

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

RAPHAEL FERNANDO AMARAL

**O NOVO TEMPO DO AFROBEAT:
Expressões Musicais e Identidades Negras**

Mestrado em História

São Paulo

2018

Raphael Fernando Amaral

O NOVO TEMPO DO AFROBEAT:

Expressões Musicais e Identidades Negras

Mestrado em História

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação do Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo.

São Paulo

2018

Banca Examinadora

Trabalho financiado pelo Conselho
Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico (CNPq).

Dedico esse estudo à memória de minha avó e de meu pai, assim como à força de minha mãe e minha tia. Foram seus ensinamentos e coragens que tornaram tudo possível.

AGRADECIMENTOS

As diversas fases que envolvem a realização de uma pesquisa e o processo de elaboração textual fazem com que a pessoa inserida nesse redemoinho vá gradativamente se isolando do pleno convívio social, voltando-se cada vez mais ao interior de seu próprio estudo. A única forma que encontrei para não me afogar nessa espiral tempestuosa foi recorrendo às pessoas que me lembraram de que eu não estava sozinho nesses caminhos e me demonstraram que, na verdade, a escrita de uma dissertação somente é possível por conta das redes coletivas de apoio que se formam em torno do pesquisador. Sendo assim, gostaria de agradecer a essas pessoas que tornaram meus estudos possíveis e, acima de tudo, suportáveis.

Inicialmente, agradeço a meus familiares. O incentivo e a estrutura que me forneceram garantiram que as todas as dificuldades fossem vencidas.

Agradeço profundamente à orientação do professor Amailton Magno Azevedo, que esteve presente em todas as etapas superadas nessa pesquisa, desde o *lato sensu* até os últimos momentos do Mestrado. Suas avaliações, elogios, críticas, contribuições com novas ideias, comentários precisos e alertas foram determinantes ao desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço demasiadamente também aos professores “Salloma” Salomão Jovino da Silva e Walter Garcia da Silveira Junior, membros da banca examinadora. Tanto pelas intervenções, quanto pelas sugestões bibliográficas, fontes de informação e novos campos a serem aprofundados. Eles foram fundamentais para uma melhor compreensão da pesquisa como um todo.

Agradeço também ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP pela estrutura de curso do programa de Mestrado, como também pela bolsa Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que me foi concedida para viabilizar o pleno desenvolvimento de meus estudos. Juntamente, agradeço às professoras e aos professores do curso de Mestrado em História da PUC-SP pela qualidade excelente de suas aulas e pela atenção concedida aos meus textos em seus cursos.

Agradeço ainda às amigas e aos amigos que me auxiliaram com conversas, ideias, entrevistas, incentivos, leituras, calmas e ombros ao longo da pesquisa, sobretudo a Patrícia de Brito, Mariana Alcântara Ferreira, Liliane Braga, Rosa Aparecida do Couto Silva, Vanessa Soares, Hanayrá Negreiros, Karla Leandro Rasche, Danilo Luiz Marques, Silvane Silva, Adriana de Souza, Mychelle Vera, Mônica Ávila, Alexandre Garnizé, Pedro Rajão, Fabrício Motta, Itaquê Barbosa, Lia Kayano, Cassia Milena Nunes Oliveira, Jéssica Omena Valmorbida, Henrique Santos Braga, Vagner Silva de Oliveira, Fernando de Moraes Trindade, Renê Araújo dos Santos, Felipe Leal Alves Xavier, Daniel Fonseca, Paulo Giovanni Oliveira, Francisco Flávio Ribeiro Viana, Felipe Corrêa Pedro, Alessandro de Oliveira Campos e Carlos Moacir Vedovato Junior.

Cada um de vocês está um pouco em cada página.

A todas e todos, meus mais sinceros agradecimentos.

Muito obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo compreender as influências do *afrobeat*, estilo musical nigeriano, e de seu principal criador, o músico Fela Kuti, sobre as produções musicais emergentes no contexto urbano no Brasil contemporâneo. O escopo central da pesquisa consiste no modo como músicos e ativistas tomaram o *afrobeat* como referência estilística e estética. Por meio da análise da produção fonográfica e de atividades culturais se percebe que a música *afrobeat* se tornou uma nova base de diálogo musical e identitário. Explora, também, os embates políticos em torno da incorporação do *afrobeat* em diferentes extratos sociais e étnicos. Destaca que, por meio desse estilo, uma nova afirmação negra e jovem se fez no contexto das periferias das metrópoles no Brasil. Inserida nos Estudos Culturais, a relevância dessa investigação decorre do fato que, com o *afrobeat*, é possível compreender determinadas facetas sobre como ocorrem as movimentações culturais, reconfigurações identitárias e a formação de novas subjetividades entre a África e a América pelas rotas da diáspora negra.

PALAVRAS-CHAVE: Afrobeat – Fela Kuti – Diáspora Africana – Música Brasileira – Cultura Afro-brasileira – História da Música – História Cultural.

ABSTRACT

The present research aims to understand the influences of afrobeat, nigerian musical style, and its main creator, the musician Fela Kuti, concerning emergent musical productions in the urban context at contemporary Brazil. The central scope of the research consists on how musicians and activists have taken the afrobeat as a stylistic and aesthetic reference. Through the analysis of phonographic production and cultural activities it's noticed that the afrobeat music became a new basis for identity and musical dialogue. It explores also the political clashes around the incorporation of afrobeat into different social and ethnic extracts. It is also emphasized that through this style, a new black and young affirmation has been made in the context of the metropolis' peripheries in Brazil. Inserted in the Cultural Studies, this investigation's relevance stems from the fact that, with the afrobeat, it is possible to understand certain facets about how occur the cultural movements, identity reconfigurations and a new formations of subjectivities between Africa and America by the routes of the black diaspora.

KEYWORDS: Afrobeat – Fela Kuti – African Diaspora – Brazilian Music – Afrobrazilian Culture – History of Music – Cultural History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – SOCIABILIDADES MUSICAIS E O AFROBEAT.....	11
CAPÍTULO 1 – FELA KUTI E A GÊNESE DO AFROBEAT	23
1.1 – CULTURAS NEGRAS E DIÁSPORA AFRICANA.....	23
1.2 – A FORMAÇÃO DO AFROBEAT	35
1.3 – O PAN-AFRICANISMO.....	455
1.4 – O AFROBEAT ENQUANTO ARMA DE CONTESTAÇÃO.....	522
1.5 – NAS ROTAS ENTRE A ÁFRICA E A DIÁSPORA: TRÂNSITOS E CONEXÕES.....	611
CAPÍTULO 2 – BRASIL E O NOVO MAPA DO AFROBEAT	67
2.1 – AS PONTES DA DIÁSPORA: FESTAC’77 E REFAVELA.....	688
2.2 – PRIMEIRAS NOTAS: OS ESBOÇOS DO AFROBEAT NO BRASIL DOS ANOS 1970 AOS ANOS 2000.....	78
2.3 – SÉCULO XXI: A INSERÇÃO DO BRASIL NO MAPA EXPANDIDO DO AFROBEAT A PARTIR DOS ANOS 2000.	85
2.4 – O Esvaziamento da Indústria Fonográfica e o Mergulho no Afrobeat.....	922
2.5 – A CRESCENTE VISIBILIDADE DO AFROBEAT NO BRASIL A PARTIR DO “FELA DAY”.....	1022
2.6 – ABAYOMY, BIXIGA 70, METÁ METÁ, IFÁ.....	11010
CAPÍTULO 3 – IDENTIDADES NEGRAS EM MOVIMENTO.....	1299
3.1 – AS DIVERSAS LINGUAGENS DO AFROBEAT NO BRASIL.	13030
3.2 – NEGRITUDE E IDENTIDADE.....	1411
CONCLUSÃO – AS CONTRIBUIÇÕES DO AFROBEAT NO BRASIL.	1544
BIBLIOGRAFIA	1566
DISCOGRAFIA CITADA	1633
FILMOGRAFIA.....	1666

INTRODUÇÃO – SOCIABILIDADES MUSICAIS E O AFROBEAT

Formas de expressão insólitas, temas inéditos e dotados de um poder não mais de invocação, mas de agrupamento, de convocação “com o fim de”. Tudo concorre para despertar a sensibilidade do colonizado, para tornar obsoletas, inaceitáveis as atitudes contemplativas ou de insucesso. Porque renova as intenções e a dinâmica do artesanato, da dança e da música, da literatura e da epopeia oral, o colonizado reestrutura a sua percepção. O mundo perde seu caráter maldito. As condições estão reunidas para o inevitável confronto (FANON, 1968: 203).

O objetivo central dessa pesquisa é analisar como uma vertente musical nigeriana específica, o *afrobeat*, influenciou a produção cultural urbana em algumas regiões do Brasil entre as décadas de 1970 e 2010. No trajeto percorrido por esse estudo, serão consideradas as relações de poder que incidem sobre a música, assim como sua historicidade, suas estéticas, o diálogo cultural que ela promove e o modo como opera socialmente e se vincula à questão da identidade.

Por volta de 1952, Frantz Fanon (intelectual envolvido na militância pela independência da Argélia), recebeu um convite da Associação Lyonesa de Estudantes Ultramarinos da França para refutar um artigo que, segundo Fanon, “literalmente considerava o *jazz* uma irrupção do canibalismo no mundo moderno”. Entretanto, ele não se limitou a “tomar uma posição a favor da música negra contra a música branca”, mas buscou fazer com que o autor do artigo, ao qual respondia, abandonasse os pressupostos de uma “pureza europeia” (FANON, 2008: 187).

Cerca de uma década depois, em 1961, analisando como os impulsos de libertação anticolonial impactavam sobre as expressões culturais (nas cores das cerâmicas, nas formas de escrita, nas novas danças), Fanon defendeu que a inovação do *jazz*, após a Segunda Guerra Mundial, desconstruiu as interpretações estereotipadas racistas que apontavam nessa vertente musical um “grito soluçado de um pobre negro maldito” e que as liberdades apresentadas no *jazz* estavam relacionadas com uma nova

mentalidade que refletia “uma das consequências da derrota, inelutável ainda que lenta, do universo sulista nos Estados Unidos” (FANON, 1968: 203).

De acordo com Fanon,

[...] uma vez que o negro apreende a si mesmo e ao mundo de uma forma diferente, ele faz com que nasça a esperança e impõe um recuo ao universo racista, é claro que seu trompete tende a se desobstruir e sua voz a desenrouquecer” (FANON, 1961: 201, apud. LANE, 2012: 139).

Já em 1964, ao realizar algumas considerações sobre Louis Armstrong e o *blues*, Frantz Fanon entende que essa vertente musical consiste em “um pouco de opressão estilizada que agrada ao explorador e ao racista. Sem opressão e racismo não haveria o *blues*”. Com esse raciocínio, Fanon não diminui o valor do *blues*. Na verdade, ele o valoriza e o situa historicamente, atentando que ele deve ser entendido como resultante de um conjunto histórico de relações de opressão, e que a história das culturas negras pelo mundo não deve ser lida apenas em função da violência sofrida, mas também pela arte que produziram, que tiveram o poder de despertar inclusive a “admiração dos opressores”. Para ele, “o *blues* é uma resposta do escravo ao desafio da opressão” (FANON, 1980: 41).

As expressões culturais negras (destacadamente a música) afirmam a identidade dessas populações e, simultaneamente, geram uma admiração paradoxal por parte de grupos identificados com o racismo, que utilizam essas expressões culturais para fixar uma imagem inferiorizada e crivada de exotismos sobre o que é o indivíduo negro na concepção deles.

Portanto, as relações entre identidade negra e música (sobretudo o *jazz*) forneceram a Fanon “um modelo, no âmbito estético, sobre como essa identidade pode estar integrada em um projeto de transformação, de tal forma que seus componentes são redinamizados e suas limitações inerentes são transcendidas” (LANE, 2012: 144).

Podemos dizer, portanto, que essas considerações, que partem da análise sobre o *jazz*, poderiam facilmente ser aplicadas às interpretações sobre a história de variadas

expressões musicais como o samba, o *reggae*, o *rock* e, como será o caso nessa pesquisa, do *afrobeat*.

O objetivo central desse estudo é analisar os diálogos transcontinentais entre as culturas diaspóricas negras, tendo como base as influências do *afrobeat* sobre o Brasil entre as décadas de 1970 e 2010.

Desenvolvido na Nigéria nos anos 1960, o *afrobeat* é um estilo musical que funde estruturas rítmicas iorubanas com o *jazz* e o *funk* estadunidenses. Dessa forma, a história da música (especificamente do *afrobeat*) será utilizada na busca por uma maior compreensão sobre como operam os códigos culturais desenvolvidos entre os povos da diáspora negra e, além disso, quais são as influências desses códigos sobre questões relacionadas às suas identidades.

A música, nessa pesquisa, será considerada uma área privilegiada para detectar como se desenvolvem esses contatos entre linguagens diferenciadas, assim como suas subjetividades e experiências estabelecidas a partir de determinadas formas de convívio social. Segundo Beatriz Leal Riesco (2012),

A música, entendida como manifestação cultural de um determinado grupo social, é um lugar privilegiado de estudo das representações identitárias e ideológicas, assim como seu uso artístico subversivo e dialogador é capaz de nos mostrar com clareza decisões formais ligadas às dinâmicas de poder e dominação (RIESCO, 2012: 102).

Se for interpretada enquanto uma forma de arte, a música possui uma capacidade maior do que outras expressões artísticas em agregar um contingente gigantesco de pessoas e de mobilizar sensibilidades em torno de uma única performance. É possível também interpretar a música como um instrumento de atuação política, como foi o caso do *afrobeat*, elaborado pelo músico nigeriano Fela Kuti (1938-1997), artista cuja relevância não decorre apenas de sua inovadora arquitetura sonora, mas também pela função que ele atribuiu à sua música como veículo principal de mensagens contestatórias aos poderes estabelecidos.

Levando em consideração que nenhum outro artista africano obteve a visibilidade internacional que Fela conquistou, assim como nenhum outro músico africano influenciou tantas bandas em diferentes continentes ao longo de, pelo menos, cinco décadas e, considerando ainda, que nenhum outro músico africano foi individualmente tema de tantas biografias, estudos acadêmicos e documentários, Fela Kuti pode ser considerado o artista mais importante da história da África.

Considerando a importância da música às culturas negras, pode-se dizer que ela é um dos principais meios de preservação de memórias e transmissão de saberes ancestrais. É possível, inclusive, considerar que ocorra um determinado tipo de subversão na música negra urbana a partir do momento em que instrumentos, equipamentos e logísticas musicais mais característicos das culturas ocidentais são utilizados para expandir as linguagens não-ocidentalizadas. Ainda por esse aspecto de rupturas, a música negra possui polifonias, polirritmias e oralidades que não se enquadram nos padrões eurocêntricos de composição musical. Isso decorre tanto de sua dimensão rítmica imperante, quanto por conta de melodias estruturadas em oralidades não-ocidentais, assim como maneiras específicas da movimentação do corpo. De acordo com Celestin Mongá (2004),

As teorias e representações do corpo em vigor nas comunidades negro-africanas tendem a rejeitar a oposição corpo-alma/espírito, postulando uma osmose total dos diferentes componentes do ser humano, ele próprio considerado parte integrante de um corpo social mais amplo. Celebra-se assim a ideia de uma fisiologia cósmica na qual cada corpo é apenas uma fração de um conjunto visível e invisível. Indo além do dualismo corpo-alma, tal perspectiva não concebe o indivíduo sem a sociedade à qual ele pertence (MONGÁ, 2004: 132 e 133).

Ao longo dos séculos, a música tem sido a base de experiências coletivas fundamentais aos grupos atacados com as colonizações e mantidos marginalizados após as independências, desempenhando um papel fundamental na formação de suas identidades. Segundo Pablo Vila (2012),

A música é um artefato cultural privilegiado, uma vez que nos permite a experiência real de nossas identidades narrativizadas

imaginárias. Assim, parte da compreensão de nossa identidade (que sempre é imaginária) seria produzida quando nos submetemos ao prazer corporal da execução ou escuta musical. E é precisamente aí que se produz a conexão entre a interpelação e o desejo, entre a oferta identitária e a identificação. [...] A música nos dá a possibilidade de realmente vivenciar no corpo as identificações ideais (em termos étnicos, nacionais, etários, de gênero etc.) que cremos ter inscritas nele (mas que, na realidade, são apenas performativas) (VILA, 2012: 261-266).

Às religiosidades, a música intermeia os vínculos do mundo material com as cosmovisões, articulando o cotidiano com o que transcendente, por exemplo, nos sistemas de crenças moldados a partir de memórias africanas ressignificadas na América. Ela é a principal forma encontrada para expressar as subjetividades feitas de experiências cotidianas que lapidam como essas populações vinculam-se umas às outras.

Uma vez que esse estudo aborda especificamente o *afrobeat*, considerando a origem nigeriana desse estilo musical, é importante situar também as observações de Muniz Sodré (1998) sobre a música africana, afinal, segundo ele:

Na cultura tradicional africana [...], a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o *aiê*, em *nagô*) e o invisível (o *orum*). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. Ademais, os meios de comunicação musical não se restringem a elementos sonoros, abrangendo também o vínculo entre a música e outras artes, sobretudo a dança (SODRÉ, 1998: 21).

Somente é possível, portanto, analisar a música considerando que ela não existe de forma isolada da realidade que a produziu e tão pouco de outras formas de expressão cultural. Assim, o *afrobeat* (assim como o *samba*, o *jazz*, o *reggae*), enquanto elemento das formações culturais da negritude, apresenta a história dos povos que reinventam

suas identidades ao misturarem elementos de ancestralidades étnicas africanas com instrumentos e arranjos sonoros ocidentais.

O *afrobeat* aponta para os diálogos e negociações culturais que surgem a partir da experiência de diferentes comunidades negras ao longo do Oceano Atlântico, possibilitando a criação de sociabilidades musicais.

Aqui, entende-se o conceito de sociabilidades musicais como as experiências promovidas a partir de coletividades que tenham na música seu principal elemento agregador. Esses grupos são compostos por pessoas que estabeleceram relações sociais a partir de suas identificações com vertentes musicais específicas.

A música, interpretada como prática social, promove sociabilidades moldadas em hábitos de escuta e identificação. As experiências de socialização por essas agregações formadas com base na identidade musical comum desenvolvem ritos, hábitos, comunicações, gestualidades, formas de expressão e de agregação a partir da música. Dessa forma, a identidade presente nessas sociabilidades produz um sentimento de pertencimento, que faz com que os participantes dessas coletividades identifiquem nelas algumas características específicas que as diferenciam positivamente de outros tipos de agregações.

Se, por um lado, as sociabilidades musicais moldam identidades, elas também são formadas a partir de identificações prévias que possibilitam aos indivíduos desenvolverem laços entre si, mediados através da música. Por exemplo, ao analisar os espaços das sociabilidades musicais desenvolvidas pelo *rap* na cidade de São Paulo, Amailton Magno Azevedo (2001) afirma que:

Nesses espaços, constituíram-se grupos musicais e de dança, estabeleceram-se relações duradouras de amizade e cumplicidade. O que se buscava como mera diversão transformou-se, para muitos, em profissão exercida ao longo de suas vidas não apenas como forma de sobrevivência, mas como forte comprometimento com a transformação da cidade, como consciência de pertencimento a um lugar (a periferia) e a um grupo (social, étnico, político, de gênero etc.) e como fator de crescimento pessoal em vários níveis. [...] Os grupos, normalmente, eram formados por uma relação de

conhecimento amizade, pertencimento a determinados lugares, compartilhando concepções semelhantes a respeito da arte (AZEVEDO, 2001: 359-363).

Evidentemente, devem ser considerados também os meios e os trajetos que possibilitam os diálogos internacionais e regionais entre diferentes formas musicais, uma vez que eles são intermediados por relações de poder. Considerando a importância da música na formação de laços de sociabilidade, identidade e até mesmo de mobilização política, seu desenvolvimento e circulação são em grande medida moldados por forças geradas pela indústria fonográfica, que exerceu um papel hegemônico sobre os meios de produção e difusão da música ao longo do século XX e (mesmo que abalado) no século XXI. Segundo Márcia Tosta Dias (2010),

A música, como expressão artístico-cultural, forma de comunicação e elemento particular de sociabilidade, mais uma vez toma a frente do processo, enunciando transformações que aos poucos vão envolvendo várias outras dimensões da vida social. É notável a grande proximidade que desenvolveu com os meios técnicos de sua produção e difusão durante todo o século XX. No caminho da consolidação do rádio, da televisão e do cinema como grandes meios de comunicação, a música atuou como parceira precursora e inseparável, firmando-se reciprocamente como área privilegiada da indústria cultural, expressando de maneira exemplar a dinâmica essencialmente integrada e autorreferente que a caracteriza (DIAS, 2010: 166).

É possível, por esse viés, considerar que mesmo as sociabilidades musicais, para tentar manter o mínimo de especificidade em suas manifestações locais, alternam entre estados de tensão ou diálogo com a indústria cultural, com estratégias de enfretamento, desvios ou adequação. Observa-se que grande parte das sociabilidades desenvolvidas em metrópoles americanas, suas dinâmicas foram intermediadas em algum aspecto pelo poder internacional dessa indústria ao longo século XX e (com cada vez menos força, porém existente) ainda o são no século XXI. Elas possuem peculiaridades, espaços voltados ao seu florescimento e cultivo, cores próprias. Porém, suas expressões não estão isoladas das incontáveis ramificações do mercado fonográfico.

Nesse sentido, a mera existência de imaginários que vislumbram a si mesmos como autônomos perante o peso da indústria pode ser lida como uma forma simbólica de resistência à padronização cultural. A discussão sobre música é mais abrangente se estiver relacionada com a análise das relações de poder que exercem algum tipo de hegemonia sobre as sociedades contemporâneas. Dessa forma, as linguagens musicais são fruto das dinâmicas estabelecidas por essas hegemonias, mesmo que contrariamente a elas.

O *afrobeat* é uma vertente musical que possui um ritmo próprio, cuja origem está inserida nas formações musicais nigerianas do século XX. Em grande parte das publicações (principalmente jornais, *blogs* voltados à música, eventualmente em artigos acadêmicos), frequentemente o *afrobeat* é descrito como um ritmo. Porém, levando-se em consideração algumas especificações relacionadas aos estudos musicais, ao longo dessa pesquisa o *afrobeat* será descrito como estilo ou vertente musical nigeriana. Optou-se por esses termos (e por outros que sejam próximos) em função de sua abrangência mais ampla do que em relação ao termo “ritmo” por si só. Esse termo, que é menos abrangente, pode ser facilmente confundido com uma característica interna às formações musicais. De acordo com Willi Apel (1974), ritmo é:

Em seu sentido primário, todo o senso de movimento na música, com uma forte implicação tanto de regularidade quanto de diferenciação. Portanto, respiração (inalação vs. exalação), pulso (sístole vs. diástole) e cursos (refluxo vs. fluidez) são exemplos de ritmo. [...] Ritmo e andamento podem ser analiticamente distinguidos, o primeiro significando movimento no tempo e o segundo movimento no espaço (passo). Uma melodia pode ser separada em uma estrutura do ritmo e uma estrutura do andamento. [...] A medição do tempo não é sempre no sentido de um ritmo racionalizado em termos de batidas, multiplicidade e frações do mesmo. O assim chamando ritmo “livre” é como um ritmo multimétrico sem uma unidade fixada de tempo: a medida ocorre por grupos de notas, mas as extensões das notas por si mesmas não são medidas. [...] Obviamente, tal ritmo não pode ser expressado no sistema de notas ocidentais, o qual é essencialmente baseado na ideia de uma unidade comum de tempo. [...] O século XX tem visto um tremendo crescimento do interesse na variedade do ritmo

e da métrica. A música multimétrica tem sido regenerada. Danças eslavas com seus ritmos vívidos, o *jazz* com suas sincopações complicadas, a máquina moderna com suas engrenagens implacáveis, o neoclassicismo com seu retorno aos estilos polifônicos e a tendência geral em explorar quaisquer limites que tenham sido negligenciados no século XIX – tudo isso contribui para dar variedade ao ritmo e métrica na música contemporânea como não havia tido por muitos séculos (APEL, 1974: 729-731).

É possível considerar, também, a definição utilizada por Muniz Sodré (1998) e as diferenças que ele estabelece entre a música africana e a música ocidental. Segundo Sodré:

Ritmo é a organização do tempo no som, aliás uma forma temporal sintética que, resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. [...] Ao contrário da música ocidental, [...] o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo (SODRÉ, 1998: 19 e 20).

Coloquialmente, a utilização do termo “ritmo” por si só, ao se referir a determinado gênero musical, não provoca graves problemas conceituais, mas se trata de um termo menos abrangente. Nesse sentido, no intuito de situar os termos de forma mais adequada aos seus significados, o *afrobeat* será classificado como um estilo musical dotado de um ritmo que lhe é peculiar, juntamente com uma própria estruturação melódica, orquestração e todo um conjunto de características que o diferencia de outras formas musicais e seus ritmos.

Por sua vez, o termo “*afrobeat*” foi cunhado em 1968 pelo músico nigeriano Fela Kuti. Na ocasião, ele pensava em como sua música deveria buscar uma identidade própria, que fosse além das influências internacionais e se identificasse com a África.

Durante uma conversa com um amigo sobre sua música, ele afirmou: “eu tenho que dar um nome para ela. Um nome africano de verdade e que seja atraente. Andei cogitando alguns nomes e estou pensando em chamar ela de *Afrobeat*”. (MOORE, 2011: 84 e 85). Frente à boa aceitação de seu interlocutor, Fela decidiu pelo nome. Esse momento consistiu no período imediatamente posterior ao retorno de Fela Kuti e sua banda da segunda turnê realizada em Gana, na qual músicos como Geraldo Pino agitavam suas audiências a partir de composições inspiradas no *funk* e na *soul music* de James Brown. Fela buscou uma identidade própria. Afinal, em sua opinião, segundo Michael Veal (2000),

O soul dominou tudo. A música de James Brown e de Otis Redding tomaram conta de todo o continente, cara. Era uma música linda, devo concordar. Eu disse a mim mesmo que deveria competir com essas pessoas. Eu devo encontrar um nome para a minha música, então eu dei à minha música [Fela] “*afrobeat*” para dar a ela uma identidade (VEAL, 2000: 62).

Para consolidar o nome cunhado, em 1968, Fela Kuti convocou uma coletiva de imprensa para comunicar o que pretendia com a criação do termo *afrobeat*. Segundo Veal, nessa coletiva, Fela afirmou: “É meu desejo criar uma nova tendência digna de competição na cena musical desse país em particular e da África em geral, a qual será um orgulho à raça negra” (VEAL, 2000: 62). Algumas décadas depois, em 1992, Fela já não se sentia mais confortável com a forma como o termo que criara vinha sendo utilizado pela indústria fonográfica, taxando-o como “um absurdo comercial sem sentido com o qual as gravadoras exploram o artista” (OLORUNYOMI, 2003: xiii).

Dessa maneira, surgiu um conceito criado pelo próprio Fela Kuti para denominar a vertente musical a partir de experimentações sonoras que ele vinha realizando há alguns anos. O *afrobeat* é resultado das fusões entre o *jazz*, a *soul music* e o *funk* estadunidenses, a *rumba*, o *jazz*, o *mento* e o *calypso* caribenhos, a *juju music*, a *highlife music* de Gana e Serra Leoa e outros ritmos iorubanos da Nigéria. Cabe, portanto, buscar compreender como que todo esse universo sonoro chegou até Fela e quais questões perpassaram a formação do *afrobeat*.

Nesta pesquisa, algumas publicações acerca do *afrobeat* e do legado de Fela Kuti foram de fundamental contribuição à melhor compreensão acerca das investigações

propostas, entre elas, biografias sobre Fela, que ampliaram as dimensões sobre o significado histórico de suas obras, suas experiências sociais, políticas e artísticas fundidas através da música, as contradições em que ele se inseriu e, efetivamente, qual foi sua contribuição musical ao mundo.

Dentre as biografias, as que se fizeram mais presentes nessa pesquisa foram as obras de Michael E. Veal, *Fela: The Life & Times of an African Musical Icon* (Temple University Press, 2000), de Tejumola Olaniyan, *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics* (Indiana University Press, 2004), de Sola Olorunyomi, *Afrobeat!: Fela and The Imagined Continent* (Africa World Press, 2003) e a única biografia de Fela publicada no Brasil, *Fela: Esta Vida Puta* (Nandyala, 2011) de autoria de Carlos Moore.

No Brasil ainda são escassas as publicações voltadas ao *afrobeat* e a Fela Kuti. O livro de Carlos Moore é o único publicado sobre Fela no país. Mesmo em meios acadêmicos, ainda é consideravelmente reduzida a quantidade de artigos produzidos que desbravam esses temas. Ainda assim, alguns foram de importância central a essa pesquisa, como os dois artigos de Amailton Magno Azevedo, “Fela Kuti e o Afrobeat: entre a descolonização estética e a reinvenção da África” (2016) e “África/Brasil: redes sônicas no Atlântico Negro” (2013), que apresentam os vínculos entre Fela Kuti, o *afrobeat* e as Américas por meio de narrativas pautadas no decolonialismo epistemológico e na associação de Fela com a história mais ampla da África e da diáspora negra. Além desses dois artigos, também foi de grande contribuição a esse estudo a dissertação de mestrado de Rosa Aparecida do Couto Silva, intitulada *Fela Kuti: contracultura e (con)tradição na música popular africana* (2015), a primeira no Brasil a investigar a vida de Fela Kuti. Por conta de suas sólidas contribuições à produção acadêmica e ao *afrobeat* em si, esse estudo buscou um permanente diálogo com essas publicações.

Dessa forma, o Capítulo 1, “Fela Kuti e a Gênese do Afrobeat”, pretende situar historicamente quais são os elementos que estão na origem da formação do *afrobeat*. Para isso, a discussão procura situar alguns conceitos e bases teóricas para sua compreensão, discutindo sobre culturas negras e diáspora africana, hibridismo cultural e linguagens musicais importantes à história do *afrobeat*.

As trajetórias musicais de Fela Kuti (e também de Tony Allen) são analisadas de modo a identificar quais foram as pesquisas musicais a partir de códigos diaspóricos internacionais que possibilitaram o surgimento do *afrobeat* e quais inovações e questionamentos ele estava se propondo. Nesse sentido, apresenta-se também a influência do pan-africanismo sobre o *afrobeat* e as formas com que Fela utilizou de sua música enquanto arma de contestação aos autoritarismos vigentes na Nigéria pós-independência, reforçando os diálogos internacionais entre o *afrobeat* os códigos culturais diaspóricos.

Já no Capítulo 2, “Brasil e o Novo Mapa do Afrobeat”, é investigada a disseminação do *afrobeat* no Brasil a partir de sua presença enquanto referência musical e sua presença nas expressões culturais urbanas de algumas metrópoles. São analisados os músicos e bandas centrais nesse processo entre os anos 1970 e 2010, observando sobretudo o conjunto de inovações estéticas e políticas referenciados a partir do *afrobeat*, assim como os tipos de relações estabelecidas entre os atores sociais envolvidos em sua inserção e maior disseminação em algumas cidades no Brasil.

Ainda nesse mesmo viés, analisa-se como o *afrobeat* foi incorporado, quais mudanças acarretou às linguagens musicais, as alterações da indústria fonográfica do século XXI e o que isso significou em relação às expressões culturais urbanas que se manifestaram em torno dele.

Por fim, no Capítulo 3, “Identidades Negras em Movimento”, é analisada a disseminação do *afrobeat* em algumas cidades no Brasil e como ela contribuiu para a elaboração de novas formas de afirmações identitárias da negritude. Para isso, são apresentadas atividades culturais e acadêmicas relacionadas com o *afrobeat* que de alguma forma estejam mais caracterizadas às questões da negritude brasileira e suas formas de pensar as identidades.

Dessa forma, o foco central consiste na análise sobre ações realizadas predominantemente por indivíduos e coletivos relacionados com culturas periféricas, assim como a relação do *afrobeat* na ampliação referencial dos códigos identitários negros.

CAPÍTULO 1 – FELA KUTI E A GÊNESE DO AFROBEAT

As cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam (MUNANGA, 2003: 46).

Na virada para o século XXI, foi possível identificar, no universo da música negra urbana no Brasil, a emergência de uma nova interação musical e estética com o estilo denominado *afrobeat*, surgido na Nigéria por volta dos anos 1960. Essa crescente incorporação do *afrobeat* por uma quantidade expressiva de músicos brasileiros aponta para dinâmicas histórico-culturais que possibilitam que diferentes culturas intercambiem códigos, vivências, linguagens.

Por meio da história da maior valorização e disseminação do *afrobeat* no Brasil, é possível refletir sobre as formas de difusão de determinados aspectos das culturas africanas pela América, as maneiras como atuam, suas reconfigurações, ressignificações e como são contributivas de modo significativo às formações identitárias impactadas pela diáspora africana.

1.1 – CULTURAS NEGRAS E DIÁSPORA AFRICANA

O conceito de Diáspora Africana utilizado nesse estudo se refere à dispersão imposta aos povos africanos para outros continentes a partir da Expansão Ultramarina europeia do século XV por meio do comércio internacional de pessoas negras escravizadas, que persistiu em suas rotas para a América até fins o século XIX. Segundo Kabengele Munanga (2008),

O tráfico negreiro é considerado por sua amplitude e duração uma das maiores tragédias da história da humanidade. Durante séculos, milhões de homens e mulheres foram arrancados da África subsaariana (abaixo da linha do Deserto do Saara) – de suas raízes – e deportados para três continentes: Ásia, Europa e América, por meio de três rotas: a rota oriental (pelo Oceano Índico e Mar Vermelho), a rota transaariana (pelo Deserto do Saara) e a rota transatlântica (pelo

Oceano Atlântico). Os árabes foram responsáveis pelas rotas oriental e transaariana, no período compreendido entre 650 e 1900 e que teria envolvido cerca de cinco milhões de africanos. Por essas duas rotas, os africanos foram levados para o Oriente Médio (Arábia Saudita, Emirados Árabes, Iêmen, Iraque e Irã), Índia, China, Sri Lanka etc. Os europeus foram os maiores responsáveis pelo tráfico transatlântico, pelo qual cerca de 40 a 100 milhões de africanos foram deportados para a Europa e a América (MUNANGA, 2008: 80).

Essa comercialização de pessoas escravizadas fez com que as mais variadas populações da África fossem submetidas a uma migração forçada, sendo retiradas de seu continente e dispersas principalmente sobre a América, mas também pela Europa e outros continentes. Além das múltiplas formas de violência geradas pela diáspora, é interessante interpretá-la também tendo como base suas consequências culturais.

As comunidades negras estabelecidas na África, América e Europa desenvolveram códigos que as conectassem a partir de formações linguísticas, religiosas, sonoras, estéticas e corpóreas que dialogavam entre si por suas características semelhantes. Esses códigos articularam as diferentes formações identitárias dessas populações nesses continentes, ultrapassando fronteiras de línguas regionais e formações culturais específicas. Segundo Toyin Falola (2013),

As consequências das interações da África e do Ocidente transcendem as fronteiras da própria África e se estendem para localidades onde as pessoas negras têm sido dispersadas ao longo do tempo e são agora rotuladas como “Diáspora Africana”. Alguns outros rótulos já emergiram, tais quais “Atlântico negro” e o “Mundo Atlântico”, incorporando os quatro continentes da Europa, as Américas e a África: todos locais unidos pelos contatos, interações, migrações de pessoas e comércio de commodities, e tudo se fez possível pelo uso do Oceano Atlântico para mover bens, pessoas e ideias (FALOLA, 2013: 1).

Apesar das incontáveis formas de opressão controladas por estruturas de poder euro-ocidentais, as integrações dos povos da diáspora com outras populações impediram que os escravizados fossem totalmente desumanizados. Uma vez em contato com outros

povos, essas pessoas que sobreviveram à travessia do Atlântico para outros territórios promoveram a emergência de culturas que, em suas formas mais consolidadas, inexistiam anteriormente na África ou na América, conferindo novas feições às culturas negras.

Entende-se o conceito de culturas negras como aquelas que se originam a partir de agrupamentos populacionais negros, sendo profundamente diversificadas entre si. Na América e na Europa, o mais comum é que esses grupos sejam majoritariamente negros, mas não exclusivamente. Mesmo no continente africano, o impacto dos séculos de colonizações dificulta que haja culturas negras autóctones intocadas por outras formações culturais. Tratam-se de culturas que expressam formas de interação com o mundo peculiares às subjetividades das populações negras, e se desenvolveram a partir do contexto específico de cada um desses povos pelo mundo. Além disso, elas possuem determinados elementos estruturantes reivindicados como sendo mais característicos da negritude e são reconhecidas como tal, tanto por quem as produzem quanto por outras pessoas que se relacionam de alguma forma com essas formações culturais. Suas configurações, impactadas pela diáspora africana, são amalgamadas a partir do contato com outros povos e se situam distantes de quaisquer abstrações relacionadas a purezas ou essências nucleares. Dessa forma, essas culturas são multifacetadas, porosas, estão submetidas à historicidade das populações negras e alteram-se com o tempo.¹

O *afrobeat* é o resultado do cruzamento de códigos musicais que operam internacionalmente, articulando a África e a América. Esse movimento rompe com os claustros de abstrações essencialistas, uma vez que ele se desenvolve a partir de trocas

¹ Esse conceito acerca das culturas negras é corroborado por BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. GILROY, Paul. *'There Ain't No Black in the Union Jack': The cultural politics of race and nation*. London: Hutchinson, 1987. HALL, Stuart. "Pensando a Diáspora: Reflexões sobre a terra no exterior". In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais / Stuart Hall*; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. hooks, bell. "Postmodern blackness", In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994. KUBIK, Gerhard. "Música e Dança africana ao Sul do Saara". In: MURRAY, Jocelyn (ed.). *Cultural Atlas of Africa*. New York: Facts on File, 1981. LONGHURST, Brian; BOGDANOVIC, Danijela. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press, 2014. MERCER, Kobena. *Welcome to the Jungle: new positions in black cultural studies*. New York & London: Routledge, 1994. OLIVER, Paul (org.). *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990. WEST, Cornel. *The Cornel West Reader*. New York: Basic Civitas Books, 1999.

transcontinentais que ocorrem entre linguagens diferenciadas. Sua estrutura é entrecortada por negociações e diálogos entre diferentes identidades.

De acordo com Gerhard Kubik (2008),

Prender-se a estereótipos na caracterização de identidade cultural, em direção à etnicidade ou até mesmo a categorias raciais, significa estar fechado para qualquer tipo de maleabilidade que a cultura traz no seu âmago. [...] Ninguém pertence totalmente em determinado momento a alguma cultura, [...] suas ligações se dão através de uma teia de relações que se abrem para diversas direções, mantendo-se sempre mutáveis (KUBIK, 2008: 97).

A multiplicidade das formas que as culturas assumem quando entram em contato umas com as outras produz uma espiral consideravelmente complexa de códigos e significados, tornando impossível interpretá-los como fragmentos corrompidos de uma matriz originariamente pura e até então intocada. Suas composições fluidas fazem com que estejam mescladas entre si, produzindo uma configuração nova.

Segundo Kabengele Munanga (2003),

As culturas produzidas por várias comunidades não vivem em territórios segregados [...]. Nenhuma sociedade aberta às trocas e às mudanças tem unidade cultural completa, tendo em vista que as culturas são construções que se transformam constantemente ao reinterpretar experiências novas (MUNANGA, 2003: 46 e 47).

A partir das rotas migratórias reconfiguraram-se os sentidos das culturas afro-diaspóricas. Indo além da dor, os traumas das tiranias escravistas também podem ser interpretados como memórias vivas que atuam contra o apagamento das histórias das populações negras. As cicatrizes deixadas apontam igualmente a um poder de cura e à afirmação de ancestralidades maiores e mais duradouras que os séculos de agressões.

Essas formações culturais resultam de imaginários que, de maneira desordenada e imprevisível, expandem-se e pigmentam uns aos outros, sem que haja um núcleo mais legítimo que outro. Errantes, a imprecisão de suas rotas faz com que a expansão das culturas pelo mundo (sejam elas quais forem) decorra justamente de sua habilidade de florescer diálogos, negociações e assimilações com outras formações distintas e também

itinerantes. Abstrair a cultura como uma lápide estanque que, no máximo, tomba sobre outras formas rígidas significa fossilizá-la em uma dimensão anti-histórica na qual, na realidade, ela nunca esteve. Tornam-se, então, imprescindíveis as considerações de Homi Bhabha (1994), quando afirma que:

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou "pureza" inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo (BHABHA, 1994: 37).

Tentar encontrar algum elemento cultural relacionado às populações negras no continente americano (e mesmo em outros) que não seja resultado dos diálogos e intercâmbios entre as múltiplas culturas é uma tarefa consideravelmente infrutífera. Em todo caso, é também importante afirmar que, segundo bell hooks (1994),

Há uma radical diferença entre o repúdio da ideia de que há uma “essência” negra e o reconhecimento do modo como a identidade negra tem se constituído de forma específica a partir experiência do exílio e da luta. [...] Quando pessoas negras criticam o essencialismo, nós estamos empoderados para reconhecer as múltiplas experiências da identidade negra que são as condições vividas que tornam as produções culturais diversas possíveis (HOOKS, 1994: 426).

O *afrobeat* pode ser considerado como uma expressão de formações culturais híbridas, uma vez que é fruto de intercâmbios, diálogos, reinvenções e negociações entre diferentes formas culturais. O conceito de hibridismo cultural carrega discussões importantes aos estudos culturais e que, portanto, neste momento são importantes de serem tratadas nessa pesquisa.

O simples fato de pensar em “culturas misturadas” pode soar como um pleonasma, uma vez que qualquer formação cultural é fruto de misturas entre diferentes povos, não havendo uma forma pura e abstrata de cultura. Para Stuart Hall (2013), “culturas são irremediavelmente ‘impuras’”. Essa impureza, tão frequentemente construída como carga e perda, é em si mesma uma condição necessária à sua

modernidade” (HALL, 2013: 37). Nesse sentido, o propósito, é investigar como se dão essas intersecções e o que elas podem significar sobre culturas específicas tanto antes de entrarem em contato umas com as outras quanto a partir do momento em que ocorrem as negociações entre si.

É necessário ponderar ainda sobre as especificidades carregadas pelas culturas negras, uma vez que elas representam uma descontinuidade às formações culturais ocidentais hegemônicas. As trocas culturais estabelecidas entre diferentes povos são marcadas por discrepâncias e descoincidências, e, nesse processo, mesmo que em contato entre si, uma cultura não é meramente a extensão de outra cultura hegemônica transformada a partir do contato com códigos regionais. As culturas negras, ao preservarem suas memórias, ancestralidades e expressões peculiares, carregam suas próprias idiossincrasias que as colocam em tensão com os padrões eurocêntricos. Esse confronto não impede a existência de diálogos e trocas, mas consolida os aspectos que são mais específicos da negritude e, portanto, asseguram sua diferenciação em relação à matriz hegemônica.

Na compreensão de “cultura”, utilizamos o conceito empregado por Raymond Williams (1992), que a define como todo um “sistema de significações” referentes a “todas as formas de atividade social”, assim como “atividades artísticas e intelectuais” (WILLIAMS, 1992: 13. Grifo do autor). Por esse mesmo viés, na definição de cultura utilizada pela UNESCO (1982), cultura é pensada, em seu sentido mais abrangente, como:

Todo o complexo de distintos aspectos espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela inclui não apenas as artes e as letras, mas também modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, sistemas de valores, tradições e crenças (UNESCO, 1982: 41).

Portanto, ela envolve aspectos simbólicos das interações sociais, como formas de pensar, falar, vestir, gestualidades, crenças, interações entre indivíduos e coletividades, formas de perceber a existência e de construções identitárias. Consideramos ainda que culturas se dão a partir da experiência, ou seja, estão atreladas aos rumos da história dos indivíduos e grupos que produzem determinada formação

cultural e, portanto, elas se alteram ao longo do tempo. Nesse sentido, o contato entre diferentes povos é necessariamente o contato entre diferentes culturas. A partir desse encontro, cabe questionar como ocorre a influência de uma cultura sobre a outra e quais os diálogos formados a partir de então.

Pressupondo que a cultura não exista autonomamente enquanto uma esfera separada da sociedade, mas está permanentemente atrelada às dinâmicas sociais, ela, então, é impactada por relações de poder assimétricas. Interpretar como ocorrem os encontros de diferentes culturas é, portanto, buscar compreender quais as formas de poder que um povo exerce sobre o outro. Afinal, é a partir dessa relação (frequentemente desigual) que as diferentes culturas entram em diálogos e negociações entre si.

Essas relações desiguais de poder nunca são suficientes para exterminar uma formação cultural. Por meio de rearranjos, inovações e misturas, culturas, uma vez colocadas em contato entre si, influenciam e transformam umas às outras, sem que haja o desaparecimento completo de nenhuma delas. Nas assimetrias de poder que envolvem uma formação populacional entrando em contato com outra, por mais que uma cultura possa se sobrepôr às demais, existe um conjunto de persistências culturais que, simultaneamente, geram e são preservadas por memórias e identidades que também se metamorfoseiam nesse processo.

Não existe um conceito definitivo que descreva precisamente e de forma acabada o que seriam essas trocas culturais, pelo simples fato de que conceitos estão em movimento, possuem historicidade e se alteram juntamente às culturas dos agrupamentos humanos que pretendem interpretar. O que ocorre, portanto, é uma busca sobre qual conceito expresse de forma mais adequada as trocas entre diferentes culturas. Assim, é possível buscar aproximações, levando em consideração discussões prévias travadas acerca de determinado conceito.

Por esse aspecto, segundo Kabengele Munanga o termo “mestiçagem” é um conceito falho que não serve para explicar a diversidade cultural brasileira, uma vez que exclui negros, indígenas e mulheres de suas formulações, silencia sobre as formas de opressão e não consegue captar culturas “enquanto construções que se transformam constantemente ao reinterpretar experiências novas” (MUNANGA, 2003: 47).

Por sua vez, Muniz Sodré não atribui esse peso negativo ao conceito de mestiçagem (embora o termo que utilize seja “mestiçamento”) e o associa com o termo “crioulização”, que envolve “novas táticas de preservação e continuidade” das manifestações culturais de povos subjugados, sendo que elas, a partir de sua historicidade, “transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social” e “sem abrir mão de suas características estruturais”. (SODRÉ, 1998: 12 e 31).

Aproximando-se mais de Kabengele Munanga nas ressalvas quanto ao termo “mestiçagem”, Édouard Glissant (2005) pensa as trocas culturais a partir do conceito de “crioulização”, porém, utiliza-o de uma forma relativamente diferente de Muniz Sodré. Para Glissant, a “crioulização” plena e equilibrada pressupõe que “elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente ‘equivalentes em valor’”, ou seja, “exige que elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalorem’” (GLISSANT, 2005: 21 e 22). No caso da inferiorização de determinados componentes culturais (como é o caso do componente negro na América), a “crioulização” ocorre de modo desequilibrado e injusto, fazendo com que haja uma degradação na mistura entre as culturas.

O conceito de “mestiçagem”, por sua vez, não deve ser automaticamente associado ao de “sincretismo”. De acordo com Michael Veal (2000), sincretismo é “o empréstimo, o remodelamento e a integração de formas culturais estrangeiras em estruturas culturais locais” (VEAL, 2000: 12). Porém, na concepção de Ella Shohat e Robert Stam (2006),

[...] na América Latina, a identidade nacional muitas vezes foi oficialmente articulada como híbrida e sincrética através de ideologias integracionistas hipócritas que sutilmente ignoravam certas hegemonias raciais (SHOHAT; STAM, 2006: 81).

Há, portanto, um risco na utilização desses conceitos, pois “a celebração pura e simples do sincretismo e do hibridismo, se não for articulada com questões de hegemonias históricas, corre o risco de santificar o *fait accompli* da violência colonial”. Para esses autores, é possível adotar um tipo mais preciso de multiculturalismo, algo que denominam como “multiculturalismo policêntrico”, que se opõe ao pluralismo

liberal corporativo, pois realiza uma crítica radical às relações de poder e “não prega uma falsa igualdade dos pontos de vista: suas simpatias estão claramente voltadas aos marginalizados e excluídos” (SHOHAT; STAM, 2006: 81-88).

Isto posto, percebe-se que a discussão teórica sobre qual seria o termo mais adequado a se empregar quando tratamos os cruzamentos entre diferentes culturas, revela que todos os autores citados (mesmo que divergindo quanto a terminologia) compartilham a mesma preocupação, ou seja, não se utilizar de algum conceito que desconsidere as relações de poder presentes nos intercâmbios culturais.

Esse é um alerta profundamente legítimo, uma vez que esses intelectuais não estão preocupados com um mero brilhantismo semântico, mas sim com o decolonialismo epistemológico ao qual suas obras estão inseridas, empenhadas na construção de conceitos divergentes do eurocentrismo que impera em meios acadêmicos.

Assim, sem deixar de considerar os debates apontados, o conceito que consideramos mais adequado para interpretar o objeto desse estudo é o de hibridismo cultural, dada sua abrangência e complexidade, assim como pelo fato de sua utilização ser plenamente referenciada por Stuart Hall e Homi Bhabha, marcos teóricos centrais dessa pesquisa.

De acordo com Bhabha (1994), os hibridismos culturais emergem precisamente nos momentos de transformações históricas, reavaliando pressupostos das identidades coloniais apontando para seus elementos discriminatórios.

Ele expõe a deformação e a deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. Ele desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder (BHABHA, 1994: 112).

Nessa mesma linha de construção teórica, Stuart Hall também se vale do conceito de hibridismo em suas análises sobre cultura, acreditando que ele possibilita às formações culturais uma nova interpretação de seus próprios sistemas de referência. O

autor faz a ressalva de que o termo não é uma oposição a “tradicional” ou “moderno”, mas, sim, “um processo de tradução cultural, [...] que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2013: 82 e 83).

Ainda concordando com Homi Bhabha, Stuart Hall reforça o caráter antagônico e ambivalente dos diálogos que são estabelecidos no processo de tradução cultural, assegurando ao conceito de hibridismo a amplitude necessária para lidar com as complexas movimentações culturais. E, além de não se deixar envolver pelas polemizações excessivas quanto à utilização do conceito (taxando-as como “ninharia semântica”), Hall (2013) afirma que sua “preocupação tem sido com o hibridismo *cultural*, o qual relaciono à combinação de elementos culturais heterogêneos em uma nova síntese – por exemplo: a ‘creoulização’ e a ‘transculturação’ [...]” (HALL, 2013: 103. Grifo do autor).

Aqui, propomos que essas discussões acerca da cultura se mantenham como bases teóricas que nos permitam visualizar as interações ocorridas entre diferentes formações culturais. Elas serão as bases também à compreensão sobre como a interferência mútua entre as culturas gera formações novas, mutáveis e em constante movimento, o que afasta qualquer tipo de rigidez que as fixem em jazigos essencialistas. Conforme afirma Frantz Fanon, “a característica de uma cultura é ser aberta, percorrida por linhas de força espontâneas, generosas e fecundas” (FANON, 1980: 38).

Estabelecidos esses referenciais, cabe apontar que esses fluxos multidirecionais de formações culturais híbridas são comuns aos estilos musicais diaspóricos. O *afrobeat*, portanto, longe de estar isolado enquanto expressão cultural característica da negritude, insere-se juntamente a outras formas musicais nessas rotas de culturas negras tão fundamentais para a valorização de identidades regionais tanto na África quanto na América.

No Brasil, por exemplo, podemos elencar que a formação do samba está relacionada às ancestralidades rítmicas e instrumentais bantus (MUKUNA, 2000), aliadas a uma predominância temática do universo iorubano (LOPES; SIMAS, 2017), somadas às migrações de populações negras do Nordeste para o Sudeste, juntamente com êxodos rurais em direção ao Rio de Janeiro e São Paulo, promovendo o amálgama

entre batuques, lundus, cateretês, chulas (de origem lusitana), cantigas de capoeira, pernadas e outras linguagens. (LOPES, 2008).

Na Jamaica, a disseminação de discos de *soul* e *rhythm and blues* norte-americanos pela ilha, fomentou grupos que adaptaram essas vertentes ao *mento* (estilo musical jamaicano) e a novas instrumentações, gerando o *ska* e o *rocksteady*. Das variações dessas formas musicais, somadas à introdução de elementos percussivos de matriz africana, formou-se o *reggae*. Em meio a essas migrações e diálogos musicais, nos anos 1970 surge o *dub* (variação do *reggae*), desenvolvendo experimentações sonoras eletrônicas e festas baseadas na cultura do *sound system*, que, segundo Michael Veal (2007), “foi crucial aos anos de formação do *hip-hop* em Nova York, enquanto, simultaneamente, desempenhou um importante papel na Inglaterra por meio de sua influência sobre o *punk* e outras esferas da música popular *underground* britânica” (VEAL, 2007: 3).

Também nos Estados Unidos da América (EUA), de acordo com Joachim-Ernest Berendt e Günther Huesmann (2014),

[...] sem os grandes movimentos migratórios do século XIX, o grande caldeirão cultural de Nova Orleans não teria surgido e o intercâmbio das raças, nacionalidades e culturas não teria possibilitado o surgimento do *jazz* (BERENDT; HUESMANN, 2014: 86).

A América, portanto, é uma das matrizes dessas inovações. É o solo em que a semente de novas expressões culturais, cujas formas inexistiam até então, é consequência do encontro de populações diferenciadas. Às memórias traumatizadas pelo Atlântico somam-se as urgências de reconfigurações das sociabilidades defronte à nova realidade e que, dessa forma, promovem a formação de incontáveis novos códigos de culturas híbridas. Conforme afirma Kobena Mercer (1994),

Numa gama inteira de formas culturais, há uma poderosa dinâmica sincrética que se apropria criticamente de elementos dos códigos mestres das culturas dominantes e os “criouliza”, desarticulando certos signos e rearticulando de outra forma seu significado simbólico (MERCER, 1994: 63).

O *afrobeat* foi formado a partir dos diálogos internacionais entre africanos e americanos que se rearticularam. E, dessa forma, ele se tornou um código de afirmação identitária e valorização das culturas negras nos mais variados campos de sua atuação. Segundo Carlos Moore, o próprio Fela Kuti classificou sua música como “música clássica africana moderna” (MOORE, 2011: 24). Esse conceito foi utilizado de forma estratégica por Fela e carrega uma valorização do *afrobeat* para além das classificações aceleradas do mercado fonográfico. Primeiramente, ao pensar o *afrobeat* dessa forma, Fela busca diferenciá-lo de vertentes musicais que seguiam formatos pré-estabelecidos por donos de gravadoras ou de rádios, e que, portanto, não pode ser interpretado da mesma forma e nem esperar do *afrobeat* que tente se adequar a esses enquadramentos. Além disso, estrategicamente, Fela se utilizou de um conceito euro-ocidental (“música clássica”) justamente para desconstruir as inferiorizações eurocêntricas sobre as culturas negras e, com isso, valorizar as criações musicais africanas e suas identidades.

Nos longos percursos trilhados entre os séculos XV e XXI, os resultados dessas múltiplas integrações podem ser observados em gestualidades, oralidades, formas de saber, preservação e transmissão de memórias, indumentárias, sociabilidades, características alimentares, religiosidades, danças, musicalidades, traços artísticos e outras expressões culturais. Conforme aponta Paul Gilroy (2013),

As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer. Tais culturas da consolação são significativas em si mesmas, mas também estão carregadas e contrapostas a uma sombra: a consciência oculta e dissidente de um mundo transfigurado que tem sido ritual e sistematicamente conjurado por pessoas que agem em conjunto e se abastecem com a energia fornecida por uma comunidade mais substantivamente democrática do que a raça jamais permitirá existir (GILROY, 2013: 13).

Essas referidas “culturas da consolação”, mencionadas por Paul Gilroy, com suas “formas estéticas e contraestéticas”, desenvolveram-se pelos caminhos mais diversos possíveis ao longo dos séculos, gerando formações culturais híbridas distintas

umas das outras e, conforme afirmado anteriormente, inéditas até então na América e inexistentes previamente no continente Africano.

A partir da segunda metade do século XX, com as independências ocorridas no continente africano, as formações dos novos Estados nacionais foram realizadas em meio a conflitos dos mais variados. Guerras civis entre diferentes organizações políticas e etnias romperam brutalmente com o otimismo e as expectativas que envolveram as independências.

Nesse novo cenário pós-colonial, de acordo com Achille Mbembe (2013), “o horizonte traduzia-se pela inversão dos antigos vínculos de sujeição e pela ocupação de um novo lugar no tempo e na estrutura do mundo” (MBEMBE, 2013: 20). A formulação de subjetividades diferenciadas do passado colonial, que representassem essas novas nacionalidades, passou a fazer parte do cotidiano dos países recém-independentes.

Esse momento se mostrou favorável a experimentações e renovações culturais. Em meio às novas formações identitárias, o *afrobeat* configurava-se como uma das linguagens musicais africanas mais inovadoras da segunda metade do século XX e a que teve a maior relevância internacional para além do continente africano.

1.2 – A FORMAÇÃO DO AFROBEAT

Anteriormente às suas elaborações musicais que conduziram à formação do *afrobeat*, Fela Kuti vivenciou um ambiente consideravelmente cosmopolita nos anos que residiu em Londres (1958-1963), onde estudou trompete na Trinity College of Music. A Inglaterra, naquele momento, foi um importante destino de africanos, asiáticos (destacadamente indianos) e caribenhos, oriundos de países associados à Commonwealth britânica. Nessas comunidades de imigrantes houve a interação entre e suas diferentes formas musicais, como o *calypso*, o *highlife*, o *ska*, o *mambo* e o mesmo o *jazz*.

As experiências cotidianas com esses grupos possibilitaram que Fela Kuti vivenciasse os cruzamentos entre musicalidades de forma mais intensa do que na

Trinity, ou mesmo em relação à Lagos (Nigéria) pré-independência. Segundo Michael Veal (2000), o próprio Fela afirmou que

[...] na época, o [governo colonial] apenas nos deixava ouvir aquilo que ele queria que ouvíssemos. Quando você ligava o rádio, era controlado pelo governo, e o homem branco tocava para nós o que ele queria; então nós não conhecíamos nada sobre música negra. Na Inglaterra eu [Fela] fui exposto a todas essas coisas” (VEAL, 2000: 40).

A censura que ocorria na Nigéria era executada pela National Broadcasting Company (NBC), órgão que controlava a radiodifusão nigeriana, instituição na qual Fela Kuti trabalhou ao voltar de Londres. Veal (2000) afirma que, na opinião de Fela, tratava-se de um “trabalho improdutivo. Mas eu [Fela] tinha acesso a discos e ouvia música africana” (MOORE, 2011: 82).

O desenvolvimento do *afrobeat* por Fela Kuti nos anos 1960 foi, portanto, fruto das variadas rotas de idas e vindas das culturas diaspóricas do Oceano Atlântico. Nos amálgamas que formaram esse novo estilo musical, Fela se utilizou de sonoridades africanas, americanas e europeias. Segundo as considerações de Sola Olorunyomi (2003):

Cada idioma musical, assim como em todas as produções culturais, esteve sempre envolto em formas antecedentes, e em uma era eletrônica como a nossa, a questão a se colocar é como essa ou aquela forma é apropriada para criar um novo registro musical. Do *jazz*, por exemplo, Esi Kinni-Olusanyin aponta que apesar de “descender do *blues* e do *ragtime*, muitos elementos de *work song*, *spiritual* e *ring shout* estão incorporados nele”. Da mesma maneira que o *Highlife* elabora sua forma como “um dos primeiros exemplos de fusão entre o velho e o novo mundo, e um protótipo para todo o pop africano”, o *Afrobeat* de Fela também tocou em uma miríade de fontes, variando a partir ritmos básicos tradicionais nigerianos, do *Highlife*, do *jazz* e de elementos latinos – sobre uma estrutura que é essencialmente uma fusão de ritmos africanos (OLORUNYOMI, 2003: 4).

A formação do *afrobeat* é resultado de um constante processo de reelaboração musical e cultural presentes na diáspora Africana. Com isso, desenvolveram-se novas vertentes musicais cuja sonoridade até então não havia sido desenvolvida, mobilizando tanto o público quanto o mercado fonográfico nesse processo.

Entre 1964 e 1979, Fela Kuti atuou junto com o baterista Tony Allen, que também foi um dos responsáveis pela gestação do *afrobeat*. Enquanto ainda se detinham sobre o *highlife music* (anteriormente à criação do *afrobeat*), ambos já haviam buscado inovações dentro desse estilo sonoro muito disseminado em Gana, Serra Leoa e Nigéria entre os anos 1950 e 1960.

Tentando aproximá-lo mais das improvisações do *jazz bebop*, Fela e Tony Allen geraram o que foi chamado como *highlife jazz*, com “improvisações dos elementos jazzísticos, orquestração mais elaborada e movimento harmônico mais complexo” (VEAL, 2000: 50). Na Nigéria, Fela e Allen faziam parte de um grupo muito restrito de músicos que estudavam proficilmente os estilos musicais vindos de outros continentes. Dentre os músicos inseridos nesse pequeno grupo, podemos elencar Wole Bucknor, Briddy Wright, Mike Falana, Lasisi Amoo, Fred Coker e Dele Okonkwo (OLORUNYOMI, 2003: 23).

Esses músicos buscavam influências a partir da música popular, do *rock*, do *rhythm and blues*, e das vertentes do *jazz* da Europa, do Caribe e dos EUA (*bebop*, *hard bop*, *free jazz*). Tony Allen se aprofundou nas marcações jazzísticas do bumbo de sua bateria, nas marcações dos chimbais e em sua forma independente de articular essas estruturas rítmicas. Fela se aprofundou nos métodos dos trompetistas Miles Davis, Lee Morgan, Clifford Brown, dos pianistas Red Garland, Wynton Kelly e Herbie Hancock, assim como dos saxofonistas Charlie Parker, John Coltrane, Harold Land e Joe Harriott. Além de ter se apresentado junto a Fela Kuti, Harriott desenvolveu cruzamentos musicais entre o *jazz* e ritmos caribenhos, esboçando experimentações entre eles o que foram, se acordo com Veal (2000),

Os dois principais estilos que influenciaram a música moderna africana, e sua fusão de técnicas artísticas de alto padrão com ritmos de danças populares foi similar à fusão que

posteriormente formariam as bases da obra de Fela (VEAL, 2000, p. 43).

Esse aspecto diferenciava o Koola Lobitos (nome adotado entre 1965 e 1969 pela banda de Fela, focada em *highlife* e da qual surgiram os registros fonográficos iniciais do músico nigeriano) de outros grupos nigerianos da época. Porém, não houve grande aceitação dessas inovações por parte das audiências nigerianas. Segundo Carlos Moore, a própria mãe de Fela, Funmilayo Ransome-Kuti (1900-1978), alertou a seu filho: “Comece a tocar música que sua gente entenda e não o *jazz*” (MOORE, 2011: 83).

Por volta desse mesmo período, Fela Kuti buscou se voltar mais às questões africanas em suas experiências musicais. Antes de sua notória viagem aos EUA, em 1969 (na qual Fela travou contato com o movimento negro estadunidense da época), segundo Olaniyan (2004), o músico nigeriano “começou a pensar sobre questões amplas, como África, o mundo, cultura e identidade [...]. Ele agora pensava a música como portadora da especificidade musical africana no mercado global de culturas” (OLANIYAN, 2004: 24).

A passagem de Fela Kuti e sua banda pelos EUA, entre 1969 e 1970, sobretudo pelas cidades de Nova York e Los Angeles, foi determinante para os rumos que Fela e sua música tomaram a partir de então. Seus laços estabelecidos com militantes de organizações pelos direitos civis da população negra dos EUA reformularam e ampliaram a valorização da identidade negra no pensamento de Fela Kuti (transformações essas que serão abordadas posteriormente nesse estudo). Nos EUA, Fela esteve em contato direto com a contracultura norte-americana e fusão entre ativismo político, novas propostas culturais, drogas e liberdade sexual. No mesmo período, na Nigéria, o estilo musical que ganhou mais espaço no fim dos anos 1960 foi justamente a *soul music* norte-americana, largamente disseminada em rádios, lojas de discos e festas na cidade de Lagos, com a popularidade das bandas de *highlife* sendo superada pela de músicos como Aretha Franklin, Wilson Pickett, Otis Redding, Sam & Dave e principalmente James Brown, que, conforme aponta Veal (2000), na opinião de John Chernoff, “é o mais popular músico afro-americano na África” (VEAL, 2000: 57).

Juntamente com seu envolvimento cada vez maior na sonoridade da *soul music*, Fela intensificou suas pesquisas nas produções mais recentes de *jazz* do período, como o

free jazz de John Coltrane, Alebert Ayler e Archie Sheep, e também nas evoluções estilísticas de Miles Davis. Além de aspectos relacionados à estética musical, Fela identificou que grande parte das transformações desses artistas era decorrida de questões relacionadas com a negritude. Segundo Veal (2000):

Os músicos do *free jazz* apresentaram uma desconstrução radical das convenções do *jazz* e alguns músicos consideram o *free jazz* uma tentativa deliberada de subverter o domínio de práticas musicais derivadas do Ocidente. Isso se deu por dois aspectos. O primeiro foi moldar uma lógica musical “negra” única que resistiria à compreensão e à exploração financeira exercidas por músicos brancos. O segundo foi criar um estilo que – através da exploração de paralelos sonoros existentes – implicitamente expressasse uma solidariedade musical e cultural com outras pessoas de cor ao longo do mundo não ocidental (VEAL, 2000: 70).

Dessa forma, os anos que se seguiram ao retorno de Fela e sua banda dos EUA para a Nigéria foram marcados pela continuidade e o aprofundamento em pesquisas musicais que renovassem a estética sonora que eles produziam, incorporando de forma crescente elementos que afirmassem a valorização da negritude por meio da música.

Efetivamente, o contínuo desenvolvimento do *afrobeat* nos anos 1970 consistiu na associação das influências na fusão do *jazz*, *funk*, *soul music*, *salsa*, *calypso*, *mento*, *mambo*, *rumba* (sonoridades originadas na América) com o *highlife*, a *juju music* e os modais de voz e instrumentos percussivos presentes nos ritmos iorubanos na Nigéria. A própria banda de Fela foi renomeada de Koola Lobitos, para Nigeria’70.

A estrutura do andamento musical desenvolvida em diálogos entre o *groove* do baixo elétrico com as acentuações rítmicas da bateria, os cortes repicados da guitarra, as entonações vocais iorubanas, os arranjos e contraposições entre os instrumentos de sopro (destacadamente o saxofone adotado por Fela, no lugar do trompete), as estruturas melódicas dos teclados (por vezes se aproximando de uma utilização percussiva) e (a maior inovação em relação às bandas daquele momento) a fusão de todos esses elementos com a polirritmia dos instrumentos de percussão africanos, enfim, geraram o *afrobeat*.

De acordo com Veal (2000), nas pesquisas que originaram o *afrobeat*, Fela Kuti situa seu diálogo com o continente africano: “Eu [Fela] posso ouvir a [música popular] para ver o que está rolando, mas eu ainda prefiro ouvir os sons profundos dos vilarejos ao longo da África. É de lá que eu pego um monte de ritmos e espiritualidades” (VEAL, 2000: 93).

Essas inovações não ocorriam isoladamente na obra de Fela, sendo que no mesmo período, o músico nigeriano Peter King desenvolveu fusões semelhantes, que, segundo Olorunyomi (2003), na época foram descritas como “*afrojazz*, com elementos do *highlife*, um sabor muito distinto de *jazz* moderno e uma ênfase predominante nos ritmos percussivos” (OLORUNYOMI, 2003: 24).

O *afrobeat*, portanto, nasceu das pesquisas de músicos da África pós-colonial voltando-se à valorização de suas ancestralidades culturais por meio de tecnologias e instrumentações contemporâneas originadas do Ocidente. O impacto do *jazz*, do *funk* e da *soul music* estadunidenses foi fundamental nesse processo. Semelhante ao que ocorreu na Jamaica (na qual a disseminação do *jazz* contribuiu para gerar reinvenções musicais que culminaram no *ska* e, posteriormente, no *reggae*), em alguns países da África (Nigéria, Gana, Benin), sob a influência de sonoridades negras americanas, os músicos africanos incorporaram essas linguagens de origem jazzísticas e as utilizaram para o desenvolvimento de vertentes musicais inexistentes até então, estruturadas sobre ritmos regionais.

Entre os anos 1960 e 1970, a evolução do *afrobeat* na Nigéria se deu concomitantemente a outras rupturas de paradigmas da música negra que ocorriam na América. Ele foi elaborado no mesmo momento em que o *jazz* variava entre o *cool jazz*, o *bebop*, o *hard bop* o *free jazz* nos EUA, sendo que anteriormente, nos anos 1950, ele foi a base da instrumentação do *rock* (BERENDT; HUESMANN, 2014); assim como, na Jamaica, surgiam os principais grupos de *ska*, cuja evolução culminaram no *reggae* e no *dub* (VEAL, 2007); se nos anos 1950, no Brasil, o maior consumo de discos de samba por setores da elite influenciou a formação da bossa-nova, a partir dos anos 1960 o samba contribuiu à formulação da MPB (NAVES, 2004).

Nessas vias de múltiplos sentidos, o *afrobeat* foi reconhecido por James Brown como uma fonte de inspiração, ao mesmo tempo em que o músico norte-americano

percebia a sua própria influência sobre Fela e, segundo Veal (2000), chamava-o de “James Brown africano” (VEAL, 2000: 89). Paul Gilroy (2012), referindo-se à viagem de James Brown e sua banda à Nigéria em 1970, Brown teria dito que

Enquanto estávamos em Lagos, visitamos o clube de Fela Ransome Kuti, o *Afro Spot*, para ouvi-lo. Acho que quando ele começou como músico estava tocando um tipo de música que chamavam de *highlife*, mas dessa vez ele estava desenvolvendo o *afro-beat* a partir da música africana e do *funk*. Ele era uma espécie de James Brown africano. Sua banda tinha ritmo forte; acho que Clyde transava isto em sua percussão e Bootsy também curtia. Algumas ideias que minha banda estava tirando daquela banda haviam se originado primeiro comigo, mas para mim estava tudo bem. Deixava a música bem mais forte (GILROY, 2012: 371).

Acerca da mesma ocasião, segundo Veal (2000), o músico William “Bootsy” Collins relata que:

[Fela] possuía um clube em Lagos, e nós fomos ao clube e eles estavam nos tratando feito reis. Nós falávamos para eles que eram os caras mais funkeados [*funkiest cats*] que nós já havíamos ouvido em toda nossa vida e eles então respondiam “Não, vocês são os caras”! Quer dizer, essa é a James Brown Band, mas nós estávamos totalmente impactados! Essa foi uma viagem que eu não trocaria por nada no mundo (VEAL, 2000: 89).

Essa admiração mútua entre os artistas vinculados a James Brown e Fela Kuti, a partir da presença de músicos estadunidenses na Nigéria, aponta para o enaltecimento à própria África. Esses artistas possuem naquele continente e em suas culturas a inspiração comum para suas criações. Eles formulam códigos que transbordam para além das fronteiras nacionais e influenciam-se mutuamente pelo Oceano Atlântico. As culturas criadas a partir da diáspora negra elaboraram hibridismos culturais presentes em variadas linguagens, dentre as quais a música é uma das mais significativas na conexão entre as culturas negras espalhadas pelo Atlântico.

Todas as inovações musicais relacionadas com o *afrobeat* abordadas até aqui, somente foram possíveis pelo fato de Fela Kuti contar com o apoio de um enorme

contingente de músicos que também vivenciaram os desafios da gênese, da consolidação e da expansão do *afrobeat*. Os ineditismos rítmicos desse estilo musical foram formados a partir de parcerias (constantemente tumultuadas) de Fela com inúmeros outros artistas, destacadamente o baterista Tony Allen.

Em grande medida, as inovações rítmicas inventadas pelo *afrobeat*, fazendo com que se distinguisse das vertentes musicais preexistentes nos quais se inspirava, foram criadas a partir de arranjos sonoros coordenados por Tony Allen por meio da condução de sua bateria e que esteve com Fela Kuti entre 1964 e 1979. Segundo Allen (2013), o próprio Fela Kuti afirmava que “não existiria *afrobeat* sem Tony Allen” (ALLEN, 2013: 204). Posteriormente, um acúmulo de tensões relacionadas a pagamentos atrasados, divergências acerca das religiosidades, incômodos relacionados ao intenso consumo de maconha por Fela e de parte dos integrantes do grupo, diferentes concepções sobre os rumos da banda, enfim, controvérsias variadas fizeram com que, em 1979, Allen rompesse com Fela e partisse para outros rumos em sua carreira musical (ALLEN, 2013).

Coincidentemente, a ruptura com o baterista co-criador do *afrobeat* marcou o início de uma longa decadência da carreira de Fela Kuti. Ao longo dos anos 1980, suas produções não contavam mais com a mesma relevância em relação ao que havia sido realizado entre os anos 1960 e 1970. Nesse período, Fela passou a lidar de maneira diferente com suas questões religiosas, adotando posturas que geraram estranhamentos às pessoas que estavam mais próximas dele. Tensões familiares fizeram-no cada vez mais recluso. Suas composições não possuíam mais a mesma energia e inventividade anteriores. Somado a todo esse cenário de complicações, houve ainda uma intensificação da opressão governamental nigeriana sobre Fela e o agravamento cada vez mais visível da deterioração de sua saúde (FINDING Fela, 2014).

Tony Allen, por sua vez, continuou atuando em diferentes formações, mas nenhuma delas atingiu o impacto internacional anterior enquanto ainda atuava com Fela. Sua história é especificamente interessante aos propósitos desse estudo, pois, por algumas vezes Allen se apresentou em palcos brasileiros, chegando inclusive a realizar gravações de músicas inéditas com músicos brasileiros responsáveis pela disseminação do *afrobeat* no Brasil, como será analisado posteriormente.

É significativo, também, como que o desconhecimento acerca de sua obra, por parte do público envolvido com a maior valorização e a disseminação do *afrobeat* no Brasil (assim como em outras regiões da América), sugere uma extrema personificação de Fela sobre esse estilo musical. A forma como ele construiu a expansão do *afrobeat* pouco deixou espaço para outros nomes que não fossem propriamente o dele.

Se por um lado, em espaços públicos, sua personalidade expansiva e combativa foi fundamental ao desenvolvimento do *afrobeat* e na elaboração de suas lutas políticas, por outro, no âmbito privado, suas relações eram pautadas por instabilidades das mais variadas, inconstâncias, autoritarismos e condutas que frequentemente afastavam pessoas que por algum momento haviam sido importantes na consolidação de sua trajetória (além, obviamente, dos problemas relacionados com as autoridades locais em Lagos). Nesse sentido, nas décadas que se seguiram à morte de Fela, surgiram inúmeros debates entre os pesquisadores acadêmicos, militantes ligados a movimentos negros e pelo público em geral, sobre a maneira como Fela conduziu sua sexualidade e, principalmente, o pesado caráter patriarcal na forma como ele lidou com as mulheres com as quais se relacionava, sendo que suas posturas machistas foram explicitadas tanto em composições musicais (OLANIYAN, 2004) quanto em entrevistas concedidas (FINDING Fela, 2014).

Em todo caso, retomando a questão musical aberta anteriormente acerca do papel de Tony Allen e seus vínculos com o Brasil, esse estudo irá abordar mais detalhadamente em outro momento as características do *afrobeat* produzido por músicos situados em algumas cidades brasileiras. Porém, já é possível apontar que uma das diferenças está no formato das faixas musicais dos discos gravados por Fela e Allen. Os registros fonográficos do *afrobeat* nigeriano possuem faixas que frequentemente ultrapassam os quinze minutos de duração cada uma (algo incomum entre os músicos que se referenciam no *afrobeat* em algumas cidades do Brasil).

Opondo-se a determinadas exigências do mercado fonográfico, Fela elaborava músicas com uma duração que incomodava tanto às gravadoras quanto às emissoras de rádio nigerianas. Grande parte dessas obras era voltada à execução instrumental (com o canto sendo executado somente mais à frente na composição), onde se destacavam as atuações de Fela, Allen e dos demais músicos da banda.

Esse formato, pouco dado às convenções mais padronizadas, é diferente do que se dá, por exemplo, no Brasil. As bandas estabelecidas no Brasil, que são referenciadas em alguma medida pelo *afrobeat*, poucas vezes compõem alguma música que se prolongue a mais de dez minutos. Além disso, pensando especificamente na organização dos instrumentos musicais (ou seja, desconsiderando os músicos voltados principalmente ao canto) o número de pessoas envolvidas na execução desses instrumentos nessas bandas que atuam nas cidades brasileiras é consideravelmente reduzido se comparado aos grupos encabeçados por Fela Kuti. Posteriormente, será analisado nesse estudo que essas características não se tratam apenas de distinções pontuais, mas estão associadas a aspectos de diferenciação mais profundos que fazem com que o *afrobeat* realizado em algumas cidades brasileiras no século XXI não siga os mesmos modelos criados por Fela e por Tony Allen, sem que isso signifique a perda das propostas fundantes do *afrobeat*, ou seja, a fusão entre estruturas rítmicas africanas com *jazz*, *funk* e *soul music* a partir da valorização de culturas negras.

Se enquanto formação musical o *afrobeat* aponta para as culturas híbridas em diálogo ao longo do Oceano Atlântico, sua importância também se deve ao fato da linguagem política de grande parte das composições de Fela Kuti responderem diretamente aos embates vividos no continente africano durante as lutas pós-independências. Especificamente na Nigéria, Fela foi um forte opositor às sucessivas ditaduras militares que governaram o país após a independência em 1960, entrando em conflitos tanto com o Estado quanto com as corporações transnacionais enriquecidas com a exploração dos recursos naturais nigerianos e com a miséria generalizada sobre a população.

Dessa forma, no intuito de buscar uma maior compreensão sobre o *afrobeat*, é necessário levantar algumas considerações sobre as formas como ele se relacionou com as militâncias de Fela Kuti, atentando aos seus referenciais teóricos, às propostas de atuação que ele concebeu, e à forma como ele utilizou o *afrobeat* para a disseminação de suas ideologias políticas.

1.3 – O PAN-AFRICANISMO

O *afrobeat* foi o principal instrumento de agitação e propaganda política utilizado por Fela Kuti em sua oposição ao governo nigeriano e às empresas transnacionais atuantes na África. Além disso, também foi responsável por desenvolver novas formas de afirmações identitárias das culturas negras. Em suas obras, Fela permanentemente promoveu uma valorização dos povos negros, de suas expressões culturais e da importância do conhecimento acerca de sua história, elaborando uma versão própria de pan-africanismo e de tentativa de integração das lutas antirracistas ao redor do mundo.

O pan-africanismo é uma ideologia de valorização das populações negras ao longo do mundo, que visa combater os efeitos dos séculos de escravidão e a persistência do racismo nos continentes afetados pela diáspora africana. Ele parte da premissa que a luta dos povos negros contra “o terror supremacista branco” (GILROY, 2012: 234) deve ser necessariamente internacional, articulando mobilizações de povos negros por todo o planeta, pretendendo acabar com as múltiplas formas de opressão étnica que vitimizam pessoas negras há pelo menos cinco séculos.

A partir do século XIX, com o propósito de romper com teorias racistas, com a realidade material da escravidão nas Américas e do imperialismo europeu sobre a África, diferentes teóricos formularam interpretações sobre quais seriam as formas de valorizar e libertar os povos negros. Esse conjunto de teorias e propostas foi denominado de pan-negrismo no século XIX (APPIAH, 1997: 55) e passou a ser chamado no século XX como pan-africanismo.

Um dos principais intelectuais a defender esse pensamento foi o sociólogo e militante antirracista estadunidense William Edward Burghardt "W.E.B" Du Bois (1868-1963). Seus escritos acadêmicos e suas publicações em jornais deram grande fôlego à circulação das ideias pan-africanistas nos Estados Unidos. Para Du Bois, o que o atraía seu olhar à África eram os vínculos entre as populações negras pelo mundo e que “[...] a verdadeira essência desse parentesco é sua herança social de escravidão, de discriminação e de insulto” (APPIAH, 1997: 70).

Além de Du Bois, diversos outros autores se destacaram nas formações iniciais desses raciocínios que foram posteriormente identificados como *pan-africanismo*. Mesmo que divergentes em determinadas análises e proposições, tratam-se de autores pioneiros na formulação de teorias antirracistas no século XIX. Podemos elencar o médico abolicionista Martin Robison Delany (1812-1885), o pastor evangélico Alexander Crummell (1819-1898), o diplomata liberiano Edward Blyden (1832-1912) e o empresário jamaicano Marcus Garvey (1887-1940). São autores com propostas diferenciadas uns dos outros (muitas vezes em aberta oposição entre si) em relação às múltiplas formas de combate ao racismo. Suas ideias são as bases do nacionalismo negro, que é uma forma de valorização das nações negras fortemente presente nas ideias pan-africanistas.

Em linhas gerais, esses autores são homens negros fortemente impactados pelo monoteísmo evangélico e pela cultura europeia. Partindo de referenciais eurocêntricos, em grande medida, a forma como encaravam as populações negras da África e da América era a de um estado de selvageria (ou algo próximo a isso) e que seria possível atingirem algum tipo de salvação a partir do momento em que adotassem padrões civilizacionais ocidentais para a superação da barbárie, almejando o progresso material e a disseminação do cristianismo.

Seu instrumental teórico circulou pela Filosofia, Sociologia, História, Etnografia e alguns aspectos de Geografia. Entre os autores basilares para suas concepções encontram-se o filósofo germânico Johann Gottfried von Herder (1744-1803), o escritor alemão Heinrich Von Treitschke (1834-1896) e o destacado filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831). O próprio Du Bois aproximava-se muito do nacionalismo e do Romantismo alemães do século XIX, sendo um profundo admirador do chanceler prussiano Otto Von Bismarck (1815-1898).

Mesmo as ideias de Delany aproximavam-se demais do sionismo, uma vez que associa o conceito de nação com o de raça, realizando comparações entre a dispersão judaica pelo mundo e a diáspora negra, concluindo que era necessária a formação de um Estado-nação negro e autônomo na América Central ou do Sul (GILROY, 2012: 72). E também Garvey chegou a fundar a *Black Star Line*, uma linha transatlântica de embarcações que funcionou entre 1919 e 1922 para conduzir os negros da América de volta à África, interpretada por ele como uma “terra prometida” às populações negras.

Essas concepções de Delany e Garvey (das quais Du Bois, por exemplo, divergia) mantiveram suas influências por décadas no pensamento pan-africanista e, em certa medida, inspiravam-se nas ações racistas adotadas pela *American Colonization Society*, uma instituição criada em 1816 pelo pastor evangélico Robert Finley, cuja finalidade era a de impedir a integração entre negros e brancos nos Estados Unidos, desenvolvendo ações de colonização no Oeste africano para expulsar os negros da América para a África. O resultado mais conhecido dessas colonizações foi a formação da Libéria, país africano, entre 1821 e 1824.

Ainda sobre os referenciais intelectuais (teóricos e políticos) dos pensadores negros citados, observa-se que cada um deles atacou as populações negras de alguma forma, seja formulando conceitos sobre a selvageria e a inferioridade dos negros e africanos, ou então estimulando e desenvolvendo ações imperialistas de colonização sobre o continente africano. Além de, partindo de uma epistemologia eurocentrada, as concepções de origem do pan-africanismo observaram as culturas africanas de forma inferiorizada, como pagãs dotadas de religiosidades que nada eram além de mera superstição.

Na visão desses autores nacionalistas negros, o negro da América deveria se elevar moralmente a partir do cristianismo e dos padrões culturais e morais da civilização ocidental, preparando-se para civilizar e regenerar seus distantes irmãos africanos. Dessa forma, com base em um “nacionalismo enraizado nas teorias raciais do século XIX” (APPIAH, 1997: 72 e 73), há uma crença no branqueamento cultural dos povos negros, ou seja, quanto mais eles se assemelhassem culturalmente às sociedades brancas ocidentais, mais próximos estariam da civilização (longe, portanto, da barbárie) e de se elevarem moralmente.

Há ainda outra questão problemática nas propostas pan-africanistas. Seus autores trabalham com um conceito de identidades imutáveis, enraizadas, como se existisse uma essência sobre o que significa ser negro ou africano, desconsiderando que identidades se formam a partir de experiências e não a partir de abstrações. Nesse aspecto, reproduzem conceitos eurocêntricos de concepções raciais muito em voga no século XIX, os quais consideram a existência das raças enquanto fator biológico, a diferença hierarquizada entre elas e também a existência de um núcleo central puro de origem racial, intocado e

possível de ser resgatado. A ideia de uma autenticidade original da raça carrega uma percepção anti-histórica, pois pressupõe uma essência nuclear atemporal.

Ao elaborarem vínculos profundos entre Estado, etnia, nação e cultura, esses autores acabam por interpretar os negros como se fossem uma população homogênea entre si (embora fragmentada e dispersa), que carregasse diferenças exclusivamente em relação aos povos não-negros, jamais entre si. Nesse excesso de abstrações e generalizações, sua luta passa a ser focada em construir um Estado-nação associado com a etnia para assegurar a pureza da nação, o fortalecimento étnico, o pleno desenvolvimento da cultura na formação de uma sociedade que se aproximasse dos padrões civilizatórios euro-ocidentais.

O conceito de raça, assim, legitima o de nação enquanto uma comunidade imaginada e moldada de forma homogênea, através de uma concepção de cultura dotada de um “protecionismo cultural” (GILROY, 2012: 89), enclausurada e desenvolvida sem o contato com outras formações culturais. Porém, as

[...] diferenças evidentes de língua, cultura e identidade que dividem entre si os negros da diáspora, para não falar dos africanos, não encontram solução no âmbito da cultura política, que promete um dia congregar povos díspares do mundo do Atlântico negro (GILROY, 2012: 91).

Vale, entretanto, estabelecer algumas diferenças centrais entre esses pensadores negros e seus referenciais eurocêntricos. Apesar de se pautarem em autores que inferiorizavam as populações negras, os pensadores do nacionalismo negro da virada do século XIX ao XX estavam envolvidos em lutas antirracistas pelas mais variadas frentes e empenhados no combate às opressões raciais. Por exemplo, o abolicionista Frederick Douglass (1818-1895) havia sido escravizado e em seus textos contestava o racismo científico (uma contestação de rara ocorrência em sua época) e também não concordava com as visões de Hegel de menosprezo à África. Ou então, no combate ao escravismo estadunidense, Delany foi o primeiro negro a ocupar um cargo de oficial militar em campo de batalha durante a Guerra de Secessão dos EUA (GILROY, 2012: 75). De acordo com Appiah (1997), Du Bois, em pleno século XIX, defendia que “raça não é um conceito científico” (APPIAH, 1997: 68). Dessa forma, ocuparam espaços em

universidades contestando a ciência da época ao “revalorizar a raça negra frente às ciências de inferioridade racial” (APPIAH, 1997: 56), lutaram contra a escravidão e, posteriormente, contra as leis de segregação e aos linchamentos que as pessoas negras sofriam.

Suas visões sobre os negros e a África eram (apesar das abstrações eurocêntricas) positivas e propositivas. Acreditavam em uma missão a ser atingida. Havia em suas formulações a ideia de uma promessa, ou seja, uma crença na missão de um destino que a sociedade futura promoveria de elevação dos povos negros. Consideravam existir um ideal e uma mensagem particulares da raça negra, que consistia em contribuir para a perfeição de toda a humanidade. Tratava-se realizar uma promessa social, política, cultural e racial que as sociedades do passado e do presente não conseguiram concretizar. Uma visão, embora anti-histórica, dotada de um otimismo religioso redentor.

Durante o século XX, sobretudo após a experiência das Guerras Mundiais e, principalmente, a partir do início das guerras de descolonização do continente africano, o nacionalismo negro e os ideais do pan-africanismo foram se diferenciando em diversos aspectos de seus pensadores de origem. Por exemplo, perdeu força a ideia de um regresso de povos negros à África. Além disso, grande parte da intelectualidade negra que se debruçou sobre esses temas era oriunda do próprio continente africano, ou de regiões que enfrentaram a colonização europeia em pleno século XX.

Trata-se de autores cujas teorias acerca da negritude foram acompanhadas de intensas lutas nos processos de descolonização, rompendo com as antigas análises fantasiosas sobre os negros e a África. Diferentemente do início do século XX, o desafio a partir dos anos 1960 foi o de como pensar o combate ao racismo a partir da ruptura com os antigos colonizadores e da formação de novos países africanos. Destacam-se nessa renovação intelectual da negritude na segunda metade do século XX nomes como Frantz Fanon (1925-1961), Aimé Césaire (1913-2008), Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Cheikh Anta Diop (1923-1986) e Kwame Nkrumah (1909-1972). Na visão de Fela Kuti, Nkrumah era “o maior líder africano de nosso tempo!” (OLANIYAN, 2004: 133). De acordo com Devés-Valdés (2008),

Esse último terço de século [XX] é formado pela primeira geração “acadêmica”, ou seja, com formação curricular completa, instalada amplamente no interior do aparelho universitário, associada a programas docentes e a um sistema de pesquisas e publicações. Isso permitiu a criação de novas redes intelectuais, mais amplas, sólidas e duradouras que as anteriores no eixo Senegal, Nigéria, Uganda, Tanzânia e Quênia [...]. Planta-se agora um novo desafio que consiste em elaborar uma teoria pós-independência política que permita construir e, sobretudo, explicar os problemas econômico-sociais da África, os de longa data e os novos que vão se manifestando – política de desenvolvimento, causas da dependência nova e antiga, funcionamento do comércio internacional –, e que permita, ao mesmo tempo, a discussão teórica sobre a possibilidade e o sentido das ciências econômico-sociais africanas (DEVÉS-VALDÉS, 2008: 144 e 145).

Nessa mudança de paradigmas, as experiências das descolonizações trouxeram a esses autores realidades fragmentadas e extremamente complexas que não haviam sido antevistas nas abstrações no início do século XX. O novo cenário passa a lidar, inicialmente, com a euforia das vitórias das lutas pelas independências africanas. Posteriormente, porém, tratava-se de uma configuração moldada por desilusões, seja por conta de guerras civis, ou então devido à manutenção da dependência econômica das antigas metrópoles e de estruturas de opressão agora mantidas por chefes de Estado e empresários africanos que “além de colaborarem com os poderes estrangeiros, [são] fantoches reacionários e neocoloniais africanos na condução de genocídios contra seu próprio povo indiscriminadamente” (OLORUNYOMI, 2003: 38).

Aos autores citados, suas formulações teóricas e ações políticas consistiam, portanto, em responder à nova situação do continente africano durante as turbulentas tentativas de afirmação dos novos Estados nacionais. De acordo com Achille Mbembe (2014), esses problemas se estendem ao século XXI. Para ele:

Três fatores decisivos atrasam uma democratização do continente. Em primeiro lugar, uma certa economia política. Em seguida um certo imaginário do poder, da cultura e da vida. E, por fim, estruturas sociais cujo traço proeminente é a conservação da sua

forma aparente e das suas antigas máscaras, transformando-as profunda e incessantemente (MBEMBE, 2014: 25).

E em meio às transformações das “antigas máscaras” que permanecem sobre o continente africano, o pensamento de Fela Kuti, enfim, representa uma espécie de convergência entre as lutas ligadas à descolonização africana da segunda metade do século XX; a renovação intelectual do nacionalismo negro a partir principalmente de paradigmas africanos (e não mais de estadunidenses); a concepção de que “a descolonização sem a democracia é uma forma de reapropriação de si mesmo fictícia e muito lastimável” (MBEMBE, 2014: 30).

Há, portanto, um caráter fundamentalmente internacional no *afrobeat* que o conecta com as formas de lutas contra as opressões étnicas e classistas pelo planeta. Na década de 1970, período mais importante da disseminação do *afrobeat*, as posturas políticas de Fela Kuti articulavam-se com as lutas da África do Sul em oposição ao regime do *apartheid* e aos combates às segregações raciais realizados pelo Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos.

Cabe apontar também que, embora não houvesse articulações políticas diretas com essa vertente musical nigeriana com o Brasil dos anos 1970, nesse mesmo período, em oposição à Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e sua propagação da ideia de “democracia racial” e de políticas que vitimavam principalmente a população negra, o Movimento Negro de São Paulo e do Rio de Janeiro criam o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978 (RIBEIRO, 2014).

A valorização das culturas negras possui um caráter estratégico de combate às estruturas de opressão apontadas por Fela Kuti como as responsáveis pelo sofrimento desses povos em diversos países. Assim, o *afrobeat* foi uma das armas utilizadas pelas populações oprimidas para se relacionarem com o mundo (material e imaterial) reinterpretando-o, não mais submetidas às tiranias dos poderes promotores do racismo e dos massacres engendrados sobre pessoas negras por todo o mundo.

A efervescência de movimentos sociais ligados à população negra contribuiu para a expressividade internacional do *afrobeat*, que circulou pelos caminhos abertos pelas rotas da diáspora, sendo influenciado por elas e as influenciando simultaneamente.

Isso também aponta para os vínculos entre a forma como Fela Kuti moldou sua arte e a maneira como realizou sua militância política.

Nas letras compostas para suas músicas, nos shows que realizou para grandes audiências, nas apresentações que ocorriam em sua casa noturna (o *Afro Spot*, posteriormente renomeado como *Afrika Shrine*), nas entrevistas que concedeu, enfim, Fela se aproveitou de todas essas situações para afirmar suas ideias relacionadas à política e contestar as posturas e instituições que ele interpretava como tirânicas aos povos negros em geral e aos nigerianos especificamente. O *afrobeat* foi sua principal linguagem de atuação política.

1.4 – O AFROBEAT ENQUANTO ARMA DE CONTESTAÇÃO

A maneira como o *afrobeat* se desenvolveu a partir dos anos 1970, permite levantar questionamentos acerca das relações entre a música popular urbana negra e propostas de transformação social. Considerando suas estéticas que não eram convencionais à indústria fonográfica, assim como as apresentações de Fela que se transformavam em verdadeiras performances políticas, Veal (2000) define o *afrobeat* como um estilo sonoro “altamente politizado, sendo uma variante africana-americana da tradição das bandas de *highlife* nigerianas, ou, dito de outra forma, como uma forma ‘re-africanizada’ do *funk* afro-americano” (VEAL, 2000: 11), ou então, na visão de Olorunyomi (2003), como “uma prática musical e cultural subversiva” (OLORUNYOMI, 2003: 10).

Cabe, aqui, a seguinte ressalva: assim como qualquer outro estilo musical, o *afrobeat* não possui um proprietário. Conforme afirmado anteriormente, sua imediata associação com Fela Kuti é decorrente de um conjunto de fatores, destacadamente os aspectos de sua personalidade e a forma como ele propagandeou esse tipo de música internacionalmente. Porém, na mesma época, outros músicos como o serra-leonense Geraldo Pino, os nigerianos Peter King, Victor Uwaifo, Shina Adewale, Patrick Idahosa, Smahila & the S. B.’s e Black Children, enfim, um conjunto variado de artistas desenvolviam as mesmas propostas sonoras do *afrobeat* sem mergulhar no tipo de atuação política engendrada por Fela (MAZZOLENI, 2013: 109).

Disso decorre a constatação de que o *afrobeat* por si só não é um estilo musical necessariamente vinculado com determinadas militâncias políticas. Fela o interpretava como veículo de suas ações políticas. Outros artistas, não. E como uma vertente musical não é confinada às obras e aos intentos de seus criadores originais, o *afrobeat* pode caminhar meramente por linguagens musicais, desprovidas contestações políticas e sociais, sem que isso signifique que os músicos envolvidos nesse tipo de composição não estejam realizando o *afrobeat*.

Assim, a militância de Fela Kuti fez com que a relevância do *afrobeat* se expandisse para além de suas estruturas artísticas e musicais, associando-se aos combates políticos nigerianos e africanos como um todo. Sua crescente imersão nos ideais pan-africanistas fez com que o nome de sua banda fosse alterado de Nigeria'70 para Africa'70. Fela e sua obra estiveram fortemente imbricados nas lutas políticas e sociais que ocorriam na Nigéria dos anos 1970 aos 1990. De acordo com Veal (2000), a combatividade de Fela era algo único no país.

Esse comportamento estabelece um rígido contraste com a maior parte dos outros músicos africanos, os quais fortaleciam seus laços com o poder e com o decoro por meio de associações religiosas, políticas, empresariais ou patronais. Isso marcou Fela como uma personalidade dissidente única, mas também o deixou especialmente vulnerável às perseguições estatais. [...] Interessados na autopreservação, os artistas criativos africanos que tomam (ou aos quais é concedida) a liberdade de escancarar críticas e desvios radicais das normas sociais atuam frequentemente deslocados social e fisicamente de suas sociedades nativas, onde o respeito, a etiqueta e o respeito são geralmente mantidos sob todos os custos. [...] Fela, entretanto, teimava em continuar residindo na Nigéria, apesar das consequências pessoais ou profissionais. [...] Notoriamente, ele foi preso, detido, enquadrado e encarcerado mais vezes que qualquer outro nigeriano na história por sucessivos governos que tentavam amordaçá-lo internamente e internacionalmente (VEAL, 2000: 16 e 17).

Portanto, considerando a obra de Fela Kuti e as múltiplas formas de suas expressões musicais, religiosas e sociais, é possível interpretar, por esse aspecto, o

afrobeat também como um tipo de linguagem artística fortemente politizada, pois materializou as divergências políticas da Nigéria, da África e dos movimentos internacionais relacionados com o pan-africanismo e a valorização dos povos negros. Dessa forma, além de protestos e manifestações, cartazes e publicação de jornais, livros e panfletos, produção de obras de arte, conferências, entrevistas e incontáveis outras linguagens, uma das expressões da realização de militâncias negras no século XX foi o *afrobeat*.

Em outro momento desse estudo, será analisado como o *afrobeat* no Brasil passou a ser empregado também como linguagem política, especificamente aos movimentos culturais e políticos relacionados com grupos de valorização das culturas negras em diversas metrópoles brasileiras, fazendo com que o nome de Fela Kuti passasse a fazer parte do rol de referências para afirmação da negritude brasileira.

A atuação política de Fela, em oposição a governos militares e às consequências negativas da presença de empresas transnacionais ocidentais sobre o continente africano, contribuiu para que ele se tornasse o principal representante mundial da música africana. Com um discurso realizado diretamente a partir da África, Fela foi o responsável para que, pela primeira vez, o referencial sobre músicos negros de relevância global fosse alargado para esse continente. Entre os anos 1970 e 1990, segundo Olaniyan (2004), “não houve nenhum fenômeno mais original na cena da música popular africana que o *afrobeat*, nem um líder de banda com maior reputação internacional” (OLANIYAN, 2004: 109). Afinal, os principais focos de atenção a esse perfil de músicos internacionais historicamente se concentraram quase que exclusivamente na América, enaltecendo James Brown, Jimi Hendrix, Miles Davis, Gilberto Gil, Jimmy Cliff e Bob Marley (MOORE, 2011: 15).

Se, conforme afirma Fela, “música é o rei de todas as profissões” (MUSIC is the Weapon, 1982), o *afrobeat* pode então ser pensado como uma arma de combate às variadas formas de tirania que recaíam sobre as populações negras pelo mundo. De acordo com Olaniyan (2004), o próprio músico nigeriano dizia “eu [Fela] toco música como uma arma” (OLANIYAN, 2004: 50).

Seun Kuti, filho mais novo de Fela Kuti e atual líder da Egypt'80 (última banda de Fela), ao ser questionado se o *afrobeat* é um estilo musical, ou movimento político, ou uma filosofia, respondeu que:

É uma combinação dos três eu acredito. Ideológico porque possui uma filosofia, e por isso, também político porque busca trazer mudança, sabe? Mudança institucionalizada na sociedade. E é musical porque música é o que preenche o movimento, música é o que dirige a causa. Então é uma mistura dessas coisas, e um amor profundo pelos Nigerianos na África, e todos os que deram vida à música afro da forma que é. Pra mim Afrobeat é uma mistura disso tudo.²

Enquanto fenômeno urbano surgido a partir de um cotidiano marcado por violências e privações sobre a população de Lagos, o *afrobeat* expressa a confluência de várias linguagens de insatisfação contra o Estado nigeriano e as corporações. Tanto a residência de Fela Kuti quanto a casa de shows em que realizava suas apresentações passam a serem extensões dessas lutas políticas. Juntamente a dezenas de outras pessoas (principalmente membros de sua banda e suas esposas), Fela morou na chamada República de Kalakuta. Esse nome foi dado a três localidades diferentes nas quais ele residiu. A origem do nome decorre do nome de sua cela em uma de suas passagens pela prisão em 1974. A palavra Kalakuta tem origem na língua banta suaíli, significando algo como “malandro”, ou “canalha” (OLANIYAN, 2004: 56). A última das três Kalakutas atualmente é um museu dedicado à obra de Fela.

Tão importante quanto a República de Kalakuta, o *Afrika Shrine* era uma espécie de centro cultural, no qual ocorriam diferentes atividades organizadas por Fela Kuti, como atividades políticas, cultos religiosos e, sobretudo, seus shows, atraindo multidões todas as semanas. O local foi o palco dos principais discursos políticos e pan-africanistas de Fela. Uma vez que as performances de Fela nesse espaço contavam também com rituais religiosos iorubanos, no altar construído dentro do *Shrine* havia inúmeros objetos litúrgicos e fotos de algumas pessoas importantes politicamente para

² Entrevista realizada pelo Coletivo Oba em 01 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.coletivooba.com/encontro-com-seun-kuti/>>. Acesso: 08 nov. 2017.

Fela, como Malcolm X, Kwame Nkrumah e outros líderes do nacionalismo negro. O *Afrika Shrine* existe até hoje, mas em um novo endereço, pois o local original foi incendiado por militares em 1977.

Frequentada por jovens, artistas, dissidentes políticos, enfim, por variados tipos de pessoas na sociedade de Lagos, a República de Kalakuta funcionou como uma espécie de comuna. Nela, reuniam-se músicos e parentes de Fela Kuti, e, segundo Olorunyiomi, nos dizeres do próprio Fela, “cada africano fugindo de perseguições” (OLORUNYIOMI, 2003: 69). Ser nomeada enquanto “república” era por si só um ato de dissidência contra o governo nigeriano, uma vez que pressupunha a existência de leis próprias, como se fosse um Estado separatista dentro da Nigéria. Dentro dela havia cursos de formação política na qual eram estudados autores importantes para o nacionalismo negro, como os historiadores George G.M. James e Yosef Ben-Jochannan (OLANIYAN, 2004: 138).

Em Kalakuta também se cultivavam alimentos, ocorriam esporádicos atendimentos médicos e criavam-se animais. Lá funcionou a gráfica do jornal de propaganda antigovernamental, *YAP News*, da organização de militantes políticos que Fela fundou, os *Young African Pioneers*. Em sua tentativa de concorrer à presidência da Nigéria, em 1978, foi em Kalakuta que Fela sediou o seu partido, o *Movement of the People (MOP)*. E quando Fela rompeu com a gravadora britânica Decca Recordings (que tentou censurar suas músicas), ele fundou e sediou em sua residência uma gravadora própria, o selo denominado Kalakuta Records. Além disso, na legislação interna de Kalakuta estava legalizada a utilização da NNG (*Nigeria Natural Grass*), como Fela denominava a maconha, da qual o consumo ele era um forte entusiasta e propagandista (OLORUNYIOMI, 2003: 271).

Símbolo de desacato e núcleo de rebeldias e contestações, a agitação política e cultural da comuna de Kalakuta fez com que ela se tornasse um alvo de pesadas invasões do Exército nigeriano, resultando em espancamentos, estupros e prisões dos habitantes e frequentadores da casa. Mesmo a renomada militante feminista socialista nigeriana, Funmilayo Ransome-Kuti, mãe de Fela Kuti, morreu (aos 77 anos) por conta da deterioração de sua saúde após ter sido arremessada pela janela do primeiro andar da Kalakuta, durante uma invasão militar que mobilizou cerca de mil soldados em fevereiro de 1977 (MOORE, 2011: 155), após o encerramento do FESTAC’77, um

festival internacional de culturas negras sediado na Nigéria, em 1977, que será analisado posteriormente nesse estudo.

A intensidade da repressão sofrida atesta a importância de Kalakuta e do próprio *Afrika Shrine* como centros de convergência de pessoas que estavam próximas ideologicamente de Fela Kuti. Mais do que isso, representava também uma estruturação de estilos de vida baseados em valores afro-centrados, rompendo com éticas eurocêntricas e com ditames governamentais autoritários de um Estado recém-independente e firmado em ideais muito próximos aos dos antigos colonizadores. Por conta disso, Kalakuta era considerada, de acordo com Olorunyomi, uma “comuna micro-africana”, ou então “comuna micro-pan-africana” (OLORUNYIOMI, 2003: xxv e 69).

Assim, Kalakuta e Shrine eram as bases de operações de Fela e, a partir desses lugares, principalmente, que o *afrobeat* foi pensado, elaborado e disseminado a legiões de admiradores.

Essas sociabilidades são denominadas por Paul Gilroy (2012) como “culturas da consolação” (conforme referido anteriormente) e por Amailton Magno Azevedo (2016) como a formação de “micro-áfricas”, nas quais esses processos sociais localizados protegem memórias e culturas maiores que os hábitos em si, moldando “as formas de viver e de resistir dos grupos negros na redefinição de seus valores culturais no espaço urbano” (AZEVEDO, 2016: 16). Existe, então, uma profunda riqueza na diversidade das culturas negras proliferadas pelo mundo, estabelecendo redes de conexão entre si nas regiões que receberam os povos da diáspora e também com os próprios territórios africanos, firmando laços por meio de linguagens, crenças religiosas e formações culturais a partir de espaços comuns.

A linguagem político-musical do *afrobeat* é, em grande medida, resultado das conexões estabelecidas entre Fela Kuti e o Movimento Negro dos Estados Unidos nos anos 1960. Especificamente no ano de 1969, Fela foi convidado para se apresentar na filial de Los Angeles, Califórnia, da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), que na época era a maior associação na luta pelos direitos civis da população negra dos EUA. É nesse momento que ele inicia sua parceria com a

cantora e militante negra Sandra Smith Izsadore, cuja presença foi fundamental no despertar de uma consciência política em Fela Kuti.

Sandra se tornou a mentora de Fela. Ela o introduziu à história, às ideias, à literatura e às personalidades da luta negra pelos direitos civis. Fela absorveu tudo isso e no processo aprendeu ainda mais sobre si mesmo. Sandra foi a parteira de sua auto-(re)descoberta pessoal (OLANIYAN, 2004: 30).

Segundo Tejumola Olaniyan, além de apresentar para Fela a organização do Partido dos Panteras Negras, Sandra Izsadore lhe deu o livro *The Autobiography of Malcolm X: As Told to Alex Haley*, redigido por Malcolm X, Alex Haley e Attallah Shabazz, publicado originalmente em 1965. A partir do mergulho que Fela realizou em 1969 sobre a biografia do líder negro muçulmano assassinado poucos anos antes (1965), sua música adquiriu novos contornos políticos de contestação às mais variadas formas de opressão, sendo que essa característica foi mantida ao longo de sua trajetória.³ Ainda segundo Olaniyan (2004), da inspiração em Malcolm X, Fela absorveu três lições em especial: a ideia de que conhecimento é poder; de falar a verdade aos governantes, custe o que custar e a necessidade de fomentar relações que unissem os defensores do pan-africanismo. Segundo Carlos Moore, o próprio Fela afirmou que

Foi nos Estados Unidos que compreendi que estava indo pelo caminho errado. Aí voltei pra Nigéria com determinação de mudar todo o sistema. Mas o que não sabia era que iria enfrentar os horrores! Eu não sabia que iria enfrentar tanta oposição por causa dessa minha nova africanidade (MOORE, 2011: 99).

Da vasta produção musical de Fela Kuti, algumas composições podem ser destacadas como mais características do *afrobeat* enquanto arma política. Dentre elas, citamos “*Roforofo Fight*” (1972), “*Je’nwi Temi (Don’t Gag Me)*” (1973), “*Zombie*” (1976), “*Yellow Fever / Na Poi*” (1976), “*Colonial Mentality*” (1977), “*No Agreement*” (1977), “*Sorrow Tears and Blood*” (1977), “*Shuffering and Shmiling*” (1978).

³ Essa trajetória pode ser constatada por meio dos depoimentos de Sandra Izsadore no documentário: FINDING Fela. Direção: Alex Gibney, 2014. 1 DVD (119 min), NTSC, color. Título original: Finding Fela.

Essas são composições extremamente relevantes da obra de Fela, nas quais são apresentados os variados problemas que os povos africanos enfrentam, como insegurança alimentar, precariedade de moradia, opressões religiosas, corrupção governamental e empresarial, violências cotidianas, a forte presença da cultura colonizadora com todos o seu racismo, a impossibilidade de se expressar mais contundentemente contra essas tiranias, autoridades que perpetuam desigualdades e violências características do período colonial aniquilando perspectivas de grandes avanços sociais.

Existe no *afrobeat* de Fela Kuti uma intenção permanente de dar visibilidade às pessoas silenciadas pelas autoridades, estimulando que lancem seus gritos de oposição, assim como orientá-las para que adotem condutas cotidianas que rompam com os poderes estabelecidos responsáveis por suas misérias. Essa postura acompanhou a obra de Fela desde suas primeiras composições mais politizadas no início dos anos 1970 até sua morte em 1997.

Será analisado mais detalhadamente, em outro momento desse estudo, que essa faceta fortemente politizada do *afrobeat* de Fela Kuti influenciou o *afrobeat* produzido no Brasil do século XXI, uma vez que ele também foi utilizado como linguagem política de contestação às opressões de populações negras e pobres no país. Porém, há uma diferença fundamental em relação ao músico nigeriano: o *afrobeat* que se desenvolveu em cidades do Brasil a partir dos anos 2000 buscou atuação política por outros meios, ou seja, sem envolver o confronto direto e aberto com as autoridades governamentais estabelecidas ou as corporações. No Brasil, o *afrobeat* não se manifestou como um veículo de fomento a rebeliões populares. Ainda assim, parte significativa dos músicos situados no Brasil, que em alguma medida desenvolveram produções vinculadas com o *afrobeat*, esteve envolvida em projetos sociais e adotou posturas de contestação a determinados contextos da política brasileira. Em outras palavras, o *afrobeat* feito no Brasil a partir nos anos 2000 não se tornou um caso de polícia (ou de exército), como no caso da Nigéria de Fela, mas nem por isso ficou alheio às tensões político-sociais brasileiras.

Essas diferenças e seus significados serão analisados posteriormente, porém é importante salientar que isso não representa quaisquer tipos de deméritos em relação ao *afrobeat* feito no Brasil, uma vez que estamos lidando com épocas, continentes,

imaginários e sociedades diferentes. Seria demasiadamente equivocado acreditar que as ramificações do *afrobeat* pelo mundo deveriam, por algum aspecto, buscar reproduzir no século XXI cada faceta daquilo que foi feito por Fela Kuti no passado.

Enquanto forma de expressão artístico-musical, o *afrobeat* está vinculado completamente aos meios dos quais ele se origina. Em grande medida, sua existência, na África e na América, demonstra insatisfações com padrões musicais e artísticos excessivamente homogeneizadores e imbricados em valores coloniais e eurocêntricos. Trata-se, aliás, de um dos motivos que possibilitaram que essa linguagem musical adquirisse espaço em locais diferentes do planeta.

Porém, isso não significa que deva ocorrer algum tipo de transposição artificial da cultura de um lugar para outro, como se fosse uma simplória operação mimética na qual as características da cultura considerada original sejam automaticamente reproduzidas sem diferenças em outro território. Tal caminho, aliás, é impossível de ser percorrido em quaisquer tipos de expressões culturais. Uma vez em movimento, a cultura já está diferente da forma como se manifestou na sua região de origem. Segundo Ola Balogun (1977),

A arte é, acima de tudo, um veículo de comunicação numa dada sociedade, no sentido em que o seu papel consiste em difundir influências civilizadoras. Por consequência, o empreendimento artístico não se situa apenas ao nível das atividades humanas ligadas aos valores espirituais, pois ele constitui também um fator ativo de organização social e, portanto, um dos que permitem que o homem possa agir sobre o seu próprio meio. Não há dúvidas de que a arte, tal como ela se manifesta no seio de um dado grupo social, através do canto, da dança, da música, da decoração, da escultura, da pintura, dos mitos, etc., permite definir a sua cultura e contribui, ao mesmo tempo, para lhe dar o sentimento da sua identidade e da sua capacidade de agir enquanto grupo (BALOGUN, 1977).

O que se nota, com base no raciocínio de Balogun, é que as composições do *afrobeat* passam a promover reflexões sobre os problemas estruturais da África pós-colonial (assim como das demais regiões do planeta em que ele aportar). Afinal, as autoridades que engendravam as próprias populações às misérias cotidianas eram as

mesmas que haviam firmado compromissos de prosperidades futuras durante as celebrações dos Estados nacionais recém-independentes. Nesse sentido, na América, o *afrobeat* vai se vincular com as questões mais características dos povos desse continente, adquirindo facetas próprias e diferenciadas do que havia sido produzido um dia por músicos nigerianos.

1.5 – NAS ROTAS ENTRE A ÁFRICA E A DIÁSPORA: TRÂNSITOS E CONEXÕES.

Tanto na África, quanto na América, os frutos das expressões culturais diaspóricas foram originados das articulações entre múltiplos caminhos construídos ao longo da história das populações negras. São rotas moldadas a partir de experiências constantemente ressignificadas pelos diálogos entre os diferentes continentes e suas formações sociais peculiares. Suportam o peso de relações de poder caracterizadas por rupturas, feridas e cerceamentos.

Nos dois continentes, o impacto das colonizações legou sociedades que em determinado ponto de suas histórias juridicamente proibiram o escravismo, porém, aos descendentes de povos escravizados, inviabilizam o pleno acesso aos direitos mais elementares, enquadrando-os num cotidiano marcado por criminalizações, encarceramentos em massa, genocídios, favelização e racismos.

Ainda assim, são nessas rotas de histórias, memórias, diálogos e negociações culturais que surgiram novos códigos identitários. Em sua insistência para não serem extintas, essas memórias das culturas negras sustentaram intercâmbios e reformulações da experiência humana. Elas podem ser encontradas em músicas, religiosidades, danças, hábitos alimentares, cantos, conceitos sobre a existência e temporalidade, expressividades corpóreas, instrumentos sonoros, vocabulários, estéticas e gestos. A preservação dessas memórias ocorre em meio às ininterruptas transformações subjetivas por meio da assimilação e transmissão de novas linguagens.

As desterritorializações étnicas impostas via desumanização escravista fizeram com que a reelaboração e invenção de hábitos gerassem proximidades e tecessem novas

comunidades. A formação dessas sociedades americanas permeadas de persistências africanas foi fundamental para a preservação da vida pelos povos africanos arrancados de seus territórios de origem. De acordo com Kazadi wa Mukuna (2000),

Para o africano, o ser é concebido como um elemento constitutivo do cosmo criado por sua comunidade sua tribo, seu clã, sua família, e o conjunto de normas e valores próprios dessas instituições. Nessa harmonia de valores – cosmo –, os elementos constitutivos se interagem e se completam mutuamente; uma vez fora da sociedade, de onde a força vital lhe é assegurada, o ser perde sua identidade. Em outros termos, há a perturbação em sua psique, de onde resulta a desordem, o desequilíbrio, a destruição de sua essência; a essência que só poderá ser estabelecida de novo, reentrando em seu cosmo, para se reabastecer. [...] Visto sob esse prisma, o ‘eu’ africano só existe quando está enquadrado por outros elementos (sociedade, mito, terra, etc.) que o completam (MUKUNA, 2000: 199 e 200).

Dessa forma, não ocorre uma extinção do “ser” africano mencionado por Mukuna, mas, sim, sua metamorfose em identidades novas, marcadas por urgências de reconfigurações de sociabilidades defronte à realidade diaspórica. Levando-se em consideração que os movimentos populacionais entre a América e a África ocorreram nos dois sentidos (não apenas com povos africanos sendo retirados de seus continentes, mas também com regressos e mútuas influências culturais), em ambos continentes emergiram formas cruzadas e ressignificadas de cultura.

Esse processo de fusão e reelaboração de diferentes elementos culturais não ocorre ao acaso. Ele é significativamente moldado por esforços artísticos na formação de inovadoras dinâmicas musicais regionais em constante diálogo internacional. Se Fela foi o líder dessa revolução sonora e estética, e principal disseminador de rebeldias e contestações aos poderes políticos, econômicos e religiosos, ele não era o único artista a investir nesse modelo de pesquisa musical, como as composições de Tony Allen, ou da Orchestre Poly Rythmo de Cotonou (Bênin), assim como de outros músicos mencionados anteriormente podem evidenciar.

As culturas negras promovem esses múltiplos caminhos abertos a reinvenções. Não se estagnam em uma só direção nem em uma única forma. Eles sinalizam para as

dinâmicas contemporâneas de fios que se entrelaçam ao longo dos séculos. A inserção do *afrobeat* no Brasil permite levantar questionamentos sobre as maneiras de disseminação de determinados aspectos das culturas africanas pela América, suas mutações, os diálogos e trocas estabelecidos, reconfigurações, ressignificações e como são contributivas de modo determinante às formações identitárias americanas.

O enquadramento em matrizes euro-ocidentais jamais impediu a formação de expressões culturais que rompessem com os padrões impostos pela colonização e as inferiorizações. Das múltiplas integrações populacionais promovidas pela diáspora (sempre impactadas pelas estruturas de poder especializadas na opressão de povos não-brancos), é possível detectar suas presenças ainda no século XXI por meio de modos de pensar, maneiras de transmissão de saberes e de preservação de memórias, ritos de sociabilidade e agregação que impediram a dissipação de traços peculiares que promovam os vínculos culturais entre a África e a América.

A música, a dança e o corpo são fundamentais nessa transmutação, possuindo como código central o que Robert Farris Thompson (2011) denomina como “domínio de um estilo de performance percussiva” e, portanto, essas mesclas visuais, filosóficas e musicais sobrevivem e se reinventam mesmo sob o horror do escravismo.

Desde o tráfico de escravos no Atlântico, os princípios fundamentais da canção e da dança da antiga África cruzaram os mares, do Velho para o Novo Mundo, onde adquiriram novo impulso, mesclando-se uns com os outros e com os estilos de cantar e dançar dos nativos do Novo Mundo e dos europeus. Entre esses princípios estão: o *domínio de um estilo de performance percussiva* (investida de vivacidade vital no som e no movimento); a *propensão para registros múltiplos* (registros competitivos que soam ao mesmo tempo); a *superposição de canto e de contracanto* (solo/coros, voz/instrumento – “sistemas de engate” da performance); o controle do *pulso interno* (um “senso metronômico” que mantém a marcação do compasso na mente, como um denominador rítmico comum, numa confusão de registros diferentes); a *padronização de acentuação suspensa* (fraseado em tempos fracos de acentos melódicos e coreográficos); e, num nível levemente diferente, mas igualmente recorrente de exposição, as *canções e danças de alusão social* (ainda que próprias

para cantar e dançar, músicas que contrastam, sem remorso, as imperfeições sociais com os critérios subentendidos para uma vida perfeita) (THOMPSON, 2011: 16. Grifos do autor).

Essas características apontadas por Robert Thompson demonstram que as composições musicais de matriz africana proporcionam sociabilidades diferenciadas dos padrões eurocêntricos de enquadramento sonoro, estruturação melódica e formalismos rítmicos. Integradas a outros aspectos da vida cotidiana, celebram não apenas os rituais sonoros em si, mas visões não-ocidentalizadas acerca de religiosidades, agrupamentos sociais, relações entre o ser-humano e o meio, os vínculos entre oralidade, sons e corpos. São essas identidades que se formam a partir da experiência da diáspora.

Será estudado ainda nessa pesquisa o quanto dessa inovação e da força do *afrobeat*, assim como um dos motivos centrais para seu resgate no Brasil do século XXI, estão relacionados ao fato de convergir para si diversas outras linguagens de rupturas em relação aos enquadramentos eurocentrados. O formato do canto, a dança envolvida, sonoridade das composições rítmicas e melódicas, todos esses elementos carregam algum tipo de expressão não-ocidental como principal faceta. E, sendo assim, não foi explorada insistentemente pelo mercado fonográfico internacional (e nacional). Em certo aspecto, o *afrobeat*, ao portar novas subjetividades diaspóricas, pode representar algum tipo de renovação que vai além das culturas negras, abrangendo determinados aspectos econômicos em sua disseminação, ao operar sobre o mercado de bens culturais e oferecer alternativas às saturações homogeneizantes de matrizes eurocêntricas que imperam no mercado fonográfico.

Uma vez que as contribuições do samba, do *reggae* e do *jazz* são consideravelmente reconhecidas à formação identitária na América, é possível também pensar as leituras desse continente a partir do *afrobeat*. Especificamente, o caso do Brasil é o mais frutífero de toda a América Latina, uma vez que não há nenhum outro país nessa região em que ocorra uma variedade tão ampla de atividades que possuam como referencial central a obra de Kuti. De fato, ao longo de toda a América, como será apontado ao longo desse estudo, os EUA são o único país a possuir uma quantidade tão ampla de expressões culturais relacionadas ao *afrobeat* quanto o Brasil.

Entretanto, a sociedade brasileira, mais do que qualquer outra região do continente americano, possui uma intensa e determinante presença de matrizes africanas em sua formação societária. Essa composição social (e os aspectos culturais que a envolvem, como a religiosidade e determinadas características presentes na organização de comunidades) não sofreram os mesmos processos de silenciamentos a partir do monoteísmo cristão, como na América do Norte. Isso propiciou ao Brasil espaços mais amplos e férteis para os códigos africanos.

A ascensão do *afrobeat* no Brasil a partir dos anos 2000 levanta alguns questionamentos sobre as causas da chegada tardia dessa vertente musical ao país, uma vez que seu auge ocorreu nos anos 1970, expandindo-se a partir da África para a América do Norte e Europa. No Brasil, entre os anos 1970 e 2000, há poucas e fragmentadas incorporações do *afrobeat* nas obras de músicos nacionais. No século XXI, entretanto, há uma alteração dessa situação. Em diferentes áreas, tornaram-se mais frequentes as expressões culturais que se referenciam a partir do *afrobeat*: exposições em centros culturais e museus, shows, realização de documentários, proliferação de *sites* e *blogs* relacionados a esse tipo de música nigeriana, publicações e atividades acadêmicas e, principalmente, a composição de músicas feitas por artistas situados em algumas cidades do Brasil em parceria com artistas nigerianos fundadores do *afrobeat*. Desenhou-se, portanto, uma inserção desse estilo em solo brasileiro.

Esses exemplos elencados, assim como as diferentes situações do *afrobeat* no Brasil, se compararmos os anos 1970 com os anos 2010, apontam para a importância da ascensão desse estilo musical em determinadas metrópoles brasileiras e à necessidade de melhor compreender esse fenômeno. Afinal, a partir de seu entendimento é possível observar como se dão os processos históricos em que linguagens culturais se metamorfoseiam gerando expressões inéditas até então.

No século XXI, as culturas negras atestam que a desumanização movida pela opressão jamais obteve pleno sucesso em suas incansáveis tentativas de asfixiar o som, o gesto e a cor das pessoas que ousam existir a partir de expressividades antagônicas às inferiorizações. Se a migração é uma ação complexa que pressupõe movimentos, encontros, rupturas, conflitos, diálogos e ressignificações, o mesmo pode ser afirmado para descrever as culturas que brotam a partir dos rastros desses percursos incertos. Não há facilidade em defini-las, mas, mesmo assim, é possível observar sua energia em

hibridismos demasiadamente imprevisíveis para serem enclausurados pelos silenciamentos que insistem em não dormir nunca.

CAPÍTULO 2 – BRASIL E O NOVO MAPA DO AFROBEAT

Mesmo onde as formas africano-americanas são emprestadas e postas em ação em novas locações muitas vezes têm sido deliberadamente reconstruídas em novos padrões que não respeitam os direitos de propriedade de seus criadores ou as fronteiras de estados-nações discretos e as comunidades políticas supostamente naturais que elas expressam ou simplesmente contêm (GILROY, 2012: 204).

A partir das primeiras décadas do século XXI, diversas cidades do Brasil passaram a sediar uma variada gama de eventos relacionados ao *afrobeat* e ao legado de Fela Kuti. Considerando as origens e os desdobramentos desse processo, esse capítulo se propõe a analisar a disseminação do *afrobeat* no Brasil entre os anos 1970 e 2010. Nesse sentido, busca-se uma maior compreensão sobre quais as novas características que o *afrobeat* proporcionou ao cenário da música urbana presente em algumas cidades do Brasil. Se na Nigéria o *afrobeat* proporcionou um conjunto de inovações estéticas e políticas, será investigado se esse processo também ocorreu aos códigos musicais urbanos no Brasil, assim como quais foram os tipos de relações estabelecidas entre os atores sociais envolvidos na inserção e maior disseminação do *afrobeat* em algumas cidades brasileiras. Da mesma forma, a presença desse gênero musical nessas cidades levanta questionamentos sobre como ele foi incorporado, quais mudanças ele acarretou às linguagens musicais e o que isso significou em relação às expressões culturais urbanas que se manifestaram em torno do *afrobeat*.

Outro aspecto que também suscita questionamentos é o fato de o *afrobeat*, compreendido enquanto gênero musical caracterizado pela valorização da negritude e de ancestralidades africanas, ter sido plenamente disseminado no Brasil somente a partir do século XXI, cerca de uma década após a morte de Fela Kuti (1997). Além disso, faz-se relevante também entender quais foram as transformações operadas nas atividades musicais do Brasil que fizeram com que o *afrobeat* passasse de um tipo de música desconhecida, mesmo entre grande parte dos artistas, a uma forte referência nos

cenários musicais urbanos metropolitanos dos anos 2000. Nesse sentido, o propósito dessa pesquisa nesse momento é buscar compreender como o *afrobeat* se disseminou no Brasil e a partir de quando passou a ser um código cultural relevante.

De acordo com o que foi apresentado anteriormente, o momento mais importante da projeção internacional da carreira de Fela Kuti (quando ele obteve amplo reconhecimento no continente africano, na Europa e na América do Norte) ocorreu entre os anos 1970 e 1980. Curiosamente, nessas décadas são escassas as referências a Fela Kuti no Brasil. Se é essa a época das principais composições e registros fonográficos do *afrobeat* nigeriano, assim como a atuação política de Fela, fazendo com que seus ideais relacionados com o pan-africanismo e com a oposição à tirania das corporações e governos autoritários sobre as populações negras percorressem continentes por meio dos shows realizados em dezenas de países, toda essa energia não foi percebida na mesma intensidade no Brasil naquele momento, em comparação ao que ocorria em outros continentes. É necessário, então, buscar quais os primeiros laços estabelecidos entre Fela Kuti e os músicos que desenvolviam seus trabalhos no Brasil.

2.1 – AS PONTES DA DIÁSPORA: FESTAC’77 E REFAVELA

Na Nigéria, entre 15 de janeiro e 17 de fevereiro de 1977, ocorreu o FESTAC’77 (*Second World Black and African Festival of Arts and Culture* – Segundo Festival Mundial de Artes e Cultura Negras e Africanas, tendo o primeiro ocorrido no ano de 1966, no Dakar, Senegal), sediado nas cidades de Lagos e Kaduna, ao norte, no interior da Nigéria, sendo:

A mais ampla exibição cultural afrocêntrica jamais vista, o FESTAC uniu milhares de acadêmicos e artistas de cinquenta e cinco países ao longo da África e da diáspora africana para um mês inteiro de concertos, exibições de dança, leituras de poesias, colóquios e apresentações dramáticas (VEAL, 2000: 151).

Detentora de um patrimônio histórico e cultural extremamente diverso em relação à história da África, juntamente com um enorme poder econômico decorrente da exploração de suas reservas de petróleo, a Nigéria, naquele momento, objetivava afirmar seu papel de liderança política, econômica e cultural africana. Nas décadas imediatamente posteriores aos processos de independência do continente, a Nigéria chefiou a *Organizations of African Unity*, em 1974, inspirada no pensamento de Kwame Nkrumah, assim como liderou também a formação da ECOWAS (*Economic Community of West African States*), uma organização de mais de sessenta países africanos.

Sediar o FESTAC'77, portanto, fez parte da busca pela consolidação dessa liderança continental com base nas teorias do pan-africanismo. Nesse sentido, a Nigéria chegou a travar disputas com a Inglaterra para repatriar antiguidades saqueadas da região durante o imperialismo britânico no território africano, por exemplo, uma máscara igue do antigo reino do Benin (localizado no atual estado de Edo, Nigéria), tomada pelos ingleses em 1897, atualmente em exposição no *British Museum*, de Londres (com réplicas no The Met – *Metropolitan Museum of Art*, Nova York – e no CBAAC – *Centre for Blacks and African Arts and Civilisation*, Lagos⁴) e que se tornou o símbolo do logotipo de divulgação do FESTAC'77 (VEAL, 2000: 124 e 146).

O Brasil desse período, governado pela ditadura do general Ernesto Geisel (1974-1979), pretendeu estreitar relações políticas e econômicas com a Nigéria, também sob regime ditatorial, governada do general Olusegun Obasanjo (1976-1979). Essa movimentação do governo brasileiro foi consequência do recém-deflagrado “Choque do Petróleo” (1973) e da crise econômica global subsequente, fazendo com que despertasse o interesse brasileiro em firmar parcerias com o governo nigeriano em decorrência das grandes reservas petrolíferas desse país. Por conta desse motivo, o governo brasileiro alterou parte de sua política internacional e buscou se aproximar de governos africanos e do Oriente Médio, membros da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), passando, por exemplo, a partir desse momento, a condenar abertamente o *apartheid*, regime supremacista branco de segregação racial então vigente na África do Sul, ao qual o governo nigeriano se opunha (BISCHOFF; CORREA; MAYOR; PFLUCK; TISSOT, 2016).

⁴ AMADI, Osa. FESTAC at 40: The history and mistery behind the mask. *Vanguard*, Lagos, 27 fev. 2017. Disponível: <<https://www.vanguardngr.com/2017/02/festac-40-history-mystery-behind-mask/>>. Acesso: 12 mai. 2017.

Dessa forma, o Brasil enviou uma delegação para participar do FESTAC'77. Porém, o Ministro de Relações Exteriores, Azeredo da Silveira, por meio de sua aproximação com o chanceler nigeriano Joseph Garba, orientou o diplomata Geraldo de Heráclito Lima, embaixador brasileiro na Nigéria, para que interviesse sobre a organização do festival e proibisse a participação de intelectual e militante negro Abdias Nascimento, vetando sua inclusão na delegação brasileira (ALBERTO, 2011: 14).

Denunciando como farsa o discurso sobre a “democracia racial” brasileira, renovado durante a Ditadura Militar, Abdias Nascimento (exilado do Brasil e então professor-visitante da Universidade de Ilê-Ifé, entre 1976 e 1977) ainda conseguiu participar do Colóquio Internacional do FESTAC'77, convidado diretamente pela UNESCO⁵ e junto à delegação dos Estados Unidos (DÁVILA, 2015: 99), utilizando-se dessa situação para realizar intervenções contrárias ao discurso oficial da ditadura brasileira.

O músico Gilberto Gil fez parte da delegação brasileira enviada para participar dos FESTAC'77. Dessa delegação, também participaram os músicos Caetano Veloso, Paulo Moura, a iyalorixá Olga de Alaketu, os artistas Emanuel Araújo, Ruben Valentin e Wadeloir do Rego e membros da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Além disso, juntamente com os músicos Cidinho, Djalma Correa, Perinho Santana, Robertinho Silva e Rubão Sabino, Gil organizara uma banda para se apresentar durante o FESTAC'77 (NACKED, 2015: 82).

Em meio a essa atmosfera de tensão que rondou os bastidores do evento, como forma de se contrapor às confraternizações oficiais organizadas pelo governo nigeriano para o FESTAC'77, Fela Kuti organizou um festival paralelo no *Afrika Shrine*, uma espécie de “mini-FESTAC” de oposição, que contou com a presença de artistas como Stevie Wonder, Archie Sheep, alguns membros da Sun Ra' Arkestra e o Art Ensemble of Chicago, sendo amplamente divulgado pela mídia internacional, conferindo a Fela uma ressonância global inédita até então.

Em represália, exatamente no dia seguinte ao encerramento do evento (coincidentemente, a mesma data em que se completavam oitenta anos da invasão

⁵ Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/en/abdias-nascimento/exilio/>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

britânica sobre o antigo reino do Benin, que culminara no roubo da máscara utilizada como símbolo da FESTAC'77), ocorreu a maior de todas as investidas do governo nigeriano contra Fela, com mais de mil soldados cercando a República de Kalakuta, cometendo estupros, prisões e outros tipos de violências generalizadas. Foi nessa ocasião que os soldados arremessaram Funmilayo Kuti (mãe de Fela, na ocasião com 77 anos de idade) pela janela do primeiro andar (VEAL, 2000: 153-181), o que, posteriormente, ocasionou sua morte.

Anteriormente a esses episódios, enquanto ainda ocorria o FESTAC'77, durante uma das festas noturnas que aconteciam quase que diariamente na República de Kalakuta, Gilberto Gil conheceu pessoalmente Fela Kuti. Além de ter realizado shows em algumas noites do FESTAC'77, Gil também esteve presente no *Afrika Shrine* de Fela e conviveu diretamente com o músico nigeriano. “Nós íamos muitas noites do mês inteiro que passamos em Lagos ao pagode dele e foi lá que eu conheci Stevie Wonder e muitos outros artistas africanos”, afirmou Gil (NACKED, 2015: 83). Comentando sobre seu primeiro encontro com Fela Kuti, segundo Carlos Moore (2011), Gil afirma que teve,

O prazer de [o] conhecer em seu “pagode”, num quarteirão animado de Lagos, numa noite em que se encontrava ali, também em visita, o grande Stevie Wonder, durante o Festival Internacional de Artes Negras, em 1977, foi um desses gênios a encarnar essa dimensão trágica da África. Profundamente dilacerado pela contradição entre negar uma herança de submissão e afirmar um novo destino de libertação para sua terra e gente, Fela veio a produzir uma obra de fôlego incomparável no âmbito da música internacional do ciclo popular cosmopolita e cosmopolítico da segunda metade do século XX (MOORE, 2011: 13).

A viagem promoveu o contato direto de Gilberto Gil com nigerianos que vivenciavam realidades muito similares às das populações negras brasileiras, sobrevivendo em condições suburbanas nas zonas periféricas de grandes metrópoles, mas sem permitir os silenciamentos de suas ancestralidades e expressões culturais. Todos esses eventos relacionados ao FESTAC'77 agiram de forma muito contundente sobre Gil, sobretudo os encontros realizados com Fela Kuti. De acordo Naked (2015),

na opinião de Gil, “Fela estava naquele momento no auge da contestação que ele fazia ao sistema político nigeriano” (NACKED, 2015: 83). Segundo McGowan e Pessanha (2009), Gil acredita também que “aquilo causou algo vibrante, emocional, muito intuitivo, telúrico. Como ser replantado no solo da África e então ser capaz de florescer como uma nova árvore” (MCGOWAN; PESSANHA, 2009: 87).

Gilberto Gil possui um papel fundamental à compreensão da forma como o *afrobeat* se disseminou no território brasileiro. Dentre os artistas cujo trabalho se desenvolvia principalmente no Brasil, que realizaram registros fonográficos de produções, que por algum aspecto se pautaram no *afrobeat* e que, juntamente a isso, desfrutaram de ampla notoriedade em sua obra (tanto nacionalmente quanto em âmbito internacional), Gil foi o único que conheceu Fela Kuti pessoalmente e, mesmo que brevemente, conviveu com o músico nigeriano. A experiência de cerca de um mês no continente africano por conta do FESTAC’77, segundo o próprio artista, abriu novos caminhos para que ele reformulasse suas criações musicais.

O primeiro impacto da passagem pela Nigéria na obra de Gilberto Gil foi o lançamento (em maio de 1977, três meses após seu retorno de Lagos) de um dos discos mais importantes de sua carreira, o álbum *Refavela* (Phonogram, 1977), marcado por temáticas, linguagens e sonoridades de valorização das culturas africanas e afro-brasileiras.

Ao longo de sua obra, antes de *Refavela*, Gilberto Gil já havia realizado diversas composições inseridas no imaginário das culturas negras. Essa trajetória foi iniciada em 1964, quando a canção “Iemanjá”, de autoria de Othon Bastos, teve os arranjos musicais elaborados por Gil e, posteriormente, gravada por ele no disco *Festival da Balança* (RCA, 1965). Em 1967, a estrutura rítmica de “Domingo no Parque” foi feita sobre uma mescla entre o toque de ijexá e a batida de um berimbau no ritmo da capoeira. A canção foi lançada em compacto no mesmo ano e, posteriormente, no álbum *Gilberto Gil* (Philips, 1968). Em 1969, Gil lançou a canção “Omã Iaô” no compacto *Aquele Abraço* (Philips, 1969). Em 1972, sobre a letra de Caetano Veloso, Gil elaborou a estrutura rítmica e melódica de “Iansã”, gravada em estúdio por ele no ano seguinte, sendo lançada somente em 1999, no disco *Cidade do Salvador* (Universal, 1999). Em 1973, ele realizou a composição de “Filhos de Gandhi”, lançada no disco coletivo *Phono 73: O Canto de um Povo* (Philips, 1973) e que posteriormente foi regravada em uma nova

versão junto com Jorge Ben para o disco *Gil Jorge Ogum Xangô* (Philips, 1975). Em 1974, a composição “Abra o Olho” propôs simbolicamente um diálogo entre África e Europa e sua elaboração se deu sobre elementos percussivos negros, sendo lançada no disco *Gilberto Gil Ao Vivo* (Philips, 1974). Em 1975, ele compôs “Emoriô” e “Patumbalacundê”, ambas gravadas por João Donato no disco *Lugar Comum* (Philips, 1975). Em 1976, Gil compôs “Chuck Berry Fields Forever” e “São João, Xangô Menino”, ambas lançadas no disco realizado conjuntamente com Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, o *Doces Bárbaros* (Philips, 1976). Essas duas canções ainda foram posteriormente regravadas por Gil em novas composições rítmicas (“Chuck Berry Fields Forever” teve ainda a letra adaptada à língua inglesa) e lançadas em seu disco ao vivo *Montreux International Jazz Festival* (WEA, 1978). No mesmo ano, Gil criou junto com Caetano Veloso a canção “As Ayabás”, gravada por Maria Bethânia no disco *Pássaro Proibido* (Philips, 1976), e também compôs “Rastafarian”, que não chegou a ser gravada em disco. Por fim, também em 1976, Gil compôs “Babá Alapalá”, que foi lançada no *Refavela* no ano seguinte (RENNÓ, 2003).

Todas essas canções mencionadas demonstram a crescente inserção Gilberto Gil em obras que dialogassem mais diretamente com as culturas negras, expressas em suas composições sobretudo por aspectos da religiosidade afro-brasileira e da língua iorubana. Desde que retornou ao Brasil, após seu exílio na Inglaterra (1969-1972), Gil passou a frequentar terreiros de candomblé, aprofundando sua experiência individual nas ancestralidades negras. Em certo aspecto, portanto, *Refavela* é um dos resultados desse aprofundamento. De acordo com Bené (1999), o próprio Gilberto Gil afirma que o *Refavela*

[...] é uma visita de volta à Mãe África. É o reconhecimento da África negra, suas grandezas, suas luzes. A luz negra. [...] É a luz do negro com o brilho encoberto pelo sofrimento, pela história da escravidão e da exclusão” (BENÉ, 1999: 120).

Alguns meses após lançamento de *Refavela*, Gil manifestou sua vontade em retornar à África e gravar com os músicos nigerianos. Em entrevista a Luz (1977), Gil afirmou

Eu [Gil] talvez vá fazer um disco na África. Eu quero gravar com o pessoal da Nigéria e buscar uma ligação mais direta com o que eles cantam. Certamente vai ser alguma coisa parecida com o que se cantam nos terreiros, nas comunidades periféricas aos centros da religião negra no Brasil, Bahia (LUZ, 1977: 44).

Ainda segundo o músico baiano, no período de lançamento do *Refavela*, o álbum estava inserido,

Num território específico que é o da música negra, num momento em que ela se tornava planetária, com as influências do jazz, da música cubana, dos sambas e dos batuques brasileiros e da música africana que pela primeira vez chegava ao mundo com Fela Kuti, King Sunny Adé e da juju music.⁶

Existe, ainda, uma característica específica de algumas das faixas desse álbum e que comumente passa despercebida: *Refavela* é o marco inaugural da presença do *afrobeat* no Brasil.

A introdução de Fela Kuti no país é resultado das vivências e das pesquisas musicais realizadas diretamente na África por Gilberto Gil. Trata-se da primeira vez em que se desenvolvem no país composições musicais inspiradas pela obra de Fela. Por esse aspecto, a faixa “Ilê Ayê”⁷ é elaborada a partir de instrumentações e arranjos rítmicos (destacadamente na condução da guitarra, do baixo elétrico e dos instrumentos de sopro) acentuadamente influenciados pelo *afrobeat* de Fela, juntamente ao fato de possuir uma letra completamente voltada à valorização da negritude. Assim como a faixa “Balafon” (cujo nome remete a um instrumento musical africano) possui uma forte influência da *juju music* e do *highlife*, cuja presença foi muito forte na Nigéria dos anos 1950 e 1960, além de serem estilos musicais executados por Fela antes de desenvolver o *afrobeat*. Segundo Rennó (2003), o próprio Gilberto Gil afirmou que

Em 77, eu [Gil] fui participar do Festac, festival de arte e cultura negra, em Lagos, na Nigéria, onde reencontrei uma paisagem suburbana do tipo dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a

⁶ ESSINGER, Silvio. O Gilberto Gil da diáspora africana revive em “Refavela 40”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 set. 2017. Disponível: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-gilberto-gil-da-diaspora-africana- revive-em-refavela-40-21771017>>. Acesso: 6 set. 2017.

⁷ GIL, Gilberto. Op. cit.

partir dos anos 50 [...]. Para abrigar 50 mil negros do mundo inteiro que para lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. “Refavela” foi estimulada por esse reencontro, de cujas visões nasceu também a própria palavra [...]. A esses fatores se somaram outros, locais: a mobilidade, por vezes difícil, outras vezes facilitada, dos negros cariocas na relação morro-asfalto e o movimento da juventude black-Rio, que se instalava propondo novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo, com mais atividade cultural e absorção de elementos do discurso e da luta negra da América e da África (RENNÓ, 2003: 232).

É possível ainda estabelecer mais alguns breves paralelos e coincidências entre as trajetórias de Gilberto Gil e do músico nigeriano. As músicas de Fela Kuti sofreram perseguições governamentais, sobretudo no período em que a Nigéria era tiranizada pela ditadura do general Olusegun Obasanjo, fazendo com que Fela fosse considerado um inimigo do Estado, sendo sucessivas vezes encarcerado por conta disso. Entretanto, essa repressão não o impediu de iniciar suas mobilizações, em 1978, para concorrer à presidência nigeriana nas eleições que ocorreriam no ano seguinte. Porém o seu partido MOP (*Movement of the People*) foi considerado ilegal e Fela terminou por não disputar o cargo de Chefe de Estado de seu país (COLLINS, 2015: 123).

Nos anos 1970, no mesmo momento em que Fela Kuti desenvolvia novas composições rítmicas na Nigéria, a partir de suas lutas políticas e inovações estéticas e conceituais, no Brasil o músico Gilberto Gil também se tornava um artista central da inovação de algumas facetas musicais expressas no Brasil, desenvolvendo novos paradigmas de composição a partir dos anos 1960, tornando-se figura central do tropicalismo.

Assim como o músico nigeriano, Gil enfrentou as opressões de um governo controlado ditatorialmente por militares. Junto a outros artistas brasileiros do período, Gil sofreu com as perseguições engendradas pela Ditadura Militar, foi preso em dezembro de 1968 e teve de se exilar do Brasil em fevereiro de 1969, refugiando-se em Londres e lá permanecendo até 1972. Se na cidade de Lagos a militância de Fela Kuti

em favor da descriminalização da maconha foi utilizada como justificativa para prendê-lo e violentá-lo por diversas vezes, no Brasil, mesmo sem promover algum ativismo desse tipo no período, em julho de 1976 Gil passou cerca de duas semanas detido também por porte de maconha (RENNÓ, 2003: 24-26).

Novamente quanto à atuação política, Fela militou de forma contundente na oposição a sucessivos governos nigerianos, nunca chegando a fazer parte do aparato burocrático governamental. No Brasil, já durante o regime democrático, Gilberto Gil ocupou cargos no Estado brasileiro, sendo vereador pela Câmara Municipal de Salvador (1989-1992) e Ministro da Cultura entre 2003 e 2008, durante a presidência de Luís Inácio “Lula” da Silva (2003-2011).

Ao longo de sua carreira, Gilberto Gil dedicou grande parte de suas pesquisas e composições musicais às ancestralidades afro-brasileiras, africanas e caribenhas, exaltando sua cultura, costumes, religiosidades e sociabilidades. Além disso, o artista foi figura central no processo da chamada “reafricanização” do carnaval da cidade de Salvador (NACKED, 2015: 12), participou do afoxé Filhos de Gandhy (na mesma cidade), e desenvolveu políticas de valorização das comunidades quilombolas do Brasil enquanto foi Ministro da Cultura, fortalecendo, nesse sentido, a Fundação Cultural Palmares.

O álbum *Refavela*, portanto, possui uma dupla importância. Primeiramente, foi o primeiro álbum de Gilberto Gil voltado em sua maior parte à valorização das ancestralidades negras. Mesmo que Gil já realizasse composições com essas temáticas há mais de uma década antes do lançamento do álbum (1977), nenhum dos discos que ele havia gravado até então contou com uma porcentagem tão ampla de músicas voltadas especificamente ao universo cultural da negritude. E, além disso, trata-se do primeiro registro fonográfico brasileiro moldado a partir do contato direto com Fela Kuti e influenciado pelo *afrobeat*.

Posteriormente, em 2017, Bem Gil, filho de Gilberto Gil, arquitetou no Rio de Janeiro o show “Refavela 40”, celebrando os quarenta anos do lançamento do álbum. Foi montada uma banda específica para essa apresentação, composta por músicos como Thomas Harres, Thiagô de Oliveira, as cantoras Céu, Maíra Freitas e, posteriormente, Anelis Assumpção. A origem desse evento vem de uma tentativa ainda mais antiga de

renovar, no século XXI, os vínculos entre o *Refavela* e Fela Kuti por meio das comemorações do “Fela Day” (dia internacional de comemoração do nascimento de Fela). De acordo com Bem,

Esperei os 40 anos do disco para fazer esse show, que nasceu de uma ideia do Thomas e do Thiagô. Há uns quatro anos, eles pensaram em comemorar o Fela Day (dia 15 de outubro, aniversário de Fela Kuti) com o meu pai cantando o “Refavela”. Não deu para fazer na época, mas fiquei com aquela ideia.⁸

Gilberto Gil, portanto, foi o pioneiro na chegada de Fela Kuti ao Brasil. O maestro e pesquisador musical soteropolitano, Letieres Leite, criador da Orkestra Rumpilezz (2006), afirma que foi Gil quem disseminou as músicas de Fela na cidade de Salvador (Bahia), nos anos 1970. De acordo com Letieres, “reza a lenda que foi Gilberto Gil quem trouxe esse disco para nós. À época ouvíamos muito Earth, Wind and Fire e coisas do gênero, mas quando chegou o Fela ninguém mais queria mudar”⁹.

A partir de 1977, portanto, Gilberto Gil conferiu um novo vigor aos diálogos e trocas interculturais do Atlântico Negro. No desenvolvimento do “caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico” (GILROY, 2012: 204), a música, a religião e a dança configuram entre as expressões que mais preservaram heranças africanas nas Américas. A partir da chegada do *afrobeat* no Brasil por meio do *Refavela*, Gil e Fela Kuti participam da renovação dos circuitos de comunicação transatlânticos. Os canais abertos entre esses dois artistas reposicionam a música negra nigeriana e baiana, inserindo-as em um circuito cosmopolita internacional.

São diálogos globais assentados em memórias, polirritmias, corpos e cosmologias das ancestralidades negras proliferadas nas Américas a partir das rotas multidirecionais da diáspora africana. Apesar das realidades específicas locais, as similaridades das condições de vida das populações negras em diferentes continentes, impactadas pela diáspora, fazem com que os cenários culturais internos estejam em frequente conexão com o externo. Na disseminação de códigos musicais, as redes de sociabilidades entre as culturas negras de diferentes locais do mundo entrelaçam o

⁸ ESSINGER, Silvio. Op. cit.

⁹ NOGUEIRA, Marcos Diego. Onda do *Afrobeat* inspira novos grupos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2011. Disponível: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,onda-do-afrobeat-inspira-novos-grupos-imp-,697470>>. Acesso: 1 jun. 2017.

regional e o global, desenvolvendo linguagens marcadas pela sua capacidade de se tornarem internacionais. O *afrobeat* é uma dessas linguagens, amalgamado na articulação entre as ancestralidades negras em movimento e a reconfiguração incessante das identidades que elas promovem.

Assim, o *afrobeat* inicia sua jornada no Brasil com Gilberto Gil, em 1977. Entre os anos 1970 e 2010 é possível distinguir dois períodos diferentes e complementares da história do *afrobeat* no Brasil. Primeiramente, do fim dos anos 1970 até o início dos anos 2000. Trata-se de uma presença esparsa, diluída e repleta de hiatos. Num segundo momento, nos anos 2000 e 2010, apresenta-se de forma mais consistente e encorpada sobre uma gama variada de expressões relacionadas às culturas negras, destacadamente as formas musicais.

2. 2 – PRIMEIRAS NOTAS: OS ESBOÇOS DO AFROBEAT NO BRASIL DOS ANOS 1970 AOS ANOS 2000.

Entre os artistas e o público envolvidos na maior valorização do *afrobeat* em São Paulo e no Rio de Janeiro¹⁰ existe uma especulação interessante sobre uma música chamada “Saudação a Toco Preto”, obra de um dos sambistas mais importantes do Brasil, o músico Candeia (1935-1978) que, segundo essa especulação, é considerado como o primeiro *afrobeat* brasileiro¹¹. Sendo “o mais expressivo militante negro do mundo do samba no século XX” (LOPES; SIMAS, 2017: 77), Candeia ganhou notoriedade a partir de sua atuação na escola de samba da Portela. Em 1975, junto com outros sambistas, fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (G.R.A.N.E.S.) Quilombo, que, segundo o próprio Candeia, possuía como objetivo primordial “preservar toda a influência afro, na cultura brasileira” (CANDEIA; ISNARD, 1978: 87 e 88). Alguns anos antes de fundar o G.R.A.N.E.S. Quilombo, Candeia lançou seu segundo álbum, *Seguinte...: Raíz* (Equipe, 1971). Nesse disco,

¹⁰ MATIAS, Alexandre. *Trabalho Sujo [Blog Internet]*. África-São Paulo. São Paulo: Alexandre Matias, 14 out. 2011. Disponível: <<http://trabalhosujo.com.br/africa-sao-paulo/>>. Acesso: 9 jun. 2017.

¹¹ LICHOTE, Leonardo. O som da diáspora do Bixiga 70. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 set. 2013. Disponível: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-som-da-diaspora-do-bixiga-70-9908432>>. Acesso: 9 jun. 2017.

chama atenção a faixa “Saudação a Toco Preto”, que consiste em uma saudação ao Exú Toco Preto¹².

Realizar um registro fonográfico de um ponto de umbanda gravado em estúdio, conduzido pela percussão de atabaques, clave e mesmo um chimbal de bateria, apontava para uma postura divergente em relação ao *mainstream* do mercado fonográfico nacional do período. A afirmação das culturas negras por meio de composições enaltecendo religiosidades de matriz africana, ou então sonoridades que sobrepujassem os elementos rítmicos percussivos (principalmente africanos e afro-brasileiros) à estruturação melódica, ganhava mais espaço na época, mas ainda era uma novidade arriscada¹³.

O momento em que Candeia lançou *Seguinte...: Raíz* coincidiu com o lançamento dos dois primeiros álbuns de estúdio de Fela Kuti, o *Fela's London Scene* (gravado no Abbey Road Studios, em Londres, e lançado pela EMI, 1971), e o *Why Black Man Dey Suffer* (gravado no Arc Studio de Lagos e lançado pela African Sounds, 1971). O que é interessante da “Saudação ao Toco Preto” é a forma de organização dos arranjos harmônicos do Maestro José Roberto. A partir de suas elaborações musicais, o ponto de Exú em questão é acompanhado por teclados e instrumentos de sopro em tal orquestração que fornece à música uma sonoridade consideravelmente semelhante ao *afrobeat* de Fela.

Por conta dessa coincidência, especula-se entre os admiradores do trabalho de Candeia se ele, ou José Roberto, não teriam sido influenciados pelo artista nigeriano. Apesar de interessante, tal hipótese é improvável, uma vez que em 1971 Fela ainda não obtivera a repercussão internacional adquirida posteriormente na mesma década. Além disso, as músicas presentes nos álbuns de Fela Kuti lançados nesse mesmo ano (as únicas obras de Fela disponíveis no mercado internacional de então) ainda não haviam

¹² CANDEIA. Saudação a Toco Preto. In: CANDEIA. *Seguinte...: Raíz* (Vinil). Rio de Janeiro: Equipe, 1971.

¹³ Do final dos anos 1950 ao início dos anos 1980, exemplos desse tipo de composição podem ser encontrados nos discos *Obaluayê* (Todamérica, lançado originalmente em 1949 e relançado em 1957) e *Orquestra Afro-Brasileira* (CBS, 1968), da Orquestra Afro-Brasileira; *Os Afro-sambas* (Mercury Records, 1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes; *Krishnanda* (CBS Records International, 1969), de Pedro Sorongo; *Eis o Ôme* (Gravadora Copacabana, 1969), de Noriel Vilela; *Clementina, Cadê Você?* (MIS, 1970), de Clementina de Jesus; *Os Tingoãs* (Odeon, 1973), *O Africanto dos Tingoãs* (RCA Candem, 1975) e *Os Tingoãs* (RCA Victor, 1977), de Os Tingoãs; *Canta Canta, Minha Gente* (RCA Victor, 1974), de Martinho da Vila; *O Canto das Três Raças* (EMI-Odeon, 1976), de Clara Nunes; *O Canto dos Escravos* (Eldorado, 1982), de Tia Doca da Portela, Geraldo Filme e Clementina de Jesus.

adquirido a sonoridade características de composições mais famosas do *afrobeat* como “*Expensive Shit*” (1975) ou “*Zombie*” (1976), com as quais “Saudação a Toco Preto” é coincidentemente mais semelhante.

Essas semelhanças, porém, apontam para o fluxo de memórias rítmicas que se desenrolam na história do Atlântico Negro (GILROY, 2013). Mesmo que Candeia e Fela Kuti não possuíssem vínculos diretos entre si, ambos estão inseridos nas ramificações das culturas negras pelo Atlântico, desenvolvendo novas linguagens sonoras a partir da valorização da negritude. Dessa forma, apesar da gravação do referido álbum de Candeia ter ocorrido com seis anos de antecedência ao *Refavela*, de Gilberto Gil, a “Saudação a Toco Preto” desenvolveu resultados consideravelmente semelhantes, oriundos dos diálogos e cruzamentos presentes nas diásporas negras transcontinentais, mas não se tratou naquele momento do *afrobeat* propriamente dito.

A importância da “Saudação a Toco Preto” não decorre de se assemelhar em maior ou menor escala à obra de Fela, mas sim de que ao realizar uma saudação a Exú da forma como fez, Candeia arriscou uma subversão de alguns aspectos específicos das próprias religiosidades afro-brasileiras, fazendo com que o canto e os atabaques entrassem em harmonia com chimbais, teclado e instrumentos de sopro. Assim como ocorre na obra de Fela, a celebração das ancestralidades não se dá por códigos cristalizados, mas pelos cruzamentos entre a matriz religiosa africana e as linguagens musicais atlânticas. São precisamente esses tipos de dinâmicas de entrecruzamentos e reconfigurações culturais que permitiram a abertura de portas que Gil realizou ao *afrobeat* no Brasil.

Entre a introdução do *afrobeat* no país, por meio do lançamento de *Refavela*, de Gilberto Gil, em 1977, e a plena inserção do Brasil no mapa expandido do *afrobeat* no século XXI, a presença de Fela Kuti em linguagens culturais presentes em território brasileiro ocorreu quase que exclusivamente através da música e há poucas referências diretas que explicitem de forma notória essa nova formação musical em si ou então seus criadores. Não se configurou, nesse momento, uma rede de valorização do *afrobeat* entre as bandas que atuavam principalmente no Brasil que tenha formado algo parecido com um movimento, ou ao menos uma sinergia, de ampla divulgação e inserção do desse estilo musical no país.

Basicamente, nesse primeiro período a obra de Fela Kuti circulou apenas entre alguns poucos músicos. Em algumas de suas composições é possível identificar a influência do *afrobeat*, mas ela se dá de maneira muito diluída, às vezes quase que invisível. Acrescenta-se a isso a característica de que se trata de um momento anterior à disseminação plena da utilização da internet juntamente com suas facilidades na pesquisa por referências musicais internacionais (destacadamente africanas). E, somado a isso, o fato de que Fela era desconhecido pela maior parte tanto da imprensa quanto do público das cidades brasileiras, o resultado é que, fora de determinados círculos que promoviam mergulhos mais profundos nas sonoridades africanas, pouco era percebido que por trás das composições de alguns músicos dessas cidades estavam também as criações de Fela.

Acerca dessas pesquisas musicais que envolvem o legado de Fela Kuti, mas no qual ele é explicitado apenas como uma modesta referência, é possível elencar também o caso do músico carioca Jorge Ben Jor. Em meio à maior multiplicidade de temas e referências que moldam sua obra, Jorge Ben se debruçou sobre questões relacionadas à escravidão negra no Brasil, alforriados, líderes quilombolas e aspectos relacionados com religiosidade e subjetividade da negritude. Essas linhas são percorridas por ele em diversos trabalhos, como nos discos *O Negro é Lindo* (Philips Records, 1969), *A Tábua da Esmeralda* (Universal Music, 1972), *Gil & Jorge: Ogum, Xangô* (Philips Records, 1975) e destacadamente no álbum *África Brasil* (Philips Records, 1976).

Frequentemente reinventando seus estilos artísticos, no final dos anos 1980 Jorge Ben lançou o álbum *Ben Jor* (Warner Music, 1989), no qual está presente a faixa “Mama África”. Nessa composição, Jorge Ben faz uma homenagem a um conjunto de intelectuais e artistas relacionados de alguma forma com o pan-africanismo, e entre eles é citado Fela Kuti¹⁴. Apesar da curta menção, essa letra representa a primeira vez em que o nome de Fela Kuti é explicitamente mencionado em uma composição musical brasileira. A maior presença de Fela Kuti em sua carreira, entretanto, ocorre já nos anos 2000, quando foi convidado, juntamente com dezenas de músicos de países diferentes, para participar do álbum *Red Hot + Riot: The Music + Spirit of Fela Kuti* (MCA Records, 2002).

¹⁴ JOR, Jorge Ben. Mama África. In: JORGE BEN JOR. *Ben Jor* (Vinil). Rio de Janeiro: Warner Music, 1989.

O disco consiste em releituras de composições de Fela Kuti e foi lançado para levantar fundos à *Red Hot Organization*, instituição de combate à AIDS¹⁵ (doença que vitimou Fela em 1997). Nesse álbum, a faixa “*Shuffering and Shmilng*”, originalmente gravada por Fela em álbum homônimo (Decca Afrodesia, 1978), passa por uma releitura que funde o *afrobeat* ao *rap*, contando com os músicos Talib Kweli, Bilal e a dupla Dead Prez. E ao longo de toda a canção, os versos desses *rappers* estadunidenses são entrecortados pelos falsetes de Jorge Ben, tão característicos dos momentos mais notórios de sua carreira.

No princípio dos anos 1990, outra musicista brasileira, a cantora Marisa Monte, lançou seu segundo álbum, o disco *Mais* (EMI, 1991). Entre canções que versam sobre intimidades e sentimentos desenrolados em relacionamentos amorosos, há uma interessante faixa denominada “Ensaboa”, cuja concepção resulta da parceria entre a cantora e o baterista Gigante Brazil. Trata-se da regravação de uma composição originalmente elaborada pelo sambista Cartola fundida com outra composição, a “Lamento da Lavadeira”, do também sambista Monsueto. Nessa releitura sobre “Ensaboa”, Marisa Monte optou pela acentuação rítmica do *reggae*. É apresentado um conjunto de citações, elencando versos retirados de canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Clementina de Jesus e Gerônimo Santana. Os versos que ocupam o maior destaque, entretanto, são os de Fela Kuti. O músico nigeriano é lembrado a partir de fragmentos de duas de suas faixas de maior destaque, “*Sorrow, Tears and Blood*” e “*Colonial Mentality*”, ambas lançadas no álbum *Sorrow, Tears and Blood* (Knitting Factory, 1977).

A importância da gravação “Ensaboa” nessa versão de Marisa Monte decorre do fato de ser a primeira vez que um registro fonográfico feito no Brasil utilizou de alguma letra composta por Fela Kuti. Mesmo que sem os elementos rítmicos do *afrobeat*, e apesar de estar diluído em uma bricolagem referencial e sonora aparentemente desconexa em suas temáticas, até então nenhum artista cujo trabalho se concentrasse no Brasil havia realizado uma gravação a partir de letras compostas por Fela.

Porém, apesar do pioneirismo presente em “Ensaboa”, curiosamente Marisa Monte acabou por apresentar um Fela Kuti sem *afrobeat*. Naquele período, essa postura

¹⁵ Disponível: <<http://redhot.org/project/red-hot-riot-the-music-spirit-of-fela-kuti/>>. Acesso: 2 jul. 2017.

foi de certa forma comum entre os músicos que gravavam seus discos principalmente no Brasil e que se referenciaram em algum aspecto pelo trabalho de Fela Kuti: entre os anos 1980 e 1990, frequentemente quando esses músicos optam por apresentar referências ao *afrobeat*, elas surgem de forma esporádica, fragmentadas, ou então diluídas entre outras formações rítmicas, tornando-se quase que imperceptíveis, uma espécie de enfeite oco de função meramente estética, comumente desprovido dos conceitos e cores carregados pelo *afrobeat*.

A influência de Fela Kuti também pode ser notada nos trabalhos do compositor, DJ e pesquisador musical, Alfredo Bello, o “DJ Tudo”. Desde os anos 1990, quando ainda residia em Brasília, influenciado pela presença do músico nigeriano nas composições do Nação Zumbi, Bello já discotecava o *afrobeat* nas festas Afrofuturismo que ocorriam na capital federal¹⁶. Ao longo de suas composições, o “DJ Tudo” apresenta uma pesquisa musical variada em ritmos tradicionais presentes em determinadas regiões brasileiras (como carimbó, congados, maracatu, xote, coco, baião, frevo, sertanejo, sons indígenas) fundidos com *afrobeat*, *jazz*, *samba*, *rap* e experimentações da música eletrônica.

Desses cruzamentos, em algumas das músicas do “DJ Tudo” a marca de Fela está mais presente, por meio da orquestração característica do *afrobeat* na bateria, guitarra, baixo elétrico, instrumentos de sopro e percussão, como ocorre na faixa “Nossa África”, do disco *Garrafada* (Mundo Melhor, 2008), ou no andamento conduzido por teclados e baixo elétrico da faixa “Batucaje”, do mesmo disco. Já no álbum *Nos Quintais do Mundo – My Community is Humanity* (Mundo Melhor, 2010), a faixa “Baque Forte” funde o *afrobeat* e maracatu, ao passo que a faixa “Afro Jam” é um *afrobeat* no qual a toda a orquestração dos instrumentos percussivos, de corda e de sopro se harmonizam por meio de um constante diálogo com a improvisação de uma sanfona.

Grande parte das influências de Alfredo Bello se originou nas composições de Chico Science e Nação Zumbi. Falecido no mesmo ano de Fela Kuti (1997), Chico Science foi o líder de uma significativa renovação de aspectos da música urbana

¹⁶ OLIVEIRA, Rebeca. *Afrobeat* é fonte de inspiração para grupos internacionais e nacionais. *Correio Braziliense*, Brasília, 21 mai. 2015. Disponível: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/05/21/interna_diversao_arte,483882/afrobeat-e-fonte-de-inspiracao-para-grupos-internacionais-e-nacionais.shtml. Acesso: 2 jul. 2017.

ocorrida no Brasil dos anos 1990: o movimento manguebeat, concentrado no estado de Pernambuco, iniciado em 1992. Além das temáticas relacionadas a questões socioeconômicas e culturais do Nordeste brasileiro cruzadas com as novas tecnologias e sociabilidades da globalização, o manguebeat revolucionou algumas das linguagens musicais urbanas desenroladas em algumas regiões do Brasil a partir da fusão que promoveu do maracatu, samba, coco, xote, baião, embolada (moldados por alfaías, zabumbas, xequerês, congas, rabecas) com o rock, *jazz*, *rap* e *afrobeat* (dotados de toda sua instrumentação eletrônica).

Tal cruzamento não era inédito, uma vez que já havia ocorrido algo semelhante na Tropicália, nos blocos afro da Bahia como o Olodum, nas composições dos Novos Baianos, Pedro Sorongo “dos Santos”, Embaixador e a Tribo Massáhi, Naná Vasconcelos, Marku Ribas, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Alceu Valença, assim como de outros incontáveis músicos que realizaram registros fonográficos no Brasil (SILVA, 2008). A inovação presente no manguebeat, entretanto, que impulsionou seu impacto à época, decorreu da publicação de manifestos se assumindo enquanto movimento, da proporção adquirida envolvendo um abrangente grupo de músicos (Chico Science & Nação Zumbi; Siba, na época à frente do grupo Mestre Ambrósio; Karina Buhr, Alessandra Leão, quando ainda atuavam na banda Comadre Fulozinha; Fred Zero Quatro e Mundo Livre S/A), e também do fato de que as linguagens adotadas por esses artistas não se limitaram a fundir instrumentos artesanais com equipamentos eletrônicos, mas geraram toda uma nova sonoridade às expressões culturais urbanas de algumas cidades do Brasil.

O maior destaque do manguebeat foi protagonizado por Chico Science & Nação Zumbi, artistas que desde as primeiras gravações se pautaram no *afrobeat* de Fela Kuti. No álbum *Da Lama ao Caos* (Chaos, 1994), a faixa “Samba Makossa” é referenciada a partir da música “Soul Makossa”¹⁷, do camaronês Manu Dibango, contando inclusive com *samplers* dos metais da faixa original de Dibango. Entretanto, o andamento dado à “Samba Makossa”, assim como a condução da guitarra, do baixo elétrico, da bateria e dos instrumentos percussivos assemelham-se muito mais ao *afrobeat* de Fela. Já no álbum lançado no ano seguinte do falecimento de Chico Science, *CSNZ* (Chaos/Sony

¹⁷ DIBANGO, Manu. Soul Makossa. MANU DIBANGO, *Soul Makossa* (Vinil). Paris: Fiesta Records, 1972.

Music, 1998), a faixa “Nos Quintais do Mundo (Mucunã)” é a composição da Nação Zumbi em que a presença do *afrobeat* é mais percebida, sobretudo pelos diálogos entre os instrumentos de sopro, guitarra e baixo elétrico. Por fim, no álbum *Fome de Tudo* (Deckdisc, 2007), a faixa “Carnaval” adota instrumentos de sopro, bateria e guitarra em arranjos rítmicos característicos do *afrobeat*, assim como essa influência é possível de ser notada também na condução da guitarra e da bateria da faixa “Infeste”.

Grande parte desses artistas mencionados mantiveram o *afrobeat* e Fela Kuti como inspirações importantes para suas obras na continuidade de suas carreiras no século XXI. Em relação à presença da música nigeriana em suas composições, provavelmente a maior diferença esteja no fato de que, a partir dos anos 2000, houve uma multiplicação de artistas situados na produção musical urbana no Brasil que também passaram a pesquisar com mais intensidade a arte e a política de Fela, fazendo com que o *afrobeat* fosse ressignificado e mais valorizado em relação ao que ele representou até então às linguagens culturais expressas em determinadas cidades brasileiras.

A principal alteração reside na proliferação de artistas participando de um movimento comum, ou seja, um fluxo no qual esforços conjuntos teceram maiores conectividades entre esses artistas, impulsionado por uma crescente percepção tanto sobre o papel desempenhado por Fela ao longo de sua história, quanto a respeito da força política do *afrobeat*.

2.3 – SÉCULO XXI: A INSERÇÃO DO BRASIL NO MAPA EXPANDIDO DO AFROBEAT A PARTIR DOS ANOS 2000.

Publicado originalmente em 1982, pela editora Allison & Busby, em Londres, o livro *Fela: Esta Vida Puta* (Editora Nandyala, 2011) consiste na única biografia de Fela Kuti lançada no Brasil. O pesquisador Carlos Moore, cubano que atualmente reside em Salvador, Bahia, é o autor dessa publicação e se tornou amigo de Fela Kuti a partir de 1974. Quando da realização dos eventos de lançamento e divulgação dessa obra no Brasil, no ano de 2011, ao ser entrevistado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, foi-lhe perguntado sobre a crescente busca pela obra de Fela Kuti no Brasil e

a quais motivos o biógrafo atribuía esse recente interesse da nova geração. Em sua resposta, Carlos Moore afirmou:

Eu diria que, neste momento, três setores bem diferentes estão descobrindo e se interessando por Fela Kuti: o mundo dos negócios (os grandes empresários e magnatas das indústrias audiovisuais e fonográficas); a diáspora da juventude africana que, por causa da repressão e o confinamento da música *afrobeat*, não chegaram a conhecer Fela até há pouco; e enfim, os fãs de Fela que sempre existiram na Europa, no Caribe, nos Estados Unidos e no Japão, e que agora estão crescendo de maneira exponencial. No que diz respeito ao Brasil, a coisa é diferente; exceto alguns grupos pequenos de admiradores, ou de artistas de renome - como Chico Cesar, Gilberto Gil, Chico Science, Jorge Ben Jor, Djavan -, poucos conheciam o Fela ou o *afrobeat* aqui. Claro, sempre houve, nos países de fala portuguesa, um núcleo duro de fãs de Fela que faziam festas com sua música. Mas, foi realmente após a morte de Fela, em 1997, que sua música começou a traçar seu próprio caminho pelo mundo. O *afrobeat* começou a entrar em Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde e Portugal. E já em 2005, surgiram aqui no Brasil algumas bandas que tocavam *afrobeat*.¹⁸

A percepção de Carlos Moore aponta para a renovação que determinadas expressões culturais urbanas passaram a vivenciar a partir dos anos 2000 com a plena inserção e disseminação do *afrobeat* no Brasil. Trata-se de um segundo período da influência de Fela Kuti no país. Nesse momento, que abrange as décadas de 2000 e 2010, configuram-se múltiplas atividades culturais que, como ponto em comum, possuem a valorização do *afrobeat* e de Fela de uma forma até então inédita no Brasil. Se, anteriormente, essa presença era esparsa, fragmentada e descontínua, a partir dos anos 2000 é possível notar a confluência de artistas, pesquisadores e público na afirmação conjunta do *afrobeat* enquanto referência central na cultura. Em suas múltiplas ramificações e com facetas diferenciadas entre si, esse novo contexto pode ser percebido principalmente por meio da música. Como afirma Cris Scabello, guitarrista da banda paulistana Bixiga 70,

¹⁸ DURÁN, Gustavo. Fela Pop Kuti. Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 27 jun. 2011. Disponível: <<http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/fela-pop-kuti>>. Acesso: 17 mar. 2017.

Este título, *afrobeat*, que se refere ao Fela Kuti e a muitos outros artistas da África Ocidental, foi um ponto de partida para nós. Foi um local onde as pessoas se identificaram muito com o ritmo, com a percussão, com os tambores que não têm espaço no padrão ocidental e com a seção de metais.¹⁹

No ano 2000, durante o *Free Jazz Festival*, em São Paulo, apresentou-se no Brasil o filho mais velho de Fela Kuti, o músico Femi Kuti, junto com sua banda The Positive Force. Essa foi a primeira vez que um músico ligado ao *afrobeat* nigeriano, representante direto do legado de Fela, realizou um show no Brasil. Femi ainda voltou ao país em 2010, para participar do festival especializado na valorização da música negra do Sesc Santo André (SP), chamado “Festival Batuque – Conexão África – Brasil”²⁰.

Também em 2010, o músico Seun Kuti, liderando a Egypt’80, apresentou-se no Rio de Janeiro e gravou na cidade algumas das faixas de seu álbum *From Africa with Fury: Rise* (Kalakuta Sunrise, 2011). Em 2011, Seun voltou ao Rio de Janeiro para se apresentar no festival de cultura negra, o *Back2Black*. Já em 2012, Seun participou da Virada Cultural, em São Paulo. Em 2014, ele realizou uma turnê por São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. E no ano de 2015, Seun retornou ao Rio de Janeiro e Porto Alegre para gravar o clipe da música “Black Woman”.

Essa presença cada vez mais frequente de Femi e Seun Kuti no Brasil pode ser interpretada como um dos elementos que apontam a crescente importância do país no mapa global do *afrobeat*, a partir do século XXI, em função da crescente produção relacionada ao estilo musical nigeriano em diversas metrópoles brasileiras. A partir dos anos 2000, as linguagens musicais urbanas presentes em algumas metrópoles do Brasil passaram a apresentar de forma mais frequente e aprofundada suas referências ao *afrobeat*, estabelecendo novos vínculos com músicos nigerianos, como Femi e Seun

¹⁹ SLATER, Russ. The Damn *Afrobeat*: Interview With Bixiga 70. *Sound and Colours*, Londres, 21 jun. 2016. Disponível: <<https://soundsandcolours.com/articles/brazil/that-damn-afrobeat-interview-with-bixiga-70-32924/>>. Acesso: 26 jun. 2017.

²⁰ SESC. Festival Batuque e seus 12 anos de história. 05 dez. 2014. Disponível: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8597_FESTIVAL+BATUQUE+E+SEUS+12+ANOS+DE+HISTORIA>. Acesso: 17 dez. 2017.

Kuti, ou Tony Allen. Nas cidades brasileiras em que houve uma crescente disseminação do *afrobeat*, a presença desses músicos citados aponta para um novo momento desse ritmo no país.

Inseridos nessa renovação, na cidade de São Paulo, em 2007 (três décadas após o *Refavela*, de Gilberto Gil), a *rapper* Lurdes da Luz, juntamente com Rodrigo Brandão e Munhoz Professor M. Stereo lançaram o quarto disco de seu grupo Mamelô Sound System, o álbum *Velha Guarda 22* (YB Music / Tratore, 2007). Apresentando a arte do grafiteiro Nunca em sua capa, o disco aborda temáticas vinculadas às culturas negras, como a luta de Zumbi dos Palmares, a música do jazzista Sun Ra e religiosidades de matriz africana. Destaca-se, entretanto, a faixa “Bença, Balanço & Chumbo Grosso”.

Tratando sobre a persistência do racismo e das opressões sobre as populações periféricas das Américas e das Áfricas, “Bença, Balanço & Chumbo Grosso” conta com a cantora Céu entoando versos em iorubá e sua levada rítmica é um cruzamento de *rap* com *afrobeat*, conduzida pela bateria do co-criador do *afrobeat*, Tony Allen. Essa consistiu na primeira vez que um músico central no desenvolvimento do *afrobeat*, que participou da banda Africa’70, realizou um registro fonográfico juntamente a uma banda cuja produção prioritária é voltada ao Brasil. A referência direta ao universo do *afrobeat* nigeriano aparece ainda na própria letra da música, que é encerrada com os versos “dedico de coração a todos trutas, que trincam na Urbália, Manguetown e Kalakuta”²¹, pois, como mencionado anteriormente, a República de Kalakuta foi a casa de Fela transformada por ele em comuna na periferia de Lagos, Nigéria.

Também oriundo do *rap* paulistano dos anos 2000, o músico Criolo adquiriu ampla notoriedade por meio do lançamento de seu segundo álbum de estúdio, que proporcionou o maior impulso à sua carreira artística, o *Nó na Orelha* (Oloko Records, 2011). As maiores inovações das sonoridades desse disco, em comparação às produções anteriores de Criolo, são resultado da produção e dos arranjos conduzidos por Marcelo Cabral e Daniel Ganjaman, dando uma grande contribuição a uma parte significativa das novas estéticas musicais que passaram a ser incorporadas por Criolo a partir de

²¹ BRANDÃO, Rodrigo; LUZ, Lurdes da; STEREO, Munhoz Professor M. Bença, Balanço & Chumbo Grosso. In: MAMELO SOUND SYTEM. *Velha Guarda 22* (CD). São Paulo: YB Music / Tratore, 2007.

então. O disco possui como faixa de abertura a música “Bogotá”, cuja estruturação rítmica e melódica remete imediatamente ao *afrobeat*²².

Conhecido desde os princípios dos anos 2000 pelo público de *rap* paulistano, Criolo apresentou nesse álbum uma ampliação de seus horizontes musicais e, nesse sentido, o *afrobeat* passou a fazer parte de suas gravações. Acerca da faixa “Bogotá”, a fusão entre os elementos percussivos com os instrumentos de sopro e o teclado, juntamente com a condução da bateria, baixo elétrico e guitarra fazem parte dos tipos de sonoridades e arranjos concebidos originalmente por Fela Kuti, nas quais elementos rítmicos percussivos, bateria e baixo elétrico dão a base para que os instrumentos de sopro e o teclado entrecortem a estrutura melódica da composição. A inspiração fica ainda mais evidente quando na faixa “Mariô”, em meio a referências a Chico Buarque e ao *rapper* Sabotage, há um verso que celebra especificamente dois músicos africanos, afirmando: “Atitudes de amor devemos samplear. Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar”²³. Posteriormente, em 2015, Criolo ainda gravou com o baterista Tony Allen a faixa “Vai Ser Assim”, para o álbum *Violar* (Instituto, 2015), do Coletivo Instituto.

Também no ano de 2011, o *rapper* Emicida lançou seu álbum *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa* (Laboratório Fantasma, 2011). Nesse disco, a faixa “Zica, Vai Lá...” contém referências a Zumbi dos Palmares, aos Racionais MC’s e uma referência a Fela, no verso “Era maderit, muleque, fut, grafitis e black books. Hoje beats, Macbooks, hits em iPads puts. Sem cockpit, ou breque, lute, pick greve CUT. Kits cheques surgem, blitz, *raps* curte? Tipo Fela Kuti, pela cútis também, por que não?”²⁴. Posteriormente, já em outro álbum, *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (Laboratório Fantasma, 2015), repleto de composições de valorização das populações negras, a faixa “Mandume”²⁵ carrega uma provável referência a Fela Kuti.

O título da faixa já remete à celebração da história africana, uma vez que Mandume Ya Ndemufayo (1894-1917) foi um líder político angolano que tentou resistir

²² GOMES, K. Cavalcante. Bogotá. In: CRIOLO. *Nó Na Orelha* (CD). São Paulo: Oloko Records, 2011.

²³ DINUCCI, Kiko; GOMES, K. Cavalcante. Mariô. In: CRIOLO. *Nó Na Orelha* (CD). São Paulo: Oloko Records, 2011.

²⁴ BEATNICK; EMICIDA; SALAAM, K-. Zica, Vai Lá...In: EMICIDA. *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa* (CD). São Paulo: Laboratório Fantasma, 2011.

²⁵ ALAAFAN, Raphão; AMIRI; BARBOSA, Drik; DALASAM, Rico; EMICIDA; MUZZIKE; TUDESCO, Rafael. Mandume. In: EMICIDA. *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...* (CD). São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015.

ao imperialismo europeu no século XX. Essas homenagens a uma liderança política africana, assim como os elementos da cultura afro-diaspórica no Brasil, são ainda mais ressaltadas no teor da mensagem que a letra dessa faixa apresenta por meio das vozes de Drik Barbosa, Amiri, Rico Dalasam, Muzzike, Raphão Alaafin e do próprio Emicida. Em determinado momento da composição, quando o canto é executado por Muzzike, há um verso em que ele se apresenta afirmando “ando com a morte no bolso, espinhos no meu coração. As hienas tão rindo de quê, se o rei da savana é o leão?”²⁶. A possível referência a Fela ocorre na afirmação “ando com a morte no bolso”, pois originalmente o sobrenome herdado de família de Fela era Ransome-Kuti, e apenas em 1975 ele o alterou para Fela Anikulapo Kuti, sendo que o termo “anikulapo” significa “tendo controle sobre a morte”, ou então, “tendo a morte dentro do bolso” (MOORE, 2011: 147).

Orientando-se em mapas sonoros semelhantes, mas se aprofundando por outros estilos musicais, Anelis Assumpção também chamou a atenção para a importância de Fela Kuti em suas composições. A musicista é filha de Itamar Assumpção (1949-2003) e irmã de Serena Assumpção (1977-2016), e seu primeiro disco lançado foi o álbum *Sou Suspeita Estou Sujeita Não Sou Santa* (Scubidu Music, 2011). Nesse disco, a faixa “Sonhando” é a releitura de uma composição da cantora e musicista Karina Buhr. Na gravação original de Karina Buhr, a composição mantém um andamento suave, montado a partir de vozes que gradativamente se multiplicam e uma instrumentação moldada principalmente a partir do toque de um atabaque²⁷. Já no álbum de Anelis, a faixa foi feita a partir de arranjos diferenciados, com uma acentuação mais marcada pelo *dub*, mas com os instrumentos de sopro voltados ao *funk*, e sua base rítmica é mais acentuada, originada dos *samplers* de “Mr. Grammaticologylism Is the Boss”, composição de Fela lançada no álbum *Excuse O* (Kinitting Factory, 1975)²⁸.

No ano seguinte, Anelis Assumpção lançou seu vinil *Not Falling* (Scubidu Music, 2012), *single* da faixa-título do disco. O disco é focado principalmente nas vertentes sonoras mais ligadas ao *dub* em suas composições²⁹, entretanto ele é resultado

²⁶ Ibidem.

²⁷ Essa composição não foi registrada em álbum por Karina Buhr, mas pode ser encontrada no Youtube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=MsYA_MsihHE>. Acesso: 28 jul. 2017.

²⁸ BUHR, Karina. Sonhando. In: ASSUMPÇÃO, Anelis. *Sou Suspeita Estou Sujeita Não Sou Santa* (CD). São Paulo: Scubidu Music, 2011.

²⁹ ASSUMPÇÃO, Anelis. *Not Falling* (Vinil). São Paulo: Scubidu Records, 2012.

de uma ampla pesquisa musical. Em sua elaboração, a própria Anelis afirmou que foi influenciada por “Marley, Djavan, Miles, Beatles, Fela”³⁰. Nas atividades de divulgação de seu trabalho, ao comentar sobre quais referências musicais são importantes para o entendimento musical de sua obra, Anelis aponta que:

Fela Kuti é um cara que tenho ouvido bastante. Mergulhei nesse universo do *afrobeat*. Porque era mais do que um músico, mas uma figura: espetáculo, dançarinas, pinturas, toda uma expressão artística. [...] Meu pai é um cara que colocou o teatro dentro da sua música. Acabo me ligando em figuras assim.³¹

Nessas mesmas trilhas, em fevereiro de 2017, Anelis realizou apresentações com a IFÁ Afrobeat³², de Salvador, principal banda da Bahia a celebrar o *afrobeat*, da qual o baterista Jorge Dubman já havia participado anteriormente em shows de Anelis, que homenageavam o ícone do *reggae* jamaicano, Peter Tosh, morto em 1987.

Dessa forma, considerando a presença no Brasil de Femi e Seun Kuti, de Tony Allen, assim como as composições do Mameló Sound System, Criolo, Coletivo Instituto, Emicida e Anelis Assumpção, a atuação desses músicos aponta para um novo momento na cultura musical vivenciada em algumas metrópoles brasileiras a partir dos anos 2000. Diferentemente do que havia ocorrido até então, no século XXI houve uma quantidade maior e mais significativa de produções musicais realizadas no Brasil que se utilizaram da obra de Fela Kuti como um de seus referenciais criativos mais inovadores. Segundo Márcia Tosta Dias (2000),

[...] as mercadorias culturais que sempre apresentaram grande capacidade de deslocar-se e [...] incrementam intensamente o sistema mundial de trocas simbólicas, têm, com o processo de globalização, o seu trânsito mundial agilizado e intensificado” (DIAS, 2000: 40).

³⁰ MONTEIRO, Marcelo. Anelis Assumpção lança clipe do *reggae* “Not Falling” no Amplificador. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 out. 2012. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/anelis-assumpcao-lanca-clipe-do-reggae-not-falling-no-amplificador-468750.html>>. Acesso: 05 ago. 2017.

³¹ GREGÓRIO, Rafael. Anelis Assumpção lança disco de vinil em SP. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 2012. Disponível: <<http://guia.folha.uol.com.br/shows/1122783-anelis-assumpcao-lanca-disco-de-vinil-em-sp-leia-entrevista.shtml>>. Acesso: 05 ago. 2017.

³² OLIVEIRA, Daniel. Ifá e Anelis fazem dobradinha pós-Festa de Iemanjá. *A Tarde*, Salvador, 10 fev. 2017. Disponível: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/1837788-ifa-e-anelis-fazem-dobradinha-posfesta-de-iemanja> - acessado em alguma data>. Acesso: 05 ago. 2017.

Ao longo dos 2000 e 2010, houve uma proliferação de artistas vinculados aos cenários musicais urbanos que conferiram uma maior valorização a músicos africanos que, anteriormente, possuíam uma circulação de suas obras no Brasil consideravelmente reduzida. Nomes como Ali Farka Touré e Vieux Farka Touré (ambos do Mali), Babatunde Olatunji e Tony Allen (ambos da Nigéria), Fatoumata Diawara (Costa do Marfim), Guy Warren (Gana), Manu Dibango (Camarões), Mulatu Astatke (Etiópia) figuram entre os músicos mais relevantes dessa redescoberta da música africana e suas múltiplas facetas nas expressões culturais de algumas metrópoles brasileiras³³.

A crescente valorização do *afrobeat* está inserida nesse contexto em que a busca por inovações musicais acompanhou a disseminação de novas tecnologias, que possibilitaram investigações mais profundas sobre a produção musical do continente africano.

2.4 – O ESAZIAMENTO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA E O MERGULHO NO AFROBEAT

As primeiras décadas do século XXI foram palco de um profundo abalo na indústria fonográfica e à forma como esteve organizada globalmente durante o século XX. Em grande medida, isso se deve às múltiplas transformações engendradas pelas tecnologias digitais popularizadas desde os anos 1990. A ampliação do acesso a microcomputadores pessoais (em seus mais variados modelos e produtos semelhantes), acrescida à mundialização da integração em rede dessas novas ferramentas por meio da internet, gerou uma reconfiguração imensurável sobre as práticas artístico-culturais (SEVCENKO, 2001).

O conceito de indústria fonográfica se refere ao conglomerado global de corporações que lidam com a música enquanto mercadoria, ou seja, voltada exclusivamente à sua comercialização e à geração de lucros que sustente esse mesmo conglomerado. Esse oligopólio de empresas, cujas decisões são concentradas em um

³³ Ao longo dessa busca de referenciais africanos, podemos citar que Tony Allen gravou com Mamele Sound System, com a Abayomy *Afrobeat* Orquestra, com o Coletivo Instituto, com Criolo, com o Metá Metá; Mulatu Astatke gravou com Criolo a faixa “Netsanet” (BBC Radio 6 Live, 2012); Vieux Farka Touré gravou com André Sampaio & Os AfroMandinga a faixa título do álbum *Desaguou* (Studio 707, 2013).

número reduzido de pessoas, opera sobre a música a partir de racionalidades mercadológicas que sujeitam cada aspecto de sua produção e circulação a partir das possibilidades dos rendimentos financeiros que possam promover. Seu esquematismo de produção e sua subordinação ao planejamento econômico empresarial, de acordo com Dias (2000),

Promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas; pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção. A obra de arte, que era anteriormente veículo da ideia, foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito, substituída pela fórmula. Estes atingem igualmente o todo e a parte, fazendo com que não exista nenhuma conexão entre eles, além de uma harmonia artificial. Essa mesmice, no entanto, acaba sendo o motivo de regozijo: ao ser apresentado sempre o mesmo final do filme, o sempre mesmo ponto algo da canção, surge o contentamento por meio do reconhecimento. [...] A técnica não fornece somente os aparatos necessários às gravações e aos seus reprodutores. Tais aparatos passam a compor o quadro das tecnologias de produção e reprodução musicais e, além de serem, eles mesmos, um produto dessa racionalidade técnica, definem a forma e o conteúdo dos produtos. [...] A técnica vai disseminando sua lógica – objetivando a aproximação apontada entre as esferas da administração e da cultura – desde a definição de todo o aparato tecnológico, do rudimentar ao mais avançado, à concepção do produto, sua distribuição e difusão, até tornar-se, ela mesma, objeto de consumo (DIAS, 2000: 27-32).

As práticas da indústria cultural podem ser interpretadas como portadoras características, que estiveram mais predominantes no século XX, mas que persistem no século XXI. Impondo-se como personagem ativo da produção cultural desde sua estruturação no século XX, ela exerceu um papel hegemônico sobre a criação de artistas do ramo musical, enquadrando suas obras e transformando-as em produtos, exigindo formatos que fossem adequados à sua circulação comercial, determinando grande parte das possibilidades de alcance dessas obras e os moldes aos quais estariam submetidas para atingir públicos mais amplos. No que diz respeito aos registros fonográficos, ou seja, a música gravada, a indústria cultural controlou de forma basicamente totalizante os recursos voltados à sua produção e difusão. Ela estabeleceu conteúdos a serem

circulados e adotou medidas que inviabilizassem aquilo que contrariasse seus pressupostos.

Por esse aspecto, mesmo a comercialização de obras de artistas notórios por suas formas de contestação e rebeldia é interessante e lucrativa ao mercado fonográfico, sem que haja quaisquer contradições nesse processo (como são os casos de Bob Marley, Public Enemy e Fela Kuti). Primeiramente, às corporações, a comercialização da “rebeldia” é apenas um nicho a mais a ser explorado comercialmente e há um considerável mercado consumidor global disponível à obtenção de lucro a partir da venda desse produto. Além disso, essa comercialização constrói, ainda, a artificial imagem cuidadosamente arquitetada de uma indústria aberta à diversidade e de respeito a posições contrárias ao *establishment* político-econômico.

Entretanto, está em curso no século XXI um conjunto de alterações no mercado musical mundial. A indústria fonográfica vem sendo profundamente afetada pelo compartilhamento instantâneo de arquivos digitais de música por todo planeta através da internet e também pelas facilidades promovidas por novos meios de difusão digital, circulação e também de reprodução material dessas músicas (PAIXÃO, 2013). Desde os anos 1990, esse formato digital das gravações musicais impactou sobre a estrutura empresarial das corporações fonográficas transnacionais. Afinal, nas etapas que envolvem a criação, produção e circulação de uma obra sonora, as grandes empresas perderam seu poder de atuação em parte considerável dos meios musicais. Novamente, de acordo com Dias (2010),

Entre trocas P2P, *downloads* ilegais e tentativas de consolidação de um e-comércio por parte das gravadoras, o espaço virtual se apresenta como palco privilegiado das trocas musicais. Depois de ter oferecido as ferramentas necessárias para os registros fonográficos digitais, dotados de recursos nunca antes imaginados na era analógica, a internet é vitrine de divulgação e de difusão musicais, seja por meio de provedores que surgem destinados especificamente para isso, seja via sites específicos de cada artista, pertençam eles ou não aos quadros de uma gravadora. Tais sites já instituíram uma arquitetura comum: trazem informações biográficas, a discografia, uma galeria de fotos, notícias, calendário de turnês, vídeos e canções para ouvir em

streaming (ouvir sem fazer o download), outras que por ventura possam ser baixadas gratuitamente, uma área para a venda de discos ou de faixas específicas, espaço de interação com o público e links para outros sites que acrescentem informações (DIAS, 2010: 176).

De forma crescente no século XXI, os elementos que passam a ser mais determinante na disseminação de uma obra musical são: a gestão dos meios de produção e circulação musical controlada pelos próprios artistas; a considerável diminuição da centralidade do disco (sobretudo em seu formato material); os vínculos estabelecidos diretamente entre os músicos e seu público. De acordo com Thiago Galletta (2016), nessa nova realidade, o acesso tecnológico ampliado aos fonogramas musicais é de uma,

Nova natureza, nova escala e velocidade – que marca a cultura musical no Brasil e no mundo a partir, aproximadamente, dos anos 2000 – tem acarretado em consequências importantes no campo da criação estética, bem como para a maneira como os músicos passam a se relacionar com as tradições e matrizes musicais formuladas em outros tempos e lugares. Trata-se aqui de uma apropriação estética mais desprendida, pautada pelas necessidades expressivas do contexto presente e menos por interlocução mais estrita com os ambientes e cenários originais de formulação das obras. O que não exclui, por sua vez, a valorização do conhecimento sobre estes contextos. Os elementos políticos e sociais da obra de Fela Kuti – considerado o pai do *Afrobeat* – têm se tornado cada vez mais conhecidos em segmentos da cultura urbana paulistana [...]; conhecimento para o qual tem colaborado diversas associações entre espaços digitais e eventos urbanos (GALLETTA, 2016: 73 e 74).

A importância de situar esse panorama das transformações ocorridas no mercado fonográfico global frente às tecnologias da globalização decorre do fato de que, é em meio a essas transformações, destacadamente na consolidação das trocas musicais no espaço virtual, que deve ser situada a valorização e maior disseminação do *afrobeat* no Brasil. Elas representam um meio extremamente importante na recuperação das produções artísticas relacionadas ao *afrobeat* e a outros estilos musicais africanos de décadas passadas, resgatando produções fonográficas e ampliando consideravelmente os meios pelas quais elas passam a circular. Em certo aspecto, essa recuperação pode ser

interpretada como um tipo de reação, tanto de artistas quanto do público, a ditames de um mercado fonográfico massificado saturado e formador de padronizações.

O *afrobeat* e os representantes de estilos musicais que receberam um menor espaço pela indústria fonográfica no Brasil por décadas representam uma alternativa à homogeneização de vertentes sonoras apresentadas pela indústria fonográfica, saturada de repetições incessantes, cujos critérios qualitativos confinam-se à expectativa de rentabilidade de corporações do ramo musical. Na visão de Carlos Moore, as instabilidades do mercado fonográfico no século XXI abrem espaço para uma maior proliferação de artistas “*anti-establishment*”, afinal “esses períodos de mudanças sérias permitem a aparição de músicas mais autênticas. Isso também aconteceu nos anos 70, quando o *reggae* virou um fenômeno mundial”³⁴.

No Brasil, os artistas que promovem a inserção e maior disseminação do *afrobeat* no país intensificam a valorização de sonoridades africanas diaspóricas como uma das matrizes centrais de suas criações. Conforme afirma “Salloma” Salomão Jovino da Silva,

A incorporação das ideologias de negritude amalgamadas aos eventos históricos e às formas contemporâneas de sonoridades africanas, afro-latinas e norte-americanas, num procedimento complexo, contribuíram para a redefinição dos lugares das musicalidades afro-brasileiras no contexto da vida urbana em geral e entre as populações afrodescendentes em especial (SILVA, Salomão. 2000: 37).

Essa redefinição dos lugares das musicalidades africanas e afro-brasileiras está vinculada com as dinâmicas e negociações que as culturas negras desenvolvem nos meios em que estão inseridas, mantendo-se em movimento, adotando novas e variadas linguagens em sua proliferação, aproveitando-se de brechas existentes nas padronizações e silenciamentos presentes nas sociedades em que se fazem presentes. Nesse sentido, aproveitando-se das fissuras deixadas pelas insuficiências do mercado

³⁴JÚNIOR, José Flávio. Bandas revivem o *afrobeat* de Fela Kuti. *Revista Exame*, São Paulo, 9 mar. 2012. Disponível: <<http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/bandas-revivem-o-afrobeat-de-fela-kuti/>>. Acesso: 29 jul. 2017.

fonográfico no Brasil, o selo de distribuição Goma Gringa Discos foi quem iniciou a produção de álbuns de *afrobeat* no Brasil.

O Goma Gringa Discos atua em parceria com outro selo, o alemão Analog Africa, e pertence aos sócios franceses Frédéric Thiphagne e Matthieu Hebrard, que desenvolvem pesquisas relacionadas à música e afirmam que o espectro musical do selo são estilos musicais como “*afrobeat, funk, cumbia, ethio-jazz, baião, afro-brazilian, carimbó, ska e highlife ganense*”³⁵. O selo recebeu os direitos de reprodução da obra de Fela no Brasil diretamente da família do artista nigeriano³⁶. Focou-se, ainda, no lançamento de discos de músicos africanos, como a Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou (Bênin) e a Orchestre Rail-Band de Bamako (Mali).

Em setembro de 2013, o selo lançou o vinil *Sorrow, Tears and Blood*, um dos marcos da obra de Fela Kuti (gravado originalmente em 1977, pela gravadora do próprio Fela, a Kalakuta Records), cuja a faixa-título do disco trata sobre as sangrentas revoltas de 1976 ocorridas em Soweto (África do Sul), quando estudantes iniciaram uma série de distúrbios por todo o país em oposição a reformas no Ensino que fortaleciam o regime de segregação racial do *apartheid*. Originalmente, o CD desse álbum havia sido lançado no Brasil nos anos 1990³⁷, mas o disco produzido pelo Goma Gringa foi o primeiro lançamento em vinil de Fela no país, além de ser o álbum de estreia da gravadora³⁸.

Além de grupos africanos, o selo também lançou vinis de artistas cujas obras se fazem presentes nas linguagens musicais urbanas do Brasil, como Juçara Marçal, Thiago França, Kiko Dinucci e a Tribo Massáhi com Embaixador (Sebastião Rosa de Oliveira). São músicos que voltaram grande parte de seus trabalhos à valorização de expressões musicais negras. Esse é o tom que pode ser percebido no texto registrado na contracapa do vinil *Tribo Massáhi, estrelando Embaixador* (lançado originalmente em 1971 e relançado em 2015 pela Goma Gringa), no qual é afirmado que sua “finalidade é

³⁵ Disponível: <<http://www.gomagringa.com/quem-somos-pg-28fc5>>. Acesso: 29 jul. 2017.

³⁶ PINHEIRO, Marcelo. Fela made in Brasil. *Revista Brasileiros*, São Paulo, 6 set. 2017. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2013/11/fela-made-in-brasil/>>. Acesso em 6 de set. 2017.

³⁷ Não foi encontrada nenhuma outra referência do lançamento desse CD no Brasil além de uma reportagem específica do jornal *Folha de São Paulo*. DINIZ, Pedro. Épico de Fela Kuti, “Sorrow, Tears and Blood” ganha edição em vinil. *Folha de São Paulo*, 12 ago. 2013. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/08/1324950-epico-de-fela-kuti-sorrow-tears-and-blood-ganha-edicao-em-vinil.shtml>>. Acesso: 29 jul. 2017.

³⁸ Disponível: <<http://www.gomagringa.com/pd-fd2f9-lp-fela-and-afrika-70-sorrow-tears-blood.html>>. Acesso: 29 jul. 2017.

mostrar a música jovem africana, com todas as suas nuances que caracterizam as origens da música do Continente negro”³⁹.

Não ficando restrita ao Brasil, a expansão de estilos musicais da África, pautada na fusão de sonoridades africanas com a de outros continentes, passa por uma maior disseminação em variados países a partir do século XXI. Globalmente, formam-se bandas compostas, quase que em sua totalidade, por artistas jovens de intensa pesquisa musical e que investem no cruzamento entre *jazz*, *funk*, *soul music*, *reggae*, *rock*, *afrobeat* e outros estilos musicais no desenvolvimento de suas composições. Essas fusões estão presentes em bandas como Antibalas, The Budos Band, Akoya, The Funk Ark, Big Mean Sound Machine, Menahan Street Band, Snarky Puppy, Ocote Soul Sounds (todas surgidas nos Estados Unidos), a The SoulJazz Orchestra e a Afrodizz (Canadá), Morbo y Mambo (Argentina), Newen Afrobeat (Chile), London Afrobeat Collective e a banda Saravah Soul, que possui músicos nascidos no Brasil em sua formação (ambas na Inglaterra), Dublin Afrobeat Ensemble Ajo Arkestra (Irlanda), Afro Social Club, Fanga, Walko Afrobeat (França), Karl Hector & The Malcouns, Tiliboo Afrobeat, Woima Collective (Alemanha), The Shaolin Afronauts e The Cactus Channel (Austrália).

No Brasil, os artistas e o público que participam dessa conjuntura inédita também estão inseridos nas novas dinâmicas da produção e disseminação musical, viabilizando o surgimento de criações inovadoras em variados cenários que são referenciados pelo *afrobeat*. No ano de 2011, em entrevista ao *blog* Trabalho Sujo, de Alexandre Matias, o músico Thiago França, da banda paulistana Metá Metá, comentou sobre a importância da internet a esse novo momento. Segundo ele:

A África para a gente é meio a história do disco do Rodrigo Campos. É uma África fantástica. São impressões que a gente tem e traz para o nosso contexto, que não deixa de ser São Paulo em nenhum momento. A gente nunca foi lá. É YouTube, Wikipédia... Foi a internet. A gente foi sacar Fela Kuti vendo essas coisas, vídeos de shows... Foi o YouTube.⁴⁰

³⁹ MASSÁHI, Tribo. *Tribo Massáhi, Estrelando Embaixador* (Vinil). São Paulo: Goma Gringa, 2015.

⁴⁰ MATIAS, Alexandre. Op. cit.

Participando da mesma entrevista, o músico Décio 7, da banda Bixiga 70, concordou com a visão apresentada por Thiago França e também afirmou que:

Quando a gente começou com o *dub*, as pistas esvaziavam. Hoje está em tudo. Eu acho legal ter uma pesquisa e as pessoas estarem a fim de ouvir. O momento é outro. Na época não tinha internet forte. O (produtor musical) Ganjaman falou outro dia que *afrobeat* é o novo *dub*. E está em tudo, desde o Chico Science até a Céu, o Curumim... O público sabe dançar e sabe o nome. Isso muda tudo.⁴¹

Em 2012, em uma entrevista concedida ao *blog* Banda Desenhada, de Márcio Bulk, novamente Thiago França respondeu sobre o vínculo de sua geração com o *afrobeat*. Ao ser questionado de onde veio essa referência que unifica a ele com o Bixiga 70 e a banda carioca Abayomy Afrobeat Orquestra, o músico afirmou

Veio do Youtube, cara! Ou você acha que alguém aqui foi à África?! E também não tem nenhum africano na gig [gíria: trabalho, geralmente relacionado à indústria do entretenimento] não! É coisa de rede social, de Facebook e Youtube. Um pôs ali e saíram compartilhando! E o afrobeat é muito foda mesmo! É um puta som louco! Todo mundo viu mais ou menos ao mesmo tempo e resolveu fazer também! E na verdade, acho que as pessoas notaram que o afrobeat é uma saída espetacular para o *funk*. Se você transformar o seu funkzinho bobinho em um *afrobeat*, fica do caralho! Ele tem um frescor. Acontece o mesmo com a *cumbia*, substituindo aquelas levadas prontas de salsa que neguinho faz por aí. E o mais legal é que eles chegam até nós como uma novidade sem formatação. Ninguém veio aqui cagar uma regra, falar o que é *afrobeat* ou *cumbia*. A gente põe na nossa panela, mistura e o tempero fica muito louco! Acho que uma das marcas desta geração é essa vontade de descobrir novos sons e compartilhar. A gente fica trocando discos, um manda vídeo pro outro... Nós temos muito mais referências do que todas as outras

⁴¹ Idem.

gerações. Temos um vocabulário musical muito mais amplo. Por isso a dificuldade de sermos classificados.⁴²

Reforçando essas opiniões, em entrevista a Russ Slater, do *blog Sounds and Colours*, Cuca Ferreira, saxofonista do Bixiga 70, ao ser questionado sobre as causas do *afrobeat* ter se tornado mais popular em algumas cidades brasileiras a partir do século XXI, afirmou que:

Especificamente esta última onda tem a ver com o YouTube e a internet. Eu sou o mais velho da banda e quando eu era criança, ou adolescente, eu não tinha acesso a Fela Kuti, pouquíssimas pessoas tinham acesso a essa música. Eu a ouvi, sem perceber que era *afrobeat*, enquanto eu escutava Gilberto Gil, porque ele possuía essa sonoridade e coisas assim.⁴³

No momento em que essas entrevistas foram concedidas o Metá Metá ainda não havia realizado suas apresentações pelo continente africano (Marrocos, 2015), assim como também não havia ocorrido a primeira viagem do Bixiga 70 à África (Marrocos, 2015). E, mesmo anteriormente a essas vivências serem incorporadas em suas trajetórias, esses músicos já representavam as maneiras como se desenham os sulcos em que o *afrobeat* vem sendo germinado no Brasil. Trata-se de uma rica fonte de inspiração, fundindo-se com outras vertentes musicais, não havendo bandas que moldem seus trabalhos exclusivamente a partir desse estilo sonoro, ou seja, que se proponham a compor somente *afrobeat* e nada mais. Ainda de acordo com Cuca Ferreira,

O *afrobeat* é uma mistura de músicas, é híbrido, uma combinação de percussão tradicional e a guitarra do *funk*, com melodias do *jazz* e afins.[...] Eu acho que teve uma identificação nisso também, uma mistura de muitas coisas diferentes que estão produzindo uma música extrovertida, animada, dançante, pulsante, cheia de energia.⁴⁴

⁴² BULK, Márcio. *Banda Desenhada [Blog internet]*. Samba tarja preta. São Paulo: Márcio Bulk, 16 mai. 2012. Disponível em: <<http://bandadesenhada01.blogspot.com.br/2012/05/samba-tarja-preta.html>>. Acessado em: 14 jul. 2017.

⁴³ SLATER, Russ. Op. cit.

⁴⁴ Idem.

A nova geração de músicos ligados com a valorização do *afrobeat* possui em Fela Kuti uma referência icônica fundamental, mas isso não confina as produções dessas bandas a uma busca infrutífera de tentar reproduzir de forma idêntica a sonoridade criada por Fela. Esta aparece com maior ou menor força, variando de acordo com a banda e com o momento específico da carreira musical pelo qual ela esteja passando e, além disso, esse estilo musical nigeriano também pode ser notado de forma mais explícita ou mais contida, de acordo com a realização de algum evento cultural específico. Mesmo os grupos que possuem o termo “*afrobeat*” em seu nome não se limitam a desenvolver um trabalho voltado apenas a esse gênero musical e, dessa forma, enriquecem suas produções com outros tipos de influências rítmicas, como é o caso da Abayomy Afrobeat Orquestra, do Rio de Janeiro, ou então da IFÁ Afrobeat, de Salvador.

Em abril de 2014, nos Arcos do bairro da Lapa (tradicional ponto de encontro musical carioca, famoso pela sua variada oferta de entretenimentos e por sua história ligada à evolução do samba no Rio de Janeiro), cerca de duas mil pessoas comparecem ao Circo Voador (casa de shows e performances artísticas) para prestigiar o até então inédito encontro entre duas das bandas de maior destaque do novo cenário musical urbano presente em algumas metrópoles do Brasil: o grupo paulistano Metá Metá e a banda carioca Abayomy Afrobeat Orquestra⁴⁵. Três meses depois, na cidade de Salvador, a banda IFÁ Afrobeat, formada no ano anterior, lançou seu primeiro EP, estabelecendo misturas entre o *afrobeat*, *dub*, *reggae*, *funk*, o toque de ijexá, dos blocos afro e afoxés da Bahia, utilizando-se de suas composições para a afirmação das múltiplas linguagens das culturas negras.

Esses três grupos mencionados estão inseridos na expansão do *afrobeat* para a música urbana manifestada em diversas metrópoles do Brasil a partir do século XXI. Conforme afirmado anteriormente, esse novo panorama musical está relacionado com toda uma gama de transformações culturais e econômicas ligadas com a popularização da internet e seu impacto sobre o mercado fonográfico mundial e na produção e disseminação de bens culturais. Acrescida a esse cenário, a busca por novas referências por parte de músicos é o que possibilita que um tipo específico de música, pouco

⁴⁵ A divulgação e os dados do evento podem ser acessados no site do Circo Voador. Disponível em: <<http://www.circovoador.com.br/#/home/?idEvento=405>>. Acesso em: 9 abr. de 2014.

relevante no Brasil até os anos 1990, obter no século XXI maior visibilidade, assim como passou a ter acesso também à utilização de verbas públicas para a sua promoção. Os caminhos trilhados pelos artistas envolvidos na inserção do *afrobeat* no Brasil são possíveis nesse contexto em que esses músicos agem de forma mais independente e conseguem pautar suas criações principalmente por predileções e referências pessoais, sem terem de se atar aos moldes de corporações ligadas ao mercado fonográfico ou ao entretenimento de massas.

A partir dos anos 2000, começou a ser configurada no Brasil uma rede multifacetada em expansão de eventos vinculando artistas, intelectuais e público relacionados com o *afrobeat*. Essas atividades apontam para conexões resultantes dos desdobramentos diaspóricos da obra de Fela Kuti, desenhando um mapa do *afrobeat* a partir de algumas cidades brasileiras. Dentre os grupos mais relevantes desse período, que possuem trabalhos que se referenciam em sonoridades de matriz africana (destacadamente o *afrobeat*), em São Paulo há o Metá Metá, Bixiga 70, AfroElectro, Höröya, Èkó Afrobeat, Aláfia, Criolo, Anelis Assumpção e Emicida, Em Campinas (SP), o grupo Clube de Bolso. No Rio de Janeiro, há a Abayomy Afrobeat Orquestra, André Sampaio & Os AfroMandinga, assim como o Afrojazz. Em Belo Horizonte, o grupo Iconili. Em Salvador, a banda IFÁ Afrobeat e o Sistema Kalakuta. Em Brasília, Alfredo Bello “Dj Tudo” E Sua Gente de Todo Lugar. Em João Pessoa, há o grupo Burro Morto e também o trio Ubella Preta. Em Pernambuco, a banda Abeokuta. Em Belém, a banda Zebrabeat Afro-Amazônia Orquestra.

2.5 – A CRESCENTE VISIBILIDADE DO AFROBEAT NO BRASIL A PARTIR DO “FELA DAY”.

Além de shows, discos gravados e a atuação em redes sociais virtuais, esses diversos artistas puderam articular seus trabalhos vinculados ao *afrobeat* a partir da realização de variados eventos culturais relacionados a essa temática. Um dos principais pontos de convergências dessas múltiplas linguagens das expressões culturais urbanas no Brasil do século XXI foram eventos voltados especificamente a homenagear Fela Kuti, denominados como “Fela Day”. Cabe, portanto, buscar uma maior compreensão acerca da importância do “Fela Day” à disseminação do *afrobeat*, a forma como ele

articulou indivíduos e grupos interessados na obra de Fela e quais os significados das transformações que ele proporcionou à música urbana em algumas cidades do Brasil.

Entre os anos de 2007 e 2009, iniciou-se a celebração anual do “Fela Day” em algumas cidades do Brasil. Esse evento consiste em um conjunto de festas, shows, debates, *slams* de poesia⁴⁶, apresentações de dança, exibições de filmes e produção de arte, tudo articulado a partir da homenagem a Fela Kuti. A inspiração dessas atividades ocorre a partir de duas frentes diferentes. Primeiramente, do evento “Felabration”, um festival musical originado em Ikeja, no subúrbio de Lagos (Nigéria), posteriormente se expandindo para Nova York, Londres, Paris, Buenos Aires e outras cidades, sendo idealizado por Yeni Anikulapo Kuti (filha de Fela), em 1998, um ano após a morte de Fela⁴⁷. Com os mesmos propósitos, além do “Felabration”, há também a realização internacional dos eventos do “Fela Day”, ocorrendo simultaneamente em diversas cidades do mundo, ao longo de outubro, uma vez que o dia 15 desse mês é a data do nascimento de Fela (1938), assegurando a renovação de sua memória.

No Brasil, as origens da realização do “Fela Day” estão diretamente relacionadas ao empenho do poeta, professor da Universidade Católica de Salvador (BA) e ativista, Nelson Maca, desde o ano de 2007, quando se completou uma década da morte de Fela Kuti. A partir da cidade de Salvador, por meio de seu *blog* Gramática da Ira e do Coletivo Blackitude: Vozes Negras da Bahia (que desde os anos 1990 desenvolve ações comunitárias na Bahia, por meio das linguagens culturais do *hip-hop*), Nelson Maca arquitetou a Articulação Nacional Fela Kuti, voltada a promover o “Fela Day” pelo Brasil. De acordo com Maca,

⁴⁶ Também denominados como “batalhas de poesia” ou “batalhas de versos”, *slams* são campeonatos de poesia. Em sua forma mais característica, as pessoas que participam de um *slam* têm entre três e cinco minutos para declamarem uma poesia de autoria própria, mesclando entre composições elaboradas no momento do evento ou então concebidas previamente. Essa participação pode ocorrer individualmente, mas também se dá coletivamente, como em duplas, ou em trios. No *slam* há uma espécie de júri formado no momento do evento que determina quais dentre os competidores obteve o melhor desempenho, em notas que são mediadas pela reação do público presente aos poemas apresentados, decidindo a pessoa vencedora a partir da obtenção das maiores notas. Fundamentalmente vinculada às performances da oralidade negra, a origem dos *slams* está localizada na cidade de Chicago (EUA), iniciada por Marc Smith, e na cidade de Nova York, no Nuyorican Poets Café. Sua disseminação ocorreu por meio da ascensão da cultura *hip-hop* nos EUA, entre os anos 1980 e 1990 (o próprio termo “*slam*” significa “batida”, tanto no sentido musical, como no ritmo do *rap*, quanto de um objeto se chocando contra outro de forma ruidosa), e ganhou mais espaço no Brasil a partir dos anos 2000.

⁴⁷ Disponível: <<http://www.felabration.net/mission.html>>. Acesso: 16 jul. 2017.

O Mestre Carlos Moore, de forma vigorosa e objetiva, localiza a potencialidade do artista [Fela Kuti] e destaca a importância de se realizar o Fela Day. Para ele, a crescente importância da celebração deste dia pelo mundo, a cada 15 de outubro, demonstra que, apesar de sua morte, a mensagem libertária e anti-imperialista, de suas canções inspira as novas gerações, expandindo o alcance de sua obra. Daí a fundamental importância das artes divergentes promoverem seu encontro com a expressividade do *Afrobeat*. Isso não representará uma assimilação passiva da rebeldia do outro, mas, ao contrário, emprestará seu vigor jovem e atual para que a música de Fela não seja usurpada de sua identidade original transgressiva; e fará uma interlocução guerrilheira. [...] Nos momentos que promovemos esta expansão, através de ações como o Dia de Fela, por exemplo, trata-se de uma política estratégica fundamental na chamada resistência cultural brasileira. [...] Desde maio de 2007, planejo um evento do coletivo Blackitude; Vozes Negras da Bahia voltado para um tributo a Fela Kuti. Enquanto busco formas e meios para realizar esta grande produção, lancei, nacionalmente, um chamamento aos parceiros da Bahia e do Brasil, para construirmos nosso próprio Fela Day, evento que acontece já regularmente em algumas cidades do mundo. Pois bem, elegendo o dia 15 de outubro como ponto culminante, por se tratar de seu aniversário de nascimento, e alternando os temas Fela Day e Dia de Fela, começamos o que chamo de Articulação Nacional Fela Kuti, em função do título da primeira convocação de meu blog, Gramática da Ira. A resposta foi imediata e, no dia de hoje, contamos com trinta adesões em 7 estados: BA, CE, MG, PE, RJ, RS, SP; e promessa de mais dois que ainda não documentaram com texto escrito seu desejo de aliança. A ideia central é realizarmos todo tipo e porte de evento possível. Logicamente, com cada qual dentro de sua convicção e disponibilidade, a ideia é praticar a simultaneidade descentrada. Shows, filmes, palestras, exposições, saraus, aulas, programa de rádio, graffiti, etc. Aliás, devido à dinâmica de cada parceiro, já admitimos não apenas um Dia de Fela, mas uma Semana e, em alguns casos específicos, até o Mês.⁴⁸

⁴⁸ MACA, Nelson. Fela Kuti: Leão Divergente da África que Incomoda. *Boletim do Kaos*, nº7, São Paulo,

De forma simultânea, a memória de Fela Kuti era celebrada na cidade de São Paulo. Em 2007, também por conta da década do falecimento de Fela Kuti, o jornalista e pesquisador musical Ramiro Zwetsch (DJ Ramiro Z) organizou a “Festa Fela”, celebração que continuou ocorrendo em anos posteriores⁴⁹. No ano seguinte, em 2008, na mesma cidade, ocorreu a “Festa Fela 70” (cujo nome decorre dos 70 anos do nascimento de Fela Kuti, ao mesmo tempo em que dialoga com o nome de uma das formações da banda de Fela, a Africa’70), com a discotecagem conduzida por Ramiro Z e outros DJs. Chama a atenção que, em uma das publicações virtuais para a divulgação do evento, é afirmado que “a intenção é divulgar uma cultura ainda pouco conhecida no Brasil”⁵⁰, apontando para a situação de uma presença escassa do *afrobeat* nos espaços musicais urbanos no Brasil até o princípio dos anos 2000, conforme afirmado anteriormente.

No ano de 2009, já sob o nome “Fela Day”, a celebração ocorreu em Rio de Janeiro, Cabo Frio (RJ), Salvador (BA), Olinda (PE), Recife (PE) e Brasília (DF), Embu das Artes (SP) e na cidade de São Paulo⁵¹. Também em São Paulo, ainda no mês de outubro, ocorreu um evento organizado pelo Coletivo Instituto, a festa Seleta Coletiva na qual se apresentaram os músicos do próprio Coletivo Insituto, Marku Ribas, os *rappers* do grupo Z’África Brasil, os DJs Daniel Ganjaman e Daniel DvBz. O cartaz do evento anunciava que na festa estariam “tocando versões de clássicos do *afrobeat*”⁵², algo que pode ser interpretado como reflexo do início de uma maior disseminação do *afrobeat*, considerando que não são apresentadas ressalvas nesse material de divulgação sobre algum eventual “desconhecimento” desse estilo musical. Nos anos seguintes, esses eventos se multiplicaram por Belo Horizonte (MG), Londrina (PR) e outras cidades. Ao comentar sobre o “Fela Day” no Brasil, Carlos Moore enfatiza a relevância dessas atividades, pois,

out. 2009, pp. 12-13.

⁴⁹ Disponível: <<http://www.radiolaurbana.com.br/festa-fela-2011-1510-estudio-emme-fela/>>. Acesso: 20 jul. 2017

⁵⁰ Disponível: <<http://graziellamattar.com.br/site/?p=225>>. Acesso: 20 jul. 2017.

⁵¹ Disponível: <<http://feladaybrasil.blogspot.com.br/2009/10/fela-day-sao-paulo.html>>. Acesso: 20 jul. 2017.

⁵² Disponível: <<http://innaugustastyle.blogspot.com.br/2009/11/afrobeat.html>>. Acesso: 20 jul. 2017.

Na medida em que o papel principal do artista e do intelectual é o de alertar a sociedade para os perigos que a ameaçam, e para as tensões que a dividem, o auge no Brasil da música de Fela é um fenômeno politicamente importante, culturalmente salutar e artisticamente rico.⁵³

Algo que atesta a importância do “Fela Day” às inovações que se fizeram presentes no cenário musical urbano de determinadas metrópoles brasileiras é o fato de que algumas das bandas centrais na inserção do *afrobeat* no Brasil terem sido criadas a partir das celebrações desse dia. No Rio de Janeiro a banda Abayomy *Afrobeat* Orquestra foi formada para a realização do “Fela Day” de 2009 e, posteriormente, lançou seu primeiro disco durante o “Fela Day” de 2012⁵⁴. Algo semelhante ocorreu em São Paulo, onde a banda Bixiga 70 realizou sua primeira apresentação nos shows do “Fela Day” de 2010⁵⁵.

Também em Belo Horizonte, a banda Iconili gravou músicas e realizou alguns shows em parceria com Oghene Kologbo, guitarrista e um dos parceiros mais importantes de Fela Kuti em sua banda Africa’70, sendo que o grupo e o guitarrista se conheceram no “Fela Day” belo-horizontino de 2012 e “toda convivência foi voltada principalmente para que ele pudesse nos ensinar o estilo de *afrobeat* tradicional criado pelo Fela Kuti”⁵⁶. Na região Nordeste, no ano de 2012, especificamente em Pernambuco, a banda Abeokuta *Afrobeat* foi formada, objetivando originalmente sua participação no “Fela Day” de Olinda no mesmo ano⁵⁷.

Essas celebrações sincronizadas, portanto, possuem relevância para a renovação de aspectos de expressões culturais urbanas no Brasil contemporâneo. Com elas foi possível reunir iniciativas relacionadas à valorização e disseminação do *afrobeat* no

⁵³ Disponível: <http://feladaybrasil.blogspot.com.br/>. Acesso: 20 jul. 2017.

⁵⁴ MONTEIRO, Marcelo. Abayomy lança disco no Fela Day com BNegão e convidados. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 2012. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/abayomy-lanca-disco-no-fela-day-com-bnegao-convidados-470187.html>>. Acesso: 27 jul de 2017.

⁵⁵ SLATER, Russ. Op. cit.

⁵⁶ MONTEIRO, Marcelo. Depois de Abayomy e Bixiga, mineira Iconili é nova aposta do *afrobeat*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jan. 2013. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/depois-de-abayomy-bixiga-mineira-iconili-nova-aposta-do-afrobeat-481657.html>>. Acesso: 27 jul. 2017.

⁵⁷ QUEIROZ, Rafale de. *Outros Críticos [Blog internet]*. Fela Day n’A Casa do Cachorro Preto. Recife: Carlos Gomes, 31 out. 2013. Disponível: <<http://outroscriticos.com/fela-day-na-casa-do-cachorro-preto/>>. Acesso: 27 jul. 2017.

AFROBEAT. Moozyca [Blog interne]. *Afrobeat* pernambucano da Abeokuta pede licença com lançamento do EP “Agô”. Recife, 22 out. 2015. Disponível: <<http://moozyca.com/artigo/afrobeat-pernambucano-da-abeokuta-pede-licenca-com-lancamento-do-ep-ago>>. Acesso: 27 jul. 2017.

Brasil conduzidas por pessoas que já admiravam o trabalho de Fela Kuti anteriormente, mas que, desse momento em diante, obtiveram uma visibilidade conjunta maior tanto aos artistas brasileiros quanto para a obra do músico nigeriano. Dessa forma, sem desconsiderar as influências de Fela desde os anos 1970, foram a “Festa Fela”, o “Fela Day” e outras celebrações desse formato, e cujo nome já remete diretamente à valorização de Fela Kuti, que marcaram a plena incorporação do Brasil no mapa expandido do *afrobeat* a partir dos anos 2000, pois juntamente com as festas, o *afrobeat* nigeriano passou a adquirir um maior peso em uma ampla variedade de expressões culturais que ocorreram em algumas metrópoles brasileiras.

A realização desses eventos, além de ter estabelecido uma rede de contatos entre os artistas envolvidos em sua produção, também promoveu uma maior influência desses artistas uns sobre os outros, e aprimorou suas pesquisas musicais em fontes variadas, seja no *afrobeat*, em sonoridades africanas, cubanas, jamaicanas, norte-americanas e em outras matrizes. Outro ponto comum entre esses artistas é a utilização da internet como meio primordial de divulgação de suas criações e das atividades que participam, sobretudo através de redes sociais virtuais.

São artistas que não desenvolvem relações de dependência em relação às maiores corporações midiáticas (grandes canais de televisão, por exemplo). Seguindo dessa forma autônoma, dotadas de forte liberdade em seus processos criativos, as bandas de produção musical voltada prioritariamente ao Brasil, que inovaram ao se referenciar no *afrobeat*, também ampliaram a visibilidade desse estilo musical por meio da obtenção de editais públicos governamentais voltados à área de cultura. Trata-se, portanto, da utilização de recursos públicos em atividades que envolvam a disseminação do *afrobeat* em algumas metrópoles no Brasil, algo diferente do que ocorrera até então.

Uma vez que quase a totalidade dessas bandas relacionadas com a expansão do *afrobeat* no Brasil faz parte do que é considerada como a cena musical “independente” (GALLETTA, 2016), a sobrevivência desses grupos está em grande medida atrelada à obtenção de editais públicos de programas específicos de cultura por parte de secretarias governamentais. Isso possibilita a concessão de verbas para atividades que valorizem o *afrobeat* a partir de ações estatais. Seja por meio de patrocínios aos artistas envolvidos nessas atividades, ou estruturação e liberação de espaços para sua realização, assim

como a divulgação dos eventos em si, a inserção de cidades brasileiras, portanto, no novo mapa do *afrobeat*, envolve diretamente a forma como que os recursos públicos das secretarias de culturas passam a ser utilizados.

Há uma ampla variedade de atividades relacionadas a esses artistas que em algum momento passam pelo intermédio da utilização de dinheiro público para a sua plena realização. Tomando apenas alguns exemplos, é possível apontar a Abayomy Afrobeat Orquestra, que, em 2016, realizou apresentações no projeto Circuito Cultural Rio, realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. No mesmo ano, na Bahia, a IFÁ Afrobeat Orquestra participou do projeto Conexões Sonoras, desenvolvido pelo Governo do Estado da Bahia, através do programa Fazcultura, da Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, e o grupo também circulou por diversas cidades do estado apresentando o show “Atlântico Negro”, financiado pela Secretaria de Cultura da Bahia⁵⁸.

Já na cidade de São Paulo, em 2013, o CCJ (Centro Cultural da Juventude, equipamento da Secretaria Municipal de Cultura) realizou o projeto “De Fela a Poly Rythmo”, visando promover shows, palestras e festas que apontassem para a importância da difusão de ritmos do oeste africano no Brasil, como o *afrobeat*, o *afrofunk* e o *highlife*⁵⁹. Assim como, em 2014, a Secretaria de Estado da Cultura, por meio do Programa Ação Cultural, realizou no centro da capital paulista o evento “Afro-MPBeat”, que contou com a participação do Metá Metá, Afroelectro, Ilú Oba de Min e

⁵⁸ CONEXÕES. *Aldeia Nagô [Blog internet]*. Conexões Sonoras promove três grandes encontros musicais em palcos de Salvador. Salvador: Helder Barbosa. 13 abr. 2017. Disponível: <<http://aldeianago.com.br/noticias2/15967-conexoes-sonoras-promove-tres-grandes-encontros-musicais-em-palcos-de-salvador>>. Acesso: 11 jul. 2017.

PROJETO. Projeto de circulação do IFÁ *Afrobeat* chega a Feira de Santana neste sábado. *Bahia Notícias*, Salvador: 31 mai. 2016. Disponível: <<http://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/24557-projeto-de-circulacao-do-ifa-afrobeat-chega-a-feira-de-santana-neste-sabado.html>>. Acesso: 11 jul. 2017.

PREFEITURA. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura apresentam Abayomy. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 set. 2016. Disponível: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2016/09/01/prefeitura-da-cidade-do-rio-de-janeiro-e-secretaria-municipal-de-cultura-apresentam-abayomy/>>. Acesso: 11 jul. 2017.

⁵⁹ GUELEWAR, Whellder. Projeto “De Fela a Poly Rythmo” ocupa o espaço do CCJ. *Catraca Livre*, São Paulo, 5 nov. 2013. Disponível: <<https://catracalivre.com.br/sp/rede/gratis/projeto-de-fela-a-poly-rythmo-ocupa-o-espaco-do-ccj/>>. Acesso: 11 jul. 2017.

outras apresentações de artistas que pautam seus trabalhos na valorização das culturas negras e que, além disso, referenciam-se também no *afrobeat*⁶⁰.

Destacam-se, entretanto, as realizações de eventos com músicos vindos de outros países para a cidade de São Paulo, financiados diretamente pela Secretaria Municipal de Cultura. É o caso das apresentações de Tony Allen e de Sean Kuti & Egypt'80 (ambos da Nigéria) durante a Virada Cultural, em maio de 2012⁶¹. Também os shows de Seun Kuti & Egypt'80 e da Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou (Benin) no projeto Mês da Cultura Independente, em setembro de 2014⁶². Assim como a apresentação do Newen Afrobeat (Chile) no Centro Cultural São Paulo, em janeiro de 2015⁶³.

Independentemente da frequência, ou das proporções desses eventos mencionados, e até mesmo do país de procedência dos artistas, a utilização de recursos públicos destinados ao *afrobeat* em algumas metrópoles brasileiras a partir dos anos 2000 faz com que esse período se diferencie de épocas anteriores, nas quais não havia uma plena inserção desse estilo musical nas expressões culturais urbanas no Brasil. Por mais que se trate de uma renovação de aspectos pontuais das expressões culturais presentes em um número diminuto de metrópoles brasileiras, é importante notar também como que essa renovação não está confinada a um cenário restrito de poucas bandas e seu público. Ela é projetada para além de predileções musicais e subjetividades artísticas, e passa a envolver diretamente políticas culturais de estados e municípios por meio de seus órgãos públicos de cultura.

A novidade, portanto, reside exatamente neste fator: uma inédita presença do *afrobeat* nas disputas pelos recursos destinados às atividades de cultura promovidas pelo Estado. Considerando ainda que o *afrobeat* é uma linguagem musical, que expressa

⁶⁰ GRANDE. Grande festa do Estação Catraca Livre, com o Palco Afro-MPBeat, no Anhangabaú. *Catraca Livre*, São Paulo, 14 mar. 2014. Disponível: <https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/grande-festa-do-estacao-catraca-livre-com-o-palco-afro-mpbeat-no-anhangabau/>. Acesso: 11 jul. 2017.

⁶¹ COLOMBO, Patrícia. Virada Cultural: Palco Júlio Prestes vira lar do *afrobeat*. *Revista Rolling Stone*, São Paulo, 6 mai. 2012. Disponível: <http://rollingstone.uol.com.br/noticia/virada-cultural-palco-julio-prestes-vira-lar-do-afrobeat/#imagem0>>. Acesso: 11 jul. 2017.

⁶² SEUN. Seun Kuti, filho de Fela, e grupo cultuado do Benim fazem show grátis em SP. *Portal Vírgula*, São Paulo, 24 set. 2014. Disponível: <http://virgula.uol.com.br/musica/seun-kuti-filho-de-fela-e-orchestre-poly-rythmo-de-cotonou-fazem-show-gratis-em-sp/>>. Acesso: 11 jul. 2017.

⁶³ ANDRADE, Letícia. Newen *Afrobeat* se apresenta no Centro Cultural São Paulo. Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo, 23 jan. 2015. Disponível: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=17115>>. Acesso: 11 jul. 2017.

a diversidade e a afirmação das culturas negras, sua presença nos resultados dos editais públicos de programas de cultura representa uma vitória das multifacetadas lutas de valorização da negritude em metrópoles brasileiras.

2.6 – ABAYOMY, BIXIGA 70, METÁ METÁ, IFÁ.

O *afrobeat* se ramificou por diversas metrópoles e produziu novas sonoridades para vertentes da música urbana feita no Brasil. No Rio de Janeiro, a banda que mais se destacou nesse cenário moldado a partir dos anos 2000 foi a Abayomy Afrobeat Orquestra. O grupo foi formado em 2009 para a celebração do “Fela Day” daquele ano. Nessa cidade, o evento ocorreu no antigo espaço Casa Jorge, no bairro da Lapa. Para esse evento, foi articulada uma banda organizada pelo baterista Thomas Harres e o percussionista Alexandre Garnizé⁶⁴. A partir desse encontro (o termo iorubano “abayomy” significa “encontro feliz”), formou-se um grupo de treze músicos voltados a desenvolver composições inspiradas em Fela Kuti, Moacir Santos, Tony Allen, Jorge Ben, Antibalas, Marku Ribas, Akoya Afrobeat, Dom um Romão.

Em seus dois primeiros álbuns, *Abayomy* (2012) e *Abra Sua Cabeça* (2016) a predominância rítmica é a do *afrobeat*. A influência de Fela Kuti é percebida em cada música. Ainda assim, a característica predominante é a fusão entre o *afrobeat* e diversos outros estilos musicais, sobretudo relacionados com outras sonoridades negras. Segundo Garnizé, o “*afrobeat* é o *jazz* africano, música e filosofia de resistência”⁶⁵. E nas músicas elaboradas pela Abayomy é possível perceber a influência do *jazz*, do *funk* e elementos percussivos originados de toques de candomblé. Segundo Vitinho Gottardi, guitarrista da Abayomy, “naturalmente, uma banda tocando *afrobeat* acaba mesclando umas coisas. Procuramos sempre não ficarmos presos somente no *afrobeat*. A gente mistura com *funk* e com candomblé”⁶⁶.

⁶⁴ MONTEIRO, Marcelo. Op. Cit. 13 out. 2012.

⁶⁵ HEROLD, Valentine. Bandas brasileiras dão continuidade ao legado deixado pelo pai do *afrobeat*, Fela Kuti. *Jconline*, Recife, 26 out. 2013. Disponível: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/10/26/bandas-brasileiras-dao-continuidade-ao-legado-deixado-pelo-pai-do-afrobeat-fela-kuti-102867.php>>. Acesso: 23 jul. 2017.

⁶⁶ ABAYOMY. Abayomy *afrobeat* orquestra é coisa nossa. *Eu Ovo [Blog internet]*. São Paulo, 14 out. 2012. Disponível: <<https://euovo.blogspot.com.br/2012/10/abayomy-afrobeat-orquestra-e-coisa-nossa.html>>. Acesso: 23 jul. 2017.

Alguns músicos da banda, como Mônica Ávila e Alexandre Garnizé, travaram contato com os discos de *afrobeat* nos anos 1990⁶⁷, participando desde então de grupos que frequentemente produziam músicas nesse teor, mas não chegaram a gravar nenhum material em estúdio. A partir do evento do “Fela Day” de 2009, no Rio de Janeiro, da apresentação que contou com dezenas de músicos desenvolvendo improvisações dentro do *afrobeat*, alguns desses artistas optaram por dar continuidade a esse trabalho e acabaram por montar a banda. Com isso se formou a primeira banda situada nas expressões musicais urbanas no Brasil a possuir o termo “*afrobeat*” em seu nome.

O lançamento de seu primeiro álbum, *Abayomy* (2012), carrega uma simbologia importante tanto ao grupo quanto ao *afrobeat* realizado no Brasil, pois além de ter ocorrido durante o “Fela Day” carioca de 2012, entre os artistas se apresentando no palco do Circo Voador, havia a presença de Oghene Kologbo, o já mencionado guitarrista da antiga banda de Fela Kuti, Africa’70⁶⁸. No disco, o *afrobeat* da *Abayomy*, de forma semelhante às origens nigerianas desse estilo musical, apresenta conduções sonoras dadas pela bateria, guitarra e baixo elétrico sobrepostas por elementos percussivos, entrecortados pelos diálogos entre os instrumentos de sopro e letras em iorubá, como nas faixas “Eru”, “Obatalá” e “Emi Yaba”, e também em inglês, na faixa “No Shit”. Entretanto, esse *afrobeat* é cruzado com pandeiro, xequerê, tamborim, repentes em língua portuguesa, como nas faixas “Eru”, “Malunguinho”. Ele ainda aborda temáticas globais, mas, elaboradas a partir de questões regionais vivenciadas em zonas periféricas do Brasil, como a valorização da negritude em contraposição ao racismo, na faixa “Eru”, a marginalidade, na faixa “No Shit”, a celebração da religiosidade do candomblé, na faixa “Malunguinho”. E, por fim, carrega também as especificidades do *afrobeat* feito em algumas cidades do Brasil na faixa “Afrodisíaco” (cujo nome remete ao álbum *Afrodisiac*, lançado por Fela em 1973, pela EMI), na qual instrumentos de percussão afro-brasileiros conduzem uma fusão entre ritmos e cânticos iorubanos da religiosidade candomblé com o *funk* de experimentações eletrônicas próximas às composições do jazzista Sun Ra.

⁶⁷ HEROLD, Valentine. Músico pernambucano Alexandre Garnizé foi seduzido pelas batidas de Fela Kuti. *Jconline*, Recife, 26 out. 2013. Disponível: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/10/26/musico-pernambucano-alexandre-garnize-foi-seduzido-pelas-batidas-de-fela-kuti-102869.php>>. Acesso: 23 jul. 2017.

⁶⁸ MONTEIRO, Marcelo. Op. Cit.

Já no segundo álbum do grupo, *Abra Sua Cabeça* (2016), o *afrobeat* também está presente ao longo de toda a obra, como na faixa-título “Abra Sua Cabeça”, que é um *afrobeat* feito a partir de toques do candomblé. Há, entretanto, uma presença mais acentuada da busca por novas fusões rítmicas, sobretudo entre o *afrobeat*, o *funk*, as polirritmias e os cantos do candomblé, tanto no idioma iorubá, como na faixa “Omulu”, quanto em língua portuguesa, como na faixa “Com Quem”, em “Sensitiva” (interpretada pela cantora Céu) e na “Vou pra Onde Vou” (interpretada por Jorge Du Peixe, do Nação Zumbi). A instrumentação afro-brasileira fundida com os demais elementos é ressaltada por meio da forte marcação de um berimbau na faixa “Peleja”. Nas faixas “Mundo Sem Memória” (interpretada pelo cantor Otto), “Oya! Oya!” e “Com Quem” os temas giram em torno a opressão originada de poderes políticos corrompidos e a necessidade da insurgência popular do empoderamento da cultura, da história e das sociabilidades populares em oposição a essa situação e no combate ao racismo.

O disco conta ainda com uma faixa consideravelmente interessante às propostas do grupo, a “Tony Relax”, uma vez que foi composta e gravada em parceria com o baterista Tony Allen. O grupo já havia se apresentado junto com Tony Allen no Rio de Janeiro em maio de 2012, com alguns meses de antecedência ao lançamento do primeiro disco da banda carioca. O baterista nigeriano reconheceu de forma positiva a música produzida pela Abayomy, chegando a afirmar que: “nem na Nigéria estão tocando um *afrobeat* tão puro”⁶⁹. Sua afirmação é interessante aos propósitos desse estudo, pois aponta para o fato de que, no conjunto dos artistas situados em metrópoles no Brasil que a partir dos anos 2000 passaram a se referenciar no *afrobeat*, o foco de suas criações se projeta sobre o um tipo específico de *afrobeat*: aquele realizado por Fela Kuti e Tony Allen nos anos 1970.

Evidentemente, os músicos mencionados não limitam suas pesquisas sonoras a esses dois artistas nigerianos (conforme já foi discutido anteriormente). Ainda assim, a Nigéria para a qual olham é dos anos 1970, não a dos anos 2010. Ou seja, é a Nigéria de Fela, não a Nigéria do século XXI, na qual o *afrobeat* desenvolveu novos caminhos e

⁶⁹ MONTEIRO, Marcelo. “Amplificador” antecipa capa do disco de estreia da Abayomy. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 2012. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/amplificador-antecipa-capa-do-disco-de-estrela-da-abayomy-457503.html>>. Acesso: 23 jul. 2017.

feições (aproximando-se muito do *hip-hop*) e, com base na afirmação do próprio Tony Allen, está cada vez mais diferenciado do que havia sido realizado pela África⁷⁰.

É importante salientar também que nem a Abayomy, tão pouco Tony Allen, estão idealizando o passado e se confinando a uma abstração cristalizada de expressões sonoras (seus discos demonstram isso), mas estão apenas celebrando as referências musicais que são mais interessantes a si mesmos. O próprio Tony Allen já chegou a afirmar que,

[...] houve uma época em que eu percebi que o *afrobeat* poderia se estagnar, parar no tempo. E a música tem que se mover. E, se havia a possibilidade de um ritmo rico e forte como o *afrobeat* parar no tempo, eu mesmo teria que colocá-lo andando de novo⁷⁰.

Dentre as atividades resultantes dessa admiração mútua entre o baterista nigeriano e a banda carioca, houve ainda a gravação de um EP que uniu Tony Allen, a Abayomy e Bernardo “B-Negão” (músico vocalista da banda Planet Hemp e do grupo B-Negão e Os Seletores de Frequência). O vinil *Meus Filhos Afrobeat Rework* (Comet Records, 2012), apresenta uma releitura a partir do *afrobeat* da faixa “Meus Filhos Meu Tesouro”, de Jorge Ben, lançada originalmente no álbum *África Brasil* (Philips Records, 1976). Embora Tony Allen já houvesse participado de um disco do Mameló Sound System, em 2007, a gravação de “Meus Filhos...” com a Abayomy foi a primeira vez que um membro de uma das bandas de Fela Kuti, o inventor da levada rítmica da batida do *afrobeat*, gravou especificamente um *afrobeat* com uma banda inserida nas novas formações culturais urbanas no Brasil, caracterizadas pela valorização desse tipo de música nigeriana.

A trajetória da Abayomy, portanto, sinaliza que *afrobeat* produzido em metrópoles brasileiras não busca reproduzir mimeticamente e de forma imutável o que foi feito na Nigéria dos anos 1970, mas está relacionado justamente com a diversidade de algumas vertentes da música amalgamada no Brasil que, por meio da incorporação do *afrobeat*, elaboram um tipo de expressão cultural cujo resultado inovador não existia

⁷⁰ MATIAS, Alexandre. Nigeriano Tony Allen apresenta-se pela primeira vez no país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada /ult90u45379.shtml>>. Acesso: 27 nov. 2017.

da mesma forma anteriormente, seja na África ou na América. De acordo com a saxofonista do Abayomy, Mônica Ávila,

O Abayomy em si é uma banda que tem outras influências. Tem influência também brasileira. Tem a influência da terra aqui, das pessoas que estão aqui. Dos negros que vieram pra cá, dos índios que já estavam aqui. Dos europeus também, todos que chegaram. [...] Então o Abayomy ele tem também esse lado. [...] De ritmos africanos como um todo, do candomblé, variados. Aí também a influência que deu no samba-reggae. Você ouve batidas que são cruzadas com as batidas do samba-reggae. Então, tem várias influências. O *afrobeat* já é uma coisa assim. É o retorno da diáspora, que é os negro sai de lá, fizeram um negócio cá e o que eles fizeram cá influenciou cá de novo. Isso é muito louco.⁷¹

Essas múltiplas influências, de sonoridades e músicos variados, gerando um tipo de música inovadora, estão presentes em todas as bandas que fazem parte da formação do *afrobeat* elaborado em algumas cidades brasileiras do século XXI. É algo presente também em grupos que, mesmo identificados como fazendo parte desse novo momento, não tiveram por hábito utilizar o rótulo “*afrobeat*” para suas composições. Esse é o caso de bandas paulistanas como o Metá Metá e o Bixiga 70, ambas de importância fundamental para a compreensão desse processo de renovação que ocorre na música urbana de algumas regiões do Brasil no século XXI.

Montada para a realização de um show no “Fela Day” de São Paulo, em 2010, a banda Bixiga 70 possui, já a partir de seu nome, uma referência aos novos cenários musicais paulistanos do século XXI, pois faz menção diretamente ao estúdio Traquitana. O local é, desde os anos 1970, um importante local de agregação de músicos na cidade de São Paulo, pois ali funcionou o bar Telecoteco da Paróquia, antigo ponto de convergência de artistas do meio musical quando encerravam suas apresentações na noite paulistana⁷². E esse estúdio, no qual ocorreram as primeiras reuniões da banda, fica localizado no bairro do Bixiga, no número 70 da Rua Treze de Maio. É possível, também, traçar um paralelo entre o nome do grupo e a primeira banda

⁷¹ ÁVILA, Mônica. Rio de Janeiro: abril de 2016. Entrevista concedida a Raphael Fernando Amaral. Não publicada.

⁷² MATIAS, Alexandre. Bixiga 70: 10 x 1. *Trabalho Sujo [Blog internet]*. São Paulo: Alexandre Matias. 29 mai. 2015. Disponível: <<http://trabalhosujo.com.br/bixiga-70-10-x-1/>>. Acesso: 13 ago. 2017.

com a qual Fela Kuti adquiriu visibilidade internacional, a Africa'70. Além disso, foi precisamente o Bixiga 70 que realizou a abertura para o show da Newen Afrobeat, banda chilena que se apresentou na cidade de São Paulo em 2015.

De todos os grupos relacionados com a nova inserção do *afrobeat* no Brasil elencados anteriormente, o Bixiga 70 é o único cujas composições e registros fonográficos são exclusivamente instrumentais. Suas mensagens verbais somente podem ser apreendidas a partir no nome das músicas ou através das intervenções que os músicos do grupo realizam em seus shows, ou por meio de entrevistas concedidas por eles.

Além disso, assim como os outros grupos elencados, desde o princípio da formação da banda seus artistas estabeleceram que suas músicas buscassem sonoridades variadas, que fossem além da matriz nigeriana do *afrobeat*, rejeitando classificações que os confinassem exclusivamente em determinado rótulo musical. Nos três álbuns lançados pelo grupo, *Bixiga 70 I* (Traquitana Discos, 2011), *Bixiga 70 II* (Traquitana Discos, 2013), *Bixiga 70 III* (Traquitana Discos, 2015), muito mais perceptível que a influência de Fela Kuti, são evidentes as influências dos Tinto, de Moacir Santos, Pedro Sorongo “dos Santos”, The Budos Band, Antibalas, entre outros. Segundo Décio 7, baterista do Bixiga 70,

Dentro de nosso processo de convivência, com cada integrante seguindo caminhos paralelos, trocamos muita informação. [...] Saímos de um universo que ficava mais semelhante à estética do *afrobeat* e pesquisamos mais a música brasileira. [...] Começamos a entrar nesse universo das derivações da música africana. Porque a África é o berço do mundo [...] Todas essas músicas que nos interessam são africanas. A gente é muito influenciado por *reggae*, *dub*, toda essa linha de música jamaicana. E a banda tem a vivência do terreiro, alguns são ogãs ou pesquisavam isso. Começamos a ouvir com atenção coisas como Candeia, que é o primeiro *afrobeat* brasileiro, e discos como “Samba de terreiro e outros sambas” [Prefeitura da Cidade do Rio de

Janeiro, 2000]. Visitamos a África brasileira, que está em Pedro Sorongo, Baden Powell, Ipanemas, Gilberto Gil, Tincoãs.⁷³

De acordo com o tecladista e guitarrista da banda, o músico Maurício Fleury, “não é do nosso interesse soar exatamente como Fela, ou algo que siga uma fórmula. Queremos descobrir para onde iremos a cada nova música”⁷⁴. Ele também afirma que os músicos da banda não pretendem “soar como a Nigéria dos anos 1970, nós soamos como o Bixiga aqui e agora: Rua Treze de Maio, número 70”⁷⁵. Essas ressalvas estão relacionadas a uma precaução acerca de identificações automáticas que possam confinar a banda especificamente numa categoria musical comercial chamada “*afrobeat*”. Longe de rejeitar esse estilo musical nigeriano, o músico também afirma que:

O *afrobeat* é uma grande influência para nós. Não apenas a atitude, ou a música em si – mas todo o processo de combinar ritmos ancestrais com influências estrangeiras. Nós tentamos partir disso com um som novo, urbano, dançável que expresse nossa realidade. [...] Nós realmente amamos a música de Fela e sua atitude. Tony Allen, K. Frimpong e Ebo Taylor também são grandes influências do *afrobeat* para nós. É importante dizer que a banda também é enormemente influenciada pela música malinké da guiné e pela música sabar do Senegal, assim como as big bands africanas dos anos 1970, como a Orchestre Poly-Rythmo [de Cotonou] e a Orchestre du Baobab. Nós também ouvimos o *highlife* nigeriano muito do estilo *afro-funk*, como Manu Dibango e Moussa Doumbia, e bandas modernas como Budos e The Souljazz Orchestra. Nós somos uma banda de dez pessoas, então há muitas influências diferentes rolando.⁷⁶

⁷³ LICHOTE, Leonardo. O som da diáspora do Bixiga 70. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 set. 2013. Disponível: <<https://oglobo.globo.com/cultura/o-som-da-diaspora-do-bixiga-70-9908432>>. Acesso: 13 ago. 2017.

⁷⁴ MONTEIRO, Marcelo. Bixiga 70 lança 2º disco em clima de “blaxploitation à brasileira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 set. 2013. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/bixiga-70-lanca-2-disco-em-clima-de-blaxploitation-brasileira-509842.html>>. Acesso: 13 ago. 2017.

⁷⁵ KING, Alex. Bixiga 70: The *afrobeat* collective stirring Brazil’s cultural melting pot. *Huck Magazine*, Londres, 18 fev. 2016. Disponível: <<http://www.huckmagazine.com/art-and-culture/music-2/bixiga-70-afrobeat-collective-stirring-brazils-cultural-melting-pot/>>. Acesso: 13 ago. 2017.

⁷⁶ SWANK, Allison. Interview: the Influence Of *Afrobeat* in Brazil. *OkayAfrica*, Nova York, 3 jul. 2012. Disponível: <http://www.okayafrica.com/stories/interview-the-influence-of-afrobeat-in-brazil/>>. Acesso: 13 ago. 2017.

Considerando as dinâmicas musicais urbanas manifestadas em determinadas metrópoles brasileiras, cada um dos artistas mencionados até aqui desenvolveu novos aspectos no cenário musical no qual estão inseridos e, a partir do impacto que provocaram, ajudaram a repensar a forma como a música vinha sendo feita até então. Seja tentando revalorizar uma concepção de tradição, que deveria emergir em oposição à força da mercantilização de um estilo musical (como é o caso de Candeia), ou deglutindo e reconfigurando as modernidades propagandeadas pela globalização neoliberal (como fez a Nação Zumbi), ou então ressignificando as Áfricas e as Américas para determinados aspectos das sonoridades expressadas no Brasil (como Gilberto Gil, Bixiga 70 e outros).

Por esses mesmos caminhos, contribuindo à proliferação de novas linguagens na música urbana no Brasil do século XXI, está situado o grupo paulistano Metá Metá.

A banda foi formada em 2008 por Juçara Marçal, Kiko Dinucci e Thiago França. Seu nome decorre justamente do termo “metá”, que em iorubá representa o “três”, e significa justamente a junção de três elementos em um só⁷⁷. Os músicos Marcelo Cabral e Sérgio Machado foram posteriormente incorporados ao grupo, havendo também a presença intermitente de outros músicos. Diferentemente da Abayomy e do Bixiga 70, a formação do grupo não está vinculada ao “Fela Day”, nem se trata de uma *big band*, e destoando também da IFÁ Afrobeat, a união desses artistas não possuiu como catalizador uma renovação do legado de Fela Kuti no Brasil. Com maior frequência, o Metá Metá é associado a Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé e a Vanguarda Paulista dos anos 1980⁷⁸. A esse respeito, a cantora Juçara Marçal afirma que:

Se há alguma analogia possível, ela se dá no âmbito da experimentação de linguagem, na busca pela desconstrução dos moldes em que a canção por vezes é enquadrada. Do ponto de vista da produção também é possível estabelecer alguma semelhança, pois tanto agora como na década de 80 tivemos que achar uma maneira de produzir de forma independente. Mas acho que a gente pegou um cenário muito mais propício, por conta da internet. O pessoal da

⁷⁷ MATOS, Luciano. Entrevista Metá Metá: a música, a origem e o futuro. *El Cabong [Blog internet]*. Salvador: Lúcio Matos. 11 set. 2014. Disponível: <<http://www.elcabong.com.br/entrevista-meta-meta-a-musica-a-origem-e-o-futuro/>>. Acesso: 27 ago. 2017.

⁷⁸ LIRA Paulistana e a Vanguarda Paulista. Direção: Riba de Castro. São Paulo: Pirata Creative. DVD. 97 min. Full HF. Cor. 2012.

vanguarda era muito guerreiro, tendo que encarar uma cena em que a indústria fonográfica ainda ditava os valores e os formatos das gravações e dos discos. A gente chegou na ruína dessa indústria. Então foi mais fácil não prestar atenção nela. Criamos uma espécie de mundo paralelo. E ele gira bem.⁷⁹

Juntamente com Rodrigo Campos, Vésper Vocal, Rômulo Fróes, Ná Ozetti, Anelis Assumpção, Douglas Germano e toda uma variedade consideravelmente ampla de outros projetos e parcerias nos quais os membros do Metá Metá estão envolvidos, o grupo se destacou justamente por pensar as expressões musicais urbanas a partir de novos paradigmas. A versatilidade está presente nas formas de trabalhar o canto (seja em iorubá ou em língua portuguesa), ou então na fusão entre canções versando sobre as religiosidades do candomblé com *hardcore*, também na releitura do *punk rock* dos anos 1980, entrecortada por distorções em improvisações jazzísticas, assim como na mescla entre a São Paulo de Itamar Assumpção com a Angola de Bonga Kwenda, ou no samba estruturado a partir de *reefs* de guitarra e, por fim, em um *afrobeat* mais Tony Allen do que Fela Kuti.

Nesse aspecto, é demasiadamente infrutífera a tarefa de encaixar o Metá Metá em alguma categoria musical mais rígida. Da mesma forma como diversos outros artistas que vivenciam as novas facetas musicais urbanas ganharam mais força no Brasil nas primeiras décadas do século XXI, uma das características presentes nas produções do Metá Metá é a ampliação das referências musicais em suas criações, reforçando propostas artísticas já presentes no trabalho de determinados músicos e musicistas do Brasil desde o século XX. O próprio acolhimento das influências africanas no Metá Metá pode ser repensado a partir de novas roupagens no século XXI, transitando por experimentações que se distanciem de abordagens que acabaram se tornando mais convencionais e, portanto, demasiadamente repetitivas e adequadas às formas da indústria fonográfica. Novamente, de acordo com a cantora Juçara Marçal,

Quando se pensa em música africana, muitas vezes se pensa em um tipo de ritmo. Mas a riqueza da música africana é justamente a

⁷⁹ ALBUQUERQUE, Gabriel. Entrevista: Juçara Marçal fala sobre “MM3”, novo disco do Metá Metá. *JOnline*, Recife, 28 jun. 2016. Disponível:<<http://jonline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/06/28/entrevista-jucara-marcal-fala-sobre-mm3-novo-disco-do-meta-meta-241943.php>>. Acesso: 27 ago.2017.

polirritmia, que não pode ser enjaulada no samba, como vinha sendo feito. É muito mais rico e muito mais variado.⁸⁰

Essas interligações estabelecidas entre diferentes universos sonoros fazem com que uma das características mais notadas no grupo paulistano seja precisamente os diálogos que fomentam entre formações musicais surgidas em diferentes territórios, conectando o Brasil com a Nigéria, o Marrocos, Angola, e os EUA. Nesse caminho, vertentes do *jazz*, do *rock* e do samba são colocadas para conversar entre si e com outras linhas sonoras (polirrítmicas, melódicas, tonais e atonais), distanciando-se de moldes pré-estabelecidos, conferindo um aspecto provisório aos projetos nos quais o Metá Metá esteja envolvido em determinado momento. Percebe-se, inclusive, na concepção dos membros do grupo, o propósito em romper com o que eles identificam como uma rigidez que enclausura parte considerável das expressões musicais urbanas no Brasil. Segundo Kiko Dinucci,

Me incomodava todo mundo tocando como um de 80 anos. Padronizou muito a batida. O pandeiro tem que ser assim, o tamborim assado... Comecei achar o samba sem suingue. A África estava escondida. Comecei a prestar atenção em samba de bumbo, jongo, batuque, terreiros... Fui fazer o filme sobre Exu e, quando vi, já estava compondo usando a estrutura dos tambores.⁸¹

Essa postura, que pode ser interpretada por certo viés como iconoclasta, carrega uma discussão importante às culturas negras: a forma de lidar com o passado. Além da música, ela está presente em outras formas de expressões culturais (como as artes visuais ou a dança). Valoriza-se um passado que é observado enquanto matriz para a elaboração de novas vertentes culturais, ou seja, criações que prolonguem caminhos ao que é incerto, ao que é menos explorado, enfim, ao futuro. Simultaneamente, justamente por quebrar os enquadramentos da ideia de “tradição” que aprisiona esse passado, estabelecem-se esforços em impedir que ele seja apagado, inferiorizado ou congelado em estereótipos por práticas mercadológicas racistas, ou então fixado por abstrações essencialistas que arremessam o passado em identidades imutáveis. Impede-se que o passado seja apagado, ao mesmo tempo em que se busca sua superação. Em suma, o

⁸⁰ REDAÇÃO Divirta-se. Todo mundo vai dançar. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 2011. Disponível: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/divirta-se/africa-brasil/>>. Acesso: 27 ago. 2017.

⁸¹ Idem.

passado é pensado como um porto (de onde é possível buscar novos caminhos), não como uma jaula.

Por esse mesmo viés, além dos aspectos musicais, a busca por referenciais afro-brasileiros e africanos não se restringe ao aspecto musical no *Metá Metá*, promovendo também uma forte presença de linguagens e religiosidades negras no grupo paulistano. Kiko Dinucci acredita que isso se deve ao percurso individual dos membros do grupo e à influência que elas geram sobre suas pesquisas musicais. Acerca de sua trajetória pessoal, ele afirma:

Primeiro eu era um sambista e queria vasculhar o samba, com a certeza absoluta que o samba vinha das macumbas e sentia que ele escondia isso. O samba estava meio que evangélico demais, meio duro, meio europeu. Eu comecei a entrar nas entranhas do samba. Quando você começa a ir atrás da Clementina de Jesus, do Candeia, desse pessoal, vai começar a notar que eles começaram a botar à tona um lado mais obscuro do samba, que vem ou do samba da Bahia, que está mais ligado aos terreiros, ou o samba do Rio de Janeiro, que é um samba ligado à casa da Tia Ciata, onde haviam rituais afro-religiosos e com aquela turma toda: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, esses caras que começaram o samba e tinha mesmo a presença das religiões africanas. Comecei a me interessar e pesquisar isso musicalmente e vi que se tratava de uma estrutura muito complexa. Não dá pra entender a música sem entender o orixá, sem entender o que ele comia, o que ele vestia, o que ele dançava, então eu, naturalmente, comecei a pesquisar isso sozinho. [...] Cada um de nós já havia vivido essa linguagem da afro-religiosidade e aí já tava começando a aparecer na nossa arte de uma maneira espontânea. [...] Todo mundo já frequentava [terreiros de candomblé]. [...] A gente até separa essas influências africanas, porque tem a coisa da afro-religiosidade, que é presente na música, mas tem muita coisa africana que a gente absorve que não tem nada a ver com o candomblé, tem a ver com outras coisas, até pop africano.⁸²

⁸² MATOS, Luciano. Op. Cit.

Portanto, nesses terrenos de difíceis (e até mesmo desnecessárias) classificações, do *afro-punk* sincopado às melodias das cenas cotidianas da metrópole, o Metá Metá também pensou alguns de seus trabalhos a partir do *afrobeat*. Além das apresentações em parceria com a Abayomy e com o Bixiga 70, os membros do grupo também estão envolvidos em composições desse tipo de música gravadas por Criolo (como a música “Bogotá”, referida anteriormente). Nos três álbuns lançados pelo grupo, *Metá Metá* (2011), *MetaL MetaL* (2012) e *MM3* (2016) predominam influências de sonoridades africanas entrecruzadas com a música urbana feita no Brasil, em letras que oscilam entre o iorubá e o português, em meio resultados que apontam para as inovações referidas. Segundo Kiko Dinucci,

A maioria dos músicos da nossa geração têm algum namoro com a África. Seja no ritmo, na linha melódica... Não acho que existem grupos de música africana e nem tem que ter. Está bom assim. Cada um fazendo seu som e a gente vai parar na África ou no Japão. Ou em qualquer lugar que a gente queira, porque a gente tem internet e pode ouvir músicas do mundo inteiro.⁸³

No segundo álbum, *MetaL MetaL* (2012), a faixa “Logun” celebra a religiosidade do candomblé a partir dos orixás Logun Ede e Oxóssi, sendo que de todas as composições do Metá Metá essa é a de maior associação imediata com o *afrobeat*, sobretudo pela condução do saxofone, bateria e instrumentos percussivos. No ano seguinte ao lançamento desse álbum, o grupo ainda realizou duas gravações com o baterista Tony Allen, que foram lançadas no EP *Alakorô* (Goma Gringa, 2013), contando com as faixas “*São Paulo no Shaking*” e “*Alakorô*”.

Os primeiros contatos entre o Metá Metá e Tony Allen se deram por meio de Thiago França. Como também participava da banda que acompanhava Criolo, durante a turnê europeia do *rapper* paulistano, em 2012, Thiago travou contato com Tony Allen⁸⁴. Originalmente, as duas faixas de *Alakorô* fariam parte do projeto *Afrobeat Makers*, conduzido pelo baterista nigeriano. Thiago França gravou, inclusive, a faixa “Bahia Beat”, do álbum *Afrobeat Makers Vol. 2: Tony Allen Rhythms Revisited* (Comet

⁸³ MATIAS, Alexandre. Op. Cit. 14 out. 2011.

⁸⁴ MONTEIRO, Marcelo. Sente o peso: Metá Metá e Tony Allen juntos em vinil; ouça “Alakorô”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 abr. 2014. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/sente-peso-meta-meta-tony-allen-juntos-em-vinil-ouca-alakoro-531710.html>>. Acesso: 27 ago. 2017.

Records, 2014). No ano de 2014, o EP que uniu Tony Allen com o Metá Metá foi lançado pelo selo Goma Gringa, com a faixa “Alakorô” sendo cantada em iorubá por Juçara Marçal e contando sobre Ogun e Oyá.

Já, a “São Paulo no Shaking” faz referência a um álbum de Tony Allen, *Lagos no Shaking* (Honest Jon’s Records, 2006). Trata-se de uma faixa instrumental que aponta para sonoridades mais urbanas nas quais, além de Thiago França e Tony Allen, destaca-se ainda o baixo de Marcelo Cabral estabelecendo atmosferas sonoras mânticas.

Sobre o papel que vem sendo desempenhando pela banda paulistana no princípio do século XXI, Tony Allen o define por meio da assertiva: “raiz e moderno ao mesmo tempo, o Metá Metá criou uma nova cena musical no Brasil”⁸⁵. Por meio dessa opinião, Allen reconhece que está em curso algum tipo de transformação nas expressões musicais urbanas de algumas metrópoles brasileiras, e que (em seu olhar sobre o grupo paulistano) essa mudança parte de um maior diálogo entre ancestralidades e novas linguagens artísticas.

Em 2013, enquanto realizava os shows de lançamento de *Alakorô* em São Paulo, Tony Allen concedeu uma entrevista à dançarina Vanessa Soares e à pesquisadora Liliane Braga. Ao ser questionado sobre as movimentações da música brasileira urbana dos anos 2010, Allen afirmou que:

Eles estão tentando assimilar o *afrobeat* rapidamente – nota por nota, *beat* por *beat*. O *afrobeat* é um movimento diferente. Estão trazendo o samba ao encontro dele. Mas tem samba dentro do *afrobeat*! A pergunta é a maneira como isso é oferecido. O homem branco é diferente da gente, que somos a raiz do ritmo. Eu estava tocando bateria em uma escola de percussão de Salvador onde havia muitos estudantes: me fez lembrar da África, da minha própria tradição. Vi onde as tradições são relacionadas umas às outras, porque veio das mesmas raízes. Lá na França, ouvi falar de um grupo que tocava

⁸⁵ Idem.

afrobeat do Brasil e fui ver. Era Criolo e banda. Pensei “é música brasileira mais *afrobeat*”. É muito único.⁸⁶

O reconhecimento que Tony Allen faz sobre as inovações engendradas pelo *afrobeat* feito no Brasil corrobora que as transformações, às quais esse estilo musical nigeriano passa ao ser incorporado no país, representam a manutenção do dinamismo característico do *afrobeat*, possibilitando diálogos internacionais através da música. Sobretudo no que diz respeito ao fato dessa vertente musical não ter perdido seus vínculos com as culturas negras e sua valorização. Ou seja, no Brasil o *afrobeat* não é usado apenas como uma referência estética musical por artistas que buscam variar e dar uma nova faceta a algumas de suas criações. Seja nos anos 1970 e, sobretudo, a partir dos anos 2000, essa forma musical proporciona novas formas de pensar as expressões culturais da negritude e ampliar sua visibilidade.

Na região brasileira que mais vivencia esses vínculos diaspóricos entre Áfricas e Américas, na cidade de Salvador, Bahia, formou-se a IFÁ Afrobeat Orquestra, grupo de maior destaque no Nordeste brasileiro desse novo momento do *afrobeat* do século XXI.

A IFÁ Afrobeat Orquestra foi formada em 2012 por músicos que já desenvolviam trabalhos vinculados com o *reggae* e o *dub* na cidade, como é o caso do baixista Fabrício Motta, do baterista Jorge Dubman e do guitarrista Átila Santtana.

A cidade de Salvador já possuía festas voltadas ao *afrobeat* conduzidas pelo DJ Riffs, pelo Sistema Kalakuta e também as realizações dos “Fela Days”, desde 2007, organizadas por Nelson Maca e o Coletivo Blackitude. A IFÁ, entretanto, foi a primeira banda de *afrobeat* da cidade. O nome da banda pode ser relacionado às práticas oraculares de Ifá, da religiosidade do candomblé. Porém, trata-se também da fusão de estilos musicais negros almejada pelo grupo, o *ijexá*, o *funk* e o *afrobeat*. Os integrantes da banda não se limitam às propostas sonoras elaboradas por Fela Kuti, mas buscam navegar por ritmos variados de matrizes africanas. Segundo Fabrício Motta, o que o IFÁ realiza é uma obra,

⁸⁶ Disponível: <<http://www.kultafro.com.br/2013/07/tem-samba-no-afrobeat/>>. Acesso: 18 abr. 2016.

De celebração, de reverência e referência à musicalidade afro brasileira, do modo como a interpretamos neste porto Atlântico que é a Bahia. Vivemos numa cidade do Brasil onde há muitas tradições sonoras acontecendo ao mesmo tempo seja nos blocos afro, nos Afoxés, nos grupos de Samba de Roda, nas vitrolas dos *Sound System* de *Reggae*, *Dancehall*, *Dubstep Afrobeat*, seja a partir dos terreiros de Candomblé. Todas essas trilhas sonoras fazem parte de nossas vidas. [...] Há muitas Áfricas na cidade de Salvador e nós somos parte desse caleidoscópio. A música que fazemos é como um “ponto de vista” dos movimentos da música negra de acordo com nossas vivências do lado de cá do atlântico. Além disso, escutamos muita música negra produzida no Brasil ao longo de todo século XX, muita música dos países africanos pós movimentos de independência, a relação com os gêneros mundializados (como *Funk*, *Reggae*, *Jazz*), muito do que está sendo produzido neste momento na Etiópia, Gana, Senegal, Costa do Marfim, Benin, Egito, Moçambique e tantos outros cantos. Também pesquisamos muito o efeito sonoro que a diáspora africana provou nas “capitais” europeias e um novo fenômeno de (re) conhecimento das sonoridades de África nas pistas e bailes do mundo de hoje. Enfim, estamos mantendo uma tradição: “organizar o passado é uma evolução musical” (lembrando o mestre Science).⁸⁷

Assim como o Bixiga 70, a IFÁ Afrobeat Orquestra volta suas composições para músicas instrumentais. Segundo Fabrício Motta, isso possibilita “estimular a imaginação histórica a partir das sonoridades, das melodias, da polirritmia” e também um encontro de “cada um com as raízes e influências afro-brasileiras”⁸⁸.

Diferentemente da banda paulistana, entretanto, os músicos já realizaram gravações em estúdio em que todas as faixas possuíam o registro vocal. Trata-se de seu primeiro EP, *IFÁ Afrobeat + Okwei V Odili*, gravado pelo grupo em 2013. As cinco faixas presentes nesse disco contam com os vocais da cantora nigeriana Veronny Okwei Odili, nascida em Lagos, que compôs as letras do EP a partir dos temas criados pela

⁸⁷ MARMO, Ary. Entrevista: IFÁ. *Som do Som*, São Paulo, 22 nov. 2016. Disponível: <<http://sombosom.com/entrevista-ifa/>>. Acesso: 28 ago. 2017.

⁸⁸ Idem.

banda⁸⁹. O disco oscila entre o *dub* e músicas moldadas a partir dos *grooves* acelerados do *afrobeat* feito em Salvador. Para essa estreia da IFÁ, a arte da capa do disco foi feita por Lemi Ghariokwu, artista nigeriano que elaborou muitas de capas dos discos de Fela Kuti, e que será abordado posteriormente nesse estudo.

Já em seu segundo disco, *Ijexá Funk Afrobeat* (2016), o grupo se focou em composições exclusivamente instrumentais e carregou o disco com uma atmosfera musical mais acelerada, aproximando-se do *funk* e do *afro-funk*, sem deixar de lado as linhas mestras do *afrobeat* feito a partir das sonoridades afro-baianas e enfatizando elementos percussivos do candomblé, contando inclusive com a faixa “Quintessência”, composta pelo maestro Letieres Leite, da Orkestra Rumpilezz. Os títulos das faixas adotadas nesse álbum explicitam as orientações políticas do grupo. Por exemplo, valorizando ancestralidades africanas, a faixa de abertura “Menelik” faz referência a um lendário imperador da Etiópia. Já a faixa “Contra Golpe” refere-se às tensões políticas em âmbito federal do Brasil em 2016. Mesmo em seu EP de estreia, a faixa “Suffer” buscou dialogar com as manifestações de junho de 2013⁹⁰. Essas orientações ideológicas são importantes para pensar os vínculos entre música e política no *afrobeat* feito em algumas metrópoles do Brasil no século XXI.

Considerando a forma como o *afrobeat* se desenvolveu na Nigéria, ele foi associado com posturas de contestação e lutas políticas contra opressões. Em todo caso, conforme já foi discutido anteriormente, isso não se deve a esse estilo musical em si, mas às condutas pessoais de Fela Kuti, sendo que outros artistas africanos do século XX também envolvidos com a produção do *afrobeat*, ou então de vertentes sonoras semelhantes como o *afro-rock*, *afro-funk*, não fizeram de suas carreiras uma extensão de suas militâncias políticas.

Evidentemente, isso não significa que esses músicos (e mesmo as bandas em que estiveram envolvidos) não se posicionassem politicamente perante os desafios que presenciavam ou tomavam conhecimento. Ainda assim, são modos diferentes do que Fela moldava para si, ou seja, o cruzamento total entre sua arte e sua atuação política. Uma vez que a Nigéria foi controlada por sucessivos governos militares, Fela

⁸⁹ MONTEIRO, Marcelo. Primeira banda de *afrobeat* de Salvador, IFÁ finaliza EP de estreia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mar. 2016. Disponível: <<http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/primeira-banda-de-afrobeat-de-salvador-ifa-finaliza-ep-de-estreia-527389.html>>. Acesso: 28 ago. 2017.

⁹⁰ MARMO, Ary. Op. Cit.

permanentemente se posicionou contrário aos autoritarismos governamentais e contra as corporações que se beneficiavam dos vínculos com agentes do Estado para também oprimirem ao povo nigeriano. Somam-se a isso aspectos da vida privada de Fela que também geraram problemas com autoridades, como sua religiosidade, sua defesa da utilização da maconha, ou então a maneira como conduziu sua sexualidade.

A forte politização do *afrobeat* nigeriano se deve, portanto, a duas causas principais: primeiramente, ao contexto socioeconômico e à realidade política nigeriana; em segundo lugar, às orientações individuais de Fela Kuti, cuja personalidade contestatória referenciava-se em ideais do pan-africanismo e do nacionalismo negro na elaboração de suas lutas antirracistas. Isso posto, é infrutífero esperar que o *afrobeat* deva necessariamente estar vinculado com lutas contra o Estado e as corporações. Seria como enclausurar o *afrobeat* a um formato específico, congelá-lo na realidade nigeriana dos anos 1970, limitá-lo à subjetividade de Fela, transformá-lo num código musical possuidor de ingredientes que devam ser seguidos sem alteração para que a receita funcione, enfim, aniquilar uma vibrante expressão cultural impedindo que ela se movimente livremente.

O jazzista parisiense François Constantin, que molda suas composições a partir de jazzistas cubanos como Mongo Santamaria, também representa o *cuban-jazz*. O *rapper* mexicano El grave, ou a banda de *ska* argentina Satélite Kingston não perdem o direito de serem representantes desses estilos musicais pelo fato de não estarem produzindo-os no país de origem desses tipos de música. Seria uma ilusão essencialista acreditar que o samba só pode sê-lo desde que seja criado por músicos que atuem prioritariamente em cidades brasileiras. De acordo com Paul Gilroy (2012):

A fragmentação e a subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros, que torna absurda essa oposição polar entre progresso e diluição, também tem contribuído para uma situação na qual a autenticidade emerge entre os compositores de música como uma questão altamente carregada e acerbamente contestada (GILROY, 2012: 200).

Por esse mesmo viés, não é possível e nem almejado pelas pessoas envolvidas na maior disseminação do *afrobeat* em algumas cidades brasileiras reproduzi-lo irrefletidamente a partir de sua configuração nigeriana dos anos 1970, uma vez que esse

lugar imaginário (“a cidade de Lagos da época de Fela”) não existe e sequer o *afrobeat* produzido naquele país mantém uma forma mimética e congelada de *afrobeat* nos anos 2010. Os músicos das bandas envolvidas com a inserção e maior valorização do *afrobeat* no Brasil, portanto, também possuem atuação política por meio de caminhos e formas variados, sem depender do *afrobeat* para isso e, ao mesmo tempo, sem que sua música seja “menos” ou “mais” *afrobeat* por conta de suas orientações políticas.

Como um todo, são grupos que adotam posturas progressistas em relação aos assuntos mais diversos da sociedade, combatendo de suas próprias maneiras opressões raciais, de gênero, econômicas. Exemplos disso são as posições do Metá Metá e do Bixiga 70, contrários às rupturas políticas de caráter conservador ocorridas no Brasil no ano de 2016 (JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016), assim como também se opõem às práticas de genocídio perpetuadas sobre populações negras e periféricas engendradas pela Polícia Militar do Estado de São Paulo. Nesse mesmo sentido, a Abayomy afirma suas orientações políticas em suas letras e em seus shows, além de participar de atividades contra os efeitos das ocupações das Forças Armadas na comunidade periférica da Maré, na cidade do Rio de Janeiro. E, seguindo essa linha, Fabrício Motta reforça os vínculos entre o IFÁ e as lutas sociais que ocorrem no Brasil. Para ele,

O IFÁ é fruto dessas lutas. Isso é muito presente, seja pelas diferentes formações pessoais. Lembro que compusemos “*Suffer*” no dia em que o Brasil parou para as manifestações contra a abusiva Copa do mundo (21 junho de 2013). Outras músicas do repertório fazem referência a nossa História de lutas: à luta indígena pelo respeito à sua diversidade; à luta dos blocos de índios saudando os caboclos e reverenciando tradições afro-brasileiras e ameríndias nas agremiações de Carnaval da Bahia (e eu outros cantos do Brasil). A presença do *Reggae* na nossa formação é outro exemplo dessa sintonia. Enfim, a base do nosso trabalho são essas referências de identificação com a luta social. Buscamos o tempo toda essa conexão com as identidades africanas, afro-brasileiras e ameríndias. A nossa música está completamente sintonizada com esse propósito.

Acreditamos que a música tem essa importância para o mundo: conectar as pessoas e proporcionar dias melhores!⁹¹

De certa forma, é possível constatar as orientações politicamente progressistas dos músicos do *afrobeat* feito em cidades brasileiras no século XXI pelo fato de que os artistas que estiveram intimamente ligados a Fela Kuti (e, portanto, participaram ao menos de parte de suas atuações políticas), como Tony Allen, Femi Kuti e Seun Kuti (filhos de Fela), Oghene Kologbo e Lemi Ghariokwu, nomes que ainda hoje são centrais à proliferação global do *afrobeat*, incluíram o Brasil em seus itinerários a partir dos anos 2000. Eles não apenas limitaram suas presenças no país a breves apresentações, mas optaram também por desenvolver obras em parceria com os músicos situados no Brasil dotados de concepções artísticas, sociais e políticas consideravelmente semelhantes às suas.

As criações desenvolvidas pelos artistas nigerianos no Brasil, a expansão do *afrobeat* pelas linguagens musicais urbanas brasileiras do século XXI, a realização de eventos culturais e acadêmicos relacionados com Fela Kuti, todos esses elementos apontam para transformações que ultrapassam os cenários musicais e deságuam em questões identitárias importantes para novas formas de pensar a afirmação da negritude e das culturas negras brasileiras, conferindo à disseminação do *afrobeat* no Brasil uma importância que atinge diretamente a subjetividade das populações negras e à maneira como afirmam suas identidades e ancestralidades no século XXI.

⁹¹ Idem.

CAPÍTULO 3 – IDENTIDADES NEGRAS EM MOVIMENTO

O poder da música no desenvolvimento das lutas negras pela comunicação de informações, organização da consciência e teste ou articulação das formas de subjetividade exigidas pela atuação política, seja individual ou coletiva, defensiva ou transformadora, exige atenção tanto aos atributos formais dessa cultura expressiva com à sua base moral distintiva. [...] Essa cultura musical fornece uma grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente. Ela é, ao mesmo tempo, produção e expressão dessa 'transvalorização de todos os valores', precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo (GILROY, 2013: 93 e 94).

A disseminação do *afrobeat* no Brasil contribuiu para a elaboração de novas formas de afirmações identitárias da negritude. Desse modo, o propósito desse capítulo é analisar as atividades culturais e acadêmicas relacionadas com o *afrobeat* que de alguma forma estejam mais caracterizadas às questões da negritude brasileira. Busca-se, portanto, expandir as abordagens para além dos diálogos musicais já apresentados e investigar a presença de Fela Kuti em museus, festas, centros culturais, exposições e eventos acadêmicos desenvolvidos no Brasil entre as décadas de 1970 e 2010.

Provavelmente, a faceta mais importante da crescente valorização do *afrobeat* e do legado de Fela Kuti, no período mencionado, nas cidades brasileiras em que essa valorização se manifestou, consiste no fato de que esse resgate do *afrobeat* é promovido predominantemente por indivíduos e coletivos relacionados com a afirmação da identidade negra e de culturas periféricas. A configuração das sociabilidades musicais vinculadas ao *afrobeat* em regiões centrais de metrópoles brasileiras ocorreu concomitantemente à formação desse mesmo tipo de sociabilidade em zonas periféricas, relacionadas diretamente com questões da negritude. É possível afirmar, inclusive, que há uma quantidade maior de atividades e de pessoas mobilizadas em função do legado de Fela Kuti a partir das periferias dos centros urbanos, fazendo, portanto, que o *afrobeat* seja expandido para além das dinâmicas musicais e expresse também das lutas socioculturais das culturas negras e periféricas como um todo.

3.1 – AS DIVERSAS LINGUAGENS DO AFROBEAT NO BRASIL.

Entre os meses de junho e julho de 2004, a Exo Experimental⁹², que se define como uma “plataforma autônoma de investigação de estéticas contemporâneas relacionadas ao contexto sociopolítico brasileiro”, realizou nas cidades de São Paulo e Salvador o projeto “África-Mundos: Resistências Contemporâneas”, que visava abordar temáticas sobre o continente africano e o Brasil. O conjunto de atividades contou com exposições cinematográficas, residências artísticas e uma variedade de outras atividades culturais. O objetivo do projeto foi “estreitar relações entre as figuras centrais do pensamento contemporâneo africano e brasileiro, por via dos movimentos libertários do período da descolonização, o pan-africanismo, negritude, Black Power, entre outros, fundadores de uma vivência pós-colonial não só no continente africano, mas também na diáspora global”⁹³.

Nas duas cidades, essa ação contou com uma exposição voltada exclusivamente a Fela Kuti. Essa atividade consistiu na mostra “*bloco/1 Fela Anikulapo Kuti, entre cultura e ativismo - Resistências Contemporâneas Africanas*”. Foi realizada por ocasião de uma palestra do escritor nigeriano Eyitayo Aloh sobre a obra de Fela, e também outros debates, oficinas e projeção de filmes acerca do mesmo tema. Além disso, especificamente em São Paulo, houve ainda a apresentação do baterista Tony Allen, lançando sua turnê no Brasil, sendo essa a primeira vez que ele se apresentava no país⁹⁴.

As atividades do projeto “África-Mundos” se prolongaram até o mês de dezembro, com a realização de palestras, festas e exposições do documentário *Music is the Weapon* (1982), de Stéphane Tchal-Gadgieff e Jean Jacques Flori, que tratava sobre a trajetória de Fela Kuti. Nos textos produzidos para a campanha de divulgação do evento, foi explicitada a intenção dos organizadores de que se prolongasse por mais dois anos. Além disso, também nos mesmos materiais também foram apresentadas letras de

⁹² Essa citação e as demais referentes ao evento, assim como as suas informações apresentadas dessa mesma mostra, estão disponíveis em: <<http://www.arquivoexo.org/>>. Acesso: 02 abr. 2016.

⁹³ Idem.

⁹⁴ MATIAS, Alexandre. Nigeriano Tony Allen apresenta-se pela primeira vez no país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Disponível: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45379.shtml>>. Acesso: 27 nov. 2017.

algumas composições de Fela Kuti, juntamente com uma minibiografia e textos apresentando a importância histórico-musical de Fela e Tony Allen.

A importância da realização dessas atividades é que elas foram as primeiras desse porte a valorizar o *afrobeat*, Fela Kuti e Tony Allen de tal forma no Brasil. Mesmo que esses nomes já circulassem anteriormente em festas realizadas pelo país, assim como no repertório de alguns músicos, ainda não havia ocorrido, até a realização da “África-Mundos”, um evento que se propusesse a, simultaneamente, realizar exposições de um conjunto de bens culturais que valorizassem os nomes do *afrobeat* nigeriano no Brasil; organizar palestras que transitassem por cidades para falar sobre a importância do *afrobeat* e de Fela Kuti; contasse com a presença de algum membro das formações das bandas de Fela realizando suas performances musicais.

E, considerando os objetivos descritos pelo material de apresentação elaborado pela Exo Experimental, essas atividades tiveram os declarados propósitos de “rever os modos estabelecidos de interpretação da sociedade africana”, apresentar discursos do “pan-africanismo, negritude, Black Power, consciência negra, nacionalismo africano, afrocentrismo” e “discutir no Brasil a cultura e o contexto social africanos contemporâneos, colocando-os em perspectivas com os debates atuais e questões sobre a identidade afro-brasileira e as diferentes formas de militância”⁹⁵, tendo no *afrobeat* o grande eixo condutor dessas propostas.

Esse evento, portanto, tratou de uma novidade em relação à presença do *afrobeat* no Brasil e portou características que estariam presentes, posteriormente, em outras atividades do tipo que viriam a ocorrer em cidades brasileiras. Essas características consistem em: apresentar a importância do *afrobeat* para além das questões musicais e buscar utilizar de sua disseminação para pensar questões relacionadas à África e às condições da negritude nos âmbitos local e global; a realização de debates e exposições que tivessem como propósito valorizar as culturas negras e que subvertessem enquadramentos eurocêntricos em suas atividades; a congregação de artistas, intelectuais, militantes e público em função da busca por uma maior compreensão sobre a identidade das populações negras e suas dinâmicas.

⁹⁵ Disponível: <<http://www.arquivoexo.org/>>. Acesso: 02 abr. 2016.

A partir de 2007, conforme foi analisado anteriormente, disseminaram-se os “Fela Days”, houve o lançamento no Brasil da biografia de Fela Kuti escrita por Carlos Moore (*Fela: Esta Vida Puta*), o *afrobeat* foi mais incorporado ao referencial de algumas bandas atuantes em determinadas cidades brasileiras e se tornou mais frequente a realização de eventos que apresentassem a obra de Fela como um dos eixos principais.

No que diz respeito à realização de exposições de grande porte, em linhas semelhantes às atividades da mostra “África-Mundos”, ao longo do ano de 2013, na cidade de São Paulo, o Museu Afro Brasil realizou a exposição “Fela Kuti. O Design Gráfico dos LP’s”⁹⁶, cuja proposta foi a de apresentar a história do músico nigeriano a partir das capas de seus discos. No total, 41 capas de discos desse artista ficaram expostas entre os meses de maio e junho, possibilitando que houvesse uma melhor compreensão por parte dos admiradores brasileiros do trabalho de Fela, de suas orientações políticas, da história da Nigéria. Houve também a apresentação de uma banda de Campinas (SP) cujas pesquisas se concentram no *afrobeat*, na música africana, no *funk* e em sonoridades instrumentais, a Clube de Bolso.

Um dos aspectos mais importantes da exposição, entretanto, deu-se pelo fato de ela ter conferido uma ampla visibilidade ao público brasileiro à obra de Lemi Ghariokwu, um dos artistas nigerianos de maior expressividade global nas artes visuais. Designer e ilustrador, ele foi o criador de vinte e seis capas de discos de Fela Kuti, iniciando em 1974 com a criação da arte da capa do disco *Alagbon Close* (Editions Makossa, 1974) e mantendo essa parceria até 1993, sendo que a última capa para os álbuns de Fela concebida por Ghariokwu foi para o disco lançado em 1992, o *Underground System* (Kalakuta Records, 1992).

É possível perceber como que as mudanças das orientações políticas de Fela Kuti ao longo de sua carreira estão vinculadas com as transformações conceituais pelas quais as capas de seus discos atravessaram. Até 1974, suas capas apresentam fotografias que comumente enalteciam o comportamento rebelde de Fela, sem tangenciar quaisquer questões sociais, e tinham como o objetivo principal a vendagem dos discos. Posteriormente, “as novas capas – tanto as fotografias quanto as ilustrações – começaram a formular uma imagem diferente de Fela como um músico com

⁹⁶ A programação do Museu contendo a exposição está disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/noticias/detalhe-noticia/2013/06/13/expondo-o-nigeriano-fela-kuti>. Acesso: 02 abr. 2016.

consciência social”, e apresentavam “uma crítica social articulada com sátira e senso de humor bem delineados” (OLANIYAN, 2004: 127).

Artistas como Ajao Bello, Maxoh-Max-Amoh, Kenny Adamson, Boniface Okafor, Remi Olowookere, Tunde Orimogunje, Fraces Kuboye, Okanlawon Bankojo, Dede Mabiaku figuram entre os artistas que criaram capas de discos para Fela Kuti. Todos eles, entretanto, seguiram as concepções inauguradas por Lemi Ghariokwu, “a figura central na nova revolução artística, aquele quem a originou e a transformou em uma tradição” (OLANIYAN, 2004: 129). De acordo com Olaniyan (2004),

Basicamente, cada uma das capas de Ghariokwu se tornaram clássicos instantâneos. Quase sempre em cores vigorosas, brilhantes e intensas, nós vemos caricaturas sinistras de soldados e policiais violentamente atacando e alvejando cidadãos inocentes; líderes locais e estrangeiros com dentes sangrentos e chifres demoníacos em suas cabeças; lagosianos empurrando seus carros através de inundações nas ruas como sintoma de uma infraestrutura social decrépita; cegueira cultural e, de fato, africanos literalmente de olhos vendados imitando tolamente os modos europeus; chefes de Estado sorridentes enquanto os noticiários anunciam a extrema pobreza, fome e doença à população; uma extensão infinita de favelas e pessoas morrendo de fome (OLANIYAN, 2004: 133 e 134).

A arte de Lemi Ghariokwu foi “uma extensão direta do realismo social das letras das músicas” de Fela Kuti (OLORUNYOMI, 2003: 117), e é caracterizada por ser extremamente carregada em cores, possuir mensagens textuais verbais, conter referências a determinados eventos políticos, a mescla entre caricaturas e representações mais próximas ao realismo, a presença de personagens da história africana, ser ambientada em cenários urbanos, tematizar sobre a opressão sofrida pelos povos africanos. Frequentemente, todos esses elementos aparecem entrecruzados em uma única imagem, fazendo com que a obra de Ghariokwu seja facilmente caracterizada pelo forte impacto visual. Entre suas influências, estão os artistas Roger Dean, que ilustrou algumas capas de disco para banda ganesa Osibisa, assim como o artista Pedro Bell, autor de capas feitas para o músico George Clinton e seus projetos com o coletivo

Parliament-Funkadelic⁹⁷. O reconhecimento global da expressividade de sua arte fez com que ela tenha sido utilizada também para as concepções visuais das capas de discos de músicos como Bob Marley, Seun Kuti, E. T. Mensah, Osita Osadebe, Gilles Peterson, a Antibalas. Kris Okotie, James Iroha, Miriam Makeba e Lucky Dube. No Brasil, Lemi foi o criador de toda a arte presente no EP *IFÁ Afrobeat + Okwei V Odili*, lançado pela IFÁ Afrobeat Orquestra, de Salvador, em 2013

Suas produções realizadas em parceria com Fela Kuti contribuíram para assegurar um discurso visual ao *afrobeat* que se somasse às atitudes performáticas de Fela em suas apresentações. Principalmente por meio das obras de Lemi Ghariokwu, o *afrobeat* adquiriu uma narrativa visual que não dependia exclusivamente da performance ocorrida durante a execução musical para ser transmitida, pois as próprias imagens presentes nas capas dos discos já carregavam as mensagens vinculadas aos pensamentos de Fela. Se seus discos se tornaram manifestos políticos, sua mensagem já se iniciava a partir das capas feitas principalmente por Lemi.

Mesmo que o principal tema da exposição do Museu Afro Brasil não fosse em si a arte de Lemi Ghariokwu, mas sim a obra de Fela Kuti, essa mostra representou uma das raras vezes em que foi possível ao público brasileiro ter acesso à tamanha quantidade de obras individuais de um mesmo artista africano em uma única exposição. Esse tipo de situação peculiar, e de grande importância a uma maior valorização das culturas negras, deveu-se, portanto, à crescente disseminação do *afrobeat* no Brasil a partir do século XXI. Além disso, considerando que o Museu Afro Brasil é uma instituição pública gerida pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, foi a primeira vez que houve por parte de uma instituição pública voltada às artes a adoção de uma iniciativa de valorizar o *afrobeat* e a obra de Fela Kuti no Brasil. Nesse sentido, as linguagens gráficas do *afrobeat* contribuíram para uma reformulação e ampliação da concepção sobre as artes visuais negras em uma das principais metrópoles brasileiras.

As capas dos discos de Fela Kuti presentes na exposição foram doadas ao Museu Afro Brasil pelo pesquisador cubano Carlos Moore, um dos principais responsáveis pela disseminação da obra de Fela Kuti no Brasil. Defensor do nacionalismo negro, Moore

⁹⁷ DANIEL, JON. Four Corners – an interview with Lemi Ghariokwu. *Design Week*, 01 set. 2014. Disponível: <<https://www.designweek.co.uk/issues/september-2014/four-corners-an-interview-with-lemi-ghariokwu/>>. Acesso: 26 jan. 2018.

apoiou a realização da Revolução Cubana. Porém, suas críticas ao novo regime por conta da persistência de práticas racistas geraram atritos com o novo governo, fazendo com que sofresse condenações e ameaças de morte⁹⁸. Dessa forma, deixou a ilha em 1963. Após transitar pela África, Europa e América, Moore chegou ao Brasil no ano 2000, a partir de sua amizade com Abdias Nascimento, e atualmente reside na cidade de Salvador.

Conforme afirmado anteriormente, Moore é o autor da única biografia de Fela publicada no Brasil, que é o livro *Fela: Esta Vida Puta*, lançado, em 2011, pela Editora Nandyala (Belo Horizonte), cujas publicações são voltadas às temáticas que envolvam a diáspora africana. A biografia foi publicada originalmente em inglês, *Fela: This Bitch of a Life*, lançada, em 1982, Allison & Busby (Londres).

O livro *Fela: Esta Vida Puta* consiste em uma biografia autorizada e apresenta documentos assinados pelo próprio Fela Kuti assegurando a veracidade das informações. A partir de 1974, Moore se tornou amigo de Fela, o que possibilitou que ele gravasse muitas horas de entrevista com o músico. Na biografia, além das conversas com Fela, há entrevistas com outras pessoas próximas a ele, como suas esposas, amigos e músicos. Esse material representa uma ampla fonte de informações coletadas diretamente com os criadores do *afrobeat*, algo que tornou o *Fela: Esta Vida Puta* uma das bases centrais de fontes e dados biográficos para a realização das biografias posteriores, redigidas após a morte de Fela (1997) de autoria de outros importantes intelectuais, como Michael Veal, Sola Olorunyomi e Tejumola Olaniyan.

Em 2011, o lançamento do *Fela: Esta Vida Puta* nas cidades brasileiras contou com a organização de palestras e debates, em muitos dos quais o próprio Carlos Moore esteve presente, e também com a realização de festas⁹⁹. A importância dessa obra ao Brasil decorre do fato que, excetuando-se um número consideravelmente restrito de artigos e dissertações acadêmicas, ela é a única obra publicada em português disponível ao público brasileiro que busque um maior conhecimento sobre a vida de Fela Kuti. Ao

⁹⁸ BRUM, Eliane. Um negro no eterno exílio. *El País*, 31 ago. 2015. Disponível: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/31/opinion/1441035388_761260.html>. Acesso: 18 nov. 2017.

⁹⁹ CEERT. Lançamento de Fela Esta vida puta, de Carlos Moore, em São Paulo. *CEERT*, 20 jun. 2011. Disponível: <<http://www.ceert.org.br/noticias/historia-cultura-arte/1170/lançamento-de-fela-esta-vida-de-puta-de-carlos-moore-em-sao-paulo>>. Acesso: 01 dez. 2017.

Brasil, *Fela: Esta Vida Puta* é a principal referência bibliográfica para uma compreensão sobre a história do *afrobeat*.

Apesar dessa limitação, a publicação de uma das biografias de Fela Kuti no Brasil é um dos fatores que promovem uma maior valorização e disseminação do *afrobeat* no Brasil a partir do século XXI. Mesmo que lançada cerca de três décadas após a sua publicação original, a publicação dessa biografia e os eventos relacionados ao seu lançamento apontam para uma maior busca em torno da obra de Fela Kuti a partir dos anos 2000, diferentemente do que havia ocorrido em décadas anteriores.

Posteriormente, Carlos Moore também esteve presente no “I Seminário Internacional Fela Kuti da UERJ: A educação, os movimentos sociais e a África que incomoda”, que ocorreu na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em outubro de 2014. Esse seminário foi um dos primeiros eventos universitários no Brasil que apresentaram como propósito se utilizar do referencial sobre a obra de Fela Kuti para debater questões relacionadas à negritude. Anteriormente a esse seminário, em outubro de 2012, ocorreu um dia dedicado às discussões sobre Fela e o *afrobeat* na Universidade Federal de Sergipe¹⁰⁰.

No Rio de Janeiro, entretanto, tratou-se de um seminário mais complexo, com debates entre diversos palestrantes, palco inclusive de acaloradas discussões (envolvendo diretamente as reações às falas de Carlos Moore), e também com cursos, exposições e atividades artísticas o evento foi organizado pelo grupo de pesquisa Ilê Ôbá Óyó do Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ (ProPED). Fazendo menção a Fela Kuti, o texto de apresentação do evento afirma que “Fela estará presente em todo o Seminário, nos diálogos e nas diferentes atividades, por meio da inspiração em sua vida de militância e em sua música que, segundo alguns críticos, impõe respeito às lutas que ele abraçou e personificou pela justiça”¹⁰¹.

Posteriormente, em outubro de 2017, na Universidade Federal de Minas Gerais, ocorreu o encontro “Fela Kuti: por que a Kalakuta ainda é necessária?”, que consistiu

¹⁰⁰ SANTOS. Pedro de O. Fela Kuti balança as estruturas da Universidade Federal de Sergipe. *Rede Social Correio Nagô*, 12 out. 2012. Disponível: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/fela-kuti-balan-a-as-estruturas-da-universidade-federal-de>>. Acesso: 01 dez. 2017.

¹⁰¹ Disponível: <<http://seminariofelakutiuerj.blogspot.com.br/p/01-apresentacao-geral-do-evento.html>>. Acesso: 02 de abr. 2016.

em apresentações musicais, debates relacionados à história do *afrobeat*, realização de palestras e exibições de fotos e vídeos relacionados à Fela Kuti¹⁰².

Evidentemente, esses debates acadêmicos apresentados não foram os únicos que aconteceram em universidades brasileiras sobre Fela Kuti e o *afrobeat*. Além de documentários sobre Fela serem exibidos com certa frequência em atividades organizadas por algumas pessoas e organizações vinculadas ao meio acadêmico de cidades brasileiras, há também a produção de artigos e dissertações sobre Fela, fazendo com que seja recorrente a discussão sobre o legado do músico nigeriano em encontros de divulgação de produção acadêmica.

O que diferenciou esses eventos das múltiplas atividades acadêmicas em que a história de Fela é discutida foi o fato de que o músico nigeriano foi o tema principal da discussão, ou então sua ideologia foi a plataforma a partir da qual foram travados outros debates. E essa situação é diferente e inovadora em relação aos eventos universitários brasileiros anteriores ao século XXI. Mesmo quanto à produção acadêmica, somente a partir desse período que Fela Kuti passou a configurar como tema central de pesquisas brasileiras.

Além de exposições, lançamentos de livros e atividades universitárias, a partir do século XXI, passou a ocorrer uma produção fílmica no Brasil relacionada ao *afrobeat*. Até o momento da redação final dessa pesquisa, ao menos dois documentários sobre Fela Kuti e o *afrobeat* vinham sendo realizados.

As relações de amizade entre Carlos Moore e Fela Kuti são o tema de um documentário realizado pelo cineasta Joel Zito Araújo, denominado *Meu Amigo Fela*, cuja produção foi iniciada em 2016¹⁰³. E, desde 2012, com uma profunda pesquisa sobre a música nigeriana, o documentarista Pedro Rajão trabalha no documentário *Anikulapo*, que trata sobre a história do *afrobeat*¹⁰⁴. Essas produções carregam a relevância de serem as primeiras produções fílmicas brasileiras que tratam sobre Fela e o *afrobeat* e, novamente, apontam para esse novo momento do *afrobeat* no Brasil do

¹⁰² UFMG. Legado do nigeriano Fela Kuti é celebrado com fotos, vídeos e música. *Rádio UFMG Educativa*, 19 out. 2017. Disponível: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/legado-do-nigeriano-fela-kuti-e-celebrado-com-fotos-videos-e-musica>>. Acesso: 27 nov. 2017.

¹⁰³ ECA. Cineasta José Zito fala sobre cinema e etnia no 'Diversidade'. 16 jul. 2016. Disponível: <<http://www3.eca.usp.br/eventos/cineasta-jos-zito-fala-sobre-cinema-e-etnia-no-diversidade>>. Acesso: 13 dez. 2017.

¹⁰⁴ ANIKULAPO. Disponível: <<https://vimeo.com/51458230>>. Acesso: 13 dez. 2017.

século XXI no qual as mais variadas linguagens culturais passam a se referenciar a partir dessa vertente musical nigeriana.

Para a realização de *Anikulapo*, Pedro Rajão ficou por meses na Nigéria e colheu depoimentos importantes e imagens raras e fundamentais à compressão da história dessa vertente musical¹⁰⁵. Nesse trajeto, Pedro esteve hospedado na casa de Seun Kuti, filho mais novo de Fela e líder da última formação da banda de seu pai, a Egypt'80. Ambos se conheceram em 2011, no festival *Back2Black*, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, Pedro gravou o show de Seun na Virada Cultural de São Paulo. Essas parcerias possibilitaram que, em 2015, Seun produzisse no Brasil a maior parte do clipe de sua música “Black Woman”, do álbum *A Long Way to The Beginning* (Knitting Factory Records, 2014). O clipe foi realizado a partir de cenas gravadas no Brasil, nas cidades de Porto Alegre e do Rio de Janeiro, contou ainda com a performance de seis dançarinas brasileiras e foi idealizado e dirigido pelo próprio Pedro.

O guitarrista Oghene Kologbo, em 2012, também realizou a gravação de um clipe na cidade do Rio de Janeiro¹⁰⁶. Trata-se da música “Na Yawa”, lançada em 2007 no álbum *Remember Fela Anikulapo Kuti* (Lions Ark Records, 2007), por conta da década da morte de Fela. O clipe foi dirigido por Daniel Lobo e foi filmado na comunidade da Maré, no Morro da Providência e no bairro de Santa Teresa, na cidade do Rio de Janeiro. Esse momento no qual Oghene Kologbo residiu alguns meses no Brasil, possibilitou que se apresentasse com Tony Allen, comandasse a festa Conexão África, no Morro do Vidigal, conduzisse oficinas musicais relacionadas ao *afrobeat* e, juntamente com a Abayomy Afrobeat Orquestra, realizasse apresentações em comunidades periféricas do Rio de Janeiro, assim como participou do lançamento do primeiro disco na banda durante o “Fela Day” daquele ano. Foi também em ocasião do “Fela Day” de 2012 que, em Belo Horizonte, Oghene Kologbo desenvolvesse suas parcerias com a banda mineira Iconili, comentadas anteriormente.

Ainda no que diz respeito às relações entre a disseminação do *afrobeat* no Brasil a partir de produções fílmicas, a cidade de São Paulo foi pioneira no lançamento

¹⁰⁵ RAJÃO, Pedro. Rio de Janeiro: abril de 2016. Entrevista concedida a Raphael Fernando Amaral. Não publicada.

¹⁰⁶ MONTEIRO, Marcelo. Ex-Fela Kuti finaliza clipe feito por diretor de vídeos da Abayomy. Disponível: < <http://blogs.oglobo.globo.com/amplificador/post/ex-fela-kuti-finaliza-clipe-feito-por-diretor-de-videos-da-abayomy-501098.html>>. Acesso: 13 dez. 2017

mundial, em 2014, do documentário *Finding Fela!*, dirigido por Alex Gibney, que conta a vida de Fela Kuti, utilizando-se das histórias que envolveram a realização de um musical chamado *Fela!* (2010), produzido pelo *rapper* Jay-Z e dirigido por Alex Gibney, abordando a biografia de Fela. O sucesso obtido pelo musical inspirou a realização do documentário *Finding Fela!*.

Dos variados documentários internacionais já realizados sobre Fela Kuti, esse foi o único que estreou no Brasil precisamente no mesmo ano de sua realização. Destaca-se ainda o fato de que sua estreia no Brasil se deu antes mesmo de sua veiculação em circuitos musicais norte-americanos ou europeus. Em São Paulo, o *Finding Fela!* fez parte da programação do In-Edit Brasil, festival internacional cinematográfico que fomenta a produção e a difusão de documentários que tenham a música como elemento integrador dos diferentes temas abordados¹⁰⁷.

Em São Paulo, o *Fiding Fela!* foi exibido pela primeira vez em maio de 2014. Já nos EUA (local de origem desse filme), sua estreia ocorreu somente no mês de agosto do mesmo ano. Assim, a exibição desse documentário na cidade de São Paulo, no mesmo ano de sua conclusão e ocorrendo anteriormente à sua estreia nos EUA, também evidencia a maior inserção do Brasil no novo mapa internacional do *afrobeat* redesenhado a partir do século XXI. Outro aspecto que denota isso, foi o fato de que, nos dias de sua estreia em São Paulo, as salas de cinema do CineSesc e da Cinemateca Brasileira (sala Cinemateca/BNDES) tiveram com suas lotações esgotadas, precisamente por conta das centenas de pessoas que foram às sessões por estarem interessadas em buscar uma maior compreensão sobre a história de Fela e do *afrobeat*.

Retomando a questão da produção fílmica no Brasil relacionada ao *afrobeat*, para a gravação do clipe da música “Black Woman” de Seun Kuti, conforme afirmado anteriormente, houve a presença de algumas dançarinas brasileiras desenvolvendo suas performances. Dentre elas, esteve presente Vanessa Soares, uma das artistas mais importantes para a valorização do legado de Fela Kuti e do *afrobeat* no Brasil. Por meio de pesquisas e de performances que realizou sobre danças africanas, Vanessa Soares contribuiu para a ampliação de possibilidades de descolonização do corpo e com a ruptura aos padrões eurocentrados de movimentação corpórea e de dança. Nesse

¹⁰⁷ A programação completa do festival está disponível em: <<http://www.in-edit-brasil.com/Finding-Fela-film.html?peId=82&edId=16>>. Acesso: 29 jul. 2017.

sentido, ela fornece uma forte contribuição para a preservação de memórias diaspóricas a partir das gestualidades.

Considerando sua performance “Dança com P.”¹⁰⁸, além da leitura do poema “Gritaram-me Negra”, de Victoria Santa Cruz, Vanessa Soares utiliza o *afrobeat* como gênero musical predominante para a realização de sua dança. Parte da pesquisa que ela realizou para sua performance foi feita sobre a dança, a indumentária e a pintura corporal utilizadas pelas dançarinas que se apresentavam com Fela Kuti em seus shows (frequentemente suas esposas). Em algumas apresentações do “Dança com P.”, Vanessa realiza também a leitura de excertos de *Fela: Esta Vida Puta*, de Carlos Moore.

O trabalho de Vanessa Soares possui uma ampla versatilidade e, por meio da arte e educação, ela transita por formas variadas de expressão corporal, declamações de poesia, linguagens do hip-hop e outras atividades culturais. Novamente em relação ao *afrobeat*, ela foi uma das organizadoras, em 2010, do lançamento da Frente Nacional de Mulheres do Hip-Hop em homenagem a Fela Kuti e sua mãe, Funmilayo Anikulapo Kuti. Além disso, apresentou-se por algumas vezes com a Abayomy Afrobeat Orquestra, com Tony Allen (São Paulo, 2012), no Festival Latino Americano de Afrobeat (Buenos Aires, 2012) e com a Newen Afrobeat, do Chile (São Paulo, 2015). Com essa banda, Vanessa também se apresentou em Lagos, diretamente no *Afrika Shrine*, durante o “Felabration” de 2015. Ela ainda retornou a Lagos em 2017, para a realização de diversas performances em festivais internacionais de culturas negras que ocorreram na cidade nigeriana¹⁰⁹.

Dentre as múltiplas atividades que Vanessa Soares desenvolveu ao longo de sua trajetória profissional voltadas à valorização das culturas negras e do *afrobeat*, destaca-se o fato de ela ter sido a principal articuladora da passagem de Sandra Izsadore pelo Brasil, em novembro de 2017¹¹⁰. Como já abordado anteriormente, Sandra foi militante do Partido dos Panteras Negras e uma das principais influências políticas sobre Fela

¹⁰⁸ VANESSA Soares. Dança com P. / Gritaram-me Negra SESC Vila Mariana. 13 nov. 2014. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=cIbZx3NzIRM>>. Acesso: 26 jan. 2018.

¹⁰⁹ Informações disponíveis em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/13129/>>. Acesso: 15 dez. 2017.

¹¹⁰ BORGES, Pedro. Rainda do *Afrobeat*, Sandra Izsadore chega ao Brasil para uma série de shows e palestras. *Alma Preta*, 15 nov. 2017. Disponível: <<http://www.almapreta.com/editorias/realidade/rainha-mae-do-afrobeat-sandra-izsadore-chega-ao-brasil-para-uma-serie-de-shows-e-palestras>>. Acesso: 23 dez. 2017.

Kuti, apresentando a ele algumas vertentes teóricas do nacionalismo negro e do pan-africanismo. Durante sua estada no Brasil, Sandra passou por cidades como São Paulo, Brasília e Salvador, onde realizou apresentações musicais com a banda paulistana Ékó Afrobeat, com a IFÁ Afrobeat Orquestra, de Salvador. Também realizou palestras e participou de debates concernentes ao feminismo, ao movimento negro estadunidense e ao legado de Fela Kuti.

Há muitos pontos em comum entre os eventos elencados até aqui nesse estudo. Na comemoração do “Fela Day”, na utilização do *afrobeat* como referência musical e na formação de bandas que aprofundassem suas investigações nesse estilo de música, na presença no Brasil de Sandra Iszadore, Carlos Moore, Tony Allen, Oghene Kologbo, Seun Kuti e Femi Kuti, na exposição de parte da produção de Lemi Ghariokwu, nos debates, mostras, seminários e produção de documentários mencionados, enfim, além das questões evidentemente de ordem artística-musical, o vínculo entre essas atividades é uma nova maneira de pensar a identidade negra.

Uma vez que o *afrobeat* é uma das expressões das culturas negras, em cada uma das ramificações desse gênero musical nas cidades brasileiras é possível notar a presença da discussão sobre a negritude. Na verdade, além de sua presença em linguagens musicais, o *afrobeat* representou uma das formas de renovar a maneira como as questões acerca da negritude podem ser pensadas. Ele contribuiu, portanto, para a elaboração de um novo caminho para interpretar as relações entre arte, etnia e sociedade, abrindo espaço para novas linhas entre atuação política e afirmação identitária em algumas metrópoles do Brasil

3.2 – NEGRITUDE E IDENTIDADE.

O maestro multi-instrumentista, Letieres Leite, líder da Orkestra Rumpilezz, destacou-se por inúmeros projetos de pesquisa e produção musical que aproximassem as criações musicais contemporâneas no Brasil às matrizes rítmicas africanas. Em suas considerações acerca do *afrobeat*, Letieres afirma que:

É uma música sem aqueles clichês, aquelas convenções, aquela música intuitiva. É uma música que tem ciência, organizada, que tem rigor, complexidade, ao contrário do que as pessoas podem imaginar, essa música tem total consciência do que está acontecendo, mas o fato de ela não ter passado por dentro da academia e por uma sistematização rigorosa dentro da visão europeia, faz com que ela tenha essa visão menor. Mas as pessoas estão percebendo isso¹¹¹.

O *afrobeat* que vem se desenrolando no Brasil, portanto, vai ao encontro das propostas musicais de Letieres, possibilitando uma criação sonora que não se confine à “sistematização rigorosa dentro da visão europeia”. Entretanto, o maestro observa com ressalvas a forma como o *afrobeat* se dinamizou nas cidades do Brasil, principalmente na região Sudeste. Novamente, segundo Letieres Leite,

Negros longe do *afrobeat* é um fato, isso merece uma boa discussão, um entendimento. Acontece no Rio e em São Paulo, aqui em Salvador menos. O pessoal que produz o *afrobeat* de Salvador está na periferia, vem do final da década de 70, num bairro da Liberdade, em Salvador, onde tiveram alguns músicos. É ao contrário de São Paulo onde só a classe média teve acesso à música afro, porque as informações estão circulando dentro desse ambiente virtual, então as pessoas privilegiadas no acesso à internet conhecem primeiro. [...] Mas na Bahia aconteceu ao contrário. Era produzida lá na periferia, e o capital das oligarquias a usurpou de maneira avassaladora, utilizando a criatividade da música produzida lá na periferia pra gerar renda, dinheiro. [...] Eu acho que como esse movimento no Sudeste começou no meio virtual, na medida em que ele for expandindo ele vai encontrar reflexo na periferia, porque dificilmente você vai para um lugar de predominância negra no Brasil que não haja pessoas identificadas com esses ritmos por causa da ligação da religião, como o candomblé, que é a matriz desses ritmos, assim como o samba. Às

¹¹¹ ARAUJO, Enderson. “Negros estão longe desse *afrobeat*”, diz Letieres Leite. *Correio Nagô*, 8 jan. 2012. Disponível: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/negros-est-o-longe-desse-afrobeat-diz-letieres-leite>>. Acesso: 27 dez. 2017.

vezes a gente esquece, mas o samba é um ritmo afrobrasileiro. Seu primeiro DNA veio na amarra dentro de um navio negreiro.¹¹²

Longe de serem exageradas, as ressalvas apresentadas por Letieres Leite correspondem a um cenário que de certa forma se manifestou maneira como o *afrobeat* foi disseminado nas metrópoles da região Sudeste. Porém, com base nos materiais realizados para a divulgação das festas e dos eventos culturais relacionados ao *afrobeat* que foram abordados ao longo dessa pesquisa, e considerando também as discussões, fotografias e vídeos divulgados em fóruns e redes sociais virtuais pelos organizadores e pelo público participante dessas atividades (também apresentados anteriormente), é possível afirmar que essa configuração relatada por Letieres não representa a totalidade dessas atividades.

Divergindo da interpretação de Letieres Leite, leva-se em consideração as atuações das bandas IFÁ Afrobeat Orquestra, de Anelis Assumpção (no estado da Bahia), da banda Abayomy Afrobeat Orquestra, do guitarrista Oghene Kologbo, de Seun Kuti e do documentarista e produtor Pedro Rajão (no estado do Rio de Janeiro), assim como as palestras de Carlos Moore em diversas cidades do Brasil.

Grande parte das atividades protagonizadas por essas pessoas e bandas (ações situadas anteriormente nessa pesquisa, e outras que serão apresentadas posteriormente) é voltada especificamente à valorização da negritude e das expressões culturais periféricas, inclusive ocorrendo no interior de comunidades periféricas. Nesse mesmo sentido, é possível elencar também a formação de uma rede de pessoas envolvidas ao *hip-hop* agregadas a partir da “Articulação Nacional Fela Kuti”, articulada por Nelson Maca, e também ações nesse mesmo viés organizadas por Vanessa Soares, como sua disseminação do legado de Funmilayo Ransome-Kuti (assim como do próprio Fela) e também a coordenação dos debates de Sandra Iszadore no Brasil.

Em sua análise, Letieres Leite não ponderou que grande parte dos eventos relacionados com o *afrobeat* e o legado de Fela Kuti nas cidades brasileiras (mesmo no Sudeste) ocorrem em zonas periféricas, sem a divulgação de veículos de comunicação especializados em cultura (como cadernos culturais de jornais e revistas, determinados *sites* e *blogs*) e sem contar com a presença de artistas que estejam plenamente em

¹¹² Idem.

evidência. Nesse sentido, são atividades que recebem menor visibilidade, e que mesmo as ações de divulgação virtuais circulam entre grupos mais restritos.

Porém, são justamente nesses espaços, em sociabilidades musicais em zonas periféricas em que há uma concentração mais evidente de pessoas negras realizando ações que promovam a valorização do pensamento de Fela Kuti, ao mesmo tempo em que aproximam o *afrobeat* de outras linguagens musicais, como o *rap* e o *dub*, de forma similar ao movimento que ocorre em Lagos (Nigéria) atualmente.

Considerando que essas ações estão relacionadas à formação de um novo tipo de identidade, elas estão permanentemente sujeitas ao impacto das relações de poder no Brasil. As representações identitárias individuais ocorrem sob o peso do capitalismo e das formas de opressão neoliberais desenvolvidas pelo poder das corporações transnacionais e seus representantes estatais. A cerca da historicidade que desse processo, Stuart Hall (2000) aponta que,

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de ‘identidades partilhadas’ – como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. A medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. [...] A categoria identidade não é ela própria problemática? É possível, de algum modo em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral? A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais (HALL, 2000: 74-84. Grifo do autor.).

Levando em consideração a interferência do mercado fonográfico sobre as sociabilidades musicais, as identidades formuladas a partir do *afrobeat* carregam o embate de pensarem a si mesmas enquanto mensagens de contestação, mas que são formuladas sob o peso da opressão racial e segregação urbana.

Desde sua formação na Nigéria, passando pelas formas como se ramificou em algumas cidades no Brasil, o *afrobeat* foi absorvido por expressões culturais que dialogassem com as populações negras. Afinal, da mesma forma como outras linguagens musicais, ele é derivado das tentativas de resistência à desumanização imposta sobre os povos negros a partir de diferentes formas de opressão.

Ao comparar alguns aspectos da música urbana realizada em determinadas regiões no Brasil com alguns gêneros musicais específicos elaborados no continente africano, Tony Allen afirma que:

O Brasil tem muitas semelhanças com a África, por serem continentes de ritmos que surgiram do sofrimento. Tivemos a escravidão no passado, que nos tornou irmãos de sangue. E são culturas de países que não tiveram oportunidade de desenvolvimento, por isso são culturas nascidas na pobreza, mas que não são pobres. Há um lado na pobreza que não é tão negativo, que faz com que os pobres vivam mais do que os ricos, tenham mais experiência e intimidade com a vida do que aqueles que se dizem ricos. E, para falar dessa vida, eles colocam a boca no mundo.¹¹³

Nesse sentido, ao ser disseminado no Brasil por indivíduos e coletivos vinculados a comunidades negras e periféricas que buscaram no legado de Fela Kuti uma nova referência para suas expressões políticas, o *afrobeat* é valorizado com uma militância negra relacionada a movimentos sociais e culturais das zonas periféricas de metrópoles brasileiras. Foi precisamente essa faixa socioeconômica negra e periférica, quem principalmente se mobilizou para que a valorização do *afrobeat* não ficasse restrita meramente a aspectos musicais, mas que estivesse plenamente associada a suas origens de combate ao racismo, de afirmação identitária negra e de denúncia às precariedades materiais impostas às populações de maior vulnerabilidade social.

Por esse viés, é interessante atentar novamente ao caso da cidade de Salvador, na qual foi a atuação de coletivos negros vinculados ao *hip-hop*, em 2007, que se mobilizou para a realização do “Fela Day”, destacadamente por meio da ação de Nelson

¹¹³ MATIAS, Alexandre. Nigeriano Tony Allen apresenta-se pela primeira vez no país. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2004. Disponível: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45379.shtml>>. Acesso: 27 nov. 2017.

Maca e o Coletivo Blackitude. Na mesma cidade, no CDMO (Centro de Documentação e Memória do Olodum), além de livros, documentos, vídeos e fotos relacionados ao bloco Olodum, há um estúdio de gravações que foi nomeado como Estúdio Fela Kuti¹¹⁴, numa evidente valorização das memórias e matrizes africanas diaspóricas, que coloca em diálogo o samba-*reggae* afro-brasileiro e o *afrobeat* nigeriano. Também, a partir de Salvador e se expandindo por cidades como Vitória da Conquista, Itabuna e Feira de Santana, a banda IFÁ Afrobeat realizou a sua turnê denominada “Atlântico Negro”, na qual o músico e historiador Fabrício Motta deu oficinas sobre as histórias das músicas e ritmos que conectam a África e a América tendo como referência a obra de Paul Gilroy (*Atlântico Negro*)¹¹⁵. Da mesma forma, no Rio de Janeiro, as atividades desenvolvidas pela Abayomy Afrobeat em zonas periféricas, como no Complexo da Maré, no Morro do Vidigal e no Morro do Salgueiro, são voltadas para uma maior valorização da negritude a partir de oficinas que tratam simultaneamente de expressões musicais, do idioma iorubano e da cultura afro-brasileira.

É interessante, também, observar como no Brasil há uma proximidade entre as datas que são realizados os eventos do “Fela Day” (outubro) em algumas cidades e o mês de celebração da Consciência Negra (novembro). Essa proximidade possibilita que parte das atividades do mês da Consciência Negra se utilize como referência a história de Fela Kuti, prolongando as ações do mês anterior que já produziam ações no reforço dos vínculos entre *afrobeat* e negritude. No caso da cidade de São Paulo, em 2008, justamente no mês de novembro, a Casa de Cultura do M’Boi Mirim (localizada na periferia da Zona Sul da cidade), por meio do projeto Cine Becos¹¹⁶, realizou uma exibição do documentário *Music is The Weapon*, sobre a obra de Fela Kuti, seguida de palestra e debate com o músico e professor “Salloma” Salomão acerca das questões relacionadas com o legado de Fela. Em relação às festas que envolvem o “Fela Day”, em 2009, também na cidade de São Paulo, parte delas ocorreu durante o Sarau Elo da Corrente (no Bar do Santista, no bairro de Pirituba, na periferia da Zona Norte da cidade). No mesmo ano, na cidade paulista de Embu das Artes (também uma região periférica próxima à cidade de São Paulo) o evento foi chamado de “Fela Kuti Day” e

¹¹⁴ Disponível: <<http://www.portalafricas.com.br/v1/centro-digital-de-documentacao-e-memoria-olodum-inauguracao-do-espaco-fisico/>>. Acesso: 09 dez. 2017

¹¹⁵ MOTTA, Fabrício. Rio de Janeiro: julho de 2016. Entrevista concedida a Raphael Fernando Amaral. Não publicada.

¹¹⁶ Disponível: <<http://cpcmbui.blogspot.com.br/2008/11/cine-becos.html>>. Acesso: 07 dez. 2017.

ocorreu no Teatro Popular Solando Trindade, importante centro cultural do Estado de São Paulo, funcionando desde 1975, focado nas expressões das culturas negras¹¹⁷.

Por esse viés, percebe-se que a maior parte das ações de valorização do *afrobeat* e do legado de Fela Kuti no Brasil, que vão além da apresentação de bandas musicais, são realizadas por indivíduos e coletivos a partir das zonas periféricas de alguns centros urbanos. São atividades multifacetadas que buscam fazer da festa apenas o momento culminante de celebração, mas permanentemente antecedida por outras atividades que promovam a valorização da negritude e das comunidades periféricas, assim como suscitem reflexões sobre as formas de compreensão sobre a identidade negra (nesse sentido, estão plenamente adequadas às propostas político-sociais de Fela Kuti). Grande parte desses indivíduos e coletivos já possuíam algum tipo de atuação semelhante em relação à cultura *hip-hop*, ou então ao samba, maracatu, *reggae* e *dub*. Esses eventos ocorreram por meio da organização de saraus, apresentações de teatro e dança, *slams* de poesia, palestras, exposições fotográficas e outros tipos de expressões culturais.

Na cidade de São Paulo, um dos grupos de maior relevância nessa organização é o coletivo Diáspora 70. Atuando na periferia de São Paulo e vinculado com ações de expressão cultural dos movimentos negros paulistanos. Esse coletivo busca desenvolver atividades de pesquisa e disseminação musical relacionadas à música urbana africana contemporânea. Seu nome faz referência à banda de Fela Kuti, a *Africa'70*.

A partir de 2015, o coletivo Diáspora 70 passou a realizar o “Fela Day na Kebrada”¹¹⁸ em centros culturais afastados das regiões centrais da cidade, como no Instituto Cultural Samba Autêntico (2015), no bairro da Freguesia do Ó, ou na Comunidade Cultural Quilombaque (2016 e 2017), no bairro de Perus (ambos os bairros na Zona Norte da cidade). De acordo com o material de divulgação que foi realizado para a o “Fela Day na Kebrada”, esse evento:

Tem pretensões de se tornar um evento anual em celebração à Fela Kuti, sempre visando ser levado para as periferias de São Paulo.

¹¹⁷ Parte do material de divulgação desses eventos foi compilada por Nelson Maca e está disponível em: <<http://feladaybrasil.blogspot.com.br/2009/10/fela-day-sao-paulo.html>>. Acesso: 26 jan. 2017.

¹¹⁸ Disponível: <https://www.facebook.com/pg/FelaDayNaKebrada/about/?ref=page_internal>. Acesso: 23 dez. 2017.

O objetivo é não somente disseminar a música de Fela Kuti, bem como também a de explorar aspectos de seu pensamento e posicionamento político que compõe o seu universo e do próprio afrobeat, entendendo aqui 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. O foco do projeto é ser realizado anualmente na periferia de São Paulo, com entrada gratuita, objetivando desta forma, a democratização e possibilidade de total acesso à Fela Kuti e seu legado.¹¹⁹

Em suas realizações, o “Fela Day na Kebrada” já contou com: apresentação “Dança com P”, de Vanessa Soares; a exposição “Fela Long Play”, de Tata dos Santos, feita com base na exibição de vídeos, na exposição de capas de discos e dos próprios LPs lançados por Fela, contando a história do *afrobeat*; as palestras “Descolonização das Mentes, por Ana Koteban e “Salloma” Salomão, “Pan Africanismo”, por Douglas Araujo, “Roy Ayers: entre o balanço da música e o balanço da ação”, por William Mumu Silva; lançamento de livros de Gilza Marques, Akins Kintê, e Allan Rosa; assim como apresentações da Emboa Cia. De Teatro, de Ba Kimbuta, dos artistas visuais Tuwile Jorge Kin e Thiago Consp, e também com a realização de discotecagens, brechós esporádicos e outros tipos de sociabilidades. Em cada um dos eventos ficou exposta, em algum ponto alto de plena visibilidade, uma bandeira na qual há um retrato pintado de Fela Kuti.

Essas pessoas que realizaram algum tipo de atividade no “Fela Day na Kebrada” são nomes constantemente evidenciados nos eventos relacionados às expressões culturais negras e periféricas da cidade de São Paulo. Isso contribuiu para que o “Fela Day na Kebrada” adquirisse uma proporção maior anualmente, atraindo um contingente cada vez maior de público interessado, algo que me referi anteriormente como sendo as sociabilidades musicais. Diferentemente dos eventos relacionados ao *afrobeat* que ocorrem mais próximos às regiões centrais da cidade, no “Fela Day na Kebrada” a predominância do público é de pessoas negras de regiões periféricas, geralmente

¹¹⁹ Disponível: <<http://rapefilosofia.blogspot.com.br/2016/10/fela-day-na-kebrada-2210.html>>. Acesso: 26 jan. 2018.

universitárias, e muitas vezes (mas sem que isso configure uma maioria) associadas a algum coletivo de atividades socioculturais relacionadas às linguagens das culturas negras e culturas periféricas, assim como ocorre nas outras celebrações do “Fela Day” em zonas periféricas referidas anteriormente.

Tendo por base as ações elencadas acima, percebe-se que há uma característica predominante nos eventos associados ao *afrobeat* que ocorrem em algumas cidades do Brasil a partir do século XXI: uma maior presença de atividades relacionadas às coletividades negras e periféricas, visando fazer com que o legado de Fela Kuti não seja estritamente pensado por meio de linguagens musicais, mas abrangendo suas orientações políticas como um todo, operando diretamente sobre as formas de interpretação da identidade negra.

Considerando esses aspectos apresentados, vale ainda reforçar que, às culturas negras, a música não está desassociada da política, da religião e outras formas de expressão da vida. Tal fragmentação, na verdade, possui origens em concepções eurocêntricas de organização da existência, que são justamente combatidas pelos movimentos negros.

De acordo com Paul Gilroy (2012),

A arte, particularmente na forma da música e da dança, era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime da plantation. As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais. Em oposição à suposição do Iluminismo de uma separação fundamental entre arte e vida, essas formas expressivas reiteram a continuidade entre a arte e vida (GILROY, 2012: 128).

O *afrobeat* forneceu aos movimentos negros de algumas cidades do Brasil um novo referencial para sua afirmação identitária. Considerando que as sociabilidades musicais são uma das principais formas de expressão política das populações negras, e que a atuação dos artistas e músicos são catalisadores para ações dos movimentos

negros, o *afrobeat* no Brasil exerceu o papel de possibilitar uma nova abordagem sobre os temas relacionados às identidades negras.

Em relação às culturas negras, uma maior disseminação do *afrobeat* em determinadas cidades brasileiras a partir dos anos 2000 significou também uma maior disseminação do idioma iorubano. Originado em regiões africanas nas quais estão localizados os atuais Estados-nacionais da Nigéria, Gana, Togo, Benin, Mali e Serra Leoa, o iorubá configura uma parte expressiva das composições musicais de Fela Kuti. Acerca desse idioma, Ayoh'Omidire (2004) afirma que:

O idioma Iorubá é falado hoje por cerca de 100 milhões de pessoas. Tirando os próprios iorubanos nativos que representam cerca de um terço da população da atual República Federal da Nigéria, existem milhões de ioruba-falantes, nossos irmãos-de-sangue espalhados pelos outros países da África Ocidental [...]. Seja como escravos no Novo Mundo, ou como exilados das guerras civis que sacudiram o poderoso Reino Òyó-yorùbá, obrigando uma parte significativa da população a fazer uma travessia forçada para o outro lado do Atlântico [...], foi justamente no Brasil e em Cuba, as duas nações americanas que tiveram o maior destaque no desfecho do sistema escravocrata pós-haitiano, onde o fenômeno da iorubanização se produziu a uma escala maior do que em qualquer outro ponto do mundo latino-americano (OMIDIRE, 2004: 15 e 16).

De forte presença na Nigéria, o iorubá fez parte das estratégias de Fela Kuti para reforçar suas convicções no Pan-Africanismo e suas rupturas com o eurocentrismo a partir da linguagem. Ao mesmo tempo em que compôs letras musicais no idioma do colonizador, ou seja, o inglês (facilitando uma maior disseminação internacional do *afrobeat*), Fela intercalou em suas composições (frequentemente na mesma música) versos inteiros em iorubá. Especificamente, ele se utilizou também de forma muito recorrente do *pidgin english*, que, nas regiões africanas de colonização britânica, é a linguagem desenvolvida da mistura entre o inglês e os idiomas locais. No *afrobeat*, além de composições em inglês ou em iorubá, o *pidgin* consistiu na utilização de versos inteiros, ou em frases curtas e interjeições, que mesclavam essas duas outras matrizes linguísticas. Segundo Olorunyomi (2003),

A escolha da linguagem de comunicação sempre coincidiu com a percepção de Fela sobre quem era sua audiência prioritária [...]. Ele cantou principalmente em inglês na fase de modo altamente modernista da tradição do *jazz* africano-americano [...]; em iorubá, durante a fase de recriação étnica-nacionalista (tendo vivenciado o racismo no Ocidente); e pidgin, uma vez que o pan-africanismo se tornou seu foco ideológico principal, e havia a necessidade de cultivar discípulos à sua crença. [...] Ao utilizar o *pidgin* para contestar o “espaço aéreo” do código linguístico oficial (inglês), ele o prestigiou e ajudou a transformá-lo em uma linguagem proeminente enquanto meio de comunicação (OLORUNYOMI, 2003: 68-70).

Ao decidir por elaborar suas composições também em *pidgin*, a partir de 1972, Fela tornou sua música mais acessível a uma maior audiência. De acordo com Michael Veal,

[...] em uma jogada habilidosa, ele articulou a identificação habitual de gêneros musicais com grupos étnicos e classes sociais e específicas, vinculando sua arte com milhões de africanos falantes de inglês cruzando fronteiras nacionais, religiosas, classistas e étnicas” (VEAL, 2000: 95).

Tal qual foi analisado anteriormente nessa pesquisa, as bandas de algumas cidades brasileiras envolvidas na crescente disseminação do *afrobeat* a partir do século XXI se utilizam do iorubá frequentemente, sobretudo por conta dos vínculos entre parte dos indivíduos que compõem essas bandas com as religiosidades de matriz africana, destacadamente o candomblé. Isso é presente com maior destaque em composições da IFÁ Afrobeat Orquestra, da Abayomy Afrobeat Orquestra e também do Metá Metá. Cada um desses grupos possui composições de letras musicais inteiramente expressadas em iorubá, ou então voltadas à celebração de algum aspecto do candomblé. Por esse viés, a proliferação do *afrobeat* em cidades brasileiras contribui a uma maior valorização da identidade negra a partir da afirmação de cosmovisões de matriz africana. Debater o legado de Fela Kuti no Brasil, aos movimentos negros, significa valorizar suas ações de ruptura com eurocentrismos, a valorização da negritude, seus idiomas e suas religiosidades, seu combate ao racismo e às opressões.

Vale apontar ainda, como que essa questão identitária está diretamente relacionada com a formação de sociabilidades musicais e tem nela seu principal veículo de propagação. Da mesma forma como o samba, o *funk*, o *rap* e o *reggae* já haviam realizado, a celebração do pensamento de Fela Kuti agrega pessoas em função de uma identidade comum, que consiste justamente na valorização da identidade negra, ao mesmo tempo, em sentido oposto e complementar, essa identidade possibilita que ocorra um entendimento que as mensagens e as linguagens de Fela Kuti também podem ser adotadas para renovação das formas de atuação contra o racismo no Brasil.

Esses debates em relação ao *afrobeat* não são inéditos, pois já vêm ocorrendo em países da África, América do Norte e Europa. A novidade é sua configuração no Brasil a partir do século XXI. Mesmo que em menor escala do que aos outros gêneros musicais referidos anteriormente (portanto, envolvendo um número consideravelmente menor de pessoas e, nesse sentido, passando frequentemente despercebido), o *afrobeat*, a partir dos anos 2000, reconfigurou e ampliou os referenciais a serem valorizados. De acordo com Paul Gilroy (2012),

As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas, mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um importante fator facilitador da transição de colonos diversos a um modo distinto de negritude vivida (GILROY, 2012: 173).

Dessa forma, o desenvolvimento de linguagens artísticas específicas, como as vertentes musicais negras são, também, um tipo de expressão política que se dá a partir do embate entre os grupos sujeitos a alguma forma de opressão e às forças que engendram seus intentos ininterruptos de massacres.

Uma das conquistas de liberdade aos grupos que resistem às tiranias consiste na possibilidade de desenvolverem linguagens variadas nos campos das muitas artes e

assegurarem a liberdade de que elas dialoguem entre si e se movam a caminhos imprevisíveis. As movimentações do *afrobeat* são, portanto, um exercício de liberdade das identidades negras.

CONCLUSÃO – AS CONTRIBUIÇÕES DO AFROBEAT NO BRASIL.

A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas (HALL, 2013: 42).

A partir daquilo que foi abordado ao longo dessa pesquisa, é possível notar que o *afrobeat* não esteve restrito a ser mais um rótulo comercial empregado pela indústria fonográfica, mas se ramificou nos mais variados campos de expressão cultural, política e social. Sua importância não se dá tanto pela quantidade de pessoas envolvidas em todos esses processos, mas, sim, na capacidade que ele demonstra de reconfigurar determinados modelos de funcionamento das linguagens musicais e dos movimentos negros nas cidades brasileiras em que se disseminou.

Por ser um gênero musical que funde musicalidades eruditas e populares, o *afrobeat* apresenta complexidades em sua compreensão aos padrões eurocêntricos de composição musical. E, por conta disso, impede que as artes negras sejam enquadradas em concepções racistas de exotismo que procuram estancar a produção cultural negra em alguns poucos ritmos musicais confinados geograficamente. A força do *afrobeat* vem, justamente, por ser uma linguagem internacional, agregadora de diferentes elementos culturais e intensa o suficiente para reformular, inclusive, os estilos musicais que o influenciaram em sua origem.

Se na Nigéria e nos EUA o canto do *afrobeat* veiculou-se a partir do inglês e o iorubano, no Brasil, a essa mescla foi acrescentada, ainda, a língua portuguesa, tornando essa vertente musical única em todo o continente e ainda mais complexa.

A polirritmia conduzida pelo entrecruzamento de seus elementos percussivos desestrutura a hierarquia eurocêntrica da sobreposição da melodia sobre o ritmo. Além disso, ao *afrobeat* manifestado no Brasil, a subversão da utilização do instrumental musical mais característico das culturas ocidentais, de forma a expandir as linguagens

não-ocidentalizadas, foi acrescida da incorporação de instrumentos como berimbau, pandeiro, rabeca, alfaia e sanfona, um cruzamento dificilmente encontrado no *afrobeat* de outros países.

Perante um mercado fonográfico saturado de repetições, a disseminação do *afrobeat* pelas cidades brasileiras permite uma ruptura com as clausuras e as padronizações impostas por décadas pela indústria fonográfica. Seja pelo maior controle que os artistas possuem sobre a produção e a circulação de suas obras, ou pela realização de grandes eventos que não estejam submetidos às lógicas empresariais do mercado, o *afrobeat* ofereceu uma linguagem musical que contribuiu para manter a indústria fonográfica em contínua decadência nas primeiras décadas do século XXI. No Brasil, o *afrobeat* também possibilitou a formação de novas sociabilidades musicais, tanto em regiões centrais de metrópoles, quanto em suas zonas periféricas. Em ambos os casos, fomentaram-se novos tipos de sociabilidades moldadas a partir da identificação com o legado de Fela Kuti e com a sonoridade das bandas que por algum viés se referenciam pelo *afrobeat*.

Em algumas metrópoles brasileiras, o *afrobeat* também foi utilizado enquanto linguagem política, de maior importância aos movimentos socioculturais relacionados aos grupos de valorização das culturas negras, fazendo com que o nome de Fela Kuti ampliasse o referencial de afirmação da negritude brasileira, tanto pela realização de exposições de arte, nas quais ele fosse o tema principal, quanto pela realização de seminários e eventos universitários relacionados ao seu legado.

Por fim, a maior contribuição do *afrobeat* no Brasil são os novos caminhos que ele abre, simultaneamente, à afirmação da identidade negra no combate aos racismos, à possibilidade da difusão de epistemologias decoloniais na interpretação de seus desdobramentos e os múltiplos caminhos que ele fomenta às linguagens artísticas em diálogos entre si.

Sua riqueza, e talvez essa seja a maior vitória de Fela Kuti, é a exigência imediata de caminhos abertos, a ramificação da arte e da contestação sem bloqueios, ressignificando o Atlântico como um caminho de liberdade e não mais de opressão.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTO, Paulina L. *Terms of Inclusion: Black Intellectuals in Twentieth-Century Brazil*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

ALLEN, Tony; VEAL, Michael E. *Tony Allen: An Autobiography of the Master Drummer of Afrobeat*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias Ancoradas em Corpos Negros*. São Paulo: Educ, 2015.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de Meu Pai: A África na Filosofia da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AZEVEDO, Amailton Magno. “No Ritmo do RAP: Música, Oralidade e Sociabilidade dos Rappers”. In: *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História da PUC-SP*, v. 22, jan./jun. 2001, pp. 357-376.

_____. “África/Brasil: redes sônicas no Atlântico Negro”. In: *Revista Espaço Plural*, Cascavel, Ano XIV, nº 28, 1º sem. 2013, pp. 63-93.

_____. *Sambas, Quintais e Arranha-céus: as Micro-áfricas em São Paulo*. São Paulo: Olho d'Água. 2016.

_____. “Fela Kuti e o Afrobeat: entre a descolonização estética e a reinvenção da África”. 2016. In: *Intelectuais Negros*. São Paulo. No Prelo.

BALOGUN, Ola. “Formas e Expressões na Arte Africana”. In: *Introdução à Cultura Africana*. Lisboa: Edições 70, 1977. Disponível: <<http://afrologia.blogspot.com.br/2008/03/formas-e-expresses-na-arte-africana.html>>. Acesso: 13 out. 2016).

BENÉ, Fonteles. *Giluminoso: a poética do Ser*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: SESC, 1999.

BERENDT, Joachim-Ernest; HUESMANN, Günther. *O Livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BISCHOFF, Liza Bastos; CORREA, Luiza Nunes; MAYOR, Amanda de Sotto; PFLUCK, Barbara Kebach; TISSOT, Guilherme Ricardo. “As Relações Brasil-Nigéria No Contexto Da Política Africana Da Ditadura Militar”. *Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais*. Editora UFPB, João Pessoa, vol.4, n. 7, pp. 42-61. 2016.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A Chama Não se Apagou”: *Candeia e a GRAN Quilombo – Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70*. 2005. 165 f. Dissertação de Mestrado. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2005.

CANDEIA; ISNARD. *Escola de Samba: a Árvore que Esqueceu da Raiz*. Rio de Janeiro: Lidador SEEC/RJ, 1978.

CIAMPA, Antonio da Costa. “Identidade”. In LANE, Silvia T.M., CODO, Wanderley. *Psicologia Social: O Homem em Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COLLINS, John. *Fela: Kalakuta Notes*. Middletown: Wesleyan University Press, 2015.

DÁVILA, Jerry. “Ditadura, Redemocratização e Apartheid no Brasil”. *História: Questões & Debates*. Editora UFPR, Curitiba, vol. 63, n.2, pp. 91-106, jul./dez. 2015.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. *O Pensamento Sul-Saariano: Conexões e Paralelos com o Pensamento Latino-Americano e o Asiático (um Esquema)*. Rio de Janeiro: Clacso Coediciones; Educam, 2008.

DIAS, Márcia TOSTA. *Os Donos da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

_____. “Indústria fonográfica: a reinvenção de um negócio”. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itáu Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

FALOLA, TOYIN. *The African Diaspora: slavery, modernity, and globalization*. New York: University of Rochester Press, 2013.

FANON, Frantz. *Em Defesa da Revolução Africana*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980.

_____. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Pele Negra Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

GALLETA, Thiago Pires. *Cena Musical Paulistana dos Anos 2010: “a música brasileira” depois da internet*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

_____. *‘There Ain’t No Black in the Union Jack’: The cultural politics of race and nation*. London: Hutchinson, 1987.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais / Stuart Hall*; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOOKS, Bell. “Postmodern blackness”, In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1994.

JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo (orgs.). *Por Que Gritamos Golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

KUBIK, Gerhard. “Música e Dança africana ao Sul do Saara”. In: MURRAY, Jocelyn (ed.). *Cultural Atlas of Africa*. New York: Facts on File, 1981.

_____. “Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 90-97, março/maio 2008.

LANE, Jeremy F. “Leaving the South: Frantz Fanon, Modern *Jazz* and the Rejection of Négritude”. In: MUNRO, Martin; BRITTON, Celia (ed.). *American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South. Francophone Post Colonial Studies*, Liverpool University Press, vol. 3, 2012.

LONGHURST, Brian; BOGDANOVIĆ, Danijela. *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press, 2014.

LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de Bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

_____; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LUZ, Marco Aurélio; MARINHO, José. “Negritude e Cultura Negra: Entrevistas e depoimentos”. In: *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, n°9, vol. 71, 1977.

MAZZOLENI, Florent. *L'Épopée de la Musique Africaine*. Paris: Hors Collection, 2013.

MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio Sobre a África Descolonizada*. Luanda: Edições Mulemba. Mangualde: Edições Pedagogo, 2014.

MCGOWAN, Chris; PESSANHA, Ricardo. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brazil*. Playa del Rey: Temple University Press, 2009.

MERCER, Kobena. *Welcome to the Jungle: new positions in black cultural studies*. New York & London: Routledge, 1994.

MONGA, Célestin. *Niilismo e negritude*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOORE, Carlos. *Fela: Esta Vida Puta*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MUNANGA, Kabengele. “Algumas Considerações sobre a Diversidade e a Identidade Negra no Brasil”. In: RAMOS, Marise Nogueira; ADÃO, Jorge Manoel; BARROS, Graciete Maria (coords). *Diversidade na educação: reflexões e experiências*. Brasília: Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2003.

_____. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações*. São Paulo: Global, 2009.

NACKED, Rafaela Capelossa. *Chocolate e Mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil (1972-1985)*. 2015. 137 f. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

OLANIYAN, Tejumola. *Arrest the music! Fela and his rebel art and politics*. Indiana: Indiana University Press, 2004.

OLIVER, Paul (org.). *Black Music in Britain: Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

OLORUNYOMI, Sola. *Afrobeat!: Fela and The Imagined Continent*. Ibadan: Institute Français de Recherche en Afrique IFRA-Ibadan; Trenton: Africa World Press, 2003.

OMIDIRE, Félix Ayoh. *Akogbadun: abc da língua, cultura e civilização iorubanas*. Salvador: EDUFBA: CEAO, 2004.

PAIXÃO, Lucas Françolin da. *A Indústria Fonográfica como Mediadora entre a Música e a Sociedade*. 2013. 104 f. Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2013.

RENNÓ, Carlos (Org.). *Gilberto Gil: Todas as Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Matilde. *Políticas de Promoção da Igualdade Racial no Brasil (1986 – 2010)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

RIESCO, Beatriz Leal. “A Caminho de um Amadurecimento na Utilização da Música no Cinema Africano: Sembene, Sissako e Sené Absa”. In: BAMBÁ, Mohamed. MELEIRO, Alessandra (Orgs.). *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discurso*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Gláucia Peres da. “Mangue”: *Moderno, Pós-moderno, Global*. 2008. 163 f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

SILVA, Rosa Aparecida do Couto. *Fela Kutí: contracultura e (con)tradição na música popular africana*. 2015. 129 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2015.

SILVA, Salomão Jovino da. *A Polifonia do Protesto Negro: Movimentos culturais e musicalidades negras urbanas – anos 70/80 – Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro*. 2000. 278 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of The Spirit: Arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011,

VEAL, Michael E. *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.

_____. *Fela: The Life & Times of an African Musical Icon*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

UNESCO. *Final Report of the World Conference on Cultural Policies*. Organizado pela UNESCO na Cidade do México, 26 de julho a 6 de agosto, 1982.

VILA, Pablo. “Práticas Musicais e Identificações Sociais”. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 39, n.38, julho-dezembro 2012, pp. 247-277.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

DISCOGRAFIA CITADA

- Abayomy *Afrobeat* Orquestra – *Abaymoy*, 2012.
- Abayomy *Afrobeat* Orquestra – *Abra Sua Cabeça*, 2016.
- André Sampaio & Os AfroMandinga – *Desaguou*, 2013.
- Anelis Assumpção – *Estou Sujeita Não Sou Santa*, 2011.
- Anelis Assumpção – *Not Falling*, 2012.
- Baden Powell e Vinícius de Moraes – *Os Afro-sambas*, 1966.
- Bixiga 70 – *Bixiga 70 I*, 2011.
- Bixiga 70 – *Bixiga 70 II*, 2013.
- Bixiga 70 – *Bixiga 70 III*, 2015.
- Candeia – *Seguinte...: Raíz*, 1971.
- Chico Science & Nação Zumbi – *Da Lama ao Caos*, 1994.
- Clara Nunes – *O Canto das Três Raças*, 1976.
- Clementina de Jesus – *Clementina, Cadê Você?*, 1970.
- Coletivo Instituto – *Violar*, 2015.
- Criolo – *Nó na Orelha*, 2011.
- DJ Tudo – *Garrafada*, 2008.
- DJ Tudo – *Nos Quintais do Mundo – My Community is Humanity*, 2010.
- Emicida – *Doozicabraba e a Revolução Silenciosa*, 2011.
- Emicida – *Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...*, 2015.
- Fela Kuti – *Afrodisiac*, 1973.
- Fela Kuti – *Excuse O*, 1975.
- Fela Kuti – *Expensive Shit*, 1975.
- Fela Kuti – *Fela's London Scene*, 1971.
- Fela Kuti – *No Agreement*, 1977.
- Fela Kuti – *Roforofo Fight*, 1972.
- Fela Kuti – *Shuffering and Shmiling*, 1978.
- Fela Kuti – *Sorrow Tears and Blood*, 1977.
- Fela Kuti – *Why Black Man Dey Suffer*, 1971.
- Fela Kuti – *Yellow Fever / Na Poi*, 1976.

Fela Kuti – *Zombie*, 1976.

Gilberto Gil – *Refavela*, 1977.

Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia – *Doces Bárbaros*, 1976.

Gilberto Gil e outros – *Phono 73: O Canto de um Povo*, 1973.

Gilberto Gil e Jorge Ben – *Gil Jorge Ogum Xangô*, 1975.

IFÁ Afrobeat Orquestra – *IFÁ Afrobeat + Okwei V Odili*, 2013.

IFÁ Afrobeat Orquestra – *Ijexá Funk Afrobeat*, 2016.

João Donato – *Lugar Comum*, 1975.

Jorge Ben – *África Brasil*, 1976.

Jorge Ben – *A Tábuá da Esmeraldai*, 1972.

Jorge Ben – *Ben Jor*, 1989.

Jorge Ben – *O Negro é Lindo*, 1969.

Mamelo Sound System – *Velha Guarda 22*, 2007.

Marisa Monte – *Mais*, 1991.

Martinho da Vila – *Canta Canta, Minha Gente*, 1974.

Metá Metá – *Alakorô*, 2013.

Metá Metá – *Metá Metá*, 2011.

Metá Metá – *MetaL MetaL*, 2012.

Metá Metá – *MM3*, 2016.

Nação Zumbi – *CSNZ*, 1998.

Nação Zumbi – *Fome de Tudo*, 2007.

Noriel Vilela – *Eis o Ôme*, 1969.

Pedro Sorongo – *Krishnada*, 1969.

Oghene Kologbo – *Remember Fela Anikulapo Kuti*, 2007.

Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou – *Orchestre Poly-Rythmo de Cotonou*, 2014.

Orchestre Rail-Band de Bamako – *Orchestre Rail-Band de Bamako*, 2014.

Orquestra Afro-Brasileira – *Obaluayê*, 1957.

Os Tingoãs – *O Africanto dos Tingoãs*, 1975.

Os Tingoãs – *Os Tingoãs*, 1973.

Os Tingoãs – *Os Tingoãs*, 1977.

Tia Doca da Portela, Geraldo Filme e Clementina de Jesus – *O Canto dos Escravos*, 1982.

Tony Allen – *Afrobeat Makers Vol. 2: Tony Allen Rhythms Revisited*, 2014.

Tony Allen – *Lagos no Shaking*, 2006.

Tony Allen, Abayomy Afrobeat Orsquestra e B-Negão – *Meus Filhos Afrobeat Rework*, 2012.

Tribo Massáhi – *Tribo Massáhi, estrelando Embaixador*, 2015.

Seun Kuti – *A Long Way to the Beginning*, 2014.

Vários Artistas – *Red Hot + Riot: The Music + Spirit of Fela Kuti*, 2002.

FILMOGRAFIA

FINDING Fela. Direção: Alex Gibney, 2014. 1 DVD (119 min), NTSC, color. Título original: Finding Fela.

LIRA Paulistana e a Vanguarda Paulista. Direção: Riba de Castro, 2012. 1 DVD (97 min), NTSC, color. Título original: Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista.

MUSIC is the Weapon. Direção: Stéphane Tchal-Gadgieff e Jean Jacques Flori, 1982. 1 DVD (52 min), NTSC, color. Título original: Music is the Weapon.