Ligeiro, Fela a engoliu e instigou os gambês a esperá-lo defecar para finalmente efetuar o flagrante. Na cela, o músico trocou as fezes com outro prisioneiro, obrigando a polícia a encerrar um dilema: admitir a própria corrupção ou deixá-lo ir embora – o que acabou acontecendo. Surgiu ali a inspiração para “Expensive Shit” (1975), “merda cara” na tradução sem rodeios. No encarte do LP original, Fela escreveu: “homens uniformizados alegraram que eu tinha engolido maconha. Minha merda foi mandada para teste de laboratório. Resultado negativo.”

Apesar de tantos machucados, Fela tinha uma excepcional capacidade regenerativa que o fazia retornar ao combate sempre que fosse preciso. No final dos anos 70, o músico fundou seu próprio partido político (Movement of the People) e lançou uma campanha para

**“ZUMBIS NÃO VÃO SE VOCÊ NÃO MANDÁ-LOS IR
ZUMBIS NÃO PARAM SE VOCÊ NÃO MANDÁ-LOS PARAR
ZUMBIS NÃO VOLTAM SE VOCÊ NÃO MANDÁ-LOS VOLTAR
ZUMBIS NÃO PENSAM SE VOCÊ NÃO MANDÁ-LOS PENSAR
MANDE-OS IREM EM LINHA RETA - MARCHEM, MARCHEM
SEM CÉREBROS, SEM SENSO - MARCHEM, MARCHEM, MARCHEM
MANDE-OS MATAR - MARCHEM, MARCHEM, MARCHEM
SEM CÉREBROS, SEM SENSO - MARCHEM, MARCHEM, MARCHEM
MANDE-OS MORRER - MARCHEM, MARCHEM, MARCHEM”**



ANEXO J – Folheto de divulgação da *Festa Fela/Show Makula* (2010)



ANEXO K – Folheto de divulgação “Na maré da Abayomy”

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura apresentam

NA MARÉ DA ABAYOMY

RECEBE

05/09 FELIPE CORDEIRO . 12/09 JARDS MACALÉ . 19/09 OTTO . 26/09 BNEGÃO



OFICINAS:
CAPOEIRA, DANÇA, MÚSICA E
INSTRUMENTOS MUSICAIS

TODAS AS SEXTAS DE SETEMBRO
LONA CULTURAL HERBERT VIANNA - MARÉ
ENTRADA FRANCA - 21H

Produção *Ambulante*

Patrocínio

RIO
MUNICÍPIO
CULTURA

Rio
450

Apoio

REDES

Fonte: Arquivo pessoal de Claudio Fantinato